

AU MONDE

Livret de Joël Pommerat d'après sa pièce éponyme

Musique de Philippe Boesmans

Commande de la Monnaie | Opdracht van de Munt



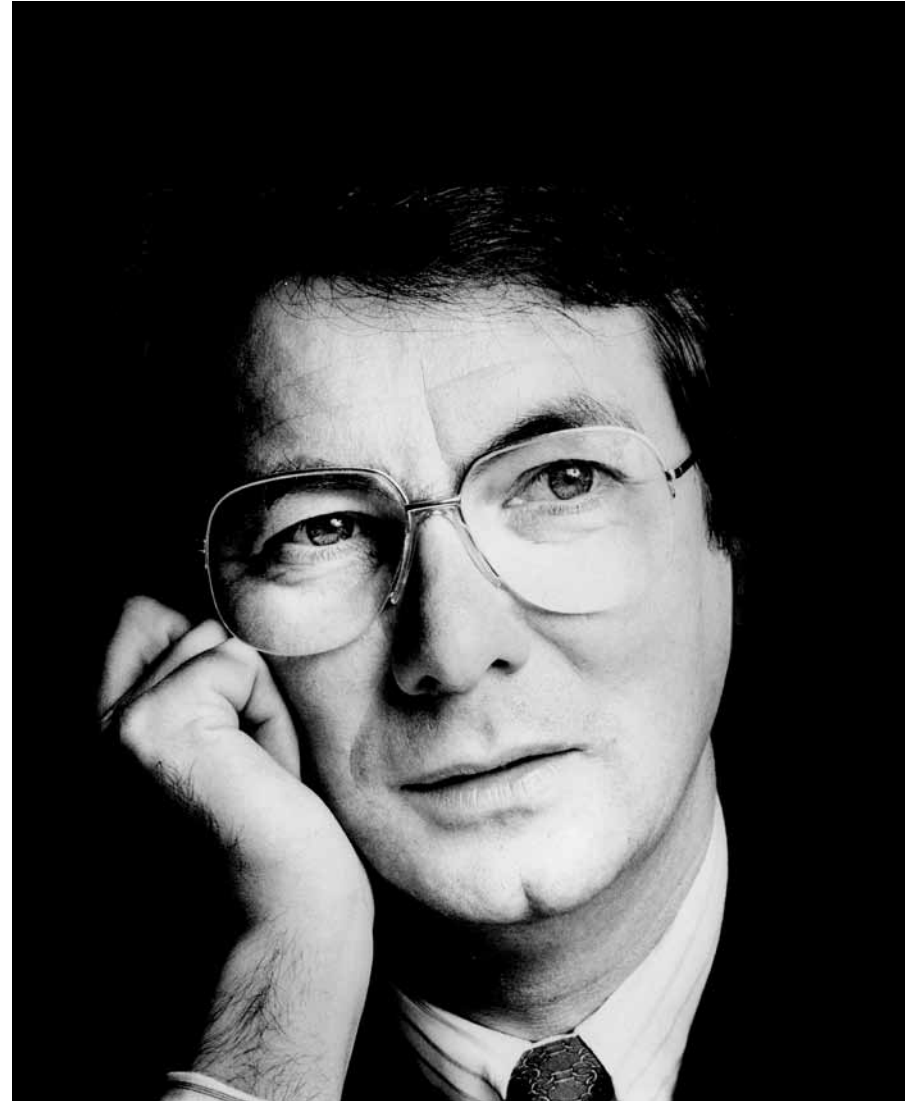
La Monnaie
De Munt

IN MEMORIAM GERARD MORTIER 1943-2014

La Monnaie salue la mémoire de Gerard Mortier, décédé le 8 mars 2014. Directeur de la Monnaie de 1981 à 1991, Gerard Mortier a dirigé ensuite le Festival de Salzbourg, la RuhrTriennale, l'Opéra de Paris et le Teatro Real de Madrid. Sa disparition est une perte immense pour le monde de l'opéra, et particulièrement pour la Monnaie: il a non seulement jeté les bases du rayonnement international de la Monnaie de ces dernières décennies, on lui doit aussi d'avoir, depuis Bruxelles, rendu à l'opéra son caractère de forme théâtrale vivante, permettant ainsi aux nouvelles générations d'apprécier la beauté et l'actualité de ce genre musical. La Monnaie lui dédie la création mondiale de *Au monde*.

De Munt brengt hulde aan de nagedachtenis van Gerard Mortier, die op 8 maart 2014 overleed. Mortier was directeur van de Munt van 1981 tot 1991, en leidde nadien de Salzburger Festspiele, de RuhrTriennale, de Parijse Opéra en het Madrileense Teatro Real. Zijn overlijden betekent een groot verlies voor de operawereld en heel in het bijzonder voor de Munt: niet alleen legde hij de basis voor de internationale uitstraling van de Munt in de laatste decennia, maar hij was het ook die van hieruit de opera opnieuw tot een levende theatervorm gemaakt heeft waardoor steeds nieuwe generaties de schoonheid en de actualiteit van het genre konden waarderen. De Munt draagt de wereldcreatie van Au monde aan hem op.

„Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!“
– *Die Zauberflöte*, W.A. Mozart



Au monde

Livret de Joël Pommerat d'après sa pièce éponyme

Musique de Philippe Boesmans

Commande de la Monnaie | Opdracht van de Munt

Wereldcreatie | *Création mondiale*

Direction musicale | *Muzikale leiding* **Patrick Davin**
Mise en scène | *Regie* **Joël Pommerat**
Décors & éclairages | *Decors & belichting* **Éric Soyer**
Costumes | *Kostuums* **Isabelle Deffin**
Dramaturgie | *Dramaturgie* **Christian Longchamp**

Le père **Frode Olsen**
Le fils aîné **Werner Van Mechelen**
Ori **Stéphane Degout**
La fille aînée **Charlotte Hellekant**
La seconde fille **Patricia Petibon / Ilse Eerens***
La plus jeune fille **Fflur Wyn**
Le mari de la fille aînée **Yann Beuron**
La femme étrangère **Ruth Olaizola**

Orchestre symphonique de la Monnaie | *Symfonieorkest van de Munt*
Konzertmeister Jolente De Maeyer

30 mars | *maart* 2014
1, 3, 4, 6, 8*, 9, 11* & 12 avril | *april* 2014
La Monnaie | *De Munt*

Production | *Productie*
La Monnaie | *De Munt*

Coproduction | *Coproductie* Opéra Comique (Paris)
Dans le cadre de | *In het kader van* Ars Musica

Avec le soutien de | *Met de steun van* Belfius & MM Friends

Édition de la pièce de théâtre | *Uitgave van het toneelstuk:*
Éditions Actes Sud, Arles

Édition du matériel musical | *Uitgave van het muziekmateriaal:*
Éditions Jobert, Paris

SOMMAIRE | *INHOUDSTAFEL*

Christian Longchamp: Synopsis	9
<i>Christian Longchamp: Korte inhoud</i>	<i>17</i>
Joël Pommerat: Au monde	25
<i>Joël Pommerat: Au monde</i>	<i>29</i>
Christian Longchamp: Mettre au monde	33
<i>Christian Longchamp: Op de wereld zetten</i>	<i>41</i>
Patrick Davin: Propos de campagne... Sur la route de <i>Au monde</i>	57
<i>Patrick Davin: Campagnetaal... In de aanloop naar Au monde</i>	<i>63</i>
Cécile Auzolle: <i>Speculum mundi</i> : l'étrangeté, du théâtre à l'opéra	69
<i>Cécile Auzolle: Speculum mundi: vreemdheid, van het theater naar de opera</i>	<i>77</i>
Dirk De Wachter: De la famille au monde	85
<i>Dirk De Wachter: Het gezin in de wereld</i>	<i>89</i>
Références bibliographiques	95
<i>Bibliografische verwijzingen</i>	<i>95</i>

Synopsis

— *Christian Longchamp*

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 réconforter 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

ainé 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 réconforter.

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.

Korte inhoud

— *Christian Longchamp*

SCÈNE 1 Ori, de jongste zoon van een grote, machtige en rijke familie, keert terug na vijf jaar afwezigheid. Ondanks een opmerkelijke carrière in het leger heeft hij besloten om die op te geven. Hij wordt opgewacht door zijn vader, een zeer oude man met een broze gezondheid, die fortuin heeft gemaakt in de ijzer-industrie, door zijn oudere broer, door de tweede dochter, een tv-ster, en door de man van de oudste dochter.

SCÈNE 2 Ori heeft besloten om vandaag terug te keren omdat iedereen de verjaardag viert van de jongste dochter. Omdat zij de vervangster is van een verdwenen meisje, op wie ze sterk lijkt, is ze onzeker over haar identiteit en haar status in de familie. Ori komt uiteindelijk binnen in militair uniform.

SCÈNE 3 De hele familie is verzameld rond Ori. De vader begrijpt niet waarom hij heeft besloten het leger te verlaten en maakt zich zorgen over zijn toekomst.

SCÈNE 4 Iedereen is samen om de verjaardag van de jongste te vieren. Die blijft zich vragen stellen over de liefde van de anderen voor haar. Ze zet uiteindelijk de tv aan. De tweede dochter ziet zichzelf in haar eigen programma, maar zapt het weg omdat ze zegt dat ze op dit moment niet van zichzelf houdt. Ze schakelt haastig de tv uit. Ori wordt opnieuw aangespoord om zijn plannen te verduidelijken, maar zegt dat hij de tijd wil nemen om na te denken over zijn toekomst. Hij

toont een boek dat hij heeft geschreven, maar niemand durft het te openen. Een vreemde, buitenlandse vrouw verschijnt. Ze is in het huis binnengebracht door de man van de oudste dochter om zijn zwangere vrouw te helpen.

SCÈNE 5 De vreemde vrouw playbackt een fragment uit *My Way*, gezongen door een man. Deze scène is misschien een droom van de jongste dochter.

SCÈNE 6 De twee oudere zussen troosten de jongste dochter. Deze dringt erop aan dat iedereen haar zou aanvaarden zoals ze is, met haar eigen persoonlijkheid, ondanks het feit ze lijkt op Phèdre, het verdwenen meisje.

SCÈNE 7 De tweede dochter verrast de oudste dochter en Ori, in burger, in diens kamer. Alvorens de kamer te verlaten, vertelt ze over de vreselijke nachtmerries die hun jongste zus kwellen. Wanneer ze weer alleen is met Ori, spreekt de oudste dochter over hun kindertijd. Ze omhelzen elkaar.

SCÈNE 8 De jongste dochter verklaart aan de man van de oudste dochter dat ze van de schoonheid van de ouderdom houdt. De man stelt dat het afgelopen moet zijn met de leugens waarachter de maatschappij zich verschuilt en dat alleen hij in staat is om de waarheid te vertellen. De tweede dochter eist dat de tv wordt uitgeschakeld, net wanneer de heruitzending van haar programma begint.

SCÈNE 9 De vreemde vrouw omhelst de jongste dochter teder. Deze scène is misschien een droom van de jongste dochter.

SCÈNE 10 Opgeschrikt door de kreten die ze heeft gehoord, praten de tweede dochter en de vreemde vrouw zonder elkaar te begrijpen. De oudste zoon komt binnen en is verrast er de man van de oudste dochter aan te treffen, verscholen

in de schaduw. Wanneer de vader verschijnt, vraagt de oudste zoon aan de man van de oudste dochter om hem te vergezellen naar het kantoor. Ori komt aan en zegt dat hij wil gaan wandelen, hoewel het diep in de nacht is.

SCÈNE 11 In aanwezigheid van de slapende vader, de oudste en jongste dochter praat de tweede dochter over drie moorden op vrouwen die tijdens de nacht zijn begaan. Ze maakt zich zorgen over de ontwikkelingen in de wereld, maar vindt rust in de wetenschap dat haar vader er nog altijd is om hen te beschermen. Ori keert verwilderd terug van zijn nachtelijke uitstap: er worden toespelingen gemaakt op de oogproblemen waarvan hij last heeft. De jongste dochter geniet van de tv-uitzending waarin de tweede dochter optreedt. De tweede dochter verbaast zich erover dat de vreemde vrouw niets te doen heeft. Ze vertelt ten slotte aan haar zussen dat ze het boek van Ori heeft gelezen, maar zegt niets over de inhoud ervan. De vreemde vrouw playbackt een fragment uit *My Way*, gezongen door een man. Het laatste deel van deze scène is misschien een droom van de jongste dochter.

SCÈNE 12 In afwachting van een bijeenkomst waarom hun vader heeft verzocht, praten de oudere zussen bezorgd over Ori's verslechterende gezondheid. Bij zijn binnenkomst is de hele familie verzameld. De vader zegt dat hij de leiding over zijn zaken aan Ori wil overlaten. Ori is verrast en aarzelt. Wanneer hij de kamer verlaat om te gaan wandelen, botst hij bijna tegen een muur die hij niet had gezien. De drie zussen blijven alleen achter. Als de jongste opnieuw haar onbehagen uit, interpeleert de tweede dochter haar oudste zus: ze begrijpt niet waarom niemand het over haar zwangerschap heeft.

SCÈNE 13 De tweede dochter bekent aan haar oudste zus dat de vreemde vrouw in haar dromen verschijnt. Wanneer de oudste zoon komt, meldt hij aan zijn zussen

dat Ori na een week bezinning nog altijd niet in staat is om op het voorstel van hun vader te reageren. De twee zussen maken zich opnieuw zorgen over de toestand van Ori, en de tweede dochter beweert daarbij dat ze bloed op zijn gezicht heeft gezien. Ori komt even binnen om te zeggen dat hij gaat wandelen. Zijn zussen waarschuwen hem dat een misdadiger vrouwen aanrandt. Na zijn vertrek proberen ze elkaar te troosten.

SCÈNE 14 De hele familie zit in een gespannen sfeer samen, met uitzondering van Ori en de jongste dochter. Ori verschijnt en bevestigt, tot wanhoop van zijn vader, dat hij nog steeds niet in staat is een beslissing te nemen.

SCÈNE 15 De jongste dochter spreekt haar genegenheid voor haar vader uit en bevestigt haar voorliefde voor de oude dag, voor wat die aan leven en diepgang te bieden heeft.

SCÈNE 16 Ori verklaart aan de vreemde vrouw dat hij weet wie zij werkelijk is. Maar hij is niet bang, hoewel ze zijn aartsvijand vertegenwoordigt. Ori omknelt en verstikt haar. Deze scène is misschien een droom van de jongste dochter.

SCÈNE 17 De vreemde vrouw playbackt een fragment uit *My Way*, gezongen door een man. Ze is naakt. Deze scène is misschien een droom van de jongste dochter.

SCÈNE 18 De oudste en de tweede dochter zijn gealarmeerd door de kreten uit de kamer van hun zusje. De oudste zoon verschijnt, radeloos omdat hij hun vader niet kan vinden. Die komt plots tevoorschijn uit de kamer van de jongste dochter, tot ontzetting van de twee zussen. De tweede dochter vertelt over een gerucht dat er foto's zouden circuleren van Ori besmeurd met het bloed van vrouwen. De vreemde vrouw richt zich in haar eigen taal tot de man van de oudste dochter.

SCÈNE 19 De oudste dochter bekent niet te weten wie de vader is van het kind dat ze verwacht. De vader leest moeizaam een geschreven verklaring die de oudste zoon hem heeft overhandigd, waaruit blijkt dat Ori eindelijk de leiding over de zaken van de familie heeft aanvaard. De tweede dochter verheugt zich erover dat haar een nieuwe tv-show is toegewezen met dieren. Ze vertelt haar droom waarin Ori bizarre uitspraken deed over de vreemde vrouw.

SCÈNE 20 De oudste dochter vertelt aan Ori, die nu een donkere bril draagt, hoe goed zij hem begrijpt. Alle andere familieleden komen naar het nieuwe programma van de tweede dochter te kijken. Iedereen reageert moedeloos wanneer de vader aan de tweede dochter heel formeel vraagt of ze ooit al televisie heeft gemaakt. De tweede dochter zoekt troost bij de jongste dochter en de vreemde vrouw. Beide wijzen haar af. De oudste en de jongste dochter kijken naar het tv-programma en vertellen de tweede dochter hoe mooi en grappig ze is. De tweede dochter probeert zich wanhopig vast te klampen aan de complimenten van haar zussen, en stort in stilte in.

— *Vertaling: Jeroen De Keyser*

Au monde

— Joël Pommerat

J'ai choisi en concertation avec Philippe Boesmans cette pièce *Au monde* pour en faire un opéra parce qu'avec d'autres de mes pièces, *Pôles* et *Grâce à mes yeux* par exemple, j'avais le sentiment intuitif qu'il y avait là une matière qui pouvait déborder le théâtre, à la différence de pièces plus concrètes que j'ai écrites dernièrement.

Ce qui a été difficile dans l'écriture du livret, c'est de me retrouver dans un rapport strictement textuel, devant l'ordinateur, sans passer par le biais du travail au plateau avec des interprètes. Avec Oscar Bianchi sur *Thanks to my Eyes*, lors de ma précédente expérience à l'opéra, il y avait eu des étapes de mise en espace avec des comédiens, qui m'avaient permis de penser ma mise en scène pendant le processus d'écriture du livret. Avec Philippe Boesmans, on a travaillé en *work in progress* sur la matière du texte de la pièce et je n'ai fait aucune incursion au plateau...

