

L'Ircam et Les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

LUNA PARK

Dimanche 15 juin 2014, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Musique et mise en scène **Georges Aperghis**

Installation scénographique et lumière **Daniel Lévy**

Textes **Georges Aperghis** et **François Regnault**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Grégory Beller**

Collaboratrice artistique à la mise en scène **Emilie Morin**

Développement vidéo **Yann Philippe**

Avec **Richard Dubelski, Eva Furrer, Johanne Saunier, Michael Schmid**

Luna Park, spectacle de Georges Aperghis, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et du Festival international de musique contemporaine Automne de Varsovie (2011)

Création: le 8 juin 2011, dans l'Espace de projection de l'Ircam à Paris, par Richard Dubelski (voix et percussion), Eva Furrer (flûte), Johanne Saunier (voix et danse), Michael Schmid (flûte)

Éditions: didascalìa

Durée: 1 heure

Coproduction Ircam-Les Spectacles vivants/Centre Pompidou.

Avec le soutien de la SACD et du Réseau Varèse, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne. Événement associé à Futur en Seine.

Quand nous nous observons nous-mêmes, nous n'observons d'ailleurs jamais nous-mêmes, mais toujours quelqu'un d'autre. Nous ne pouvons donc jamais parler d'auto-observation, ou alors nous parlons du fait que nous nous observons nous-mêmes tels que nous sommes quand nous nous observons nous-mêmes, ce que nous ne sommes jamais quand nous ne nous observons pas nous-mêmes et nous n'observons donc, quand nous nous observons nous-mêmes, jamais celui que nous avons l'intention d'observer, mais un autre. La notion d'auto-observation et, du même coup, celle d'autodescription est donc fausse. Considérées ainsi, toutes les notions (idées) [...] telles que l'auto-observation, l'auto-apitoiement, l'auto-accusation et ainsi de suite, sont fausses. Nous-mêmes, nous ne nous voyons pas, nous n'avons jamais la possibilité de nous voir nous-mêmes. Mais, nous ne pouvons pas non plus expliquer à un autre (s'agissant d'un autre objet) comment il est, parce que nous ne pouvons que lui expliquer comment nous le voyons, ce qui correspond probablement à ce qu'il est, mais nous ne pouvons pas nous expliquer de telle sorte que nous puissions dire : il est ainsi. C'est ainsi que toute chose est toujours totalement différente de ce qu'elle est pour nous [...]. Et toujours totalement différente de ce qu'elle est pour n'importe qui.

Thomas Bernhard, *Marcher*, extrait

Comment réussir à voir sans être vu ? Comment surveiller ses voisins chez eux, dans la rue, dans leur vie de tous les jours en restant derrière un écran ? Dans *Luna Park*, chacun surveille l'autre. Les quatre interprètes, placés côte à côte, n'ont entre eux que des contacts virtuels, jamais physiques ni directs, obligés de passer par le « circuit » : micros, caméras de surveillance, écrans, haut-parleurs espions.

Chacun se regarde dans sa caméra comme dans un puits profond, entretient un rapport presque amoureux avec elle et avec sa propre image. Tentative d'auto-surveillance ? Comme le raconte Thomas Bernhard dans son texte *Marcher*, il est pourtant absolument impossible de se surveiller soi-même ; le fait de savoir que l'on se surveille fait que l'on change d'attitude, on s'échappe, on devient quelqu'un d'autre.

Dans cette machinerie technologique, quelle est la place du corps ? Quelle est sa fonction ? Comment réagit-il aux machines qui s'emballent ? Est-ce qu'il ne devient pas uniquement « œil » et « oreille » ? Ainsi, les interprètes deviennent eux-mêmes caméras, eux-mêmes micros ; ils se mettent à parler à leur place, détaillant ce qu'ils voient, racontant des petites histoires vues, surveillées, filmées, avec des mots mais aussi avec des chiffres (time-code, mesure du passage du temps pendant une séquence).

En fonction de l'image projetée et de ce qui se passe sur scène, il y aura des jeux de proximité, des superpositions, des mixages. Cela peut être drôle, ou angoissant comme un manège de Luna Park.

Le dispositif de *Luna Park* s'apparente à un retable où deux figures verticales (les flûtistes Eva Furrer et Michael Schmid) encadrent deux figures « assises » (Johanne Saunier et Richard Dubelski, dont le geste sera « suivi » par des capteurs de mouvement).

Les polyphonies musicales sont construites à partir de fragments de phrases, de mots, des phonèmes, des chiffres. Déconstruction et reconstruction de ce que les autres ont dit. Les souffles, les respirations sont prolongés par les instruments (flûte basse et octobasse).

Une des fonctions du son et de l'électronique est de fabriquer de fausses pistes, de colorer les images enregistrées en leur donnant un « sens » différent chaque fois qu'elles réapparaissent. Ainsi, quand un fragment revient, il nous apparaît à la fois « déjà vu » et transformé.

Une autre fonction du son est d'exprimer les pensées des personnages surveillés à leur insu. Si on voit l'image de quelqu'un qui marche dans la rue et que, en même temps, il est sur scène se parlant à lui-même, on croit qu'en marchant il pense tout haut. Alors qu'on le voit directement sur scène dire ce même texte dans une tout autre situation que celle projetée à l'écran.

Quant aux phrases dites par une voix de synthèse, une voix impersonnelle constituée artificiellement par l'ordinateur, elles sembleront provenir de quelqu'un ou d'un appareil invisible qui surveille tout le monde en permanence.

