

Voyage vers l'espoir

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Opéra de **Christian Jost**

Livret de **Káta Weber**

d'après le film *Reise der Hoffnung* de **Xavier Koller**

Mise en scène **Kornél Mundruczó**

Création mondiale

du 30 mars au 8 avril 2020 au Grand Théâtre de Genève



Genève, février 2020

Chère Enseignante, cher Enseignant,

Le titre de cette création mondiale que vous vous apprêtez à voir, *Voyage vers l'espoir*, fait de façon très explicite écho au thème de notre saison 19-20, *Oser l'espoir*.

Comment l'histoire de cette famille, qui quitte son pays dans l'espoir d'une vie meilleure et qui finit par tout perdre résonne-t-elle dans la Genève d'aujourd'hui? Le film dont est tiré le livret de l'opéra date de 1991, et les problématiques soulevées par ce film sont encore plus prégnantes dans la société suisse de 2020

Pour le passage à l'opéra de ce film, Aviel Cahn, directeur général du Grand Théâtre, a choisi le cinéaste hongrois Kornél Mundruczó et le compositeur allemand Christian Jost. La création française à Genève sera suivie, la saison prochaine, d'une création en allemand à Karlsruhe.

Comme à l'ordinaire, vous trouverez dans ce dossier des éléments indispensables à partager avec vos élèves afin qu'ils profitent au mieux de la répétition générale ou de la représentation de *Voyage vers l'Espoir* à laquelle ils assisteront, mais également un guide d'écoute, afin d'appréhender cette partition inédite.

Dans l'attente du plaisir de vous recevoir au Grand Théâtre, nous vous souhaitons une bonne découverte.

Pour le Grand Théâtre Jeunesse
Service pédagogique du Grand Théâtre
Sabryna Pierre et Fabrice Farina

NB: Ce dossier pédagogique vient soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre ou avant leur venue à une représentation. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités pédagogiques sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation de bienfaisance du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Voyage vers l'espoir

Direction musicale **Gabriel Feltz**
Mise en scène **Kornél Mundruczó**
Scénographie et costumes **Monika Pormale**
Lumières **Felice Ross**
Dramaturgie **Káta Weber**

Haydar, le père **Kartal Karagedik**
Meryem, la mère **Rihab Chaieb**
Matteo, un camionneur **Vincent Le Texier**
Un policier / Un bureaucrate **Donald Thomson**
Un passeur **Jérémie Schütz**
Une médecin **Melody Louledjian**
Haci Baba, un mafieux **Marcel Beekman**
Mehmed Ali, l'enfant **Trois jeunes chanteurs en alternance**

Orchestre de la Suisse Romande

En coproduction avec le Badisches Staatstheater Karlsruhe

Avec le soutien de



FONDATION OTTO ET RÉGINE HEIM

FONDATION COROMANDEL

En partenariat avec

Archipel —

Voyage vers l'espoir

Sommaire

L'oeuvre

A l'origine, un film oscarisé

Entretien avec Xavier Koller

Le spectacle

L'histoire et la démarche

Argument

Extraits du livret

L'univers esthétique du spectacle

Biographies

Guide d'écoute

par Fabrice Farina, collaborateur jeune public
du Grand Théâtre

Voyage vers l'espoir

A l'origine, un film oscarisé

Cette création, basée sur le film homonyme du cinéaste suisse Xavier Koller, raconte l'histoire d'une famille kurde qui abandonne sa terre et les siens pour parvenir au paradis : la Suisse. Un paradis qui comme un mirage s'estompe de plus en plus à chacun de leur pas et qui finit par disparaître à jamais dans une tempête de neige. En filigrane, derrière les individus, on distingue l'histoire avec un grand H : celle de la fracture entre les mondes, celle de la bureaucratie, celle de l'exploitation ou de la bonne volonté des uns par les autres. Une fois ses racines coupées, la famille s'enfonce dans un monde féroce où les forces humaines et naturelles finiront par triturer tous ses espoirs. Après avoir perdu leur passé en quittant leur terre, Meryem et Haydar perdront leur futur en perdant leur fils.



Que dire et faire à Genève, ville du Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, hier et aujourd'hui encore ? 30 ans après le succès de *Voyage vers l'espoir* à la nuit des Oscars, où il devança même le favori *Cyrano de Bergerac*, et remporta le seul Academy Award (celui du meilleur film en langue étrangère) obtenu par un long-métrage suisse, le sujet du film est toujours aussi brûlant. Les migrants peuplent les médias mais aussi les scènes, et puis surtout les mers et les centres de requérants d'asile. Le fils de cette famille kurde n'est pas le seul enfant échoué mort sur les écueils des frontières. Il y a 30 ans, c'était la montagne qui scellait les destins. Aujourd'hui, il semble que ce soit la mer. Pour ceux qui ne doivent pas faire le voyage, il s'agit toutefois seulement d'une parabole.



Entretien avec Xavier Koller

réalisé par Adriano Ercolani pour le festival du film de Locarno

Même si votre film *Voyage vers l'espoir* est sorti il y a plus de 25 ans, la crise des réfugiés est malheureusement toujours d'actualité. Comment vous sentez-vous face à cela ?

Au coeur du problème, si l'on se place du point de vue des réfugiés, rien n'a changé au fil des années. Les organisations qui les exploitent sont plus grosses que jamais, s'il s'agissait auparavant de petits groupes, c'est maintenant du crime organisé. Ils font des millions. Mon film choisissait de montrer les individus, les êtres humains, pas des groupes qui deviennent des statistiques. Je voulais montrer de personnes réelles. Sans cela ce ne sont que des nombres, et les nombres ne provoquent pas d'émotions. Mon film montrait des expériences personnelles auxquelles on peut s'identifier, c'est la seule manière de montrer aux gens ce qui se passe. J'espère que ce film peut combattre la xénophobie, la peur d'être proche de ces gens. C'est la seule possibilité d'assimilation. J'espère que mon film peut stimuler la discussion, le débat. Ce serait formidable aujourd'hui de voir un film qui traite de ces problématiques fondamentales.



Quelle a été pour vous, au point de vue émotionnel, la scène la plus difficile à tourner ?

Chaque scène où nous utilisons le silence et la distance entre les personnages. Quand le père retrouve la mère, qui cherche alors son fils. Le silence entre eux est le moment le plus dramatique du film.

Y a-t'il quelqu'un qui vous ait particulièrement inspiré pendant le tournage ?

Le directeur de la photographie, le Hongrois Elemér Ragályi, qui sait magnifiquement reproduire l'immédiateté. J'ai beaucoup appris de lui, de la façon dont il regarde à travers l'objectif, dont il regarde la scène. Il voit déjà le film. Si quelque chose manquait dans la scène ou dans l'image il en était conscient, et pas seulement en termes de lumière ou de décor, mais aussi en termes d'action. C'est le seul directeur de la photographie avec lequel j'ai travaillé qui soit réellement absorbé dans l'image, il peut sentir le moment où l'image fonctionne sur un plan émotionnel. Moins de technologie, pas de plans fantaisistes, un style plus documentaire. La communication avec le public est droite, directe.