Pour écrire le livret, je ne dois pas seulement enlever du texte mais me remettre dans la position initiale de l'écriture. C'est un travail qui demande du temps, mais c'est aussi très formateur pour un écrivain. Il faut arriver à une sorte d'épure, à une autre économie: élaguer pour dégager du terrain en vue de créer l'espace musical.

À l'opéra, le travail sur l'intériorité des personnages est bien sûr pris en charge par le chant et la musique, mais je ne dissocie pas voix et corps et je ne sépare pas le chant de la présence de celui qui chante. Mon travail de metteur en scène consistera à faire que les deux soient profondément liés.

J'ai tendance à ne pas associer l'écriture théâtrale seulement au mot, au texte, mais à ramener le texte au même niveau que les autres éléments de la représentation. Pour moi, écrire, c'est prendre en compte tout ce qui fait langage, cela veut dire, bien sûr les mots, la parole, mais aussi la présence humaine des acteurs, l'espace, le son, la lumière. À partir de la présence humaine, il y a déjà quelque chose qui s'exprime, qui se raconte silencieusement, et les interactions entre individus sont infinies. Le rapport concret d'un corps à un espace particulier, à une lumière particulière, au son, au bruit environnant, j'appelle cela aussi « écriture » car il permet de travailler sur le sens, d'exprimer des sentiments, des émotions et même des idées.

Écrire du théâtre, c'est organiser tous ces langages pour en faire une écriture globale. Cette façon de concevoir l'écriture théâtrale n'est pas révolutionnaire ni même absolument personnelle, à travers elle s'expriment des influences de mon temps, artistiques et philosophiques.

Mais cette écriture globale s'est substituée pour moi à ce qu'on appelle communément l'« écriture ». Je n'écris pas des textes ou des pièces, j'écris des spectacles. Le plus fondamental, c'est le temps de la représentation, c'est l'écriture de cet objet qu'on appelle la représentation. Le théâtre n'a finalement de réalité que dans ce concret éphémère. Le texte n'est donc que la trace du spectacle, c'est ce qui reste de la représentation, son écume. Cela n'empêche pas certains textes d'exister éventuellement aussi sur le plan littéraire. Mais je ne mets pas le texte à une place plus haute que les autres. Je considère tous les éléments concrets sur la scène comme les mots de la pièce. C'est pour cela aussi que je n'écris pas mes pièces avant de commencer ce qu'on appelle les répétitions. Je retarde le moment de l'écriture des mots pour avoir cette possibilité d'organiser tous les éléments d'une écriture globale. À l'intérieur de cette écriture globale, je réfléchis aux mots, à ce qu'on appelle le style, comment dire ou ne pas dire, comment organiser la parole. Dans l'écriture d'un mot, il y a parfois la conscience de tout ce qui va

être en plus, à côté ou au-delà, par la direction d'acteurs, ou un autre élément, un son, une présence, qui va produire un contexte particulier, une interférence sur le sens premier de ce mot.

Depuis le début de mon écriture théâtrale, je me suis intéressé à ce qu'on pourrait appeler un retour vers le narratif ou vers le récit, vers la fiction. Même si *Au monde* n'est pas une de mes premières pièces, elle s'inscrit dans ce questionnement, cette sensibilité. C'est une histoire qui est en déconstruction de l'histoire. En quelque sorte, ce n'est pas une vraie histoire, c'est une histoire qui organise des archétypes fictionnels, qui joue avec l'idée de l'histoire, avec l'idée de toutes les histoires. D'ailleurs, elle mêle un certain nombre de références, de styles et d'auteurs. Comme si on ne pouvait pas inventer une histoire sans se mettre dans les pas de toutes les histoires existantes et, à partir de là, chercher ce qui est possible. Il y a deux influences fortes pour *Au monde*: Maeterlinck et Tchekhov. *Au monde* est comme un mélange des *Trois sœurs* et de *Pelléas et Mélisande*, c'est ce mélange et celui de toutes les histoires qui sont à la fois les histoires mythologiques, les histoires du monde réel, les histoires de la littérature. C'est aussi finalement une création du spectateur, une histoire qui est constituée par son regard et son écoute ainsi que sa mémoire, et son imaginaire, pour ne pas dire son inconscient. Il y a chez moi ce désir, cette intuition de produire une ouverture: un assemblage, des significations ouvertes, en mouvement. L'idée de narration a souvent été associée à la clarté. Avec *Au monde*, j'avais le désir de créer des trous et des béances. Ce sont ces trous qui apportent une relation différente entre celui qui regarde, le spectateur, et l'histoire.

Un des axes principaux de *Au monde*, c'est l'indétermination, c'est-à-dire ce qui est laissé indéterminé du fait de l'esthétique (ce qui s'écrit sans être dit, ce qui n'est pas montré, comme je viens de l'évoquer) mais également parce que les personnages eux-mêmes sont dans le déni ou laissent certaines choses dans l'informulé. Ce groupe humain, cette petite société, est engagé dans une recherche

de contrôle de son image et du sens qui s'en dégage. Il y a indétermination de la vérité de ces hommes et femmes et de leurs relations. C'est une histoire banale de relations familiales mais c'est aussi une histoire qui raconte l'époque dans laquelle nous vivons. Une grande partie de la réalité de notre monde est laissée dans une forme d'indétermination, d'imprécision voire de flou. Plus les moyens de communication se développent, plus les moyens de transformer le réel ou de le maquiller se développent eux aussi. De cela découle une grande confusion, une confusion morale entre autres. Brouiller les frontières de la réalité, produire des écrans entre les individus et leur réalité est une façon contemporaine d'exercer le pouvoir. Ce pouvoir, et sa façon perverse de l'exercer, il en est question dans *Au monde*. *Au monde* n'est pas une pièce sur la famille, mais sur une famille en particulier, pilier de notre système économique, social, politique, et sur le rapport des membres de cette famille au monde qui les entoure.

Au monde

— Joël Pommerat

In samenspraak met Philippe Boesmans koos ik het stuk *Au monde* om er een opera van te maken, want net als bij andere van mijn stukken, bijvoorbeeld *Pôles* en *Grâce à mes yeux*, had ik het intuïtieve gevoel dat er materiaal in zat dat het theater kon overstijgen. Dat geldt niet voor de meer concrete stukken die ik onlangs schreef.

De moeilijkheid bij het schrijven van het libretto, was dat ik alleen op de tekst betrokken was, aan de computer, zonder er met acteurs op het podium aan te kunnen werken. Bij *Thanks to my Eyes*, mijn vorige opera-ervaring in samenwerking met Oscar Bianchi, werkte ik tijdens het ontstaansproces ook met acteurs op de scène, wat het me mogelijk maakte om mijn encenering uit te werken tijdens het schrijfproces van het libretto. Met Philippe Boesmans werkten we aan de tekst als een *work in progress* maar heb ik op geen enkel moment op het podium geëxperimenteerd...

Om het libretto te schrijven moest ik niet alleen tekst weglaten, maar ook teruggaan naar het moment waarop ik het stuk begon te schrijven. Dat is een werk dat tijd vergt, maar het is voor een schrijver ook heel leerrijk. Je moet tot een soort blauwdruk komen, een andere economie: snoeien om plaats te maken voor de muzikale ruimte.

In opera wordt het innerlijke van de personages op natuurlijke wijze overgebracht door de zang en de muziek, maar ik koppel stem en lichaam, zang en de aanwezigheid van diegene die zingt niet van elkaar los. Mijn werk als regisseur bestaat er juist in beide nauw met elkaar te verbinden.

Ik heb de neiging om het schrijven van theater niet alleen te associëren met het woord, met de tekst, maar de tekst op hetzelfde niveau te behandelen als de andere elementen van de voorstelling. Voor mij is schrijven rekening houden met alles wat een taal maakt, uiteraard zijn dat de woorden, maar ook de menselijke aanwezigheid van de acteurs, de ruimte, de klank, het licht. De menselijke aanwezigheid op zich drukt al iets uit, vertelt iets in stilte en de interacties tussen individu's zijn eindeloos. De concrete relatie van een lichaam met een bepaalde ruimte, met een bepaald licht, met klank, met omgevingsgeluid, dat noem ik ook 'schrijven', want dat laat toe om op de zintuigen in te spelen, gevoelens, emoties en zelfs ideeën uit te drukken.

Voor het theater schrijven, dat is al die talen samenbrengen om er een omvattend geheel van te maken. Deze visie op het schrijven voor theater is niet revolutionair en zelfs niet iets heel persoonlijks, maar via haar komen alle invloeden van mijn tijd naar binnen, zowel artistieke als filosofische.

Deze omvattende manier van schrijven is bij mij in de plaats gekomen van wat men doorgaans 'schrijven' noemt. Ik schrijf geen teksten of stukken, maar ik schrijf voorstellingen. Het meest fundamentele is de tijd van de voorstelling, het gaat dus om het schrijven van dat object dat men voorstelling noemt. Het theater bezit uiteindelijk alleen maar realiteit door dat kortstondige en concrete. De tekst is alleen maar het spoor van de voorstelling, dat is wat ervan overblijft, haar schuim. Dat neemt niet weg dat bepaalde teksten ook literaire waarde hebben. Maar ik zet de tekst niet op een hogere plaats. Ik beschouw alle concrete elementen op de scène als de woorden van het stuk. Daarom schrijf ik mijn stukken ook niet vooraleer ik begonnen ben aan de scenische repetities. Ik stel het moment van het schrijven van de woorden uit om de mogelijkheid te hebben om alle elementen van een omvattende schriftuur te organiseren. Binnen die omvattende schriftuur denk ik aan de woorden, aan wat men de stijl noemt, hoe iets te zeggen of niet te zeggen, hoe de woorden te organiseren. Bij het schrijven

van een woord duikt soms het besef op van alles wat er nog daarnaast en daarna komt, door wat de acteurs doen, of een ander element, een klank een aanwezigheid die een bepaalde context gaat produceren, een interferentie over de eerste betekenis van dat woord.

Al van in het begin was ik geboeid door wat je een terugkeer naar het narratieve, naar het verhaal, de fictie zou kunnen noemen. Hoewel *Au monde* niet een van mijn eerste stukken is, past het in die benadering, in die gevoeligheid. Het is een verhaal dat het verhaal deconstrueert. In zekere zin is het geen echt verhaal, het is een verhaal dat met archetypes van de fictie speelt, met het idee van het verhaal, met het idee van alle verhalen. Het vermengt trouwens een aantal referenties, stijlen en auteurs. Alsof je geen verhaal zou kunnen verzinnen zonder aan te sluiten bij alle bestaande verhalen, en van daaruit zoeken wat mogelijk is. In *Au monde* zijn er twee grote invloeden terug te vinden: Maeterlinck en Tsjechov. *Au monde* is als een mengeling van *Drie zusters* en *Pelléas et Mélisande*, het is deze mengeling en die van alle verhalen, zowel van mythologische verhalen, verhalen over de reële wereld als literaire verhalen. Het is uiteindelijk ook een creatie van de toeschouwer, een verhaal dat gevormd wordt door zijn blik en door het luisteren en ook door zijn geheugen en zijn verbeelding, om niet te zeggen, zijn onderbewuste. Ik heb een soort verlangen, een intuïtie om een opening tot stand te brengen: een assemblage, open betekenissen die in beweging zijn. Het idee van een vertelling wordt vaak geassocieerd met helderheid. Met *Au monde* wilde ik echter juist gaten en spleten in de structuur creëren. Het zijn die gaten die een andere relatie tot stand brengen tussen diegene die kijkt, de toeschouwer en het verhaal.

Een van de hoofdassen van *Au monde* is het onbepaalde, dat wil zeggen wat vanuit esthetisch oogpunt onbepaald is gelaten (wat is geschreven zonder gezegd te zijn, wat niet wordt getoond, in de zin zoals ik het er net over had), ook omdat de personages dingen verdringen of sommige zaken ongeformuleerd laten. Die groep mensen, die kleine maatschappij is op zoek naar controle over

zijn beeld, en naar de zin die daaruit voortvloeit. Er heerst onduidelijkheid over de waarheid van deze mannen en vrouwen en over hun relaties. Het is een banaal verhaal over familierelaties, maar ook een verhaal dat het heeft over onze tijd. Een groot deel van de wereld waarin we leven blijft onduidelijk, vaag of wazig. Hoe meer de communicatiemiddelen zich ontwikkelen, hoe meer ook de middelen om de realiteit te veranderen of te maskeren zich ontwikkelen. Daaruit ontstaat een grote verwarring, onder meer een morele verwarring. De grenzen van de realiteit doen vervagen, schermen zetten tussen individu's en hun realiteit, dat is een hedendaagse manier om macht uit te oefenen. Het is over die macht en de perverse manier waarop ze wordt uitgeoefend dat het in *Au monde* gaat. *Au monde* is geen stuk over familie, maar over een bepaalde familie, pijler van ons economisch, sociaal en politiek systeem, en over de verhouding van de leden van deze familie tot de wereld die hen omringt.

— *Vertaling: Hilde Pauwels*

Mettre au monde

— *Christian Longchamp*

Tout a commencé par un concours de circonstances, le hasard, la chance, comme souvent dans la création. Un compositeur, un auteur-metteur en scène, une rencontre, et immédiatement, chez chacun, un intérêt pour les mondes poétiques de l'autre. Et l'amitié qui est venue très vite. La certitude partagée par Peter de Caluwe et moi-même que d'une décision prise en quelques jours au cours de l'été 2010 allait naître une aventure artistique et humaine importante, tant pour Philippe Boesmans que pour Joël Pommerat.

À l'exception d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* dont Gerard Mortier a assuré en 2008 la création à l'Opéra Garnier à Paris en coproduction avec la Monnaie, tous les opéras de Philippe Boesmans ont vu le jour sur la scène bruxelloise avant de connaître de retentissants succès dans d'autres théâtres européens. Au cours du mois de juin 2010, il était donc naturel pour la Monnaie d'accueillir avec intérêt et joie le désir du compositeur belge de se lancer dans la composition d'un nouvel opéra qu'il envisageait de créer au printemps 2014. Philippe Boesmans avait quelques envies ou idées qu'il souhaitait nous faire partager. L'adaptation d'un Feydeau était une piste. Il se trouve que le hasard (mais est-ce lui, vraiment?) nous avait amenés à envisager une tout autre idée. Un rendez-vous récent avec Joël Pommerat en avait été l'origine. Convaincus de longue date que l'esthétique, l'intérêt pour les fables et les contes, la direction d'acteurs du créateur français pouvaient apporter beaucoup à l'opéra, nous l'avions rencontré au cours du mois de mai à Bruxelles, ville qui, à la faveur de l'engagement de Jean-Louis Colinet

et du Théâtre National à ses côtés, est devenue pour lui au fil du temps un port d'attache essentiel. Joël Pommerat nous avait affirmé alors sa double conviction. Sa volonté, en premier lieu, de poursuivre son travail artistique sur la scène selon la règle qu'il s'était fixée depuis le début de son aventure théâtrale. Ne mettre en scène que ses propres textes était une condition à laquelle il refusait de déroger. Toute proposition d'une mise en scène d'une œuvre du répertoire était donc vouée à un refus. Sa seconde conviction, tout aussi précise et décidée, allait nous engager dans le projet de *Au monde*. Il ne nous fit pas mystère de son envie de s'impliquer dans une nouvelle création lyrique, alors qu'il préparait *Thanks to my Eyes*, le premier opéra du jeune compositeur italo-suisse Oscar Bianchi, adapté de sa pièce *Grâce à mes yeux* pour le Festival d'Aix-en-Provence 2011 (un opéra coproduit par la Monnaie et présenté au Théâtre National en mars 2012). Mais cette nouvelle aventure dans le monde de l'opéra qu'il appelait de ses vœux, il la souhaitait différente, ou plutôt complémentaire de celle qu'il développait alors avec Oscar Bianchi. Pour Joël Pommerat, les conditions d'une création théâtrale ont toujours été essentielles. Auteur et metteur en scène, il a établi au cours des années des règles de travail singulières nécessaires à la création de ses spectacles. Il nous indiqua, lors de cet entretien qui allait s'avérer décisif, qu'il tenait à la langue française, à sa langue d'écriture, afin de pouvoir maîtriser au mieux les nuances et les atmosphères du livret. Et très vite il fit allusion à Maeterlinck et à Debussy, à *Pelléas et Mélisande*, œuvre majeure à ses yeux, essentielle, où verbe et musique se nourrissent l'un l'autre, se comprennent, se fondent, paraissent définitivement indissociables. Je n'ai pas souvenir que nous lui ayons parlé de Philippe Boesmans dès ce premier rendez-vous, mais il était clair pour Peter de Caluwe et pour moi-même que nous devions au plus vite inventer un projet avec Joël Pommerat et un compositeur à la hauteur de son ambition. La Monnaie était déjà engagée dans des créations mondiales jusqu'en 2013. En 2014 ? C'était envisageable.