C'est le dispositif scénique, visuel et sonore qui distribue les différents éléments. Pris dans ce panoptique ou dans ce tourbillon, le spectateur sera obligé de créer des superpositions, des mixages, son propre montage, c'est-à-dire être actif. Une partie de jeu-exercice, en équilibre permanent entre virtuel et réel.

Georges Aperghis

ENTRETIEN AVEC GEORGES APERGHIS

Le « sujet » de *Luna Park* est la surveillance (si tant est qu'on puisse parler de « sujet », en tant que tel, dans vos spectacles). On vous sait depuis longtemps engagé dans l'inscription de l'art dans la cité : peut-on dès lors lire dans *Luna Park* quelque message ?

Même si *Luna Park* traite d'un sujet on ne peut plus sérieux - la surveillance quotidienne des espaces publics : rues, supermarchés, chambres d'hôtel - je ne veux pas que cela devienne un pamphlet aux yeux du public. Je me souviens d'une scène d'un film d'Hitchcock, où un petit garçon se promène dans un supermarché avec un revolver dans la main. Il croit que c'est un faux, mais le public, lui, sait pertinemment que c'est un vrai, et sait aussi que le coup peut partir à n'importe quel moment. Je ne veux pas de message, mais j'avoue que ce jeu avec un objet potentiellement dangereux me fascine. Je préfère jouer avec cette idée de surveillance - et, éventuellement, aller jusqu'au point de l'auto-surveillance : est-il possible de se surveiller soi-même ?

La réflexion passe par le rire et le jeu.

Le rire serait alors une forme d'exorcisme...

Une telle frénésie de surveillance est presque mortifère : le fait de consigner ainsi nos faits et gestes, jusqu'aux plus anodins, est très dérangeant.

D'autant plus que, à tout surveiller, on ne surveille plus rien...

Il y a en effet une telle multiplicité d'images que le tri est impossible à faire. Des plasticiens américains ont ainsi réalisé des installations autour du thème de la surveillance : on y voit d'immenses murs d'écrans, avec un unique surveillant devant. Mais que peut-il voir de suspect (ou non) dans cet océan d'images mouvantes ?

Tout ça nous ramène à des préoccupations développées par Foucault dans *Surveiller et punir*, à nos obsessions de l'enfance et aux angoisses que peut provoquer la religion monothéiste : Dieu est là qui sait tout, qui regarde tout, qui prévoit tout. L'œil de Dieu.

Pourquoi avoir choisi ce titre, *Luna Park* ?

Le spectacle est avant tout ludique - une machine infernale qui fabrique sons et images, et au sein de laquelle le public cherche son chemin, un peu comme un train fantôme ou des autos tamponneuses dans un parc d'attraction. Bref, c'est un jeu, avec un petit côté Méliès.

La ville devient donc un gigantesque parc d'attraction, avec miroirs déformants ?

Au début du travail, j'avais en tête la scène finale de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles, cette fameuse scène dans la galerie des glaces d'un Luna Park abandonné : les personnages se tirent dessus, sans savoir s'ils tirent sur un reflet dans un miroir ou sur la personne en chair et en os. Et les miroirs volent en éclat.

Dans *Luna Park*, on peut assister à deux vies simultanées: celle des gens sur scène, en chair et en os, et celle, virtuelle, qui se fait par écrans et caméras interposés. Avec, parfois, des interactions entre les deux.

On ne peut toutefois s'empêcher de penser à ces régimes autoritaires qui ont inspiré George Orwell pour son *Big Brother*, dans 1984...

Je n'ai pas voulu entrer dans ces détails-là. Mais d'autres, moins marqués historiquement, me troublent: comme ces nouveaux interphones qui permettent de surveiller le hall d'entrée de son immeuble depuis son appartement. Tout le monde devient concierge. Pour certains, ça remplace presque la télévision... Et j'avoue que ce genre d'idées me remplit de joie !

Une situation à la *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock...

Oui, tout à fait: sauf qu'il n'y a dans *Luna Park* ni drame ni meurtres. Tout est neutre. C'est plutôt: comment profiter de ce voyeurisme pour en faire un parc d'attraction, de joie enfantine ?

Avec le terme de « voyeurisme », on tombe dans un autre champ sémantique, mais aussi un autre genre théâtral: celui de la comédie de boulevard, ou de la comédie bourgeoise, comme dans les *Boulingrin*, l'opéra que vous avez créé en 2010... Comment *Luna Park* s'inscrit-il parmi vos autres spectacles ?

J'avais fait en 2002 un spectacle sur un texte de Heiner Müller, qui s'appelait en français *Paysage sous surveillance*. La surveillance était donc déjà là, sous la forme d'une description de tableau. *Luna Park* s'inscrit donc entre *Paysage sous surveillance*, *Avis de tempête* et *Machinations*.

Musicalement, en revanche, l'univers musical de *Luna Park* est complètement nouveau pour moi.

Il y a certes beaucoup de paroles, de phonèmes et de phrases inintelligibles, comme le matériau vocal venant des quatre femmes qui était retraité dans *Machinations*, mais aux voix s'ajoute cet orgue étrange qui naît du son des deux flûtes (basse ou contrebasse), des sons incroyables qui semblent déjà, au naturel, comme traités par ordinateur - ce qui m'a d'ailleurs donné quelques idées pour les traitements électroniques. Ces instruments dégagent comme un halo électronique qui enveloppe le spectacle.