Il faut que j'évoque avec vous l'Oscar du meilleur film étranger...

Je sais... C'était bizarre, je dirais que tout ce glamour ne correspondait pas du tout au film, en réalité c'est tout l'opposé ! Je n'aurais jamais cru faire un film qui gagnerait un Oscar. Je pense que cela a été possible car tout le monde était tellement investi dans le projet que le film était chargé de l'émotion de tous, et que cela a touché le public. Quand la nomination est tombée nous avons été très surpris, on a eu des tas de coups de fils. Je suis arrivé à Los Angeles deux semaines avant la cérémonie, il y avait beaucoup de personnes de la presse et des relations publiques qui demandaient quelles étaient nos chances de gagner et je répondais : « 50/50 ». « Wow, vous êtes drôlement confiant, il y a cinq films en lice ! » « Je sais, mais à la fin, c'est oui ou c'est non ! » Quand c'est arrivé je n'avais pas préparé de discours. Cela m'a pris des années pour me rendre compte de ce que signifiait gagner un Oscar, parce que cela n'affecte pas votre vie immédiatement. Au début c'était un peu embarrassant, ces félicitations de toute part. Maintenant cela fait partie de moi, je ne peux pas le nier, mais cela ne me rend pas spécial. Je n'ai pas changé ma personnalité.

Après cela vous avez fait quelques films aux États-Unis. Quelle est la différence entre le système de production européen et le système de production américain ?

Les acteurs. Les Américains et les Britanniques arrivent sur le plateau en sachant exactement quel personnage ils veulent être. Vous pouvez être d'accord ou pas, changer quelque chose ou les amener vers votre propre idée du personnage, mais ils savent comment interpréter le rôle. Les Européens ont besoin qu'on les dirige, c'est le réalisateur qui doit les informer. Les acteurs américains arrivent totalement préparés, ils apportent quelque chose au débat et sont ouverts aux autres opinions. Cela me convient mieux, je préfère avoir une distribution et une équipe qui a ses propres idées, capables de se confronter aux miennes.



Le spectacle

L'histoire et la démarche

par Katja Weber, librettiste

Voyage vers l'espoir est l'histoire tendre et passionnée d'un homme qui, inspiré par la réussite économique des Turcs en Suisse, quitte son foyer à la recherche d'un avenir meilleur. Pourtant, le voyage de Haydar est le même que celui de tant de personnes défavorisées à la recherche d'un mieux-être dans d'autres pays. Le portrait de famille réalisé ici est authentique. Il montre l'amour, la douleur et la lutte désespérée que certaines personnes connaissent lorsque la détresse envahit et que tout espoir est perdu. On ne laisse pas derrière soi les gens et les lieux sans payer un prix douloureux.

Mon intention fondamentale a été de réduire la narration du long-métrage afin de laisser plus de place pour le rendu musical, tout en mettant l'accent sur les rebondissements principaux de l'intrigue. En simplifiant « l'intrigue », j'ai voulu donner plus de territoire aux aspects musicaux, soulignant avec plus de force les émotions et les conflits, tout en y amenant une sorte de présence de l'au-delà qui serait au-dessus des perceptions du quotidien.

J'espère aussi que cette simplification aidera à mettre en relief le personnage de Meryem, pour qu'elle puisse devenir l'autre personnage principal du drame aux côtés de Haydar. Ainsi, au lieu d'un héros tragique qui fait preuve de courage face au danger et qui est voué à une perte certaine, nous sommes toujours dans un cadre narratif assez similaire à celui d'une tragédie grecque, mais ici l'union indéfectible du couple exprime quelque chose de plus vaste qui reflète notre société contemporaine de manière plus authentique.

En ce qui concerne la structure, j'ai choisi une composition resserrée, purement dramatique, n'utilisant que quelques scènes d'ensemble. J'ai voulu que cette structure rigide puisse accrocher avec force le spectateur dans un récit immédiat et, par conséquent, emblématique. C'est à la fois une grande et une petite histoire ; j'ai donc voulu la présenter comme un drame chambriste, en essayant de lier fortement les destins du mari et de la femme l'un à l'autre pour que nous puissions arriver à comprendre cette histoire de valeurs humaines universelles à travers leurs conflits et disputes. De cette façon, la structure resserrée devient si dominante qu'elle n'est qu'occasionnellement interrompue par le monde extérieur.



La scénariste Káta Weber et le réalisateur Kornél Mundruczó

Voyage vers l'espoir

L'Argument

Prologue

Des enfants sont en train de jouer près des voies ferrées. Ce sont les enfants de Meryem et Haydar. Un train approche. Le plus jeune des enfants s'allonge entre les rails. Lorsque le train est passé, l'enfant se lève, indemne.

PREMIER ACTE – LE VILLAGE – L'ÉDEN

Dans leur champ de maïs, Meryem et Haydar sont en train de se disputer pour décider s'ils restent au pays ou s'ils partent. C'est une dispute radicale : soit ils partent à l'étranger chercher un avenir meilleur, soit ils restent chez eux dans la précarité. Haydar veut vendre la maison et la terre. Un voisin lui en offre un prix réduit que Haydar finit par accepter, malgré ses doutes et les réserves de Meryem quant à leur départ.

Meryem et les enfants rentrent à la maison alors que des hommes sont en train de la démanteler. Les enfants comprennent que leurs parents veulent partir et tentent de les convaincre de les emmener avec eux. Seul le petit dernier, Mehmet Ali, n'essaie pas de marchander.

Haydar ne veut pas que les enfants soient du voyage mais il finit par accepter d'emmener Mehmet Ali pour faire plaisir à Meryem et pour assurer un avenir à la famille lorsqu'ils auront atteint leur destination.

DEUXIÈME ACTE – SUR LA ROUTE

Meryem, Haydar et Mehmet Ali marchent et marchent sans arrêt sur le bord de la route, sous la pluie battante. Mehmet est curieux de tout, tout lui est inconnu. Il essaie d'arrêter les voitures qui passent. Un camion s'arrête. Ils montent à bord. Matteo est un routier suisse. Il donne du chocolat à Mehmet. Des agents de police font arrêter le camion, interpellent la famille et la renvoient à la gare la plus proche.

Bloqués à la gare centrale de Milan, Meryem, Haydar et Mehmet sont fatigués. Ils trouvent un personnage louche dont le nom leur a été donné par Matteo. Le mafieux propose de les renvoyer en Turquie avec l'argent qui leur reste, puis s'en va.

Meryem remarque que Mehmet ne va pas bien. Un médecin survient et leur dit de rentrer chez eux s'ils veulent que leur enfant survive. Elle disparaît. Meryem et Haydar réfléchissent à leur situation difficile et à ce qu'il leur reste comme options tandis que Mehmet dort sur leurs genoux. Meryem donne son alliance en or au mafieux et Haydar accepte de lui donner la moitié de son futur salaire.