Parler d'opéra avec Philippe Boesmans est un bonheur permanent. Il connaît tout le répertoire, mais ceci n'a rien d'original. Non, ce qui est tout à fait extraordinaire chez lui, c'est qu'il est un compositeur fasciné par le théâtre, par le spectacle. Il a non seulement vu un nombre considérable de productions de la Monnaie au cours des directions de Gerard Mortier, Bernard Foccroulle et Peter de Caluwe, mais il est toujours à l'affût des diffusions télévisées de nouvelles productions de metteurs en scène novateurs tels que Krzysztof Warlikowski (qui mit en scène au Teatro Real de Madrid sa superbe orchestration du *Couronnement de Poppée* en juin 2012) ou Dmitri Tcherniakov. Il aime que les hommes de théâtre se saisissent des œuvres lyriques pour en livrer des interprétations inattendues, novatrices, poétiques. Il est à l'opposé de ces compositeurs qui craignent de se voir déposséder de leurs notes. La longue et fructueuse collaboration avec le metteur en scène Luc Bondy qui accoucha de productions lyriques formidables (de la création de sa version du *Couronnement de Poppée* jusqu'à *Yvonne, princesse de Bourgogne* en passant par *Wintermächten*) a fortifié sa passion pour le théâtre, pour le théâtre à son plus haut niveau d'exigence. Affirmons-le sans détours : ils se comptent sur les doigts d'une main les compositeurs contemporains à posséder une compréhension aussi fine et intime des ressorts de l'art et de l'action dramatiques. Il n'est qu'à écouter ses interprétations musicales des œuvres de Shakespeare, Schnitzler ou Strindberg. C'est admirable. Il possède la science du théâtre. Il met son extraordinaire monde musical au service du théâtre afin de créer des opéras qui figurent parmi les œuvres lyriques les plus importantes des trente dernières années. Des opéras qui échappent à toute chapelle musicale, à tout effet de mode. Seule compte pour lui l'efficacité dramatique et poétique.

Lorsque nous avons parlé de Joël Pommerat à Philippe Boesmans lors de ce déjeuner de travail de juin 2010, il a tout de suite marqué son intérêt. Certes ce qu'il savait de l'univers de Joël Pommerat lui paraissait très éloigné de celui de Feydeau et de son *On purge bébé* qu'il appréciait tout particulièrement («J'aime

cette pièce drôle et méchante»), mais l'opportunité de s'engager dans un nouvel opéra en travaillant étroitement avec un auteur vivant ne s'était jamais présentée. Les lectures dans les jours qui suivirent de toutes les pièces de Joël Pommerat publiées par Actes Sud lui confirmèrent sa première réaction. Oui, notre pressentiment était bel et bien fondé. Philippe Boesmans avait la conviction qu'il pouvait rencontrer musicalement l'atmosphère si originale des œuvres dramatiques de Joël Pommerat. Restait à organiser leur première rencontre.

L'ambiance crépusculaire, étrange, venimeuse et par moments fantastique, voire grotesque, de *Au monde* avait immédiatement attiré l'attention du compositeur. Un huis clos familial, les références explicites à Maeterlinck et à Tchekhov, tout cela l'attirait beaucoup. Comme Joël Pommerat nous avait confié qu'il ne pourrait pas s'engager dans l'écriture d'un livret original – compte tenu du nombre de nouvelles productions théâtrales qu'il s'était déjà engagé à créer pour sa compagnie –, l'adaptation ou la recréation de l'une de ses pièces devait être privilégiée. Il fut ravi de l'intérêt que Philippe Boesmans portait en particulier à *Au monde*. Proposer à deux artistes qui ne se connaissent pas d'envisager un travail en commun au long cours est toujours un pari. Mauvaise compréhension, gêne, susceptibilité, voire jalousie apparaissent malheureusement parfois lors de ces « mariages » entre artistes. Au-delà du respect et de l'intérêt que deux artistes doivent ressentir l'un pour l'autre, il y a une dimension humaine, un profond désir de partager l'essentiel qui doit apparaître avec évidence. Et très vite. Je me souviens parfaitement de notre émotion profonde à la suite de la première rencontre entre Philippe Boesmans et Joël Pommerat. Tout comme Peter de Caluwe, j'avais la certitude que notre intuition avait été la bonne. Les trois ans et demi qui allaient suivre n'ont cessé de confirmer ce sentiment.

Pour des raisons différentes, le projet de *Au monde* représentait pour les deux créateurs une gageure à risque. Pour Joël Pommerat, la réécriture de sa pièce exigeait un travail de concentration, une recherche d'économie, d'efficacité

d'autant plus complexe que son écriture théâtrale est tendue, précise. La décision commune d'envisager un opéra de moins de deux heures et sans entracte nécessitait pour l'auteur de faire des choix importants, de renoncer à des détails qui ont toute leur place dans la pièce *Au monde* mais qui, ici, devaient être abandonnés pour laisser place à la musique, pour donner à la musique la responsabilité de créer par elle-même des ambiances, des situations psychologiques, des relations entre les personnages. Avouons qu'au début nous avons craint que pour Philippe Boesmans, la contrainte de travailler avec un artiste à la fois auteur et metteur en scène, n'écrivant que dans la perspective d'une réalisation théâtrale, souvent au plateau, vérifiant avec ses comédiens l'exactitude de chacune de ses répliques, qui avait réalisé avec *Au monde* l'un de ses plus beaux spectacles, spectacle théâtral qu'il s'appropriait à reprendre pour une grande tournée, spectacle qui allait rester la référence dans nos réflexions au cours de la longue période de travail qui débutait, nous avons craint, donc, que Philippe se sente à l'étroit. Mais il ne s'est jamais départi de l'attention, de l'écoute et de l'humour qu'il avait manifestés lors de leur première rencontre. Surtout, son génie musical – comment le qualifier autrement – a trouvé appui dans ces contraintes qu'il avait évidemment tout à fait mesurées, estimées et finalement acceptées dès le début de cette aventure.

Après avoir déterminé la grande forme, la réduction du livret à vingt scènes, après avoir convenu d'une forme de minutage idéal par scène, le travail de réécriture, de concentration, non pas de réduction, de la pièce *Au monde* commença. Nous avons eu de formidables rencontres de travail. J'assistais avec délice à leurs dialogues passionnants et passionnés. Joël Pommerat a généralement travaillé seul dans un premier temps à la réécriture. Il nous adressait ensuite ses propositions, et chacune d'elle était suivie d'une réunion chez Philippe Boesmans, dans un restaurant, à Paris parfois dans la brasserie du *Terminus Nord*, par Skype, par téléphone. Les dernières nuances apportées au livret se sont faites parfois par sms. Philippe Boesmans s'appropriait tous les personnages de

Au monde en précisant les contours psychologiques dans ses conversations avec Joël Pommerat.

C'est dans ce travail minutieux à la recherche du mot juste, du mot juste pour l'auteur, du mot juste pour le compositeur, que j'ai vraiment pris toute la mesure de ce que cette collaboration avait d'intense et de riche. Joël Pommerat acceptait d'amender sa proposition afin que la phrase musicale que Philippe Boesmans percevait intuitivement, qu'il était le seul à percevoir, puisse se déployer avec fluidité. À d'autres moments, il préférait résister à la tentation d'accéder à sa demande pour conserver ce qui lui paraissait déterminant dans une réplique, dans la définition d'un personnage. Ces échanges, ces va-et-vient nombreux entre les deux artistes, où leur élégante bienveillance s'exprimait autant dans les paroles que dans les attitudes, m'ont fait songer à des collaborations extraordinaires qui ont marqué l'histoire de l'opéra, jusqu'à celle, récente, de George Benjamin et Martin Crimp pour *Written on Skin*. À la notable différence près que Joël Pommerat avait toujours en tête la mise en scène qu'il comptait réaliser. Plus encore qu'à la création d'un opéra, les deux artistes n'ont donc cessé de collaborer, au cours des dernières années, à la création d'un spectacle d'opéra.

Une étape très importante dans le développement de leur travail correspondit au moment, au cours des premiers mois de l'année 2012, où Peter de Caluwe et Christophe Bezzone ont pu nous assurer de la participation de Patricia Petibon pour le rôle difficile, très exigeant de la seconde fille – rôle à ce point écrasant vocalement qu'il a été nécessaire d'engager une autre artiste, Ilse Eerens, pour l'interpréter lors de deux représentations. Pour une création de cette ambition, la Monnaie tenait à engager des chanteurs de très grand talent. Quelle n'a pas été leur surprise, Philippe Boesmans a même paru s'en inquiéter tout d'abord, que des artistes tels que Stéphane Degout ou Yann Beuron acceptent des rôles, certes essentiels, mais quelque peu en retrait par rapport à ceux qu'ils ont l'occasion d'interpréter sur les grandes scènes européennes. Puis vinrent ensuite les enga-

gements de Fflur Wyn, Werner Van Mechelen, Charlotte Hellekant, plus tard celui de Frode Olsen, pour le personnage du père, le plus difficile à distribuer car Joël Pommerat tenait à ce que la Monnaie le confie à un chanteur très âgé... Ses interprétations d'Arkel, à la Monnaie notamment, nous confirmaient cependant que malgré un âge réel bien moins avancé que celui de son comédien dans le spectacle théâtral de *Au monde*, Frode Olsen avait le talent d'acteur qui lui permettrait de rendre crédible la faiblesse et l'épuisement physiques du patriarche de cette famille au bord de la catastrophe. Le rôle de la femme étrangère, la femme engagée par le mari dans la pièce, était dévolu, la décision avait été prise très tôt, à l'une des comédiennes fétiches de Joël Pommerat, Ruth Olaizola, qui le créa en 2004 et qui l'interprète aujourd'hui encore lors de la reprise de la pièce *Au monde*.

Les qualités spécifiques des voix des chanteurs dans l'oreille, Philippe Boesmans a pu dès lors affiner certains passages de sa composition. Pour Joël Pommerat, les photographies des visages et des corps de ces chanteurs donnaient une réalité spécifique à ses personnages, affranchissaient toujours davantage de sa création théâtrale le spectacle en train de s'inventer. Dès le moment où les chanteurs furent engagés, nos conversations devinrent plus concrètes encore.

Beaucoup d'autres souvenirs pourraient figurer dans ces « choses vues » au cours de ces années de création. Je voudrais terminer par l'évocation du travail accompli par Philippe Boesmans au cours des derniers mois. Un problème aux yeux l'a lourdement handicapé. Stabilisé suite à une intervention chirurgicale réussie lors de l'été 2013, ce problème n'en a pas moins été une cause d'inquiétude majeure pour lui. Le retard sur son planning de création est devenu manifeste. Il y eut un moment, à la fin de l'automne, où Joël Pommerat et moi-même avons même été très inquiets quant à la possibilité de pouvoir créer cet opéra au cours de ce printemps. Nous craignons que des chanteurs se rétractent car de nombreuses scènes devaient être encore composées. Leur appréhension face à ce retard n'allait-elle

pas les fragiliser, voire les rebuter? Mais Philippe Boesmans a accompli, au cours de l'hiver, dans ces conditions difficiles, un travail extraordinaire. Je veux témoigner ici de l'importance qu'eurent alors Bernard et Annick Focroulle, ainsi que Patrick Davin, le chef d'orchestre de cette création, qui a dirigé un très grand nombre d'œuvres de Philippe Boesmans, pour leur soutien amical et capital. Je tiens aussi à évoquer la présence du compositeur Benoît Mernier, qui créa son opéra *La Dispute* à la Monnaie au printemps 2013, au cours des semaines qui ont précédé les débuts des répétitions. À la façon d'un grand peintre de la Renaissance, en pleine maturité, Philippe Boesmans a fait appel à l'un de ses meilleurs élèves, pour lui demander du soutien lors de la phase ultime de sa composition. À l'instar d'un grand peintre qui face à l'urgence de la livraison d'une fresque ferait appel à l'un de ses élèves accomplis pour lui permettre d'honorer une commande de la meilleure des manières. La générosité, elle encore, avec laquelle Benoît Mernier accepta de donner de son temps pour soutenir son « maître » n'a fait que parachever l'extraordinaire aventure de cette création.

Les répétitions avec piano de *Au monde* ont débuté il y a deux semaines dans la Salle Malibran. Il reste un peu plus de trois semaines avant la première, l'achèvement d'un projet qui trouva son origine lors de conversations à la fin du printemps 2010. Le concours de circonstances, le hasard et la chance se sont métamorphosés en nécessité. Joël Pommerat travaille à sa mise en scène; Philippe Boesmans assiste à toutes les répétitions, encourage, précise quelques nuances; Patrick Davin soutient les chanteurs par ses commentaires, ses corrections, son exigence. Tous les artistes sont à l'œuvre. Les répétitions musicales avec l'Orchestre symphonique de la Monnaie débutent dans quelques jours. *Au monde* va naître le 30 mars. Dans une impatiente et ardente sérénité.

Op de wereld zetten

— Christian Longchamp

Alles begon met een samenloop van omstandigheden, toeval en geluk, zoals zo vaak bij een scheppingsproces. Een componist, een schrijver-regisseur, een ontmoeting, en dan ineens, bij elk van beiden, belangstelling voor de poëtische wereld van de andere. En heel snel ontstond ook vriendschap. En de zekerheid, die Peter de Caluwe en ik deelden, dat de beslissing die in de zomer van 2010 op enkele dagen tijd genomen werd aan het begin zou liggen van een waardevol artistiek en menselijk avontuur, zowel voor Philippe Boesmans als voor Joël Pommerat.

Met uitzondering van *Yvonne, princesse de Bourgogne*, waarvan Gerard Mortier in samenwerking met de Munt in 2008 de première verzorgde in de Opéra Garnier in Parijs, ontstonden alle opera's van Philippe Boesmans op de Brusselse scène, vooraleer zij in de andere Europese operahuizen een eclatant succes kenden. In de loop van de maand juni van 2010 verwelkomde de Munt dus natuurlijk met enthousiasme Philippe Boesmans' voornemen om in de lente van 2014 de creatie van een nieuwe opera te brengen. De componist had enkele wensen en ideeën die hij met ons wou delen. De bewerking van een toneelstuk van Feydeau was een mogelijke piste. En het toeval – zou het echt toeval zijn? – wilde dat we een heel ander idee in overweging namen. Dit sproot voort uit een recente ontmoeting met Joël Pommerat. We waren er al lang van overtuigd dat de esthetiek, de belangstelling voor fabels en verhalen en de acteursregie van de Franse kunstenaar een mooie bijdrage konden leveren aan de opera. Daarom kwamen we in mei samen in Brussel, de stad die dankzij de inzet van Jean-Louis Colinet

en het Théâtre National in de loop der jaren een belangrijke thuishaven werd voor Pommerat. Joël Pommerat vertelde ons toen over zijn dubbele overtuiging. In de eerste plaats zijn wil om zijn artistiek podiumwerk voort te zetten zoals hij dit sinds het begin van zijn theateravontuur voor zichzelf had vastgelegd: alleen eigen teksten regisseren was een regel waarvan hij niet wilde afwijken. Elk voorstel om een repertoirestuk te regisseren was dus gedoemd om op een weigering te botsen. Zijn tweede overtuiging, even precies en beslist, was om ons voor zijn project *Au monde* mee in de boot te nemen. Terwijl hij werkte aan *Thanks to my Eyes*, de eerste opera van de jonge, Italiaans-Zwitserse componist Oscar Bianchi, een bewerking van zijn stuk *Grâce à mes yeux* voor het Festival van Aix-en-Provence in 2011 (een coproductie met de Munt en uitgevoerd in het Théâtre National in maart 2012), maakte hij er geen geheim van dat hij wou meewerken aan een nieuwe productie. Maar dit nieuwe avontuur in de operawereld zag hij als anders, of veeleer als complementair aan het stuk waaraan hij toen samen met Oscar Bianchi werkte. Voor Joël Pommerat waren de omstandigheden waarin een theaterproductie tot stand komt altijd zeer belangrijk. Als schrijver en regisseur legde hij in de loop der jaren een aantal specifieke werkregels vast voor het maken van zijn voorstellingen. Tijdens ons gesprek, dat zo bepalend zou blijken, zei hij dat hij vasthield aan het Frans, de taal waarin hij schrijft; zo beheerste hij het best de nuances en de stemmingen in het libretto. En al snel verwees hij naar Maeterlinck en Debussy, naar *Pelléas et Mélisande*, volgens hem een meesterwerk van groot belang, waar woord en muziek elkaar voeden, begrijpen, met elkaar versmelten en volledig onafscheidelijk blijken. Ik weet niet meer of we hem al bij dit eerste gesprek over Philippe Boesmans verteld hebben, maar voor Peter de Caluwe en mijzelf was het duidelijk dat we zo snel mogelijk een project met Joël Pommerat moesten vinden en een componist met dezelfde ambitie als hij. De Munt had al engagements voor wereldcreaties tot in 2013. In 2014 dan? Dat was mogelijk.