Au dispositif scénique s'ajoute une dimension chorégraphique qui n'apparaissait pas dans *Machinations*, notamment grâce à la participation de Johanne Saunier. J'ai ainsi voulu « programmer » les gestes du corps de Johanne en accord avec les sons et phonèmes. Mes textes sont souvent incompréhensibles et musicaux, faits à partir d'une série limitée de sons, de syllabes ou de phonèmes, qui reviennent sans cesse dans des combinaisons différentes. J'ai demandé à Johanne d'associer à chacun de ces sons un geste: chaque fois qu'ils reviennent, le geste est identique. Aussi, si la suite de gestes paraît logique dans le cas d'une phrase logiquement construite, lorsque les mots de la phrases se désorganisent, le corps de Johanne semble se disloquer - et donne l'impression d'être en caoutchouc. Les deux flûtistes forment les deux extrêmes du retable et n'ont pas cette fonction chorégraphique. Ils sont immobiles, mais je joue avec leurs images. Leur fonction est autre, ils sont comme des fantômes qui entrent chez les autres par caméra interposée.

L'image joue également un grand rôle dans le jeu de Johanne Saunier et de Richard Dubelski, surtout dans les différences entre ce que la vidéo nous montre d'eux et ce qu'on les voit faire en direct. Il y a là une autre dislocation - qui rappelle *Avis de Tempête*.

Johanne Saunier associe des gestes aux mots, mais c'est exactement l'inverse pour Richard Dubelski, à ceci près que ce n'est pas lui qui fait directement l'association, c'est la machine, au moyen de capteurs de mouvement placés sur ses mains...

La machine nourrit en effet Richard de sons: il peut, grâce à ces capteurs, générer des rythmes avec ce que lui fournit l'électronique. Le geste provoque le rythme et les séquences du son.

Quels sont ces sons qu'il contrôle ou déclenche ?

Ce peuvent être des mots, mais également des pizz de flûte, un bruit de souffle, ou même sa propre voix. C'est-à-dire que ses mouvements déclenchent des échantillons de sa propre voix et qu'il peut ainsi discuter avec lui-même... On peut aussi injecter au mélange des sons de voix de Johanne, et on obtient ainsi une polyphonie multiple avec intrusions réciproques dans l'univers de l'autre.

Comme si l'on pouvait jouer avec l'avatar de quelqu'un pour nourrir ses fantasmes...

Exactement: il entre là un peu de *Twin Peaks* de David Lynch...

David Lynch est un artiste auquel vous vous référez souvent...

J'aime beaucoup, en effet. Il a une manière bien à lui d'utiliser le son, absolument extraordinaire ! Sans parler de ses montages - qui renvoient de miroir en miroir. C'est un cinéma baroque... Un peu comme la scène du bal de *Don Giovanni*. Son univers correspond exactement à ma manière d'envisager mes spectacles musicaux. *Luna Park* n'est en effet pas un opéra: l'opéra, c'est avant tout une histoire, une histoire unique qu'on raconte du mieux qu'on peut, et qui repose sur

des situations dramatiques et des personnages solides - sinon, ça ne fonctionne pas. Ici, ce qui m'intéresse au contraire, ce sont les dysfonctionnements de la mémoire - flash-back, histoires annexes, variations de point de vue. Ce qui fait la multiplicité de fragments de fiction...

Avec *Luna Park*, vous retrouvez donc ici Richard Dubelski, avec lequel vous avez déjà travaillé de nombreuses fois. Dans *Énumérations* (1988), d'ailleurs, Richard prenait déjà la pose du scribe qu'il reprend ici.

Il était assis en tailleur, le regard vers le ciel. Pour moi, il comptait les étoiles. Et le tissu musical était assez rythmique, comme s'il écrivait ce qu'il comptait. C'est de cette image, et de la musique de l'écriture, qu'est né *Luna Park*. Le premier titre que j'ai donné au projet était d'ailleurs *Le scribe*. Au début du travail, je pensais représenter des gens qui comptent sans cesse. Finalement, je me suis demandé ce qu'ils pouvaient bien compter - sans doute des objets qui ne peuvent pas se compter, comme les étoiles, mais peut-être comptaient-ils les comportements des autres, les événements dans la rue, etc. C'est ainsi que, du scribe, je suis arrivé à la surveillance: dans l'Égypte antique, les scribes déposaient tout sur le papier. Ici, les caméras de surveillance consignent tout ce qui se passe dans les rues, les appartements, les supermarchés, etc.

Comment se manifeste cette surveillance omniprésente, sur la scène (qui est déjà surveillée par le public) ?

Toutes les interactions entre les différents protagonistes se font par caméra et écran interposés - les uns entrant parfois dans le film des autres, ou même dans le leur propre, comme une intrusion dans l'univers de l'autre, avec un mélange déconcertant entre réalité et réalité filmée.

Chacun devient donc chacun la force policière de l'autre.

Oui, en puissance. De même, la musique est rythmée par de nombreux textes descriptifs. Ce sont des textes écrits par François Regnault, qui décrivent ce que les protagonistes peuvent observer, par leur fenêtre ou dans une encoignure de porte. Ou alors ce sont les caméras qui « pensent tout haut » et décrivent ce qu'elles voient - c'est une voix de synthèse, en anglais (parce que, dans mon esprit, les caméras et autres systèmes informatiques de surveillance parlent anglais). Lorsque la caméra bouge, son discours s'interrompt parfois, entrecoupé de syllabes indistinctes: comme si elle perdait le fil de sa pensée, le flux de sa phrase se mélange, devient haché, incompréhensible.