TROISIÈME ACTE – LES ALPES – LE PARADIS PERDU

Une tempête se lève. Les sommets des Alpes sont menaçants et ont l'air encore plus grand que la normale. Un petit groupe de réfugiés tente de traverser les montagnes au milieu de la terrible tempête.

Mehmet a vraiment de la peine à continuer. La nuit vient de tomber. On entend tout à coup des chiens aboyer. Le groupe se disperse dans la montagne dans toutes les directions. Haydar prend un chemin vers le haut avec l'enfant. Une fois le moment de panique généré par les gardes-frontière passé, Haydar se met à la recherche de Meryem.

Mehmet est laissé seul sur la montagne, il est presque inanimé.

Lorsque Haydar retrouve Mehmet, l'enfant meurt dans ses bras. Meryem assiste impuissante à la scène et regarde Haydar bercer l'enfant mort contre lui.

Dans la prison, un agent de police interroge Haydar. Il lui demande pourquoi il est venu en Suisse.

Voyage vers l'espoir

Extraits du livret

Un livret de Kàta Weber basé sur le film de Xavier Koller

Adaptation de Yannis Pouspourikas

d'après le texte français de Pascal Paul-Harang

SUR LE CHAMP DE MAÏS

Les parents Meryem et Haydar descendent au loin de la colline.

MERYEM

Donne-moi une raison et alors je ferai nos valises.
Là-bas nous ne sommes rien.

HAYDAR

Là-bas tout nous est possible.

MERYEM

Haydar !
C'est un dangereux voyage.

HAYDAR

Tu dois me faire confiance...

MERYEM

Que vas-tu faire ?
Haydar, regarde-moi.
Que veux-tu ?

HAYDAR

Vivre. Je veux vivre, Meryem !

MERYEM

Cette terre est notre vie.
Tu veux vendre la terre ?

HAYDAR

On pourrait ici : des cadavres sur cette terre !

MERYEM

Autrefois, tu voyais le monde entier dans mes yeux.

HAYDAR

Autrefois tu me faisais confiance.

MERYEM

Autrefois j'avais des raisons pour te faire confiance.

HAYDAR

Continue.
Meryem, écoute-moi.
Nous devons partir tant que notre sang est vif.
Ne rêves-tu pas d'une chaîne en argent et d'un bracelet en or ?

MERYEM

Rien.
Je ne veux pour moi que toi.

HAYDAR

Mais je suis déjà là, là, là.

MERYEM

Je sens ton cœur devenir froid, froid, toujours plus froid.

HAYDAR

Mais c'est ton cœur, le tien qui devient froid, glacial.
C'est pour ça que tu parles ainsi.

MERYEM

Promets-moi, Haydar, que tu ne vendras pas notre terre.
Promets, que tu...

HAYDAR

... que moi, je reste emprisonné ici.

MERYEM

Suis-je ta gardienne ici ?

HAYDAR

Tu es toujours sourde lorsqu'il s'agit de mes rêves.

MERYEM

Tes rêves ne font aucune place pour moi.

HAYDAR

Tu ne comprends donc rien.

MERYEM

Crois-moi, j'en comprends assez.

Meryem disparaît au lointain.

Les ombres tardives du jour assombrissent le paysage. Haydar reste seul.

HAYDAR

Mes misérables rêves gisent ici comme de vieilles chaussettes.
L'homme n'a qu'une seule vie.
Seul Dieu, aucun homme ne peut me commander.
Si je ne pars pas, je ne partirai jamais.

(...)

EN ROUTE

*Meryem, Haydar et Ali marchent avec plusieurs dizaines d'autres personnes vers un avenir meilleur.
La route est sombre et sinistre. Derrière cette foule sans visages qui marche péniblement, défilent des images de paysages et de villes. Ils marchent, ils marchent. Ali tente en vain de suivre l'allure.*

HAYDAR

Les nuages s'assombrissent.
Dépêche-toi. Il va pleuvoir.

MERYEM

J'essaie, oui, j'essaie, oui.
Mais le petit...
Regarde-le, il n'en peut plus.

HAYDAR

Pourquoi l'avons-nous donc emmené ?

MERYEM

Le bateau fut pour lui bien trop difficile.

HAYDAR

Je t'avais prévenue.

MERYEM

Il est affreusement pâle.

HAYDAR

C'est un boulet.

MERYEM

Qu'attendais-tu de lui ?
Des jours entiers que nous marchons. Il va falloir faire une pause.

HAYDAR

Après la frontière.

ALI

Pourquoi n'arrêtons-nous pas une voiture ?

HAYDAR

Nous ne sommes pas des mendiants.

Ils marchent, marchent et marchent encore. Le chemin semble sans fin. Il pleut sans discontinuer.

ALI

On va se faire tremper. Où sont Güney et Fatma ?

MERYEM

On ne peut pas continuer, pas sous cette pluie.
Nous n'avons plus rien.
Plus une goutte d'eau, plus une miette de pain.
Arrêtons-nous.
Le temps que la pluie cesse.

Ils s'arrêtent sous la pluie et regardent passer les autos. À un moment, Ali essaie d'en arrêter une.

MERYEM

Ils nous évitent comme la peste.

ALI

Stop ! Stop ! Ici !

MERYEM

Mais reviens !

ALI

Stop !

HAYDAR

Que fais-tu ?

ALI

Stop !

MERYEM

C'est dangereux.

ALI

Stop ! Stop

HAYDAR

Ils sont sans cœur.

MERYEM

Là ! Il freine. Il va nous prendre !

HAYDAR

Je l'avais dit : il nous portera chance !

(...)

MILAN GARE CENTRALE

Un train énorme entre en gare sur les lourds rails d'aciers. En sortent des centaines de personnes. La gare est en pleine effervescence.

HAYDAR

Nous voilà. Vois toute cette foule.
Ils sont tous tellement pressés.
Si importants. Ils ne nous voient pas.

MERYEM

Qu'est-il écrit ?
Le papier que Matteo nous avait donné ?

HAYDAR

Un nom. Haci Baba. À Milan. Bar Centrale. Il va nous aider.

MERYEM

Aucune mémoire ?
Jamais des mendiants !

MAFIOSO

Où voulez-vous aller ? Matteo vous envoie, c'est ça ?

HAYDAR

Au Nord. Pouvez-vous nous aider ?

MAFIOSO

Ha. Ce n'est pas encore dit.
Combien avez-vous ?

HAYDAR

Combien ça coûte ?

MAFIOSO

Mille cinq cent. Chacun, bien sûr. Prix d'ami.

HAYDAR

Voilà tout ce qui nous reste.

MAFIOSO

Ça ira. Un voyage, retour, vers Ankara.

Le train de six heures trente.

Bon voyage !

Cache ton argent. Partout ici des gens louches guettent pour vous voler.

Ha ha, ha ha ha ha.

Tu peux encore réfléchir. Ce soir, tu me trouveras encore là.

Demain sera déjà trop tard. Tard. D'autres seront déjà là.

(...)