Philippe Boesmans over opera horen praten is uitermate boeiend. Hij kent natuurlijk het hele repertoire, maar dit is niet zo bijzonder. Neen, wat hem buitengewoon maakt, is dat hij als componist gefascineerd is door het theater. Hij zag niet alleen een groot aantal producties van de Munt toen Gerard Mortier en Bernard Foccroulle er aan het hoofd stonden, en recent ook onder Peter de Caluwe, maar hij was ook altijd nieuwsgierig naar televisie-uitzendingen van nieuwe producties van vernieuwende regisseurs zoals Krzysztof Warlikowski (die in 2012 in het Teatro Real de Madrid een prachtige regie bracht van Boesmans' orkestratie van Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*) en Dmitri Tcherniakov. Hij vindt het fantastisch dat theatermensen zich op operawerken storten om er een onverwachte, vernieuwende of poëtische interpretatie van te brengen. In tegenstelling tot sommige andere componisten heeft hij geen schrik dat de muziek daarbij op het achterplan zou komen. De lange en vruchtbare samenwerking met regisseur Luc Bondy, die prachtige theaterproducties maakte (van de creatie van zijn versie van *L'Incoronazione di Poppea* tot *Yvonne, princesse de Bourgogne* over *Wintermärchen*) versterkte zijn passie voor het theater, voor theater op het hoogste niveau. Laten we het maar meteen toegeven: ze zijn op één hand te tellen, de hedendaagse componisten die zo een scherp en diepgaand inzicht hebben in de dynamiek van de dramatische kunst en handeling. Luister gewoon naar de schitterende opera's die hij componeerde naar werken van Shakespeare, Schnitzler of Strindberg. Hij bezit de kennis van het theater. Hij stelt zijn buitengewone muzikale wereld ten dienste van het theater om zo opera's te maken die tot de belangrijkste van de laatste dertig jaar behoren. Opera's die aan elk muziek cliché, aan elke rage ontsnappen. Voor hem telt alleen de dramatische en poëtische uitdrukingskracht.

Toen we tijdens de werklunch in juni 2010 aan Philippe Boesmans vertelden over Joël Pommerat, raakte hij meteen geïnteresseerd. Zeker, wat hij wist over de wereld van Joël Pommerat leek hem ver af te staan van die van Feydeau

en van zijn *On purge bébé* – een werk waarvan hij bijzonder veel hield (“Ik hou van dit grappige en ondeugende stuk”), maar de kans om mee te werken aan een nieuwe opera, in nauwe samenwerking met een nog levende schrijver, was nieuw voor hem. Toen hij in de dagen daarna alle door Actes Sud gepubliceerde stukken van Joël Pommerat las, werd zijn eerste indruk bevestigd. Ja, ons voorgevoel was juist en gegrond. Philippe Boesmans was ervan overtuigd dat hij de originele sfeer van de theaterwerken van Joël Pommerat muzikaal kon weergeven. We moesten hen enkel nog bij elkaar brengen.

De schemerige, bevreemdende, giftige en soms fantastische, zelfs groteske sfeer van *Au monde* trok onmiddellijk de aandacht van de componist. Een familiekring, de expliciete verwijzingen naar Maeterlinck en Tsjechov – dit alles sprak hem erg aan. Joël Pommerat had ons verteld dat hij geen tijd zou hebben om een nieuw libretto te schrijven, omdat hij al een groot aantal nieuwe theaterproducties beloofd had aan zijn compagnie. Dus ging de voorkeur uit naar een bewerking van één van zijn werken. Hij was blij met de belangstelling die Philippe Boesmans vooral voor *Au monde* toonde. Aan twee kunstenaars, die elkaar niet kennen, voorstellen om gezamenlijk een werk van lange adem aan te vatten, is altijd een gok. Misverstand, gêne, gevoeligheid of zelfs afgunst treden jammer genoeg vaak op tijdens zo een “huwelijk” tussen kunstenaars. Naast het respect en de interesse die twee kunstenaars moeten voelen voor elkaar, is er een menselijke dimensie, een diep verlangen, dat als van nature verschijnt, om het essentiële te delen. En dit kwam zeer snel. Ik herinner me nog haarscherp de eerste ontmoeting tussen Philippe Boesmans en Joël Pommerat. Net als Peter de Caluwe was ik er zelf van overtuigd dat onze intuïtie juist was geweest. De daaropvolgende drieënhalve jaar hebben dit gevoel enkel nog versterkt.

Om verschillende redenen was het project *Au monde* voor de twee schepende kunstenaars een risicovolle uitdaging. Voor Joël Pommerat vergde het herschrijven van zijn stuk een grote concentratie, een zoeken naar een economie

der middelen en naar efficiëntie, des te complexer omdat zijn dramatische stijl zo strak en precies is. De gezamenlijke beslissing om een opera te maken van minder dan twee uur en zonder pauze betekende voor de schrijver dat hij belangrijke keuzes moest maken, en dat hij details moest weglaten die in het stuk *Au monde* helemaal op hun plaats waren, maar die nu plaats moesten maken voor de muziek, om het aan de muziek over te laten om vanuit zichzelf stemmingen, psychologische situaties en verhoudingen tussen de personages te creëren. In het begin – dat moeten we toegeven – hadden we schrik dat Philippe Boesmans zich beperkt zou voelen door belastende omstandigheden: te moeten werken met een kunstenaar die tegelijk schrijver en regisseur is, die enkel schrijft in het kader van een theateruitvoering, vaak aanwezig op de werkvloer om met zijn acteurs de juistheid van elke repliek te controleren, die met *Au monde* één van zijn sterkste toneelstukken opvoerde, een stuk dat hij ging hernemen voor een grote tournee, een voorstelling die een referentie zou blijven in ons denken tijdens de lange werkperiode die begonnen was... Maar geen ogenblik lieten zijn opmerkzaamheid, zijn luisterbereidheid en zijn gevoel voor humor, die al bij de eerste ontmoeting waren opgevallen, hem in de steek. Maar vooral zijn muzikaal genie – hoe kan men het anders noemen – vond steun in deze beperkingen, die hij natuurlijk al van bij het begin van dit avontuur had ingeschat en aanvaard.

Nadat Joël Pommerat de grote lijnen had vastgelegd, het libretto had gereduceerd tot twintig scènes en had ingestemd met een werkwijze om elke scène perfect te timen, begon het werk van het herschrijven, concentreren – niet reduceren – van het stuk *Au monde*. We hadden schitterende werkvergaderingen. Bij het eerste werk, het herschrijven, werkte Joël Pommerat gewoonlijk alleen. Dan legde hij ons zijn voorstellen voor, waarna telkens een ontmoeting volgde met Philippe Boesmans, in een restaurant, in Parijs, vaak in de brasserie *Terminus Nord*, via Skype of per telefoon. Het aanbrengen van de laatste nuances aan het libretto gebeurde zelfs per sms... Philippe Boesmans leefde zich in al de per-

sonages van *Au monde* in door tijdens de gesprekken met Joël Pommerat hun psychologische contouren duidelijk te schetsen.

In dit minutieuze werk van het zoeken naar het juiste woord – het juiste woord voor de schrijver, het juiste woord voor de componist – heb ik pas echt de intensiteit en de rijkdom van deze samenwerking volledig kunnen vatten. Joël Pommerat was bereid om zijn voorstel te verbeteren zodat de muzikale frase die Philippe Boesmans intuïtief aanvoelde en die alleen hij kon ervaren, zich probleemloos zou kunnen ontplooiën. Op andere momenten week hij niet van zijn oorspronkelijke inzicht af en behield hij wat hem voor een repliek of een karaktertekening bepalend leek. Deze talrijke uitwisselingen en dit heen-en-weer tussen de twee kunstenaars, waarbij hun wederzijdse openheid zowel in hun woorden als in hun houding tot uiting kwam, deden mij denken aan andere buitengewone samenwerkingen in de geschiedenis van de opera, zoals onlangs tussen George Benjamin en Martin Crimp voor *Written on Skin*. Met het opmerkelijke verschil dat Joël Pommerat altijd de encenering die hij wou realiseren voor ogen hield. In de laatste jaren hebben de twee kunstenaars voortdurend samengewerkt, niet zomaar aan een opera, maar aan een operavoorstelling.

Een belangrijke fase in de ontwikkeling van hun werk viel samen met het moment – in de eerste maanden van 2012 – waarop Peter de Caluwe en Christophe Bezzone, directeur artistieke planning en productie, ons de medewerking konden garanderen van Patricia Petibon, voor de moeilijke en zeer veeleisende rol van de tweede dochter – een rol die vocaal zo overweldigend is dat men een andere zangeres, Ilse Eerens, moest vragen om twee uitvoeringen voor haar rekening te nemen. Voor een zo groots opgezet werk wilde de Munt buitengewone talenten engageren. Hoe groot was dan ook hun verrassing – Philippe Boesmans was eerst zelfs van zijn stuk gebracht – dat zangers als Stéphane Degout of Yann Beuron rollen aanvaardden die wel belangrijk zijn, maar toch ook een beetje in de schaduw staan van de rollen die ze op de grote Europese podia mogen vertolken. Daarna kwamen de

toezeggingen van Fflur Wyn, Werner Van Mechelen, Charlotte Hellekant, en later van Frode Olsen voor de rol van de vader, de moeilijkste in de casting, omdat Joël Pommerat erop aandrong dat de Munt die rol toevertrouwde aan een zeer oude zanger... Zijn vertolkingen van Arkel, onder andere in de Munt, waren voor ons het bewijs dat Frode Olsen, ook al is hij in werkelijkheid minder oud dan zijn personage in de theatervoorstelling *Au monde*, over het acteertalent beschikt om op een geloofwaardige manier de zwakheid en de fysieke uitputting voor te stellen van de patriarch van een familie op de rand van een catastrofe. De rol van de vreemdelinge, de vreemde vrouw, werd al heel snel gegeven aan Ruth Olaizola, één van de favoriete actrices van Joël Pommerat, die de rol in het theaterstuk *Au monde* creëerde in 2004 en die deze ook vertolkte bij de recente herneming ervan.

Met de specifieke kwaliteiten van de stemmen van deze zangers in het oor kon Philippe Boesmans vanaf dan bepaalde passages van zijn compositie verfijnen. Voor Joël Pommerat concretiseerden de foto's van deze zangers het karakter van zijn personages en kreeg de voorstelling in wording een veel duidelijkere aflijning. Nu de zangers geëngageerd waren voor de rollen werden onze gesprekken nog concreter.

Nog vele andere herinneringen zouden kunnen figureren in de “making of” van de jaren van het scheppingsproces. Tot slot wil ik even ingaan op de manier waarop Philippe Boesmans in de laatste maanden werkte. Hij werd daarin ernstig gehinderd door een probleem aan zijn ogen. Dit werd na een succesvolle operatie in de zomer van 2013 wel gestabiliseerd, maar het bleef niettemin een belangrijke bron van zorgen voor hem. Zijn planning van het werkproces liep daardoor duidelijk vertraging op. Op een bepaald ogenblik, op het einde van de herfst, maakten Joël Pommerat en ik ons zelfs grote zorgen over de haalbaarheid van de première van deze opera in de lente van 2014. We vreesden dat de zangers zich zouden terugtrekken, want er moesten nog talrijke scènes getoont worden. Zou hun onge-

rustheid over deze vertraging hen niet doen twijfelen of zelfs doen terugdeinzen? Maar in deze moeilijke omstandigheden leverde Philippe Boesmans in de winter een buitengewone prestatie. Ik wil hier de belangrijke rol vermelden van Bernard en Annick Focroulle, evenals van Patrick Davin, de dirigent van deze creatie, die vele werken van Philippe Boesmans heeft gedirigeerd. Ik wil ook de aanwezigheid vermelden, in de weken vóór de repetities begonnen, van de componist Benoît Mernier, die in de lente van 2013 zijn opera *La Dispute* creëerde. Als een oudere meester uit de renaissance heeft Philippe Boesmans beroep gedaan op hem, één van zijn beste leerlingen, om hem terzijde te staan tijdens de laatste fase van zijn compositiewerk. Een groot schilder waardig, die voor een dringende levering van een fresco één van zijn alumni inschakelt om een bestelling op de beste manier te leveren. De grootmoedigheid waarmee Benoît Mernier tijd wou vrijmaken om zijn “meester” te ondersteunen, was de kers op de taart van het uitzonderlijke avontuur van deze productie.

De repetities met piano van *Au monde* zijn twee weken geleden begonnen in de Malibransaal. Er resten nog drie weken tot de première, de voltooiing van een project dat zijn oorsprong vond in de gesprekken op het einde van de lente van 2010. Een samenloop van omstandigheden, toeval en geluk ondergingen een gedaantewisseling en werden een noodzaak. Joël Pommerat werkt aan zijn ensce-nering; Philippe Boesmans woont alle repetities bij, hij moedigt aan en brengt een paar verfijningen aan; Patrick Davin ondersteunt de zangers met zijn commentaar, zijn verbeteringen en zijn hoge eisen. Alle artiesten zijn op de werf. De repetities met het Muntorkest beginnen over enkele dagen. *Au monde* komt op 30 maart ter wereld. In een ongeduldige en vurige sereniteit.

— Vertaling: Elisabeth Ghysels

Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel et de rendre le réel à un haut degré d'intensité et de force. Je cherche le réel. Pas la vérité. On dit que mes pièces sont étranges. Mais je passe mon temps, moi, à chercher le réel.

— Joël Pommerat

Je ne peux pas parler de ma musique comme ça. On sait en parler longtemps après, mais au moment même de la composition, je ne me pose pas le problème du langage.

Au monde est si différent d'*Yvonne* que cela m'a permis de faire complètement autre chose, de retravailler en français en essayant de ne pas avoir peur de faire des choses plus ou moins déjà faites. L'histoire est là, on a des modèles. De même que Tchekhov est un modèle lointain pour Joël, l'opéra français du début du XX^e siècle est un modèle pour moi. Ma musique n'est bien sûr pas celle de Debussy, mais des éléments de la prosodie y feront penser.

— Philippe Boesmans

Je ne crois pas que le théâtre soit le lieu idéal d'expression des bons sentiments. Le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain. Non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis. Un lieu où nous n'avons pas peur, puisque ce lieu est un lieu de simulacres et que les blessures que nous allons nous faire n'ont rien de commun avec celles que nous pourrions subir dans la vie qui n'est pas théâtre. Il ne faut jamais confondre l'art et la vie.

— Joël Pommerat

Pourquoi, à peine nous commençons à vivre, devenons-nous ennuyeux, ternes, insignifiants, paresseux, indifférents, inutiles, malheureux? [...] Les gens ne font que manger, boire, dormir, puis ils meurent... D'autres viennent au monde, et à leur tour mangent, boivent, dorment, ne trouvant à se divertir, pour ne pas sombrer dans l'ennui, que dans les ragots abjects, la vodka, les cartes, les chicanes; et les femmes trompent leur mari, les maris mentent, font semblant de ne rien voir, de ne rien entendre, et l'irrésistible influence de la vulgarité pourrit les enfants, éteint l'étincelle divine qui vivait en eux, ils deviennent des cadavres vivants, aussi semblables les uns aux autres, aussi pitoyables que leurs parents...

— Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, IV

J'aime que toutes mes histoires soient improbables, tordues. Qu'elles ne tiennent vraiment pas debout comme on dit, au contraire qu'elles soient bancales et que ce soit un vrai tour de force ensuite qu'elles tiennent quand même debout sur le plateau. Rien n'est plus beau selon moi que l'équilibre précaire. J'aime que ce ne soit pas gagné d'avance, que ça ne tienne pas tout seul, que l'écriture des mots, l'écriture du texte ne révèlent pas tout, ne disent pas tout. Que tout ne soit pas joué d'avance. Parce que, dans le fond, mes histoires sont aussi des prétextes à révéler des instants, révéler de la présence, la présence qui est à la fois mystère et concret.

— Joël Pommerat

Dans ma pièce *Au monde*, il n'y a que des choses voilées. C'est presque un effet. Si je suscite chez le spectateur le désir de savoir, je vais ouvrir son champ d'imagination, de perception. Ça rejoint l'idée du désir, la notion de désir qui est assez importante dans mon rapport à l'écriture et au spectateur. Je ne suis pas propriétaire de la vérité. Je n'ai pas une vérité à exprimer aux autres, je suis dans la même recherche de vérité que les autres, je n'ai pas fait le chemin du sage et je ne suis pas en état d'apporter les réponses, je peux ouvrir des questions particulières, mettre l'autre dans un état particulier qui va peut-être le mettre en relation avec une part de réalité qui lui échappait jusque-là. C'est une utopie, mais je la pousse jusque où je peux.

— Joël Pommerat

Het theater is mijn persoonlijke middel om de werkelijkheid te vatten en die werkelijkheid een hoge mate van intensiteit en kracht te verlenen. Ik ben op zoek naar het werkelijke. Niet naar de waarheid. Men zegt dat mijn stukken vreemd zijn. Maar zelf besteed ik mijn tijd aan het zoeken naar de werkelijkheid.

— Joël Pommerat

Ik kan niet over de stijl van mijn muziek spreken. Veel later kun je erover praten, maar op het moment zelf van het componeren, stel ik me niet de vraag naar de stijl.