Vous travaillez avec François Regnault depuis très longtemps: qu'est-ce qui fait la richesse de cette relation-là ?

D'abord François est un philosophe. Et musicien (il joue du piano). Il y a très peu de chose qu'il ne connaisse pas. Tout est très simple avec lui, il n'a pas cette exigence d'un auteur qui veut que son texte soit religieusement respecté pour se retrouver intact dans la pièce. Je prends ce dont j'ai besoin. Les textes qu'il me donne sont comme un matériau brut, et il ne s'offusque jamais de ce que je choisisse un extrait plutôt qu'un autre ou de ce qu'un dialogue devienne monologue. Il a conscience des nécessités de l'élaboration d'un spectacle.

Tant que nous en sommes à parler d'écrivains: le dispositif lui-même, et même le projet dans son entier, peut aussi faire penser à *La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec. Est-ce un livre qui vous a influencé ?

Je me sens très proche de Perec. Et pas seulement de *La Vie mode d'emploi*, d'ailleurs. Et si je n'y ai pas pensé particulièrement pour ce spectacle, son influence est indéniable dans mon travail. Perec m'a beaucoup marqué, nous avons du reste imaginé un projet de spectacle musical ensemble - hélas, il est mort trop tôt. Il pensait mettre en scène la vie d'un escalier. Nous aurions observé tout ce qui s'y passe - qui l'emprunte, qui y attend et qui y vit.

Dans *Luna Park*, on retrouve d'ailleurs l'image de cet escalier, dans la vidéo...

C'est une vidéo de Johanne où on la voit descendre des escaliers. Si on met cette courte séquence en boucle, elle génère des rythmes et devient instrument de musique. De la repasser ainsi inlassablement donne également le sentiment qu'il y a dans cette vidéo un détail caché, suspect, que quelque chose de louche, d'excitant ou à tout le moins de curieux se passe là sous nos yeux.

La surveillance induit naturellement le mode de réflexion de l'enquête policière et revoir constamment un même passage contribue fortement à cette impression.

Avez-vous développé un langage propre en ce qui concerne la relation musique/vidéo ? Y a-t-il un contrôle électronique de la vidéo pour la musique ? du flux vidéo par le flux musical ?

Je cherche en effet à lier certains effets vidéos à la musique. En accélérant les sons de « pizz » de flûte, grâce à l'électronique, on obtient par exemple comme un son d'alarme - qui peut éven-

tuellement brouiller le signal vidéo avec de la neige ou amener la mire !

Allez-vous ainsi provoquer des « pannes volontaires » dans le système de surveillance ?

Je voudrais parsemer le spectacle d'images complètement innocentes, de motifs idiots, pour contrecarrer l'esprit général. Semer le doute dans les esprits : serait-ce là une panne du circuit vidéo de surveillance, qui n'aurait pas envoyé la bonne image ? Une image incongrue, qui interromprait le flux ? Jean-Luc Godard a souvent recours à ce procédé, et j'adore : tout d'un coup, il suspend le déroulement normal de son film par une image autre, un avion dans le ciel, par exemple.

Ce n'est pas la première fois que vous utilisez l'électronique dans vos spectacles. Comment votre approche de l'outil a-t-elle évolué ?

J'ai commencé avec *Machinations*. Puis, dans *Paysage sous surveillance*, c'était plutôt de l'électronique basse fidélité : synthétiseur et autres - ce qui convenait du reste parfaitement au projet. Puis ce fut *Avis de tempête* et enfin *Luna Park*... J'ai également écrit deux pièces instrumentales avec électronique : une pour piano et électronique, *Dans le mur* (2007-2008), et une pour violon et électronique, *The Only Line* (2008).

Ce qui me surprend le plus, c'est combien le travail change selon le réalisateur en informatique musicale (RIM) avec lequel on collabore. Chacun amène son approche - au sein de laquelle il faut puiser et dont il faut s'inspirer, ou qu'il faut parfois tout bonnement rejeter. Chacun de mes RIM successifs m'a proposé des solutions différentes, selon ce qu'il imagine être mes attentes et mon univers. Si la console sur laquelle on travaille peut paraître très abstraite, tout passe par la relation humaine... L'ordinateur n'est pas aussi

impersonnel qu'on croit, et dépend fortement de ceux qui le manipulent - ce qui est plutôt rassurant.

Autre nouveauté dans l'élaboration de ce spectacle : vous filmez systématiquement les journées de répétition. Qu'est-ce que ça change ?

Ça change considérablement. Jusqu'à présent, dans mon travail, je tenais à ne me rappeler de rien. Je refusais le souvenir. Je voulais oublier la veille pour redécouvrir le lendemain. Mais cet oubli revient plus tard, malgré l'archivage des répétitions. Le spectacle étant comme une mosaïque, filmer les répétitions permet de prendre de l'avance par rapport aux solutions de mixage et de montage, pour moins fatiguer les artistes sur scène. Une fois la chose plus avancée, j'arrête de regarder les rushes.