DANS LA MONTAGNE – À PROXIMITÉ DU SOMMET

Haydar et Ali continuent à deux. La tempête de neige continue de faire rage. Haydar est à bout de forces. Les gouttes de sueur qui roulent sur son front se transforment en perles de glace. Chaque respiration est douloureuse.

HAYDAR

Jamais les cimes, Ali, jamais vers les cimes mais vers le bas.

Tu vois la route, Ali ? Tu la vois, là haut ? Ta maman ?

Tu ne dis rien ?

Réponds !

Ne t'endors pas, surtout ne pas dormir.

Tiens, mange, un peu de chocolat. Mange, mon fils.

Vois-tu ? Ils nous cherchent là-bas. Et Maman bataille toute seule.

Ils ratissent tous les chemins.

Je dois jeter un œil de l'autre côté. Toi tu restes ici, silencieux.

Promis ?

Sinon, ils te trouveront.

ALI

Doucement.

Qui est là ? Qui est ici ?

Où est-il ? Il nous tourne autour.

Je sens son haleine. Oui c'est le monstre.

Je dois me cacher, je n'ai pas peur.

Tu veux ma peau ? Mais moi je n'ai pas peur de toi.

Fatma, Güney, c'est vous ? C'est vous ?

J'ai cru que c'était le monstre.

Oui, c'est bien le paradis.

Voyez, de la neige.

Froide comme un sorbet à Maresh. Prenez-en, servez-vous.

HAYDAR

Mon fils ! Que fais-tu là ? Il ne faut pas.

ALI

Papa, Fatma et Güney sont là !

Mais où est maman ?

HAYDAR

Que racontes-tu ?

ALI

Où est maman ?

HAYDAR

On va la trouver ensemble.

Viens, Ali Mehmet, tiens bon, n'abandonne pas.

Promis, on s'en sortira.

Entre ciel et terre. Mon cœur bat comme au seuil du néant.

Je voulais continuer ? Je ne sais plus ce qui me guidait.

Cet endroit me déchire je le sens. Quelque chose d'inexorable me dévore.

Ali, mon fils, réveille-toi, dis quelque chose.

Pas maintenant, je t'en supplie.

N'abandonne pas.

Il devient plus léger, toujours plus léger.

Il va s'envoler.

Plus rien ne le retient.

Il est léger, si léger, comme un flocon de neige.

Léger, si léger. Il vole. Plus rien ne le retient.

MERYEM

Haydar !

Lâche-le, Haydar, lâche-le !

Je vais le réanimer.

Haydar !

L'horreur !

L'horreur !

Pourquoi l'as-tu laissé mourir ? Pourquoi ?

Avec lui je veux mourir. Ce que nous étions est mort.

Voyage vers l'espoir

L'univers esthétique du spectacle

Qui de plus apte pour mettre en scène ce nouvel opéra que Kornél Mundruczó, l'homme de théâtre et réalisateur hongrois des films Jupiter's Moon ou Underdog (Feher isten) qui arpente les scènes européennes avec des projets aux dimensions sociales et théâtrales nouvelles, à l'interstice du réel et de sa représentation ? Car ce n'est pas seulement une histoire, nous rappelle-t-il : c'est le quotidien de tous ceux qui ont quitté leur pays de force, de tous ceux qui attendent pour être à nouveau quelqu'un, ceux qui sans terre sous leurs pieds et pays dans leurs rêves n'ont plus que le paradis perdu dans les yeux.

Les tableaux d'inspiration de la scénographe et costumière Monika Pormale



VATER - HAYDAR (HÖHER BARITONE)
MUTTER - MELYEM (MEZZOSOPRAN)
KLEINER JUNGE - MUHAMMAD ALI (SOPRAN)



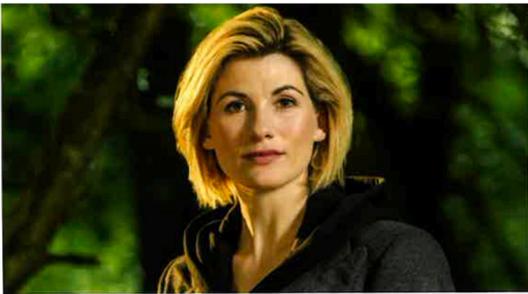
BAUER
(TENOR)



LKW-FAHRER
• MATTEO
(LYRISCHER
BARITON)



~~DOKTOR~~
(SOPRAN)
POLIZIST/
BÜROKRAT
(GAMTUN
GASS)



DOKTOR
(SOPRAN)



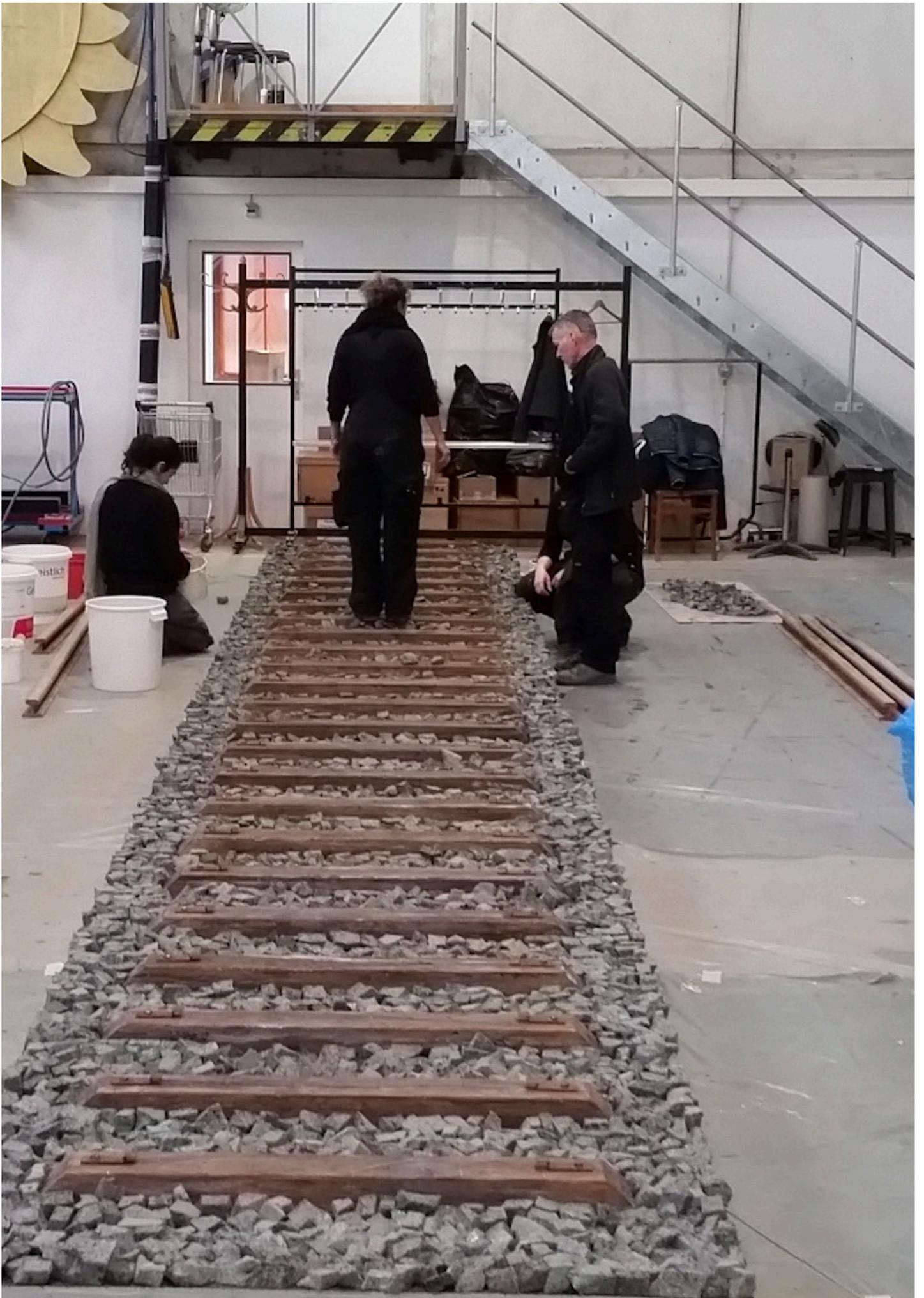
MAFIOSO
· HACI BABA
(BARITON BASS)