Au monde is zo anders dan *Yvonne* dat het me de kans heeft geboden om iets helemaal anders te doen, om opnieuw in het Frans te werken en daarbij te proberen geen angst te hebben om iets te doen wat al dan niet eerder is gedaan. De geschiedenis is natuurlijk wat ze is, en je hebt altijd voorbeelden voor ogen. Net zoals Tsjechov een ver voorbeeld is voor Joël, is de Franse opera van het begin van de twintigste eeuw voor mij een voorbeeld. Mijn muziek is zeker niet die van Debussy, maar bepaalde facetten van de prosodie doen wel aan hem denken.

— Philippe Boesmans

Ik denk niet dat het theater de ideale plaats is voor een ‘goed gevoel’. Het theater is een plaats waar reflectie en ervaring van het menselijke mogelijk zijn. Niet een plaats waar we op zoek gaan naar bevestiging van wat we reeds weten, maar een plaats van mogelijkheden en het opnieuw in vraag stellen van dingen die ons verworven lijken. Een plaats waar we niet bang zijn, omdat deze plaats een plaats is van schijnbeelden en omdat de wonden die we bij onszelf zullen slaan niets gemeen hebben met de wonden die we kunnen oplopen in het leven dat geen theater is. De kunst en het leven mogen nooit met elkaar verward worden.

— Joël Pommerat

Hoe komt het dat wij nauwelijks nadat wij begonnen zijn te leven al van die saaie pieten worden, zo grauw, oninteressant, lui en onverschillig, zo nutteloos en ongelukkig? [...] De mensen doen niets anders dan eten, drinken, slapen, en dan gaan ze dood... Nieuwe generaties worden geboren, die op hun beurt weer eten, drinken en slapen en die, om van verveling niet helemaal af te stompen, wat variatie in hun leven aanbrengen door walgelijk geroddel, wodka, kaartspel en de hartstocht, waarmee ze elkaar processen aandoen. De vrouwen bedriegen hun mannen en de mannen liegen erop los en veinzen dat ze niets zien of horen, en onvermijdelijk zal de liederlijkheid van dat alles als een zware last op de kinderen drukken, waardoor iedere vonk Gods in ze wordt gedoofd en ze net van die armzalige, eenvoudige stervelingen worden als hun vaders en moeders zijn geweest...

— Anton Tsjechov, *Drie zusters*, IV

Ik heb graag dat al mijn verhalen onwaarschijnlijk zijn, geschift, dat ze niet helemaal steek houden, maar daarentegen zelfs mank lopen en dat het een ware krachttoer is als ze nadien overeind blijven op het podium. Ik vind niets mooier dan het wankele evenwicht. Ik hou ervan dat de uitkomst onzeker is, dat het verhaal onvoorspelbaar is, dat het schrijven van de woorden, van de tekst niet alles prijsgeeft. Dat alles niet vooraf al gespeeld is. Want in de grond zijn mijn verhalen ook voorwendsels om momenten te onthullen, om de aanwezigheid te onthullen, aanwezigheid die zowel mysterieus als concreet is.

— Joël Pommerat

In mijn stuk *Au monde* is alles versluierd. Het is bijna effectmatig. Als ik bij de toeschouwer het verlangen naar het weten oproep, dan open ik zijn verbeeldingsveld, zijn perceptieveld. Dat sluit aan bij het idee van het verlangen, de notie van het verlangen dat vrij belangrijk is in mijn verhouding tot het schrijven en tot de toeschouwer. Ik ben geen eigenaar van de waarheid. Ik bezit geen waarheid die ik aan anderen wil meedelen, ik bevind mij in dezelfde zoektocht naar de waarheid als de anderen, ik heb niet het pad van de wijsheid bewandeld en ik ben niet in staat om antwoorden te brengen. Ik kan bepaalde vragen opwerpen, de ander in een bepaalde staat brengen die hem misschien verbindt met een deel van de werkelijkheid die hem tot dan ontsnapt was. Het is een utopie, maar ik duw door tot waar ik kan.

— Joël Pommerat

Propos de campagne... Sur la route de *Au monde*

— Patrick Davin

Philippe Boesmans n'est venu à l'opéra que tardivement: il a près de cinquante ans, et une longue expérience de compositeur derrière lui, quand il écrit *La Passion de Gilles*, qui précède pourtant une évolution extrêmement brutale dans son œuvre. Cette production très baroque le propulse au sommet de ce que l'on peut faire à l'époque en musique contemporaine: maestria, invention, modernité, pertinence, impertinence, tout y est! Amené à orchestrer *Le Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi, il comprend la nécessité de se rapprocher du mot, de la clarté. À partir de *Reigen*, son évolution est relativement homogène, loin du choc entre *La Passion de Gilles* et son deuxième opéra. *Wintermärchen*, une sorte de péplum à la Shakespeare, est suivi de *Julie*, qui ne mobilise qu'un petit orchestre: le compositeur, tentant de s'assagir, se rapproche de l'opéra de chambre. *Yvonne* renoue avec la veine d'un certain opéra bouffe et cruel à la fois.

Obsédé par le raffinement et le sortilège de l'orchestration, avec une couleur en perpétuelle évolution, Philippe Boesmans affiche dans *Au monde* une espèce de génie libre, où l'on perçoit l'homme de métier qui a voulu – comme Debussy dans *Pelléas* – une musique qui magnifie la parole... Son écriture est très précise et réfléchie: il n'y a pas un endroit où je dois dire à l'orchestre « mesdames, messieurs, c'est beaucoup trop fort, c'est écrit *forte*, mais vous allez jouer *piano* », comme cela arrive souvent dans les opéras. Il écrit avec une véritable intention et maîtrise une orchestration stupéfiante. Si on respecte les nuances, l'effet est

extraordinaire, l'orchestre paraît lointain puis de plus en plus proche, c'est formidable. Le remarquable interlude qui précède la scène 3, très nerveux et tout en nuances extrêmes, débouche tout à coup sur quelque chose de perlé, de très subtil. Philippe Boesmans cherche le renouvellement et introduit des violons diaphanes, une orchestration qui se raréfie, recourant même un peu aux associations insolites d'instruments (tuba et cor anglais, trombone et piccolo par exemple). L'orchestration est par ailleurs très fragmentée, comme une succession de petites musiques de chambre. Je suis aussi frappé par l'utilisation des premiers et seconds violons. Les seconds violons sont souvent l'ombre des premiers, par le biais de divers procédés : sourdines, octavations, diminutions, augmentations. Les premiers violons sont aussi comme un fleuve souterrain qui jaillit soudain, qui s'enflamme. Philippe Boesmans a vraiment réalisé une orchestration en clair-obscur, presque baroque, au sens pictural du terme. Il affirme d'ailleurs avoir voulu « exprimer dans la musique ce qui n'était pas dit ». Il évoque entre les lignes, et l'orchestration, avec ses différences de densité, de coloris, et parfois son extrême dénuement, produit un ensemble très énigmatique, riche et porteur...

Philippe Boesmans est par ailleurs connu pour sa grande intelligence dramaturgique, dès *La Passion de Gilles* – où il a même parfois été un peu dépassé par ses moyens : sa capacité à faire sonner un orchestre, à amener des couleurs folles y est telle que la voix semble parfois noyée dans l'ensemble. Dans *Au monde*, on est dans l'hypernormalité, l'hypercalme, on aborde parfois la question de la non-dramaturgie. Pourtant, l'ensemble est sous-tendu par une véritable dramaturgie, et l'écriture de Philippe Boesmans est extrêmement concrète : elle allie un soin immense de l'orchestration et une minutie visant à faire scintiller les paroles. Deux mesures d'ouverture seulement précèdent les premières paroles des chanteurs. Le compositeur croit à cette manière de dire les choses, d'évoquer des grands drames avec beaucoup de pudeur et d'efficacité. Les lignes ne sont pas

immortelles en tant que telles, elles existent par leur environnement, par leur vérité dramatique. Il y a aussi une grande maîtrise du déroulement du temps : jusqu'où peut-on être lent, puis rapide, puis chaotique, puis absent... c'est un homme de théâtre ! On sent que c'est presque une nécessité, en raison de l'abondance des non-dits ; il faut rajouter des clés pour les gens qui viendront à l'opéra sans avoir vu la pièce. La pièce de théâtre *Au monde* est une œuvre très elliptique, très énigmatique. Elle parle beaucoup plus d'Orï que le livret de l'opéra (seul un quart du texte a été conservé), mais on n'en sait guère plus à son sujet. C'est ce côté mystérieux qui me fait penser à *Pelléas*.

On peut dire qu'en vieillissant, Philippe Boesmans accorde moins d'importance au fait de prendre une place dans l'histoire de la musique, dans l'évolution vers une quelconque modernité. Il affirme plutôt son goût pour le mélange des écritures, de la musique « savante », du jazz et même de la musique de variétés. L'acte bohémien de *Wintermärchen* faisait déjà intervenir le groupe de jazz Aka Moon. Dans *Au monde*, on entend à trois reprises *My Way*, le tube de Frank Sinatra / Claude François, chaque fois dans une orchestration différente. Mais cette mélodie est un peu partout. Par exemple quand la deuxième fille chante « Nous serons libres, oui, vraiment libres », on n'a pas encore entendu *My Way*, mais les notes en évoquent déjà la mélodie. Elle branche la télévision trop fort et on est inondé d'un *My Way* tonitruant. C'est vrai que c'est fait avec grand art. Il faut être un très grand artiste pour utiliser ainsi les citations, pour ne pas donner l'impression d'un collage artificiel. Mais Philippe Boesmans maîtrise toutes les ficelles. Les arrangements et les couleurs de *My Way* le prouvent. On touche au sublime tout en étant dans la banalité de ce que l'on connaît – même si d'aucuns diront que ces accords parfaits signent aussi la défaite d'une certaine musique contemporaine. On est désormais dans l'ordre des orchestrations que Berio a pu proposer pour Schubert : un grain de sel, un zeste d'impertinence, une brutalité sous-jacente,

une élégance jubilatoire, mais un langage qui ne refuse pas le lointain passé. On n'est plus dans la post-tonalité, mais carrément dans la tonalité. On arrive à des choses tonales, dans l'esprit du bel canto, tout en touchant le sommet de la trivialité au sens premier du terme (c'est-à-dire le plus basique) : la banalité dont parle *My Way*. C'est assez passionnant pour les interprètes d'être ainsi sur le fil du rasoir : on doit faire se toucher ce qui est le sommet du sublime et ce qui est le sommet de la trivialité.

On remarque aussi parfois une relative neutralisation du chant ; c'est comme si on retournait aux origines, à Monteverdi, à la mise en musique d'une action, pour que le spectateur puisse en profiter et écouter *Au monde* à l'opéra comme on écouterait *Au monde* au théâtre. Aucun chanteur n'est là pour briller. Le rôle de la seconde fille est un peu plus écrasant, dans le sens où il est long, fatigant de présence, de couleur, d'intensité, de mille sautes d'humeur – mais toujours en souplesse. Je ne crois pas qu'elle doive pourtant déclencher un enthousiasme vocal. Ce n'est pas le but. C'est plus une voix qui ne doit pas abuser de son côté volumineux, qui doit être capable de douceur, de légèreté. La troisième fille est très intéressante aussi. Nous avons la chance d'avoir une distribution extraordinaire. Avec notamment Stéphane Degout en Ori ; Ori, c'est Oreste aussi, un personnage que l'on attend, dont on parle, qui garde son mystère et se referme sur lui-même. Et il y a ce « père-basse » qui décline pendant tout l'opéra, physiquement et vocalement. Ce sont des défis. On n'est pas là pour briller, juste pour être vrais.

S'il a été immédiatement reconnu comme un maître de l'orchestration et du théâtre comme on n'en trouvait plus à l'opéra, Philippe Boesmans affirme néanmoins que les grands sujets du passé n'ont plus tant d'intérêt pour lui, et qu'il est désormais attiré par des choses en apparence beaucoup plus modestes. Chez Philippe Boesmans, il y a une raréfaction de tous les éléments, mais cela leur donne aussi

une densité extraordinaire. Ce phénomène s'accompagne d'une raréfaction des gestes. On a alors l'impression que de temps en temps, pour dire ce qu'il veut dire dans le contexte, il élimine les dernières traces de dissonance pour arriver dans la consonance. Il y a certes des dissonances, mais on a vraiment l'impression que c'est une façon de se débarrasser des derniers parasites que l'on aurait sur soi. C'est toujours fait de manière admirable, sans provocation gratuite.

Philippe Boesmans est une personnalité extrêmement riche et je reprends souvent les petites phrases qu'il glisse ici et là. Par exemple à propos de la grande violence qui éclate après un passage très tendre : « Ça, ce sont les cris des meurtres que je n'ai jamais commis. » Il a cette espèce de grande violence qui sort brutalement. Comme il est très affable, on ne s'en doute guère, mais il est bipolaire, vraiment. Il dit souvent oui à tout, et se montre soudain hargneux pour des détails ; mais j'apprécie quand il dit : « Ah, ça, j'y tiens vraiment. » C'est très riche de se trouver ainsi face à un compositeur qui impose de gérer une rigueur, une nervosité, une précision, et en même temps une souplesse. Ce devrait être l'idéal de tout chef d'orchestre, et j'ai vraiment une grande chance d'avoir pu me former grâce au langage de quelqu'un comme Philippe Boesmans.

Un compositeur dont je tairai le nom m'a dit : « J'ai vu la pièce de théâtre *Au monde* et je n'en reviens pas que Philippe Boesmans l'ait choisie pour en faire un opéra. Je ne vois pas ce qu'on peut faire comme opéra là-dedans. » Je dois avouer que je n'étais pas loin de penser la même chose.

Et puis maintenant...

Campagnetaal...

In de aanloop naar *Au monde*

— Patrick Davin

Philippe Boesmans bekeerde zich pas laat tot het operagenre: hij was bijna vijftig en had al vele jaren ervaring als componist toen hij *La Passion de Gilles* schreef, een werk dat niettemin een bruuske ommezwaai in zijn oeuvre aankondigde. Deze zeer barokke productie bracht hem naar de spits van wat op dat moment mogelijk was in de hedendaagse muziek: meesterschap, inventiviteit, modernisme, humor, relevantie, onbeschaamdheid – niets ontbrak! Bij het orkestreren van *L'Incoronazione di Poppea* van Claudio Monteverdi ervoer hij de noodzaak om de tekst meer belang te geven en naar helderheid te streven. Vanaf *Reigen* was zijn evolutie relatief homogeen, en was er niet opnieuw een breuk zoals tussen *La Passion de Gilles* en zijn tweede opera. *Wintermärchen*, waarin de componist zich hult in de mantel van Shakespeare, werd gevolgd door *Julie*, met zijn kleine orkestbezetting. De componist probeerde een eigen plaats te vinden en evolueerde in de richting van de kameropera. *Yvonne* knoopte aan met de traditie van een bepaald soort komische opera waarin ook wreedheid zijn plaats heeft.

Geobsedeerd door een verfijnde en betoverende orkestratie met een voortdurend veranderende klankkleur, toont Philippe Boesmans in *Au monde* een soort vrij meesterschap, waaruit de vakman blijkt die – zoals Debussy in *Pelléas* – streeft naar een muziek die de tekst volledig tot zijn recht laat komen. Zijn schriftuur is zeer precies en doordacht: er is niet één plaats waar ik aan het orkest moet zeggen “Dames en heren, er staat wel *forte*, maar u moet dit *piano* spelen,” zoals zo vaak

het geval is in opera. Hij schrijft zeer doelgericht en met veel meesterschap een verbluffende orkestratie. Als je de nuances respecteert, is het effect buitengewoon. Fantastisch hoe het orkest aanvankelijk veraf lijkt en dan steeds dichterbij komt. Het opmerkelijke intermezzo dat voorafgaat aan de derde scène begint erg nerveus, met dynamische uitersten, en mondt plots uit in iets parelends, iets heel subtiels. Philippe Boesmans gaat op zoek naar vernieuwing, bereikt een heel transparante klank bij de violen, komt tot een orkestratie die steeds uitgepuurd wordt, en waagt zich zelfs aan een aantal ongebruikelijke instrumentencombinaties (bijvoorbeeld tuba met Engelse hoorn, trombone met piccolo). De orkestratie is ook zeer gefragmenteerd, als een opeenvolging van kamermuziekfragmenten. Ik ben ook getroffen door het gebruik van de eerste en tweede violen. De tweede violen zijn vaak een afschaduwing van de eerste, door het gebruik van verschillende technieken: met sourdines, door het octaveren, via vermindering of vermeerdering van de notenwaarden. De eerste violen zijn soms als een ondergrondse rivier die ineens opwelt, die ontbrandt. Philippe Boesmans heeft echt een orkestratie in clair-obscur geproduceerd, barok bijna, in de picturale zin van het woord. Hij heeft trouwens zelf gezegd dat hij “in de muziek wil uitdrukken wat niet uitgesproken wordt.” Het roept dingen op tussen de regels. De orkestratie, met haar verschillen in dichtheid en koloriet, met haar soms extreme soberheid, produceert hierbij een zeer raadselachtig, rijk en beladen geheel...