Ce qui est intéressant, c'est que je m'impose ainsi une surveillance de moi-même, en train de concevoir un spectacle sur surveillance : je suis dans la même situation que l'enquêteur dont nous parlions tout à l'heure, qui revoit inlassablement une même cassette parce qu'il sait qu'il se cache là un détail qui lui livrera la solution à son problème. Et je suis en même temps le suspect, celui qui est surveillé.

ENTRETIEN AVEC GRÉGORIY BELLER

Grégory Beller, avant de devenir réalisateur en informatique musicale, vous êtes passé par l'équipe Analyse-synthèse de l'Ircam, dirigée par Xavier Rodet, ce qui fait de vous un « spécialiste » de la voix - et votre rencontre avec Georges Aperghis était donc inéluctable...

J'ai en effet participé à de nombreux projets à dominante vocale : dans *Introduction aux ténèbres* de Raphaël Cendo, on transformait la voix d'un baryton, dans *Les sept Paroles* de Tristan Murail, on créait un chœur virtuel, dans *Un mage en été* d'Olivier Cadiot, qui est une pièce de théâtre, on traitait la voix parlée.

Avec Georges Aperghis, la voix est naturellement au centre du propos - autant la voix parlée que la voix chantée -, et c'est l'occasion d'utiliser un synthétiseur d'un nouveau genre, développé par l'équipe Analyse-synthèse : un synthétiseur qui permet de prononcer un texte écrit.

Ce n'est plus un simple synthétiseur de paroles comme on en trouve sur presque toutes les machines aujourd'hui. Nous avons élevé la chose au rang d'art, car nous pouvons maintenant en contrôler le débit, le rythme, les intonations et inflexions, les accents et l'intensité (dans la parole, le message passe au moins autant par le ton que par les mots employés). Toutefois, faire prononcer le texte de manière intelligible et naturelle, comme nous savons à présent le faire, n'intéresse pas forcément les compositeurs. On a donc étendu les possibilités du synthétiseur en donnant la possibilité au compositeur d'écrire la prosodie en même temps que le reste. À l'instar

d'une partition, Georges Aperghis peut donc écrire un texte ainsi que les inflexions et les courbes intonatives et accentuatives du texte - le synthétiseur permet de suivre avec exactitude toutes ces instructions. C'est donc à la fois une synthèse de très haute qualité, qu'on ne trouve pas dans le commerce, et l'écriture d'une musicalité vocale.

À quoi sert cette voix synthétisée ?

À faire « parler » les caméras, entre autres : les caméras racontent tout ce qui se déroule dans leur champ de vision. Comme une voix off, mais qui n'aurait pas le sens narratif habituellement attribué à une voix off : une voix qui se surimpose au panel vocal du spectacle. En réalité, ce n'est pas une voix unique. On peut en effet synthétiser plusieurs voix aux caractéristiques différentes, et les mélanger, passer de l'une à l'autre... En outre, une boîte à outils de transformation vocale nous permet également de modifier l'identité sonore (âge, sexe, état de santé) de la voix synthétisée. On peut même créer une foule, en mélangeant plusieurs identités synthétisées.

Comment avez-vous généré les bases de ces voix synthétisées ?

Nous avons travaillé avec des comédiens, que nous avons enregistrés.

Pourquoi, alors, ne pas travailler directement avec ces comédiens pour dire les textes écrits par Georges Aperghis ?

C'est justement là que ça devient intéressant : on fait dire à ces voix de synthèse des textes imprononçables par le commun des mortels. Des suites de consonnes, des séquences excessivement rapides de 0 et de 1, des longues séquences de voix parlée sans respiration... Sans parler des patrons musicaux très précis qu'a écrits Georges Aperghis.

On utilise justement ce dispositif pour étendre les possibilités de la voix parlée, et pour élargir les exercices que Georges Aperghis a l'habitude de donner aux comédiens en termes de vélocité, de timbre, de respiration...

Les voix - et les instruments - font-ils également l'objet de traitement en temps réel ?

On a deux moteurs principaux. Le premier permet de réaliser des transformations prosodiques - transformations de la manière de parler qui comprennent transformation de la mélodie, du rythme, et du débit, ce qui est une chose très nouvelle dans le domaine de la parole.

On peut ainsi décélérer le débit jusqu'à arrêter le son : grâce à un superbe vocodeur de phase développé par Axel Roebel et son équipe Analyse/synthèse, on peut geler les voyelles pour jouer avec ensuite... On peut aussi l'accélérer. Pas en direct, bien sûr, mais en faisant de toutes petites décélérations suivies d'une accélération, l'effet est assez impressionnant : on modifie la perception du débit.

Ces effets sont inouïs dans le domaine de la parole : une véritable innovation scientifique.

Le second moteur est une synthèse en temps réel « text-to-speech » (du texte vers la parole). Cette fois, le texte lui-même est généré en temps réel. On peut ainsi prendre une phrase, écrite

en amont et correcte grammaticalement, et la déconstruire, la « randomizer », c'est-à-dire en déclencher aléatoirement les syllabes dans un ordre différent de l'ordre écrit. On peut ainsi brouiller en temps réel un flux de syllabes cohérent - avec une sémantique cohérente - et le faire basculer dans un aléatoire complet - pour revenir ensuite à la cohérence sémantique.

Comment contrôler ces transformations ?