EXTRAS

Dans les ateliers de décors du Grand Théâtre, la scénographie prend corps...





Voyage vers l'espoir

Biographies

Christian Jost Compositeur

Lauréat du fameux prix Ernst von Siemens 2003, le compositeur et chef d'orchestre Christian Jost compte un large répertoire, allant des pièces orchestrales – la première (Magma) ayant été créée en 1992 à Darmstadt – aux musiques de ballets comme *Rotkammertraum* en 2015 à Pékin en passant par les concertos, un point-clé de son œuvre. Son univers crée des ambiances et des atmosphères propres à la réflexion : « Le devoir de l'art est de faire aller les gens plus loin », explique-t-il. Dans l'art lyrique, il a notamment créé *Vipern*, *Death Knocks* en 2005, un « opéra en un acte du même nom que Woody Allen » et plus récemment *Hamlet* pour la Komische Oper Berlin et Rote Lanterne pour l'Opernhaus Zürich.

Le Voyage vers l'espoir sera la première création de Christian Jost pour le Grand Théâtre de Genève.

Kornél Mundruczó Mise en scène

Cinéaste hongrois, Kornél Mundruczó réalise des courts et longs métrages et se produit aussi comme acteur. Il fréquente souvent le festival de Cannes, son film *Johanna* étant présenté en 2005 dans la section « un certain regard », alors que *La Lune de Jupiter* fait partie de la sélection officielle de l'édition 2017.

À chaque fois, l'attention est portée sur les laissés pour compte. Szép napok remporte le Léopard d'argent au Festival de Locarno en 2002. Kornél Mundruczó pratique la mise en scène notamment avec sa compagnie Proton Theatre, fondée en 2009 avec Dora Büki.

Le Voyage vers l'espoir est sa première au Grand Théâtre de Genève.

Gabriel Feltz Directeur musical

Né à Berlin, Gabriel Feltz jouit d'une grande expérience dans la musique contemporaine, ayant par exemple dirigé *Hamlet-Machine* de Heiner Müller composé par Wolfgang Rihm à Zurich en 2016 (création suisse), *Ekklesiastische Aktion* de Bernd Alois Zimmermann à Cologne en 2015 et *Il prigioniero* de Luigi Dallapiccola en 2015 dans la même ville. Ayant dirigé de nombreuses formations en Allemagne et en Autriche (Stuttgart, Dortmund, Graz), Gabriel Feltz dirige aussi dirigé des opéra (*Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der fliegende Holländer*) et la musique symphonique (Symphonies de Mahler à Graz et Brückner).

Le Voyage vers l'espoir marque son début au Grand Théâtre de Genève.

Kata Wéber Dramaturgie

Actrice et dramaturge, Kata Wéber écrit des pièces qui sont jouées aux théâtres de Varsovie (*The Bat*, *Pieces of a Woman*), Hanovre (*My Sweet Haiti*), Zurich (*Hotel Lucky Hole*) et Budapest (*Dementia* et *Evolution* au Proton Theatre).

Sa pièce *Imitation of Life* mise en scène par Kornél Mundruczó est nommée pour le prix Der Faust 2017 et jouée au Théâtre de Vidy en 2018.

Sa première collaboration avec le réalisateur Kornél Mundruczó, le film *White God*, reçoit le prix « Un certain regard » à Cannes en 2014 et sort outre-Atlantique lors du Sundance Film Festival en 2015. Leur film suivant, *La Lune de Jupiter*, fait partie de la sélection officielle de l'édition 2017 du Festival de Cannes.