Philippe Boesmans staat ook bekend om zijn grote dramaturgische intelligentie, al sinds *La Passion de Gilles* – waar zijn mogelijkheden hem soms een beetje voorbij holden: zijn vermogen om een orkest te laten klinken, om waanzinnige klankkleuren te produceren, is er zo groot dat de stem soms in het geheel lijkt te verdrinken. In *Au monde* bevinden we ons in het hypernormale, het hyperkalme, en is soms zelfs de kwestie van de non-dramaturgie aan de orde. Maar het geheel steunt op een echte structuur, en de schriftuur van Boesmans is uiterst concreet:

ze combineert een immense aandacht voor de orkestratie met een nauwgezetheid die de tekst laat schitteren. Slechts twee openingsmaten gaan vooraf aan de eerste woorden van de zangers. De componist gelooft in deze wijze om dingen te zeggen, om grote drama's te evoceren met veel schroom en doeltreffendheid. De melodische lijnen als zodanig zijn niet onsterfelijk, ze bestaan door hun omgeving, door hun dramatische waarheid. Er is ook een grote beheersing van het tijdsverloop: hoe ver kun je gaan in het eerst langzaam, dan snel en chaotisch zijn, dan afwezig... Hij is een echte theaterman! Vanwege de overvloed van het onuitgesprokene voel je dat het bijna een noodzaak is om sleutels toe te voegen voor mensen die naar de opera komen zonder het toneelstuk gezien te hebben. Het toneelstuk *Au monde* is een zeer elliptisch, zeer raadselachtig werk. Het vertelt veel meer over Ori dan het operalibretto (waarin slechts een kwart van de theatertekst is overgehouden), maar we vernemen er nauwelijks meer over hem. Het is die mysterieuze kant die me aan *Pelléas* doet denken.

Je zou kunnen zeggen dat Philippe Boesmans met ouder worden minder belang hecht aan het verwerven van een plaats in de muziekgeschiedenis, in de evolutie naar een of andere moderniteit. Hij illustreert veeleer zijn voorkeur voor het mengen van stijlen, van ‘ernstige’ muziek met jazz, zelfs met lichte muziek. In het bedrijf van *Wintermärchen* dat zich in Bohemen afspeelt trad de jazzband Aka Moon al op. In *Au monde* krijgen we tot drie keer toe *My Way* te horen, de hit van Frank Sinatra / Claude François, telkens in een andere orkestratie. Maar de melodie ervan zit zowat overal. Bijvoorbeeld wanneer de tweede dochter “Nous serons libres, oui, vraiment libres” zingt, hebben we *My Way* nog niet gehoord, maar roepen die noten de melodie ervan toch al op. Ze zet de tv te hard aan en we worden overspoeld met een daverend *My Way*. Het is weliswaar heel kunstig gedaan. Je moet een groot kunstenaar zijn om op die manier met citaten om te springen, om niet de indruk te wekken van een artificiële collage. Maar Philippe

Boesmans bespeelt meesterlijk alle snaren. De arrangementen en klankkleuren van *My Way* bewijzen dat. We komen in contact met het sublieme en bevinden ons tegelijk in de banaliteit van wat we kennen – hoewel sommigen zullen beweren dat die perfecte akkoorden ook de nederlaag betekenen van een bepaalde soort van hedendaagse muziek. We bevinden ons nu in de orde van orkestraties die Berio voorstelde voor Schubert: een snuifje humor, een vleugje onbeschaamdheid, onderliggende brutaliteit, jubelende elegantie, maar een stijl die het verre verleden niet afwijst. We bevinden ons niet langer in de post-tonaliteit, maar midden in de tonaliteit. We horen zelfs tonale dingen in de geest van het belcanto, terwijl we ook een hoogtepunt van trivialiteit bereiken, in de letterlijke zin van het woord (dat wil zeggen de meest elementaire): de banaliteit waarover *My Way* het heeft. Het is behoorlijk spannend voor de acteurs om zo op het scherp van de snede te spelen: ze moeten zorgen dat het meest sublieme en het meest triviale elkaar raken.

Soms is het alsof de zang op het achterplan treedt, alsof we terugkeren naar de oorsprong, naar Monteverdi, naar het op muziek zetten van een handeling, zodat de toeschouwer ervan kan genieten en *Au monde* in de opera kan beluisteren zoals hij *Au monde* in het theater zou beluisteren. Geen enkele zanger heeft een partij waarmee hij kan schitteren. De rol van de tweede dochter is het meest veeleisend, in de zin dat het een lange partij is, die veel scenische aanwezigheid vereist, met veel kleur, intensiteit, talloze stemmingswisselingen – maar steeds op een soepele manier. Toch denk ik niet dat ze vocaal voluit mag gaan. Dat is niet het doel. Het is veeleer een stem die geen misbruik mag maken van haar volume, die in staat moet zijn tot zachtheid, tot lichtheid. Ook de jongste dochter is heel interessant. Wij hebben het geluk een buitengewone bezetting te hebben. Met in het bijzonder Stéphane Degout als Ori. Ori is als Orestes, een personage dat wordt verwacht, iemand over wie wordt gesproken, die zijn mysterie bewaart en

zich opsluit in zichzelf. En dan is er ook nog de ‘bas/vader’, die de hele opera lang fysiek en vocaal aftakelt. Dit zijn uitdagingen. Ze zijn er niet om te schitteren, alleen maar om echt te zijn.

Hoewel hij van meet af aan werd erkend als een meester inzake orkestratie en dramatische kracht, zoals er in de operawereld geen meer te vinden zijn, beweert Philippe Boesmans toch dat de grote onderwerpen van het verleden hem niet echt meer boeien, dat hij zich nu aangetrokken voelt tot schijnbaar veel bescheidener dingen. Bij Philippe Boesmans worden alle elementen soberder, maar dat verleent die ook een buitengewone dichtheid. Dit gaat gepaard met een soberheid in de gebaren. Je krijgt dan ook de indruk dat hij van tijd tot tijd, om te zeggen wat hij in die context wil zeggen, de laatste sporen van dissonantie verwijdert om tot harmonie te komen. Er zijn zeker nog wel dissonanten, maar je krijgt echt de indruk dat hij in zekere zin de laatste parasieten afgooit die als het ware op zijn huid zitten. Hij doet het altijd op een bewonderenswaardige manier, zonder gratuite provocatie.

Philippe Boesmans is een zeer rijke persoonlijkheid, en ik citeer vaak zinnestukjes die hij her en der inlast. Bijvoorbeeld over het extreme geweld dat uitbreekt na een zeer tedere passage: “Dat zijn de kreten van de moorden die ik nooit heb gepleegd.” Er kan bij hem soms een soort extreem geweld losbarsten. Hij is zeer vriendelijk, dat lijkt geen twijfel, maar hij is toch echt bipolair. Hij zegt vaak ‘ja’ tegen alles, en toont zich dan ineens onverzettelijk over details. Maar ik apprecieer het wel als hij zegt: “Dit vind ik écht belangrijk.” Het is heel verrijkend om geconfronteerd te worden met een componist die een strenge, nerveuze, precieze houding oplegt, en tegelijk ook een zekere soepelheid aan de dag legt. Dat zou het ideaal moeten zijn van iedere dirigent, en ik beschouw het als een bijzonder groot voorrecht dat ik me heb kunnen vormen dankzij de toonspraak van iemand als Philippe Boesmans.

Een componist wiens naam ik niet zal noemen, zei me onlangs: “Ik zag het toneelstuk *Au monde* en ik kan niet geloven dat Philippe Boesmans dat heeft uitgekozen om er een opera van te maken. Ik zie niet in wat je daarmee kunt aanvangen in opera.” Ik moet bekennen dat ik toen ongeveer hetzelfde dacht. Maar nu daarentegen...

— *Vertaling: Jeroen De Keyser*

Speculum mundi: l'étrangeté, du théâtre à l'opéra

— *Cécile Auzolle*

Le mari de la fille aînée:

«L'homme s'apprête à accepter la réalité,
il va enfin préférer la beauté à la laideur.»

— Joël Pommerat, *Au monde* (opéra), scène 11.

C'est à la fin des années 1970 que Philippe Boesmans, né en 1936, commence à rêver d'opéra. Écho à sa passion pour le théâtre contractée à Bruxelles et Liège au début des années 1960 dans les milieux intellectuels de gauche? Depuis deux décennies, cet autodidacte pris entre deux cultures – d'origine flamande, vivant à Bruxelles et parlant usuellement le français –, d'abord passionné de Wagner puis proche de Pousseur et de Berio, se fait volontiers iconoclaste (*Upon La-Mi*, 1970; *Evil flowers*, 1971-1972) et se sacrifie au théâtre musical (*Attitudes*, 1979-1980) mais demeure profondément attaché au son acoustique des instruments (*Sonances*, 1963; *Corrélations*, 1967; *Doublures*, 1977; *Concerto pour piano*, 1978; *Concerto pour violon*, 1979) et de l'orchestre (*Verticales*, 1969; *Intervalles* 1972-1976).

Son travail pour grand orchestre (*Conversions*, 1980) lui donne-t-il envie d'en découdre avec l'opéra bourgeois pour le torpiller? Qu'à cela ne tienne! Avec son complice le romancier Pierre Mertens, la confiance de Gerard Mortier, tout nouvel intendant de la Monnaie, l'imagination foisonnante du jeune Daniel Mesguich aux commandes de la scène et l'intelligence musicale de Pierre Bartholomée à celles de l'orchestre et des voix, c'est la sulfureuse *Passion de Gilles*, opéra en trois actes

avec chœurs, soldats, enfants, procès, bûcher et fumigènes, créée le 18 octobre 1983 à Bruxelles, quelques semaines avant le *Saint-François* de Messiaen à Paris.

«En finir avec l'opéra», l'impertinent défi de 1978, s'est changé en addiction : Philippe Boesmans a succombé aux charmes de la mécanique lyrique qui lui parle comme jamais aucun autre genre musical auparavant. Son style se transforme et sa place de compositeur prend alors tout son sens : organiser le temps musical autour d'œuvres majeures de la littérature théâtrale, donner à éprouver l'intimité des protagonistes au-delà des mots du chant grâce à l'orchestre, prendre part à l'éclosion d'une œuvre collective en trois dimensions. Il devient ainsi, au tournant du siècle, l'une des figures majeures de l'opéra, admiré, jaloué, critiqué pour sa liberté de ton et son refus des diktats d'une modernité dont il récuse les revendications de progrès, de technicité ou d'inouï.

Les années 1980 marquent ainsi sa découverte et son apprentissage du métier, après le coup d'éclat du premier opéra, resté toutefois sans lendemain. Le fin Gerard Mortier lui confie la restitution du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, en écho à l'*Orfeo* de Berio (*Orfeo II*, 1984) et au *Ritorno d'Ulisse in patria* de Henze (1985). Une belle leçon d'opéra que le compositeur de *Wintermärchen* n'oubliera plus : la conduite de l'action, la nécessaire empathie envers les personnages dont la psychologie est inscrite dans les intervalles et les lignes vocales. Et, surtout, à l'ombre de Monteverdi, Philippe Boesmans peaufine les arcanes de sa conception rythmique, essentielle au déploiement dramatique de l'œuvre.

Protégé par une résidence au Théâtre royal de la Monnaie et la bienveillance de ses directeurs successifs, après Gerard Mortier, Bernard Foccroulle puis Peter de Caluwe, et accompagné par le metteur en scène et librettiste Luc Bondy, Philippe Boesmans vit désormais d'opéra en opéra : *Reigen* (Schnitzler, 1993), *Wintermärchen* (Shakespeare, 1999), *Julie* (Strindberg, 2005) et *Yvonne, princesse de Bourgogne* (Gombrowicz, 2009). Ces œuvres sont créées à la Monnaie, sauf *Yvonne* qui voit le jour sous les ors du Palais Garnier pour clore les créations

du mandat parisien de Gerard Mortier, puis reprises dans l'Europe entière et sujettes à de nouvelles productions. Qu'elles soient monumentales (*Wintermärchen*) ou intimistes (*Julie*), elles témoignent toutes d'un sens magistral du temps théâtral, d'un don pour l'écriture vocale né de l'amour des voix et d'une bienveillance à l'égard des chanteurs ainsi qu'une maîtrise subtile de l'orchestration, un art vécu comme l'assemblage des couleurs pour un peintre, des essences pour un parfumeur ou des goûts pour un cuisiner : de l'intuition et de la sensualité avant toute chose. Aucun formalisme, aucun système, aucune déconstruction : Philippe Boesmans cherche le naturel, un naturel puisé au cœur de l'histoire de l'opéra qu'il porte en lui. En effet, nulle partition, nul enregistrement ne l'accompagnent, juste sa prodigieuse mémoire musicale, sélective, fantasque et brillante, convoquée sur un fond d'humour en demi-teintes rehaussé de pointes de lyrisme, de burlesque ou d'ironie. Philippe Boesmans s'amuse : «... le figurisme ? Un tout petit peu trop et cela devient franchement comique ! » Du pain bénit pour les hommes de plateau et les musiciens, du pur bonheur pour un public toujours enthousiaste.

Au monde marque une étape nouvelle dans le travail de Philippe Boesmans à travers sa rencontre avec Joël Pommerat. Né en 1963, cet artiste complet, écrivain, auteur de spectacle et metteur en scène, fonde sa compagnie en 1990 et décide de créer « un spectacle par an pendant quarante ans » avec une famille fidèle et engagée, comédiens, techniciens, administratifs. Soutenu et accueilli par plusieurs théâtres français et belges, bientôt incontournable de la scène actuelle, Joël Pommerat développe un regard dont la singularité, la pertinence et la beauté lui valent l'intérêt du monde de l'opéra qui le courtise et obtient ses faveurs. Ainsi, Antoine Gide et Bernard Foccroulle le décident à collaborer avec Oscar Bianchi pour la réalisation opératique de *Grâce à mes yeux*, traduit en anglais et devenu *Thanks to my Eyes* (2011), puis Peter de Caluwe et Christian Longchamp organisent sa rencontre avec Philippe Boesmans. Après avoir lu une douzaine de

pièces, le compositeur retient *Au monde* et *Cercles/Fictions*, et le choix final se pose sur la première. Joël Pommerat y avait déjà songé pour une adaptation à l'opéra tant elle joue avec les codes de la théâtralité: la référence aux *Trois Sœurs* de Teikhov est implicite et l'on sait que le compositeur admire profondément l'opéra *Tri Sestri* de Peter Eötvös. Quel sera le chemin commun?

Car il n'est pas simple pour un compositeur de pénétrer l'univers de Joël Pommerat. Son théâtre des dix dernières années est marqué par la présence de la musique au cœur de la dramaturgie, *Au monde* étant en 2004 la première étape d'une démarche nourrie depuis d'expérience en expérience. Ainsi, pour construire ce spectacle, Joël Pommerat écrit des bribes de texte, définit les rôles, les distribue aux acteurs de la Compagnie Louis Brouillard: Philippe Lehembe, Jean-Claude Perrin, Jean-Claude Frissung, Pierre-Yves Chapalain, Marie Piemontese, Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Lionel Codino et Ruth Olaizola. Pendant plusieurs semaines, ils tissent mots, silences, écoutes réciproques. Mais la création collective intègre aussi avec *Au monde* la dimension sonore: des boucles de chansons de variété réalisées par François, Grégoire et Antonin Leymarie, quelques secondes enroulées autour d'elles-mêmes et répétées à l'infini sont testées sur le plateau en fonction des émotions afin de creuser l'instant, de lui donner une consistance, une matérialité. Le résultat porte le spectateur d'allusions à la fois évidentes et mystérieuses en tubes sans âge, incursions du trivial dans le bunker design et compassé de cette famille de la haute bourgeoisie industrielle. En somme, le théâtre de Joël Pommerat sonne comme l'opéra de Philippe Boesmans: une forme et un dispositif classiques, une narration, la possibilité d'une *catharsis*, mais l'étrangeté drapé l'ensemble, venue justement de la dimension sonore – les pas des comédiens sur le plateau, les boucles musicales, les épisodes de karaoké de la femme embauchée dans la maison –, du poids épidermique des noirs.

Philippe Boesmans est d'emblée conquis par les huit protagonistes archétypiques d'*Au monde* qu'il pare de caractères vocaux précis en élaborant avec la

direction du théâtre la distribution idéale: d'une part, deux sopranos lyriques aux timbres très distincts pour la seconde fille (Patricia Petibon/Ilse Eerens) et la plus jeune fille (Fflur Wyn), dont les tessitures sont croisées afin d'accuser la différence d'âge, et un mezzo-soprano pour la fille aînée (Charlotte Hellekant); d'autre part, un «baryton pas trop grave» pour Ori (Stéphane Degout), un ténor lyrique pour le mari de la fille aînée (Yann Beuron), une basse pour le père (Frode Olsen) et un baryton-basse pour le fils aîné (Werner Van Mechelen). Le rôle de la femme étrangère est distribué à Ruth Olaizola qui a toujours joué le personnage dans les productions théâtrales et a inventé pour l'occasion une langue dérivée du basque et que nul ne comprend. Sa voix parlée, proférée, créée même, est accompagnée en mélodrame par l'orchestre et cette étrangeté inscrit son personnage dans la lignée des êtres placés aux bordures des opéras de Boesmans dans l'empreinte du visiteur de *Théorème* de Pasolini: la petite fille et la photographe de *La Passion de Gilles*, la danseuse Lucinda Childs invitant par ses déambulations muettes à regarder les scènes de *Reigen*, Greene, l'accordéoniste mendiant et voyant de *Wintermärchen*, Kristin dont les aspirations petites-bourgeoises servent de faire-valoir aux relations perverses de Julie et de Jean, Yvonne, ses râles et son mutisme mou qui révèlent la vanité de la cour de Bourgogne.