C'est là que les capteurs placés sur les mains de Richard Dubelski entrent en action. Ce sont deux petits accéléromètres avec lesquels on peut détecter soit des rythmes dessinés dans le vide, soit des mouvements continus de la main. Les rythmes dessinés dans le vide contrôlent la synthèse « text-to-speech », ou déclenchent des sons préenregistrés - il peut ainsi parler avec les mains, ou déclencher des sons de flûte échantillonnés au préalable, ou des séquences entières. Les mouvements continus peuvent quant à eux contrôler les transformations prosodiques, de hauteur ou de débit de parole. Ou d'autres paramètres sonores, comme ça peut se faire dans d'autres œuvres utilisant des capteurs de ce genre.

Ce dispositif capteurs + synthèse vocale permet quasiment de parler avec les mains, ce qui, par ailleurs, en termes de recherche et notamment de recherche prosthétique, est absolument passionnant. De nombreuses équipes de recherche de par le monde travaillent sur le contrôle de la synthèse de parole par le geste, notamment pour aider sourds-muets et laryngectomisés. Cet outil est véritablement révolutionnaire dans le domaine.

Georges Aperghis avait-il une idée de ce qu'il voulait faire avec l'électronique en amont du travail ?

Je connaissais un peu les démons qui l'habitent et, finalement, ses préoccupations ici ne sont pas très éloignées de celles qui l'animent habituellement.

Quand on travaille, j'ai le sentiment qu'il a les idées claires, qu'il sait où il veut aller. Mais il passe aussi par de nombreuses phases de test et d'exploration. Le travail se fait par courtes séquences, par petits scénarios. Aussi bien en studio qu'avec les interprètes. Si une texture l'intéresse, on n'en fera jamais plus de trois minutes car Georges sait déjà d'avance qu'il voudra très vite passer à autre chose : il fonctionne beaucoup par tableaux, par saynètes.

Découvrez-vous parfois un aspect que vous ne connaissiez pas de ces outils pourtant familiers ?

Oui. Le synthétiseur dont nous parlions tout à l'heure, par exemple, était conçu pour recréer une parole intelligible et naturelle, mais il devient, entre les mains d'un compositeur comme Aperghis, qui en explore les limites, un instrument de musique à part entière, bien loin de son rôle initial. C'est très enrichissant...

BIOGRAPHIES

Georges Aperghis, compositeur (né en 1945)

Après quelques pièces instrumentales plus ou moins inspirées de technique sérielle, Georges Aperghis compose en 1971 *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, sa première pièce de théâtre musical. Avec l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) qu'il fonde en 1976, il renouvelle sa pratique de compositeur et invente une nouvelle forme artistique inspirée du quotidien, de faits sociaux transposés vers un monde poétique, souvent absurde et satirique, où se rencontrent sur un même pied d'égalité musiciens, chanteurs, comédiens et plasticiens (*La bouteille à la mer* [1976], *Conversations* [1985], *Commentaires* [1996]). En 1997, il quitte l'ATEM mais continue d'écrire des pièces de théâtre musical (*Machinations* [2000], *Paysage sous surveillance* [2002], *Luna park* [2011]).

Pour la musique de concert, il compose une série de pièces pour instruments ou voix solistes (dont les *Récitations*, 1978), introduisant selon les cas des aspects théâtraux, parfois purement gestuels. Sa musique de chambre, pour orchestre, vocale ou instrumentale est riche de nombreuses œuvres aux effectifs très variés.

Troisième domaine de son écriture, l'opéra peut être considéré comme une synthèse du théâtre musical et de la musique de concert [*Pandemonium* d'après Jules Verne en 1973, *Liebestod* d'après une lettre de Brentano à Goethe (1981), *Tristes tropiques* d'après Lévi-Strauss (1996), *Les Boulingrin* d'après Georges Courteline (2010)].

Depuis le début des années 2000, la distribution du travail de Georges Aperghis en trois domaines distincts est plus que jamais brouillée par la

nature même des œuvres. L'oratorio *Die Hamletmaschine* (2001, sur le texte de Heiner Müller), le « monodrame » *Dark Side* (2004, d'après *l'Orestie* d'Eschyle), l'opéra *Avis de tempête* (2004), ou *Happiness Daily* (2009) remettent en jeu les questions de dramaturgie, de représentation, de mise en scène et illustrent la liberté avec laquelle Georges Aperghis se joue des classifications et des genres, du concert et du théâtre.

Compositeur prolifique, Georges Aperghis construit, avec une invention jamais tarie, une œuvre très personnelle : sérieuse et empreinte d'humour, attachée à la tradition autant que libre des contraintes institutionnelles, il sait ouvrir des horizons inespérés de vitalité et d'aisance à ses interprètes, réconcilie habilement le sonore et le visuel, autant qu'il se saisit de sujets inscrits dans le tragique ou le dérisoire de son époque.

Grégory Beller, réalisateur en informatique musicale

Son, voix, geste, expressivité, émotion. Gregory Beller est artiste, chercheur et designer dans les arts contemporains. Normalien, agrégé de physiques, titulaire de deux masters de musique, il a défendu une thèse de doctorat en informatique sur des modèles génératifs de l'expressivité et leurs applications en parole et en musique. Tout en développant de nouveaux paradigmes généralement liés au son, il participe à de nombreux projets artistiques dans le domaine des arts numériques, de la musique et du spectacle vivant. Il est actuellement réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, où il collabore avec d'autres artistes et d'autres chercheurs dans

la conception, la création et la performance de moments artistiques.