Felice Ross

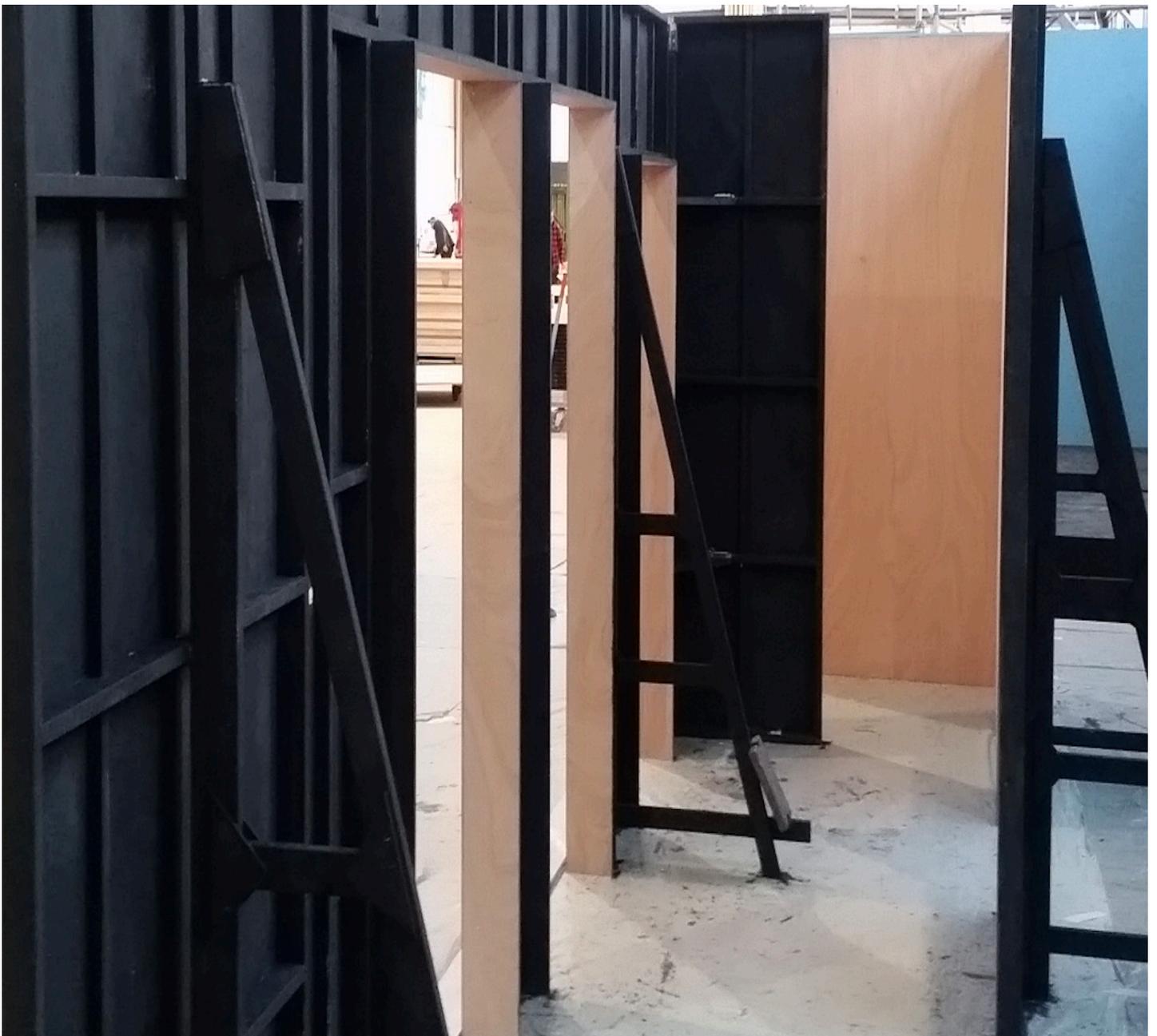
Lumières

Felice Ross crée les lumières pour de nombreuses productions d'opéra, théâtre, danse et installations artistiques dans le monde entier. Parmi ses réalisations pour la scène lyrique figurent *The Medium* de Gian Carlo Menotti à l'Israëli Opera, *Lulu* à La Monnaie de Bruxelles, *L'Affaire Makropoulos* au Vlaamse Opera, *Kinkakuji* de Toshiro Mayuzumi à Tokyo et Strasbourg. Elle travaille aussi à Madrid, Paris, Cape Town, au Royal Opera House, aux festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence. En 2018, Felice Ross est parrainée par Sir Paul McCartney comme membre associée du Liverpool Institute for Performing Arts.

Monika Pormale

Scénographie et costumes

Imprégnée de l'histoire et de la recherche artistique de son pays natal, la réalisatrice et scénographe lituanienne Monika Pormale participe aussi à de nombreuses expositions d'art visuel. Depuis 2000, elle collabore avec le metteur en scène Alvis Hermanis sur les décors de *Latvian Stories* et *Latvian Love* au Théâtre de Riga, *L'Idiot* au Schauspielhaus de Zurich, *Platonov* à l'Akademietheater Wien et *The Sound of Silence* au Festival de Salzbourg. Elle collabore avec Kornél Mundruczó sur *L'Affaire Makropoulos* à l'opéra des Flandres (2016) et *Liliom* au Festival de Salzbourg (2019)



Voyage vers l'espoir

Guide d'écoute par Fabrice Farina

Pour Christian Jost, on peut dégager trois voies dans la musique contemporaine :

La première est celle de la musique hermétique et complexe (ex : *Structures I et II*, Pierre Boulez, 1925-2016). La musique est très mathématique dans le sens où il y a déstructuration du discours musical. La déstructuration peut aussi amener des compositeurs à faire disparaître la partition et les notes au profit de graphiques (ex : *Metastasis*, Iannis Xenakis, 1922-2001)

La deuxième est néo-tonale. C'est le retour à la simplicité, comme par exemple dans le courant minimaliste (ex : Philip Glass, 1937), courant venu des États-Unis, avec une influence de la musique pop et du jazz

La troisième est la voie centrale qui se situe à l'intersection des genres avec une large palette de styles d'écritures, en bref, à la croisée des chemins : complexité atonale, sophistication dans l'écriture avec des apports de tonalité, de modalité et de jazz.

C'est à la voie centrale que Christian Jost dit appartenir.



Acte I Mesure 68

This musical score page, titled "Acte I Mesure 68", contains 14 staves for various instruments. The measures shown are 68, 70, 71, 72, and 73. The instruments and their parts are as follows:

- 1. Fl.**: Flute 1, starting with a forte (*f*) dynamic in measure 68.
- 2. Fl.**: Flute 2, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 70.
- Arl.**: Clarinet in A, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 70.
- 1. Ob.**: Oboe 1, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 70.
- 2. Ob.**: Oboe 2, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 70.
- Ek.**: English Horn, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 70.
- 1. Kl.**: Clarinet in Bb, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 2. Kl.**: Clarinet in Bb, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.
- Bkl. (B)**: Bass Clarinet in B, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.
- 1. Fg.**: Bassoon 1, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 2. Fg.**: Bassoon 2, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- Kfg.**: Contrabassoon, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.
- Trp. (C)**: Trumpet in C, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- Trp. (B)**: Trumpet in Bb, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 1. Hn. (F)**: Horn in F, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 2. Hn. (F)**: Horn in F, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 3. Hn. (F)**: Horn in F, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 4. Hn. (F)**: Horn in F, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 1. Pos.**: Trombone 1, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- 2. Pos.**: Trombone 2, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- Bpos.**: Baritone Trombone, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- Solo - Vl.**: Solo Violin, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.
- VI. I**: Violin I, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- VI. II**: Violin II, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 71.
- Vla.**: Viola, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.
- Vc.**: Violoncello, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.
- Kb.**: Kontrabaß, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 71.

Key annotations and markings include:

- Blue slurs and hairpins connecting notes across measures 68, 70, and 71 for the Flute 1, Clarinet in A, Oboe 1, English Horn, and Solo Violin parts.
- Green circles highlighting specific notes in measures 68, 70, 71, and 73 across various staves.
- Red boxes highlighting specific dynamic markings (*pp*) in measures 71 and 73 for the Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Bassoon 1, Bassoon 2, Contrabassoon, Trumpet in C, Trumpet in Bb, Horn in F, Trombone 1, Trombone 2, Baritone Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß.
- Dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *p* are placed throughout the score.
- Performance instructions like *gliss.* and *gliss.* are present in the Solo Violin and Horn in F parts.

74 75 76 77 78 79 80

1. Fl. *pp* *mf* *pp*

2. Fl. *mf* *pp*

1. Ob. *p*

2. Kl. *pp*

tr. (B)

Hn. (F) *pp* *mf* *pp*

I. Pos.

Percyem

Gib mir ei - nen Grund, ich pa - cke un - se - re Sa - chen. Dort sind wir nicht. Hay

Dame moi Une ter - son, et a - lors je fe - rai nos va - lises. La - bas, nous ne sommes rien. Hay

Haydar

Là - Dort bus kön - nen wir al - les sein. tout nous cat pos - si

Io - Vl.

Vl. I

Vl. II

Vla.