Dès lors que ces figures existent vocalement et humainement dans son imaginaire, Philippe Boesmans compose comme à son habitude, lentement, méthodiquement, de la première à la dernière scène, de la première à la dernière note, une partition pour grand orchestre mais sans chœur. Ralenti par des soucis de santé, il confie l'avant-dernière scène à son ami le compositeur Benoit Mernier qui connaît bien sa musique pour avoir réalisé la réduction pour piano et participé en tant que claviériste à la création du *Couronnement de Poppée*. Il analyse l'ensemble de l'œuvre, détermine des critères stylistiques et fait des propositions que Philippe Boesmans commente et accompagne dans leur réalisation.

Le texte du spectacle, serré et retravaillé pour le livret, est mis en musique avec un respect absolu de la prosodie: «Les acteurs de Joël parlent droit, mais chez moi, il y a de l'amplitude. Cela sonne parfois comme du Debussy, mais je l'assume!» confie Philippe Boesmans qui retrouve ici le principe de conversation développé dans *Julie*, particulièrement bien adapté au huis clos d'*Au monde*. Depuis *La Passion de Gilles*, le compositeur n'avait plus travaillé avec un auteur vivant, et sa collaboration avec Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger consistait à adapter le texte existant d'un compositeur du passé, les morts étant de sages collaborateurs. En dépit de leurs fortes personnalités et de contraintes incompressibles, le travail commun des deux artistes est réalisé dans une grande écoute: «Rien n'est négocié par concession, tout se fait par conviction», constate Joël Pommerat.

Si la polyphonie vocale existe, elle ne s'installe pas et, comme toujours dans l'univers boesmansien, les airs commencent mais n'aboutissent pas, les lignes mélodiques sont de furtifs contrepoints, labiles comme la pensée, comme la vie. Car rien n'est jamais ouvert ni clos: contre l'effet pléonastique de la construction musicale sur la construction théâtrale, Philippe Boesmans s'efforce de restituer au temps lyrique une part d'aléatoire. La musique crée un lien supplémentaire entre les personnages, éclaire leurs rapports et recadre en plans larges les gros plans du théâtre de Pommerat. Par exemple, la scène où la femme étrangère chante nue en contre-jour est réduite à quelques secondes, Philippe Boesmans préférant l'emblématique *My Way* aux chansons *Sorrow* et *Dis-moi comment tu t'appelles* diffusées très fort lors du spectacle originel. Une manière, aussi, de déplacer la temporalité supposée de l'action: les chansons choisies par Joël sont celles de son adolescence, celle que Philippe Boesmans adapte vient de son passé, ce qu'il entendait dans les juke-boxes à la fin des années 1960.

Ainsi, dans sa quête de naturel, il adoucit les ruptures auditives ou visuelles initiales en homogénéisant les niveaux et en orchestrant tuilages sonores

et dramaturgiques: la musique (instrument, intervalle, cellule thématique) d'un personnage entre avant lui, l'annonce et se perd avant qu'il ne quitte le champ. Philippe Boesmans réchauffe de tendresse et de lyrisme la scène clinique de Joël Pommerat, camaïeu de noir et blanc où corps et visages sont perçus plus qu'aperçus – «voilés» selon l'auteur – afin de laisser les mots, les silences et les déplacements imprimer l'imaginaire des spectateurs. La musique assume pleinement la sensualité d'*Au monde*, créant l'étrangeté sur le trouble emblématique de la scène de Joël Pommerat. La veine *kitsch* cultivée dans *Reigen* à travers le saxophone de la scène 6, par l'accordéon ou la voix rock amplifiée de *Wintermärchen*, les capiteuses volutes de flûte basse dans *Julie*, ou pleinement revendiquée par un foisonnement de réminiscences pour caricaturer la cour délétaire dans *Yvonne*, disparaît dans *Au monde* pour accueillir l'expression d'une douceur douloureuse, miroir des névroses peu ou prou refoulées des protagonistes.

Le langage de Philippe Boesmans convoque, dans une posture caractéristique de son style, une tonalité élargie née du dépouillement progressif des dissonances des accords pour atteindre la consonance. La tonalité éclabousse le discours mais ne s'attarde jamais. Le thème initial d'«Oh, monde!» et un accord réservoir génèrent toute l'œuvre par prolifération: il y revient, s'en éloigne, les rappelle, créant une unité subliminale tout au long des vingt scènes. L'orchestre est rarement utilisé en tutti, Philippe Boesmans jouant volontiers des juxtapositions ou oppositions de couleurs autour des lignes vocales – contre-jours, inquiétude de l'attente, hypocrites consensus, volcaniques rages, langueur du sommeil, déchirante tristesse de la trompette, mélancolie du violon solo, fatalité de la grosse caisse. Un univers est créé, mobile, incertain. Le procédé boesmansien de *trompe-l'oreille* fondé sur les réverbérations et résonances, glissant subrepticement d'un instrument à l'autre par un jeu sur les registres et les timbres, offre dans *Au monde* un écrin chatoyant aux folies des personnages, magnifiées par le classicisme hiératique et monochrome du plateau.

Au théâtre, si Philippe Boesmans cherche le naturel et Joël Pommerat le réel, l'étrangeté nécessaire à l'un et le trouble caractéristique de l'autre font de leur scène lyrique commune une expérience unique et universelle, inscrite en chair et son dans l'histoire du genre et les paradoxes du début du XXI^e siècle. Bien au-delà d'un post-modernisme qu'aucun des créateurs ne revendique, *Au monde* traduit la nécessité d'inscrire définitivement la création lyrique comme moyen d'expression pluri-artistique, affranchi des modes et des auto-dafés, reflet des égarements du monde. Pour contribuer à une appréhension apaisée des attitudes au monde?

Cécile Auzolle est Maître de Conférences à l'Université de Poitiers, dans le département de musicologie. Elle vient de publier un livre sur Philippe Boesmans: Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans (2014).

Speculum mundi: vreemdheid, van het theater naar de opera

— *Cécile Auzolle*

De man van de oudste dochter:
“De mens maakt zich op om de realiteit te aanvaarden,
en zal uiteindelijk schoonheid boven lelijkheid verkiezen.”

— Joël Pommerat, *Au monde* (opéra), scène 11.

Op het einde van de jaren 1970 begon Philippe Boesmans, die in 1936 werd geboren, te dromen van de opera. Een uitloper van zijn passie voor het theater die hij in Brussel en Luik begin jaren 1960 had opgelopen in links-intellectuele kringen? Al twee decennia lang is deze autodidact die geprangd zit tussen twee culturen – hij is van Vlaamse afkomst, maar woont in Brussel en spreekt meestal Frans – en eerst een grote liefde had voor Wagner en daarna voor Pousseur en Berio, heel bewust iconoclast (*Upon La-Mi*, 1970; *Evil flowers*, 1971-72) en werkt hij voor het muziektheater (*Attitudes*, 1979-80) maar blijft vooral vasthouden aan de akoestische klank van instrumenten (*Sonances*, 1963; *Corrélations*, 1967; *Doubleures*, 1977; *Concerto pour piano*, 1978; *Concerto pour violon*, 1979) en het orkest (*Verticales*, 1969; *Intervalles* 1972-76).

Gaf zijn werk voor groot orkest (*Conversions*, 1980) hem zin om de confrontatie aan te gaan met de burgerlijke opera om die vervolgens in de grond te boren? Dit laatste was geen belemmering. Op 18 oktober 1983, enkele weken voor *Saint-François d'Assise* van Olivier Messiaen in Parijs in première ging, werd in Brussel zijn diabolische opera *La Passion de Gilles* gecreëerd. Een opera in drie

bedrijven met koor, soldaten, kinderen, proces, brandstapel en rookmachine, die mede tot stand was gekomen door de medeplichtigheid van de schrijver Pierre Mertens, het vertrouwen van Gerard Mortier – die enkele jaren voordien intendant was geworden van de Munt –, de bruisende verbeelding van de jonge regisseur Daniel Mesguich en de muzikale intelligentie van Pierre Bartholomé.

‘Afrekenen met de opera’, de impertinente uitdaging van 1978 is een verslaving geworden. Philippe Boesmans is gezwicht voor de charmes van het lyrische mechanisme dat hem meer aanspreekt dan elk ander muzikaal genre. Zijn stijl veranderde en zijn functie als componist ontvouwde zijn volle betekenis: de muzikale tijd organiseren rond grote werken van het literaire theater, de intimiteit van de protagonisten laten ervaren los van de gezongen woorden dankzij het orkest, meewerken aan het ontstaan van een collectief werk in drie dimensies. Zo werd hij rond de eeuwwisseling een van de grote figuren van de opera, bewonderd, benijd, bekritiseerd voor zijn vrije toon en zijn afwijzing van dictaten van een moderniteit waarvan hij de aanspraken op vooruitgang, techniciteit en het absoluut nieuwe betwist.

Na de opzienbarende eerste opera, die echter zonder vervolg bleef, begon in de jaren 1980 zijn ontdekkingsstocht en zette hij zijn eerste stappen in het metier. Gerard Mortier vertrouwde hem de bewerking toe van *L’Incoronazione di Poppea* van Monteverdi, als antwoord op de *Orfeo* van Berio (*Orfeo II*, 1984) en de *Ritorno d’Ulisse in patria* van Henze (1985). Een mooie les in opera die Philippe Boesmans nooit meer zou vergeten: het sturen van de actie en de nodige empathie voor de personages wier psychologie vervat zit in de intervallen van de vocale lijnen. In de schaduw van Monteverdi kon hij echter vooral zijn ritmisch concept verfijnen, dat essentieel is voor de dramatische ontwikkeling van een opera.

Geholpen door een aanstelling tot huiscomponist van de Munt en door de welwillendheid van haar opeenvolgende directeurs – na Gerard Mortier kwam Bernard Foccroulle en dan Peter de Caluwe – en in samenwerking met regisseur en librettist Luc Bondy, volgden de opera’s van Philippe Boesmans elkaar in hoog

tempo op: *Reigen* (Schnitzler, 1993), *Wintermärchen* (Shakespeare, 1999), *Julie* (Strindberg, 2005) en *Yvonne, princesse de Bourgogne* (Gombrowicz, 2009). Al deze opera’s werden gecreëerd in de Munt, behalve *Yvonne* dat in première ging in de gulden schittering van de Opéra Garnier als afsluiting van het Parijse mandaat van Gerard Mortier, en daarna in heel Europa werd hernomen of waarvan nieuwe producties werden gemaakt. Of ze nu monumentaal (*Wintermärchen*) of intimistisch zijn (*Julie*), ze geven allemaal blijk van een magistraal gevoel voor de theatrale tijd, van een talent voor de vocale schriftuur ontstaan uit liefde voor de stem en van begrip voor de zangers. Ze getuigen ook van een subtiele beheersing van de orkestratie, een kunst die vergelijkbaar is met de samenstelling van kleuren door een schilder, van extracten door de parfumeur of van smaken door een kok: het gaat in de eerste plaats om intuïtie en sensualiteit. Geen enkel formalisme, geen enkel systeem, geen enkele deconstructie: Philippe Boesmans streeft naar het natuurlijke, een naturel dat hij put uit de geschiedenis van de opera die hij volledig geïnternaliseerd heeft. Hij maakt inderdaad geen gebruik van partituren of van opnames, hij steunt volledig op zijn buitengewone, selectieve, grillige en schitterende muzikaal geheugen, dat hij oproept tegen een humoristische achtergrond van half tinten, doorspekt met lyrisme, burleske en ironie. Philippe Boesmans amuseert zich: “Toonschildering? Een beetje te veel en het wordt echt komisch!” Goddelijke kost voor de mensen op het podium en de muzikanten, puur geluk voor een altijd enthousiast publiek.

Au monde betekent een nieuwe stap in het werk van Philippe Boesmans en is het gevolg van zijn kennismaking met Joël Pommerat. Deze in 1963 geboren totaalkunstenaar, auteur, toneelschrijver en regisseur richtte in 1990 zijn eigen gezelschap op en besloot ‘gedurende veertig jaar één voorstelling per jaar’ te creëren, met een trouwe en geëngageerde familie van acteurs, technici en administratief medewerkers. Hij trad al op in meerdere theaters in Frankrijk en België en is weldra niet meer weg te denken uit de actuele podiumkunsten. De eigenzinnigheid,

pertinentie en schoonheid van zijn visie wekten de interesse van de operawereld die hem het hof maakte om ook van zijn diensten gebruik te kunnen maken. Zo overhaalden Antoine Gide en Bernard Foccroulle hem om samen te werken met Oscar Bianchi voor het operaproject *Grâce à mes yeux*, dat in Engelse vertaling *Thanks to my Eyes* (2011) heette. Dan brachten Peter de Caluwe en Christian Longchamp hem in contact met Philippe Boesmans. Na een tiental stukken te hebben gelezen, selecteerde de componist twee stukken *Au monde* en *Cercles/Fictions* en uiteindelijk viel de keuze op het eerste. Joël Pommerat had voordien al aan een adaptatie voor opera gedacht, omdat het een stuk is dat speelt met theatercodes: de verwijzing naar *Drie zusters* van Tsjechov is impliciet en we weten dat de componist een groot bewonderaar is van de opera *Tri sestri* van Peter Eötvös. Hoe zal de gemeenschappelijke weg eruitzien?

Het is niet eenvoudig voor een componist om in de wereld van Joël Pommerat door te dringen. In Pommerats theaterwerk van de laatste tien jaar stond muziek centraal in de dramaturgie. *Au monde* van 2004 was hiervan de eerste etappe en elk nieuw stuk sindsdien gaat in die zin verder. Voor deze voorstelling vertrok Joël Pommerat van flarden tekst, definieerde hij vervolgens de rollen en gaf ze aan acteurs van de Compagnie Louis Brouillard: Philippe Lehembre, Jean-Claude Perrin, Jean-Claude Frissung, Pierre-Yves Chapalain, Marie Piemontese, Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Lionel Codino en Ruth Olaizola. Gedurende meerdere weken verweefden ze woorden en stiltes en luisterden naar elkaar. Maar in de collectieve creatie van *Au monde* was ook de geluidsdimensie aanwezig: variété liedjes van François, Grégoire en Antonin Leymarie, die enkele seconden rondjes draaiden en eindeloos werden herhaald, werden op de scène getest in functie van de emoties, om het ogenblik diepte, consistentie, materialiteit te geven. Het resultaat nam de toeschouwer mee in zowel evidente als mysterieuze allusies op de tonen van tijdloze schlagers, waarmee het triviale in de vormelijke designbunker van deze familie van rijke industriële binnendrong. Eigenlijk klinkt het theater van Joël Pommerat

als de opera van Philippe Boesmans: een klassieke vorm en encenering, een verhaal, de mogelijkheid van een katharsis, maar alles ademt een vreemde sfeer, die precies wordt opgewekt door de geluidsdimensie, de manier waarop de acteurs op het podium evolueren, de muzikale bochten, de karaoke-episodes van de vreemde vrouw, het epidermale gewicht van het zwart.

Philippe Boesmans was meteen geboeid door de acht archetypische protagonisten van *Au monde* die hij accuraat vocaal karakteriseerde door met de directie van de Munt op zoek te gaan naar de ideale rolbezetting: enerzijds twee lyrische sopranen met erg verschillende timbres voor de tweede dochter (Patricia Petibon/ Ilse Eerens) en de jongste dochter (Fflur Wyn) wier tessituren met elkaar worden geconfronteerd om het leeftijdsverschil duidelijk te maken; een mezzosopraan voor de oudste dochter (Charlotte Hellekant); een ‘niet te lage bariton’ voor Ori (Stéphane Degout), een lyrische tenor voor de man van de oudste dochter (Yann Beuron), een bas voor de vader (Frode Olsen) en een bas-bariton voor de oudste zoon (Werner Van Mechelen). De rol van de vreemde vrouw wordt gezongen door Ruth Olaizola die het personage ook altijd al speelde in de theaterproductie en die voor de gelegenheid een van het Baskisch afgeleid taaltje heeft verzonnen dat niemand verstaat. Haar gesproken, kijdende of zelfs schreeuwende stem wordt melodramatisch begeleid door het orkest en hiermee sluit deze rol aan bij de randpersonages in de opera’s van Boesmans die op hun beurt in het voetspoor treden van de bezoeker in *Theorema* van Pasolini: het kleine meisje en de fotograaf in *La Passion de Gilles*, de danseres Lucinda Childs die met haar woordeloze bewegingen uitnodigt om de scènes van *Reigen* te bekijken, Greene, de bedelende accordeonist en ziener van *Wintermärchen*, Kristin wier kleinburgerlijke aspiraties dienen om de perverse relaties van Julie en Jean in de verf te zetten, het gereutel en het stilzwijgen van Yvonne, die de zelfingenomenheid van het Bourgondische hof beter doet uitkomen.

Vanaf het moment dat deze figuren vocaal en als mens in zijn fantasie vorm hadden gekregen, componeerde Philippe Boesmans zoals gewoonlijk: traag,

methodisch, van de eerste tot de laatste scène, van de eerste tot de laatste noot, een partituur voor groot orkest, maar zonder koor. Gehinderd door gezondheidsproblemen, vertrouwde hij de voorlaatste scène toe aan zijn vriend en componist Benoit Mernier die zijn muziek goed kent. Deze zorgde voordien al voor de piano-reductie van *L'Incoronazione di Poppea* en zat bij de creatie hiervan ook aan het klavier. Hij analyseerde het werk in zijn geheel, leidde daaruit stilistische criteria af en deed voorstellen die Philippe Boesmans dan becommentarieerde en verder mee uitwerkte.

De gebalde en voor het libretto bewerkte tekst van de voorstelling, werd op muziek gezet met een absoluut respect voor de prosodie: “De acteurs van Joël spreken rechtlijnig, maar bij mij is er een grotere omvang. Dat klinkt soms als Debussy, maar ik eigen me dat toe” vertelt Philippe Boesmans. Hij grijpt hier terug naar het conversatieprincipe zoals hij dat in *Julie* ontwikkelde en dat bijzonder geschikt is voor het *huis clos* van *Au monde*. Sinds *La Passion de Gilles* had de componist niet meer gewerkt met een nog levende auteur. Zijn samenwerking met Luc Bondy en Marie-Louise Bischofberger bestond immers uit de adaptatie van bestaande teksten van auteurs uit het verleden; doden zijn immers meegaande medewerkers. Ondanks hun sterke persoonlijkheden en strikte eisen, verliep de samenwerking tussen beide kunstenaars in goede verstandhouding: “Over niets moest worden onderhandeld, alles is uit overtuiging ontstaan” stelt Joël Pommerat vast.

Als er al een vocale polyfonie bestaat in dit werk, dan is ze heel vluchtig, en zoals altijd in het universum van Boesmans zijn er aria's die beginnen maar die niet worden afgerond, met melodische lijnen als vluchtige contrapunten, labiel als het denken, als het leven. Want er is nooit iets open of gesloten: om het pleonastische effect van de muzikale constructie op die van het theater tegen te gaan, streeft Philippe Boesmans ernaar om in de lyrische tijd opnieuw het toeval te introduceren. De muziek creëert een bijkomende band tussen de personages, belicht hun verhoudingen en zet de close-ups van het theater van Pommerat in een breder

kader. Zo is de scène waarin de vreemde vrouw naakt zingt in tegenlicht, beperkt tot enkele seconden, waarbij Philippe Boesmans kiest voor het emblematische *My Way* van Frank Sinatra in plaats van de liedjes *Sorrow* en *Dis moi comment tu t'appelles* die luid weerklonken in de oorspronkelijke theatervoorstelling. Dit is ook een manier om de veronderstelde periode van de actie te verschuiven: de liedjes die Joël Pommerat koos, zijn die van zijn adolescentietijd, diegene die Philippe Boesmans adapteerde komen uit zijn verleden. Het zijn de liedjes die hij op het einde van de jaren 1960 op de jukebox hoorde.

In zijn zoeken naar een natuurlijk verloop, verzacht hij dus de aanvankelijke auditieve of visuele breuken door de verschillende niveaus te homogeniseren of door de breuklijnen te bestoppen door middel van sonore en dramaturgische overlappings: de muziek (instrument, interval, thematische cel) van een personage gaat eraan vooraf, kondigt het aan en verdwijnt vooraleer het personage afgaat. Philippe Boesmans vult met tederheid en lyriek de scène die Joël Pommerat heel klinisch gemaakt had, als een cameo in zwart-wit waarin lichamen en gezichten meer worden aangevoeld dan gezien – ‘gesluiert’ volgens de auteur – om de woorden, de stiltes en de bewegingen de verbeelding van de toeschouwers op gang te laten brengen. De muziek vertolkt volop de sensualiteit van *Au monde*, en creëert vreemdheid bovenop de emblematische ontreddering van het theater van Joël Pommerat. In *Au monde* verdwijnt het vleugje kitsch dat via de saxofoon in *Reigen* binnensloop, of via de accordeon of de versterkte rockstem in *Wintermärchen*, of via de sensuele voluten van de basfluit in *Julie* of in vol ornaat naar voren kwam in een overvloed aan herinneringen om het verderfelijke hof te karikaturiseren in *Yvonne*. In plaats daarvan komt de expressie van een pijnlijke tederheid, een spiegel van de neuroses die min of meer verdrongen worden door de protagonisten.

Zoals kenmerkend is voor zijn stijl, roept de taal van Philippe Boesmans een verruimde tonaliteit op, die ontstaat door het steeds meer elimineren van

dissonanten uit de akkoorden om zo te komen tot een consonantie. De tonaliteit botst met het discours maar blijft nooit lang hangen. Uit het beginthema van ‘Oh, monde!’ en een soort ‘moeder-akkoord’ worden de bouwstenen van het hele werk afgeleid: hij komt erop terug, verwijderd zich ervan, verwijst ernaar, en creëert daarmee doorheen de twintig scènes een onbewuste eenheid. Het orkest wordt zelden voltallig ingezet. Philippe Boesmans speelt bewust met de nevenschikking of tegenstelling van de kleuren rond vocale lijnen, tegenlichteffecten, de onrust van het wachten, hypocriete consensus, vulkanische woede-uitbarstingen, loomheid van de slaap, verscheurende droefheid van de trompet, melancholie van de vioolsolo, fataliteit van de grote trom. Er wordt een beweeglijke, onzekere wereld gecreëerd. Boesmans’ *trompe-l’oreille*-procédé, gebaseerd op de echo en resonantie die stiekem van het ene naar het andere instrument verglijden door een spel met registers en timbres, vormt in *Au monde* een schitterend schrijn voor de waanzin van de personages, versterkt door het hiëratische en monochrome classicisme van de scenografie.

Terwijl Philippe Boesmans het natuurlijke zoekt en Joël Pommerat het reële, maken de noodzakelijke vreemdheid voor de ene en de kenmerkende ontredning voor de andere van hun samenwerking voor de opera een unieke en universele ervaring, die met vlees en klank geworteld zijn in de geschiedenis van het genre en de paradoxen van het begin van de 21^{ste} eeuw. Ver voorbij een postmodernisme dat geen van beide claimt, getuigt *Au monde* van de noodzaak om de lyrische creatie definitief te affirmeren als een multi-artistiek expressiemiddel, los van modes en autodafe’s, weerspiegeling van de verwarring van de wereld. Om bij te dragen aan een vrediger begrip voor de houding die men inneemt in de wereld?

Cécile Auzolle is docente in de afdeling musicologie van de Universiteit van Poitiers. Zij publiceerde zopas een boek over Philippe Boesmans: Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans (2014).

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 formes, 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 recombinaison, 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?

— *Traduction: Evelyne Sznycer*

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.

Het gezin in de wereld

— *Dirk De Wachter*

In tegenstelling tot populaire opvattingen over de hedendaagse individuele mens, worden wij niet alleen in dit bestaan geworpen, maar worden wij omgeven en bepaald door anderen. Het is het onvermijdelijke lot van de mens om in familiale structuren terecht te komen. Omdat het hulpeloze menskind bij de geboorte volstrekt onmogelijk autonoom kan blijven bestaan en nog vele jaren bescherming en zorg nodig heeft van anderen, is het veroordeeld tot een of andere gezinsvorm. Heel de menselijke geschiedenis en alle ons bekende culturen hebben vormen van gezinsleven: clans, grote transgenerationele families, uiteenlopende structuren – die prachtig beschreven zijn door Claude Lévi-Strauss – en, pas de laatste jaren in het westen, het kleine kerngezin.

Vanaf de 19^{de} eeuw ontwikkelt deze burgerlijke gezinsvorm zich als dominerend ideaal, als hoeksteen van de maatschappij. Om de illusie van onaantastbaarheid vol te houden, als baken van liefde en genegenheid, bleken heel wat bijkomende strategieën nodig. De burgerlijke moraal werd volgehouden door hypocrisie en schijn, de seksuele impulsen afgeleid naar duistere ontkenningen en relaties van macht en dwang. Het was en is nog steeds de taak van de kunstenaar om dit spel te doorprikken, deze tragedie te ontmaskeren, zoals Luis Buñuel in *Le Charme discret de la bourgeoisie* of Thomas Vinterberg in *Festen*.

Het gezin, in al zijn onontkoombaarheid, is een ongewone constructie in onze hoogst individualistische tijd. In onze illusie van maakbaarheid en keuze is het gezin voor het kind een vast gegeven, een noodlottigheid waar het aan onderworpen wordt. Een kind kiest zijn ouders niet, maar ook ouders ontdekken een kind dat steeds anders is dan wat ze droomden of wensten. Het kind verplicht de volwassenen tot een correctie op hun dromen en projectieve wensen, zeker als ze zelf van hun ouderlijke bepaaldheid niet losgekomen zijn. Deze frustratie is vaak ondraaglijk en ondenkbaar en gaat zich paradoxaal manifesteren in meer rigiditeit, regeling en machtsontplooiing. Het moeilijke evenwicht tussen hechten en loslaten, tussen loyaliteit en autonomie, maakt dat de grootste uitdaging van de ouderlijke opdracht bestaat in het liefdevol laten zijn.

In een wereld van schijnbare keuze en eigengemaakt succes is het erg moeilijk om de noodlottigheid en de tragiek van de verschillende levens in het gezin te denken. De nabijheid van mekaar is tegelijkertijd ook vreemdheid, de aanwezigheid van het eigene accentueert het onoverbrugbare verschil, het niet begrijpen van de andere. Dit gaat gepaard met onuitgesproken schuld en onuitdrukbaar schaamte.

In de huidige wereld, waarin het monolitische gezin geëxplodeerd is in veelvuldige samenstellingen en oneindig verschillende verschijningsvormen, blijven deze thema's onverminderd spelen. De onverdraagzaamheid van verschil, de illusie van gelijkheid, de haast goddelijke macht om de ander tot een evenbeeld te maken, de onaantastbaarheid van het eigene, zijn de mechanismen die het gezin, als primaire knoop van relationaliteit, aan de oorsprong plaatst van de menselijke tragiek.

De familiale netwerken, in hun hedendaagse wedersamengestelde complexiteit lijken structureel terug te keren naar de schijnbaar verdwenen patriarchale familiekluwens uit vorige eeuw. Er dreigt dezelfde machtsontplooiing waarin

verschillend zijn wordt vermoord, minder in de grootvaderlijke tirannieën van de autocratische mannen, maar nu eerder in de verstikkende overrompeling van symbiotiserende moeders. De zo nagestreefde individualiteit wordt zo een pseudo-autonomie, waarin existentiële angst een moerassige ondergrond vormt, waardoor het gekwetste ik opzwellt tot een egocentrische kogelvis. Deze mislukkende separatie leidt tot verdere verstrikking in de klevrige draden van het relationele web. Tegelijk wordt de dwingende machtsillusie constant bedreigd. Enerzijds door de buitenstaanders, de indringende partners die met andere wetten in de cocon kunnen snijden. Soms ook door de volledig vreemden die schijnbaar machteloos binnentreden, maar daardoor juist onbeheersbaar kunnen zijn, onvoorspelbaar, buiten alle communicatie, dreigend en katalyserend voor de reeds langer aankomende barsten. Anderzijds is er de onontkoombare verandering door de tijd zelf, de meest fundamentele wetmatigheid die bepaalt dat niets kan blijven. Ouderdom, aftakeling, dood, maar ook opgroeien en bewustwording brengen machtswisseling, strijd, verandering.

Tegelijk is dit hechtingskluwens een noodzakelijke plek van 'goed-genoeg-zijn', van verdragen van verschil, van verteren van heftigheid, van dragen van anderen. Het gezin is bij uitstek de plek om de individuele zelfgenoegzaamheid te verbreken, de noodzakelijke frustratie van de andere te aanvaarden, elkaars onmogelijke dromen te verzoenen, de ongebreidelde hybris te temperen. Een plek om te dromen en ook weer te ontwaken, om illusies te koesteren en terug te kunnen keren naar de banaliteit, naar het gewone.

In de wereld van vandaag is dat niet evident. De uitvergroting van het hoogst individuele, het maakbare, het fantastische, de haast mystieke gloed van onze extreme ikkigheid waarin prestatie en materieel succes primeren, lijkt het gezinsmatige te verdrukken tot een obsoleete kneuterigheid.

Het relationele keert dan terug in vormen van inwisselbaarheid, verstoting, symbiose, verbreking, dwingende bepaling en uiteindelijk verbitterde eenzaamheid, vaak nog gepaard aan het eigen grote gelijk.

De Kunst toont, spiegelt, raakt en reikt soms voorbij de dagelijkse evidenties en de goede bedoelingen van de gewone wereld: een barst in de patronen van verblindende eigenwaan, een kras op de zelfgenoegzame hoogmoed, misschien een aanzet tot twijfel, het toelaten van iets anders...

Misschien.

Toch?

Dirk De Wachter is psychiater en professor aan de KU Leuven. Van zijn hand verscheen in 2012 het boek Borderline Times – Het einde van de normaliteit.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES | *BIBLIOGRAFISCHE VERWIJZINGEN*

— Christian Longchamp, *Synopsis*, contribution originale | *originele bijdrage*, Bruxelles | *Brussel*, 2014.

Vertaling: Jeroen De Keyser

— Joël Pommerat, *Au monde*, contribution originale | *originele bijdrage*, Bruxelles | *Brussel*, 2014.

Vertaling: Hilde Pauwels

— Christian Longchamp, *Mettre au monde*, contribution originale | *originele bijdrage*, Bruxelles | *Brussel*, 2014.

Vertaling: Elisabeth Ghysels

— Patrick Davin, *Propos de campagne... Sur la route de Au monde*, contribution originale d'après un entretien | *originele bijdrage naar een interview*, Bruxelles | *Brussel*, 2014.

Remerciements à | *Met dank aan* Nathalie Capart et | *en* Emilie Syssau

Vertaling: Jeroen De Keyser

— Cécile Auzolle, *Speculum mundi: l'étrangeté, du théâtre à l'opéra*, contribution originale | *originele bijdrage*, Bruxelles | *Brussel*, 2014.

Vertaling: Hilde Pauwels

— Dirk De Wachter, *Het gezin in de wereld*, contribution originale | *originele bijdrage*, Bruxelles | *Brussel*, 2014.

Vertaling: Evelyne Sznycer

CITATIONS | *CITATEN*

— Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007.

© Actes Sud, 2007

Vertaling: Geertrui Libbrecht

— Philippe Boesmans, extrait d'un entretien croisé avec Philippe Boesmans et Joël Pommerat | *uittreksel uit een dubbelinterview met Philippe Boesmans en Joël Pommerat*, in: *MonnaieMuntMagazine* 24, Bruxelles/Brussel, 2014, p.16.

— Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, in: <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>

— Anton Tsjechow, *Drie zusters*, in: *Verzamelde werken*, dl.6, vert. door Charles B. Timmer, Uitgeverij G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1956, p.385-386.

© 1956 Uitgeverij G.A. Van Oorschot, Amsterdam

Éditeur responsable : Peter de Caluwe, directeur général
Ce programme a été réalisé par le Département Dramaturgie &
Ligne éditoriale du Théâtre Royal de la Monnaie.
Direction du Département: Krystian Lada
Rédaction: Reinder Pols
Avec la collaboration de Brigitte Brisbois, Antonio Cuenca Ruiz,
Geertrui Libbrecht, Marie Mergeay et Evelyne Szynger
Conception graphique : BaseDESIGN / www.basedesign.com
réalisé par Something Els
Iconographe : Katrine Simonart
Composé en Didot Elder et imprimé sur les presses d'IPM
Bruxelles, 2014
Dépôt légal : D/2014/5974/3

*Verantwoordelijke uitgever: Peter de Caluwe, algemeen directeur
Dit programma werd gerealiseerd door de Dienst Dramaturgie &
Editorial Line van de Koninklijke Muntchouwborg.
Departementshoofd: Krystian Lada
Redactie: Reinder Pols
Met medewerking van Brigitte Brisbois, Antonio Cuenca Ruiz,
Geertrui Libbrecht, Marie Mergeay en Evelyne Szynger
Grafische vormgeving: BaseDESIGN / www.basedesign.com
gerealiseerd door Something Els
Iconografe: Katrine Simonart
Het werd gezet uit de letter Didot Elder en gedrukt op de persen van IPM
Brussel, 2014
Wettelijk depot: D/2014/5974/3*