Plus d'informations: www.gregbeller.com

Daniel Lévy, scénographe, scénographie et lumières

Après des études à l'École supérieure d'art dramatique de Strasbourg, Daniel Lévy rencontre Georges Aperghis avec lequel il collabore régulièrement depuis (entre autres sur *Sextuor* [Nanterre, 1993], *Machinations* [Witten, 2000], *Entre chien et loup* [Nancy, 2002-2006]). Il accompagne depuis 1996 les créations de Frédéric Fisbach sur des œuvres de Paul Claudel, Vladimir Maïakowski, August Strindberg ou encore Jean-Luc Lagarce, Jean Racine, Jean Genet, Jean Corneille ou René Char.

Depuis 2003, il collabore avec la metteur en scène Irène Bonnaud (avec, parmi d'autres créations, *Tracteurs* de Heiner Müller en 2003, *Lenz* de Georg Buchner en 2004, *Kurt Weill-New York* de Kurt Weill en 2010). Il conçoit également la lumière, la scénographie et les vidéos pour les spectacles musicaux d'Emily Loizeau, Arthur H., Paris Combo, Garage Rigaud et Gian Maria Testa. Parmi ses autres réalisations, notons sa participation aux projets de Patrick Pineau, Françoise Rivalland pour l'ensemble SIC, Gérard Cherqui, Valérie Joly, Michel Didym, Anita Picchiarini, Ingrid von Wantoch Rekowski, Edouard Reichenbach, Tomeo Verges, Jean-François Peyret, Édith Scob, Emilio Calcagno, Carlo Carcano, Collectif Foucault 71, l'ensemble Ars Nova, Gérard Pesson, T&M - Antoine Gindt, Caroline Gautier.

Richard Dubelski, voix et percussion

Né dans les coulisses de l'Alcazar de Marseille d'un père compositeur/chef d'orchestre et d'une mère comédienne/chanteuse, Richard Dubelski suit une formation musicale (en percussion) et

théâtrale (atelier de Betty Rafaelli) qui lui permet d'embrasser les carrières de comédien, musicien, metteur en scène et compositeur.

En 1987, il rencontre Georges Aperghis dont il sera un proche collaborateur jusqu'en 1992. Parallèlement, il joue comme comédien dans les spectacles de Thierry Bédard, Lucas Thiéry, Édith Scob, Georges Appaix, André Wilms, Jean-Pierre Larroche... En 1993, il décide de mettre en scène son premier spectacle musical au sein de sa compagnie Corps à Sons Théâtre. C'est le premier d'une longue série - une vingtaine sera créée, dans des lieux comme le théâtre de Nanterre-Amandiers, Le Cargo à Grenoble, Athénor à Saint-Nazaire-Nantes, La Minoterie à Marseille, le festival Musica de Strasbourg, le Théâtre national de Toulouse, les scènes nationales de Vandœuvre-lès-Nancy, Malakoff, Aubusson, etc. Il anime également des stages et ateliers de théâtre musical au sein d'écoles nationales de théâtre et de centres dramatiques nationaux. En 2009 et 2010, il est directeur artistique musical et compositeur de *Kaléidoscope 2*, spectacle de l'Opéra de Lyon avec trois cent cinquante amateurs, l'orchestre et la Maîtrise de l'opéra de Lyon.

En 2004, il suit une formation à l'École Louis Lumière et réalise des films documentaires autour de créations théâtrales. En 2008, il réalise *Qui tu es ?*, court-métrage de fiction.

Eva Furrer, flûte

Eva Furrer étudie à l'université des arts de Graz et au Conservatoire supérieur de Vienne (classe de flûte de Wolfgang Schulz). Immédiatement après son diplôme, elle reçoit un prix pour ses « performances artistiques particulières » du ministère des Science et de la Recherche.

Après avoir joué pendant plusieurs années avec différents orchestres (Wiener Staatsoper-

norchester, Wiener Kammerorchester, RSO Wien), Eva Furrer se spécialise en musique contemporaine et devient en 1990 membre du Klangforum Wien. Elle est programmée comme soliste dans les plus importants festivals internationaux de musique, sous la direction des chefs les plus pointus: Sylvain Cambreling, Peter Eötvös, Beat Furrer, Heinz Holliger, Hans Zender. Par ailleurs, elle se consacre à l'improvisation, à l'évolution des techniques de jeu sur des flûtes spécifiques et donne des cours de yoga pour musiciens et compositeurs. Eva Furrer est cofondatrice de *l'Impuls - International Ensemble - and Composers Academy for Contemporary Music* à l'université de Graz où elle enseigne. Elle est également invitée à enseigner à l'académie d'été de Darmstadt.

Johanne Saunier, voix et danse

De 1986 à 1998, Johanne Saunier danse dans la Cie Rosas d'Anne Teresa De Keersmaeker.

Puis elle crée *JOJI INC* avec Jim Clayburgh qui reçoit en 2000 le prix Bagnolet à Paris.

Suivent des tournées internationales pour *Erase-E(X)*, créé avec divers artistes, *Wooster Group* (NY) d'Anne Teresa de Keersmaeker, ainsi que des spectacles du compositeur Georges Aperghis, ou une création vidéo de Kurt d'Haeseleer.

IM-aged explore la technologie Lumalive de la firme Philips, intégré dans les costumes.