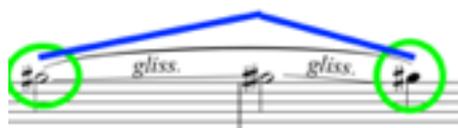
Vc.

Kb.

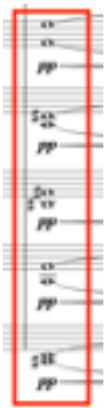
L'orchestre

Dans son œuvre, Christian Jost a choisi en plus de l'orchestre et des voix, un instrument soliste pour chaque acte. Dans l'acte I, c'est le violon, dans l'acte deux, la percussion et l'acte trois, la trompette.

Dans les modes de jeux, le compositeur reste attaché à une utilisation classique des instruments (justesse, legato, glissandi, phrasé). Plus tard quelques effets de quarts de tons et d'harmoniques aux cordes ne viendront pas déconstruire son parti-pris.



Les « chapeaux » bleus représentent l'intervalle de demi-ton. Le mouvement par demi-ton est fortement connoté dans la musique occidentale au registre expressif de la plainte. De plus, le glissé (glissando) renforce le pathos dans l'interprétation de ce petit motif. En outre, les demi-tons contribuent à créer de fortes dissonances (par frottement) avec les autres notes des instruments voisins. Ces effets viennent soutenir le climat théâtral angoissé de ce duo.



Les cadres rouges marquent la présence de clusters (grappes de son de notes voisines). Les clusters, de nature dense et compacte, sont situés dans les zones graves des instruments. La couleur de la matière sonore ainsi produite est sur le plan acoustique très sombre donnant un aspect dramatique à ce passage.

De plus, les clusters des cordes (en bas de la page) et les clusters des vents (en haut de la page) sont agencés en tuilage de manière à ne jamais laisser de silence. Ce moyen permet d'assurer un continuum sonore avec des variations de couleur de timbre (cordes versus vents) et permet ainsi de créer une sensation de variation dans le paysage sonore avec des éléments pourtant très statiques.

Enfin, les clusters sont le terrain de la dissonance par excellence. Outre l'espace sonore dense et compacte qu'ils créent, telle une toile de fond, ils sont également des pôles d'attractions forts. Dès lors, ce magma vibratoire crée une tension musicale avec tous les autres instruments qui se superposent à lui.



Les traits bleus soulignent la présence des motifs courts mais très rapides initiés par le violon solo. Ces motifs nerveux contrastent dans ce paysage sonore étiré. L'écriture propose un jeu d'entrée en canon (cf. les traits bleus). Cette écriture rend hommage à l'écriture polyphonique sur le principe du style fugué. Cette forme de composition contrapuntique est fondée sur l'entrée successive de voix selon un principe d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre.

La vocalité

L'écriture vocale, de manière générale dans *Voyage vers l'espoir*, reste traditionnelle : le rythme musical reste très proche du rythme de la langue parlée. En respectant ainsi la prosodie, chaque syllabe est portée par une seule note (style syllabique).

Dans l'extrait qui suit, les hauteurs de notes restent dans un ambitus de voix parlée. En effet, la ligne mélodique est très serrée et ne fait pas de grands écarts qui pourraient déformer les mots. La compréhension du texte et la vraisemblance théâtrale des dialogues sont donc ici recherchées.



Les ronds verts correspondent à présence de la note sol#. Le retour très prononcé de cette note lui confère un rôle attractif, telle une note polaire (dans le sens de pôle fixateur, technique utilisée dans la musique sérielle). Elle donne une unité (couleur) dans toutes les lignes instrumentales et une cohérence au discours musical. De fait, le compositeur peut créer plus ou moins de tension en se rapprochant ou en s'éloignant de la note polaire.

Meryem
 Donne - moi une raison, et a - lors je fe - rai nos va - lises

Haydar

Meryem
 La - bas, nous ne sommes rien. Hay - dar!

Haydar
 là - bas tout - nous est pos - si - ble!

Meryem
 c'est un dan - gereux vo - ya - ge

Haydar
 Tu dois me faire con - fiance

Acte I, mesure 172

mf *pp*

Vibr.

Mar.

6 Tam-tam
2 Woodw.

Chinese Cym.
2 Timbales
Gr. Tr.

Solo - Vl.

Vl. I

Vl. II

Vla.

181 182 183 184 185

1. Kl.

1. (B)

Horn

Mar.

Chinese Cym.
Gr. Tr.

Bauer

aydar

ord. sul pont. ord. sul pont. ord. sul pont. ord. sul pont. ord. sul pont.

Vl.

Vl. II

Vla.

Vc.

Kb.

f *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Ge - mig!
As - sez!

Wie - viel Geld hast du da?
Com - bien d'arg - gent as - tu?

Wie - viel?
Com - bien?

Wie - ver - ein - hart
Com - me con - ve - nu: Deux

Zwei Mil - lionen?
Zwei mil - lions?

Mil - lionen.
mil - lions.

Zwei Mil - lionen? Das
Deux mil - lions? Ma

etc...

Les ronds noirs montrent un motif répété en boucle. D'abord exposé au marimba, il est repris par le vibraphone. Le profil de ce motif s'inscrit dans un langage se référant à la tonalité ou à la modalité (ré mineur ou mode de la sur ré). La note « ré » assure ici le pôle attractif sur lequel repose toute l'architecture de passage. Ce principe d'écriture répétitif rappelle les techniques utilisées par Philip Glass et le minimalisme (mouvement né dans les années 60 aux Etats-Unis). Bien que le motif fasse entendre les mêmes notes, cette écriture joue avec notre perception du temps : en répétant et en accumulant les cellules, une illusion de déplacement est ainsi créée.



Les traits bleus soulignent les départs en canon de mêmes motifs dans différentes voix (les ronds rouges entourent les cellules répétitives). Là encore, grâce à ce procédé, le compositeur travaille sur la perception du temps. La succession rapide des entrées donne la sensation d'une accélération et procure, par accumulation, un crescendo musical. Cette écriture pourrait avoir une parenté avec le procédé du « phasing » (en français déphasage) utilisé dans la musique répétitive (cf. Steve Reich). Le phasing se construit à partir d'un court motif musical répété indéfiniment. Chaque musicien répète ce motif en boucle, mais avec un décalage temporel entre les voix (à l'écoute on perçoit comme un effet de Delay. Le Delay est un effet audio basé sur le principe de la chambre d'écho. Il permet de décaler un signal dans le temps entre son arrivée à l'entrée du Delay et sa sortie, puis de le répéter régulièrement tel un écho).



Les rectangles verts sont les zones réservées à la percussion. Les rythmes très rapides et leur superposition (polyrythmie) poursuivent le travail sur la perception du temps initié plus haut. Ici les valeurs rythmiques sont encore plus courtes et marquent davantage l'accélération du temps. La carrure et la répétition des rythmes donne néanmoins à l'ensemble une assise et une structure très solide.



Tous les ponts de couleur orange sur les notes, les traits ou les cercles, représentent un saut de sixte mineure. Très présent, à la voix comme dans les instruments, cet intervalle est souvent utilisé pour sa couleur propice aux épanchements sentimentaux (lyrique). Tout en conservant la compréhension du texte, le compositeur déploie donc ici une vocalité et une musique plus expressive.

Acte III, mesure 200

The musical score shows the following parts and annotations:

- Trompette en do:** Measures 200, 201 (marked "201 con sord."), 202, and 203. A red circle highlights a note in measure 201, and a blue circle highlights a note in measure 203.
- Trompette en sib:** Similar to the first trumpet part, with red and blue circles highlighting notes in measures 201 and 203.
- Vibraphone:** A green box highlights the entire part, which consists of sustained chords.
- Ali:** The vocal line with lyrics: "Ganz Dou - ce - se - ment. Wer Qui - ist da? - là? Qui Wer - est i - hier? - ci?". Red circles highlight notes on "mi" and "ci", while blue circles highlight notes on "mib". Orange arcs connect notes in measures 201 and 202.
- Violon, Violon II, Alto, Violoncelle:** Green boxes highlight the string parts, which play sustained chords in unison with the vibraphone.

Dans ces carrés verts, la section des cordes et le vibraphone jouent les mêmes notes : deux quintes superposées (dans l'ordre d'apparition des notes sol# - ré# et mi - si). Dans ce contexte, les quintes sonnent « vides ». Seul le demi-ton entre le « ré# » à l'alto et le « mi » au violon II, à la charnière des deux quintes, frotte et donne une légère tension inquiétante. L'appauvrissement de l'harmonie que procure ces quintes « vides », au caractère archaïque, accompagne ici subtilement le dénuement du personnage d'Ali. De plus, la section des cordes écrite en blanche est entrecoupée de longues pauses. Ainsi, l'absence de matière sonore, laisse apparaître un vide que le vibraphone ne peut combler ni par la richesse de son timbre, ni par la longueur de ses sons (les sons perdent sans cesse en intensité dès qu'ils sont frappés). Par ce choix, la voix d'Ali semble « abandonnée » et tient sur un fil ténu sans aucun soutien orchestral.

Les ronds rouges entourent la note « mi », les ronds bleus entourent la note « mib ». Avant de s'émanciper, les trompettes solistes doublent les notes du chant d'Ali. Plus tard, elles développeront des lignes mélodiques sinueuses qui accompagneront, tel un discours intérieur, le chant d'Ali.

On peut aussi remarquer que le compositeur établit un rapport fort entre le texte et la musique : Ali est très affaibli par la fièvre et il délire. Christian Jost a choisi de transcrire cet état mental et physique en utilisant le demi-ton et son miroir, la 7ème majeure. Le demi-ton possède le caractère plaintif (exemple sur le mot « doucement »), tandis que l'intervalle de 7ème majeur (cf. les arches orange) possède un caractère énigmatique, suspendu et sans résolution mélodique (tout comme les points d'interrogation dans le texte : « qui est là ? » et « qui est ici ? »).

De plus, cet intervalle fait aussi disparaître la force d'attraction qui s'exerce habituellement entre deux notes, et dans ce contexte, il se fait l'écho de la disparition des forces de vie du personnage. Pour renforcer davantage cet effet, Christian Jost laissera également dans les prochaines lignes musicales d'Ali, quelques notes orphelines, comme par exemple un « ré# » esseulé, normalement résolu grâce à la note « mi ».

Entre le choix des quintes « vides », porteuses d'archaïsme, le vibraphone aux sons très éphémères, la ligne mélodique laissée en suspension, sans résolution ni force d'attraction, et le caractère général d'appauvrissement du discours musical (épuiement d'Ali), le compositeur réussit avec brio la synthèse entre texte, dramaturgie et musique.

Petit glossaire

Pour un glossaire plus complet, vous pouvez consulter : <http://www.musiquecontemporaine.info/debut-glossaire.php>

Matière sonore

Elle se constitue du mélange des quatre paramètres essentiels du fait sonore : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. La matière sonore interroge par ses hauteurs la notion d'espace, par ses durées, la notion du temps et par son intensité et son timbre, les notions de quantités et de qualité. Ces quatre paramètres sont les briques élémentaires de la matière sonore.

Espace sonore

La musique produit une illusion d'espace par ses hauteurs. Par analogie, l'espace acoustique ou l'espace sonore, sera appréhendé grâce à des notions réservées jusqu'à présent à la peinture, la sculpture, l'architecture ou la physique. On décrira alors un espace sonore en utilisant des termes tels que densité, masse, nuage de sons, continuum sonore, compression, structure, texture, tissus, etc... Enfin, pour illustrer l'idée d'espace sonore, citons le compositeur Pierre Marétan dans Milieu et environnement : Le son est « un moyen de créer des espaces virtuels superposés aux espaces fonctionnels » ou encore « l'espace est pour le son autre chose qu'un milieu ou un environnement, au sens où ces mots désignent le contenant d'un événement ; quelque chose qui l'envelopperait mais en quelque sorte lui demeurerait structurellement extérieur ».

Cluster

Bloc de notes, produit en frappant le clavier du piano, avec soit tout l'avant, soit le poing, soit la main déployée, soit le coude, soit une batte en bois (décrit par Henry Cowell en 1930) ; Le cluster désigne une technique verticale de composition qui permet la création d'un espace sonore (grappe de sons immédiatement voisins, les uns par-dessus les autres) ; Le cluster à l'écoute, produit une perception de blocs sonores très denses et très compacts.

Tonalité, atonalité, modalité

Voyage vers l'espoir est une œuvre atonale, mais, comme dans la plus part des musiques contemporaines, la complexité et la diversité du langage harmonique donnent lieu à des croisements voire des synthèses entre tonalité, atonalité et modalité.

Retenons ici essentiellement ces trois termes, qui désignent des systèmes différents qui organisent l'écriture musicale :

- La tonalité donne à une note (sur sept), la tonique, le statut privilégié de notes attractives vers lesquelles tendent les autres degrés, et sur lesquelles on se repose.
- L'atonalité suspend les fonctions et lois tonales. Les douze demi-tons d'une octave (touches blanches et noires) sont considérés comme équivalents, et se fonde sur le concept de l'émancipation de la dissonance. Le terme englobe aussi plus largement les musiques qui utilisent des micro-intervalles et des matériaux sonores non traditionnels (son de la nature ou électronique)
- La modalité consiste, par exemple sur un piano, à n'utiliser que les touches blanches en partant d'une note et en terminant sur son octave. Ainsi, il y a sept départs possibles, donc sept modes (ex : mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi, sera le mode de mi ou phrygien)

Pour avoir un aperçu des autres formes de langage musical qui se sont développées au cours de la deuxième moitié du XXème siècle telles que la polytonalité, la microtonalité, le sérialisme, le dodécaphonique, la musique aléatoire, la polytonalité, la musique électroacoustique, etc... vous pouvez consulter : <http://classicro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html>

Note polaire

Technique d'écriture qui garde l'idée de pôles fixateurs, qui garantit un centre d'attraction à la musique.