Son travail sur la voix se retrouve au cœur de plusieurs opéras contemporains mis en scène par Luc Bondy, Guy Cassiers, Georges Aperghis, (*Avis de Tempête*, *Machinations*, *Luna Park* avec Ictus et l'Ircam), *Lolita* de Jim Clayburgh (Marseille, New York) *A king*, *Lear* de François Sarhan/Quatuor Diotima, *Line of Oblivion*, composition de Arturo Fuentes sur un texte de Carlos Fuentes, *L'homme de la Mancha*

avec Sybille Wilson, *Musée en chantier*, *Modern Dance* avec Mathurin Bolze.

Elle crée les chorégraphies pour *Carmen* (2009) et le *Couronnement de Poppée* (2014) à l'opéra de Lille, et pour *La Traviata* avec Natalie Dessay à Aix-en-Provence, mis en scène par Jean-François Sivadier (2011).

Ses récents *Ballets Confidentiels* sont des concerts chorégraphiques joués dans des lieux insolites, salons, jardins avec ou sans musique live.

Michael Schmid, flûte

Michael Schmid étudie la flûte moderne avec Konrad Hampe (Munich), István Matuz (Budapest), Harrie Starreveld (Amsterdam), et le traverso avec Marten Root (Amsterdam). Au Conservatoire d'Amsterdam, il achève brillamment son premier et deuxième cycle en flûte ainsi qu'un master en « musique contemporaine à travers des techniques non-occidentales », se spécialisant dans les systèmes rythmiques complexes. Membre permanent de l'ensemble Ictus, il travaille aussi avec des chefs d'orchestres tels que Peter Eötvös, Micha Hamel, Jurgen Hempel, Hans Holliger, Georges-Elie Octors, Emilio Pomàrico, David Porcelijn et Hans Zender. Il joue régulièrement avec les ensembles Musikfabrik, Ives Ensemble, Nieuw Ensemble, et se produit comme soliste avec le Radio Kamerorkest Hilversum, le Nieuw Ensemble et Ictus. Il participe à des concerts pour Arte, la WDR, Deutschland Radio Berlin et le Concert Zender. Il a également enregistré plusieurs CDs.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Ingénieur du son **Martin Antiphon**

Régisseur général **Sylvaine Nicolas**

Régisseur lumière **Hervé Frichet**

Développement et régie vidéo **Yann Philippe**

PROGRAMME

Textes **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

TRANSGRESSER: HOMMAGE À MICHEL FOUCAULT (1984-2014) - LECTURE DE PIERRE GUYOTAT

Lundi 16 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Débat *Transgresser aujourd'hui ?*

avec **Judith Revel, Guillaume Le Blanc,**

Donatien Grau, Frank Madlener

Lecture *Éden, Éden, Éden*, par **Pierre Guyotat**

Gratuit sur réservation: 01 44 78 12 40

LA VOIX DE FOUCAULT / FOUCAULT ARCHIVES SONORES EN ÉCOUTE

Samedi 21 juin, 18h30 et 19h30

Ircam, studio 5 et salle Stravinsky

David Christoffel *La voix de Foucault*

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Grégory Beller

Gratuit

PHILIPPE LEROUX I

Mercredi 18 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

Les Solistes XXI

Direction **Rachid Safir**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Gilbert Nouno

Équipe Représentations musicales **Ircam**

et **Inria/Jérémie Garcia**

Philippe Leroux *Quid sit musicus ?*

Tarifs: 18€, 14€, 10€

PHILIPPE LEROUX II

Jeudi 19 juin, 20h

Église Saint-Merry

Ensemble Accroche Note

Assistant musical et prises de sons originales

François Donato

Créations de **Pierre Jodlowsky** et de **Marco Momi**,
œuvres de **Philippe Leroux**

Tarif: 10€

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions

LE MONDE BOUGE, TÉLÉRAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

Cité de la musique
Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
Futur en Seine/Cap Digital
Gaîté Lyrique
Le CENTQUATRE-PARIS
Les Cinémas, Les Spectacles vivants, Studio 13/16-Centre Pompidou
Maison des Arts et de la Culture de Créteil
T&M-Paris
T2G-Théâtre de Gennevilliers

SOUTIENS

FCM - Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Kunststiftung NRW
Diaphonique - Fonds franco-britannique pour la musique contemporaine, une initiative conjointe de l'Institut français, de la Sacem, du British Council, du Bureau Export de la musique française, du Trust Les Amis de l'Institut français et du ministère de la Culture
Mairie de Paris
Mairie du 4^e
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
Réseau Varèse
L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionnée par le programme Culture de la Commission européenne.
SACD
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Danse, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Compagnie ORO-Loïc Touzé
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
EXAUDI
Lucerne Festival Academy
micadanses, Paris
Orchestre Philharmonique de Radio France

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
La Recherche
Le Magazine Littéraire
Le Monde
Télérama



ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Fiona Forte, Natacha Moëne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua,
Nicolas Donin, Frederick Rousseau,
Norbert Schnell

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,
Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Andy Armstrong,
Melina Avenati, Pascale Bondu,
Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,
Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis,
Marie Delebarre, Agnès Fin, Anne Guyonnet,
Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Julien Pittet,
Clotilde Turpin.

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Kim Dibongue, Mary Delacour,
Alexandra Guzik, Leila de Lagausie,
Deborah Lopatin, Claire Marquet,
Delphine Oster, Caroline Palmier

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Minh Dang, Sandra El Fakhouri,
Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre

