

# OUVERTURE

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

Georges Aperghis, *Luna Park*

commande de l'Ircam-Centre Pompidou et du Festival international  
de musique contemporaine Automne de Varsovie

[ CRÉATION

DURÉE ENVIRON 1 H

PRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU

**MERCREDI 8 JUIN, 19H • IRCAM, SALLE IGOR-STRAVINSKY**  
**PROJECTION – RENCONTRE, ENTRÉE LIBRE**

Images d'une œuvre n°13 : *Luna Park* de Georges Aperghis

Un documentaire écrit et réalisé par Nicolas Donin et Benoît Martin – (15') © 2011 Ircam

**FRANCE MUSIQUE EN DIRECT DE L'IRCAM**  
**MERCREDI 8 JUIN, SOIRÉE SPÉCIALE EN PUBLIC**

À 20h diffusion en direct de *Luna Park* de Georges Aperghis

à 21h plateau avec les artistes du festival autour d'Arnaud Merlin

Concert en réécoute pendant un mois sur [francemusique.com](http://francemusique.com)



**VENDREDI 10 JUIN, 19H • CENTRE POMPIDOU, PETITE SALLE**  
**RENCONTRES DE LA BPI – ENTRÉE LIBRE**

« La création à l'œuvre » avec Georges Aperghis

entretien avec Nicolas Donin, musicologue à l'Ircam

SPECTACLE RETRANSMIS À PARTIR DU 14 JUIN SUR [ARTELIVEWEB.COM](http://ARTELIVEWEB.COM)

**arte**  
**LIVEWEB**

LUNA PARK

MERCREDI 8 JUIN, 20H • JEUDI 9 ET VENDREDI 10 JUIN, 20H30  
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION



© Daniel Lévy

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. Une 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 les 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, de phonèmes, de 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 à la fois 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, qu'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 toute 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. 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 auto-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 interposées. 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 de 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 l'an dernier... 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*. 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 il y a aussi des sons incroyables, qui viennent d'instruments comme la flûte basse ou contrebasse, et 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 envelopperait le spectacle. Aux voix s'ajoute cet orgue étrange qui naît du son des deux flûtes.

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 donc demandé à Johanne d'associer à chacun de ces sons un geste : chaque fois que ces sons reviennent, le geste est identique. Si la suite de gestes paraît logique dans le cas d'une phrase logiquement construite, si les mots de la phrase 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 c'est avec leurs images que je joue. 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. Pour Richard Dubelski, l'association « geste-son » ne se fait pas directement mais par l'intermédiaire de la machine au moyen de capteurs placés sur ses mains.**

En effet, la machine « nourrit » littéralement Richard de sons : il peut grâce aux capteurs générer des rythmes à partir du matériau sonore provenant de/fourni par l'électronique. Le geste provoque le rythme et les séquences du son. C'est donc l'inverse de ce qui se passe pour Johanne.

**Quels sont ces sons qu'il contrôle ou déclenche avec ses mains ?**

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 pour ainsi dire discuter avec lui-même... On peut aussi injecter au « mélange » la voix de Johanne, et on obtient ainsi une polyphonie multiple faite d'intrusions réciproques dans l'univers de l'un et de l'autre.



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

Exactement, comme l'univers de *Twin Peaks* de David Lynch...

**David Lynch est un artiste auquel vous vous référez souvent... Vous sentez-vous proche de son univers, de son travail ?**

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 pas en effet un opéra : l'opéra, c'est avant tout une histoire, une histoire unique que l'on raconte du mieux que l'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 – flashbacks, histoires annexes, variations de point de vue. Tout ce qui fait la multiplicité de fragments de fiction...

**Vous retrouvez donc ici Richard Dubelski, avec lequel vous avez déjà travaillé de nombreuses fois. Dans *Énumérations* (1988), d'ailleurs, Richard prenait déjà cette 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 aussi 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 rentrant parfois dans le film des autres, ou même dans leur propre film, comme une intrusion dans l'univers de l'autre, avec un mélange déconcertant entre réalité et réalité filmée.

**Chacun devient donc 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.

**Comment se passe le travail avec François Regnault ? Vous travaillez ensemble depuis très longtemps : qu’est-ce qui fait la richesse de cette relation ?**

D’abord François est un philosophe. Et un musicien (il joue du piano). Il y a très peu de choses 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 écrivain : le dispositif lui-même, et même le projet dans son entier, peuvent 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*, mais de tous ses livres. 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... On a l’impression que les gens sont pris dans une souricière...

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 éventuellement brouiller le signal vidéo... avec de la neige ou la mire !

**Allez-vous donc ménager ainsi des espèces de « pannes volontaires » du 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 ?**

La première fois que j'ai utilisé l'électronique c'était pour *Machinations*. 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 – dans laquelle il faut puiser et dont il faut s'inspirer, ou qu'il faut parfois tout bonnement rejeter. Chacun de mes réalisateurs en informatique musicale successifs m'a proposé des solutions différentes, selon ce qu'il imagine de mes attentes et de 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 que ce que l'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 énormément. Jusqu'à présent, dans mon travail, je tenais à me souvenir de rien. Je refusais le souvenir. Je voulais oublier la veille pour redécouvrir le lendemain. Mais cela reviendra plus tard, malgré l'archivage des répétitions. Comme le spectacle est comme une sorte de mosaïque, filmer les répétitions permet de prendre de l'avance par rapport aux solutions de mixage et de montage, de moins fatiguer les artistes sur scène. Une fois que la chose sera plus avancée, j'arrêterai de regarder les rushs. Je m'impose ainsi une surveillance de moi-même, en train de concevoir un spectacle sur la 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.

Propos recueillis par **Jérémie Szpirglas**

# ENTRETIEN

## avec Grégory Beller

---

**Grégory Beller, avant de devenir réalisateur en informatique musicale (RIM), vous êtes passé par l'équipe Analyse-synthèse des sons 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, naturellement, la voix est au centre du propos – autant voix parlée que voix chantée –, et c'est l'occasion d'utiliser un synthétiseur d'un nouveau genre, développé par l'équipe Analyse-synthèse des sons : un synthétiseur qui permet de prononcer un texte écrit.

Ce n'est plus un simple synthétiseur de parole 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 le

compositeur 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 ? Quelle fonction ont les capteurs de mouvement placés sur les mains de Richard Dubelski ?**

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 des sons, 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 du 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, au niveau recherche et notamment 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. Et 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'habitaient 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 tableau, par saynète.

### **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 ...

Propos recueillis par **Jérémy Szpirglas**

# ENTRETIENS

## avec Johanne Saunier, Georges Aperghis et Richard Dubelski

---

### **Johanne Saunier, quand avez-vous rencontré Georges Aperghis ?**

J.S. : C'était en 2004, pour *Paysage sous surveillance*, avec six musiciens d'Ictus, un texte de Heiner Müller et un acteur. Puis on a enchaîné sur *Avis de tempête*, avec un plus gros effectif : douze musiciens, trois chanteurs, un chef et moi. Georges Aperghis a ensuite fait une pièce dans le cadre de mon spectacle *Erase*.

G.A. : Johanne transforme les sons et les mots en geste, ce qui est très rare. Cela dépasse le cadre de la danse.

### **Comment êtes-vous entrée dans son univers musical ?**

J.S. : On m'a orientée vers Georges Aperghis lorsque j'ai commencé à travailler avec la voix, et notamment avec des sons de voix entrecoupés. J'ai toujours trouvé sa musique très physique : c'est rythmique, plein de ruptures et d'interruptions. Si ce n'était que du chant, je n'y aurais pas ma place. Mais là, le corps suit les sons – et, sans être de la danse, ça devient

du mouvement et de la chorégraphie.

G.A. : Aujourd'hui, nous nous connaissons bien et il n'est pas rare que Johanne me fasse des propositions, sur lesquelles je rebondis puis que j'intègre, sous une forme ou une autre, au spectacle.

J.S. : Pour moi, le flot de mots fait toujours naître des esquisses de mouvements. Et je construis mes séquences autour des récurrences de mots et des ruptures.

### **La manière dont Georges Aperghis élabore ses spectacles se rapproche-t-il des processus de création chorégraphique ?**

J.S. : Non. il a vraiment un univers particulier. Mais, du point de vue formel, mon travail avec Anne Teresa de Keersmaecker m'a un peu habituée à ce mode de pensée autour des structures : travailler avec une structure sous-jacente en tête pour initier ou développer le mouvement. Et dépasser le moment de grâce de l'inspiration.

G.A. : Johanne, qui est au départ



danseuse et chorégraphe, remplit, dans tout ce que nous avons fait ensemble, un rôle qui se déduit de la parole – ce qui est un peu particulier. Elle lit très bien le texte et y cherche la structure, le chiffre, autour duquel celui-ci s'organise. Sa logique gestuelle découle donc directement du texte.

Propos recueillis par **Jérémy Szpirglas**

### **Richard Dubelski**

#### **Comment avez-vous commencé à travailler avec Georges Aperghis ?**

Ça nous ramène quelques années en arrière : je l'ai rencontré en 1986, au Centre Acanthes à Aix-en-Provence. Ensuite, nous avons vécu l'aventure d'*Énumération*, qui a tourné jusqu'en 1990, avec plusieurs étapes au travail, puis plusieurs reprises et même un film. De là, on a eu quelques années de connivences et de travail en collaboration. Dans *Énumération*, je prenais déjà cette position du scribe, que je reprends dans *Luna Park*. À l'époque, j'avais une petite calebasse en bois sur les genoux, un texte et des rythmes à jouer.

#### **Comment travaillez-vous les différents matériaux du spectacle ?**

Il y a des textes compréhensibles, et d'autres, qui sont comme Georges aime les écrire : une phrase devient suite de syllabes complètement incompréhensible. Les partitions mêlent ici voix et notes et je

joue avec des gants dans lesquels il y a des capteurs qui, quand je bouge mes mains, déclenchent des sons préalablement enregistrés (flûte, Johanne, moi, etc.). Tout se passe dans le vide devant moi. Il faut s'approprier ce nouvel instrument : les capteurs joueront les notes de la partition. Et puis il y a d'autres éléments présents sur scène, dans la cabine avec moi, qui déclenchent aussi des sons.

Propos recueillis par **Jérémy Szpirglas**

# BIOGRAPHIES

---

## **Georges Aperghis**, compositeur

Georges Aperghis a composé de nombreuses œuvres destinées à la scène : opéra et théâtre musical. Les livrets qu'il choisit sont souvent de grands textes empruntés au répertoire classique et contemporain (Eschyle, Léonard de Vinci, Georges Courteline, Heiner Müller, Claude Lévy-Strauss, François Regnault) ; il invente aussi sa propre langue construite à partir de phonèmes qui autorisent l'explosion de sens multiples.

Ses pièces instrumentales sont régulièrement inspirées par la personnalité des interprètes et des ensembles qu'il rencontre. Ce sont ses étonnements humains successifs, qui sont moteurs de son agitation à écrire.

Né à Athènes en 1945, il vit et travaille à Paris depuis 1963.

Prochaine création à Londres en août prochain : *Champ-Contrechamp* commande de la BBC pour le London Sinfonietta avec Nicolas Hodges au piano.

## **Grégory Beller**, réalisateur en informatique musicale

Ancien élève de l'École normale, agrégé de physiques appliquées, titulaire d'une maîtrise de musique et docteur en informatique, Grégory Beller enseigne la programmation pour les arts. Membre de l'équipe de recherche Analyse-synthèse des sons de l'Ircam, il s'intéresse aux nombreux rapports entre la voix parlée et la musique. Après avoir travaillé sur la synthèse vocale et sur la modélisation prosodique, il a soutenu une thèse sur les modèles génératifs de l'expressivité et sur leurs applications en parole et en musique. Il a coorganisé le cycle de conférences internationales EMUS sur l'expressivité dans la parole et la musique. Il participe également à des projets artistiques en tant que compositeur. Il fait partie de l'équipe des réalisateurs en informatique musicale de l'Ircam où il aide des compositeurs dans la création algorithmique, la réalisation et l'interprétation de leurs pièces électroacoustiques.

**Daniel Lévy**, concepteur

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 1996,

il accompagne également

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. Il conçoit également

la lumière, la scénographie et/ou 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, 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 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**, voix, flûte

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

Après avoir joué pendant plusieurs années avec différents orchestres (Wiener Staatsopernorchester, 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 musique de Graz où elle enseigne.

Elle est également invitée à enseigner à l'Académie d'été de Darmstadt.

Eva Furrer a reçu le prix d'appréciation.

### **Johanne Saunier**, voix, mouvement

De 1986 à 1998, Johanne Saunier est interprète au sein de la compagnie Rosas dirigée par Anne Teresa De Keersmaecker. Elle enseigne à l'école PARTS de Bruxelles. En 1998, elle crée en tant que chorégraphe, *Joji Inc.* avec Jim Clayburgh, scénographe. En 2000, elle reçoit le prix Bagnolet de la chorégraphie pour son trio *Final Scene*. Depuis juillet 2004, elle travaille sur *Erase-E(X)*, une série de collaborations visant à une création originale en forme de poupée russe, avec plusieurs artistes invités issus d'univers très différents : le Wooster Group de New York, Anne Teresa de Keersmaecker, Georges Aperghis ou encore le vidéaste Kurt d'Haeseleer. En 2007, est créé *IM-agineed*, en collaboration avec la designer textile Anke Loh. Ce spectacle explore la technologie mise au point par Philips, *Lumalive*, en l'intégrant aux costumes. Elle est également interprète pour des opéras et

des pièces de théâtre musical : *Le Conte d'hiver* de Philippe Boesmans et Luc Bondy, *Bloet Wollef Duivel* de Walter Hus et Guy Cassiers, *Paysage sous surveillance*, *Avis de Tempête* et *Machinations* de Georges Aperghis, *LOLITA*, premier opéra de Jim Clayburgh d'après Nabokov. sur une musique de Joshua Fineberg, *A king*, *Lear* avec le compositeur François Sarhan et le Quatuor Diotima, et *line of Oblvion* avec le compositeur Arturo Fuentes sur un texte de Carlos Fuentes. Ses prochains projets sont *Musée en chantier* (pour voix et mouvements) et *Modern Dance* en collaboration avec Mathurin Bolze.

**Michael Schmid**, voix, flûte  
Michael Schmid étudie la flûte moderne avec les professeurs Konrad Hampe (Munich), István Matuz (Budapest), Harrie Starreveld (Amsterdam), et la flûte traversière 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 Pomárico, 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.

## LUNA PARK EN TOURNÉE

**7 OCTOBRE**, Strasbourg, Musica

**1<sup>ER</sup> DÉCEMBRE**, Hambourg, Klangwerkstage

# 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 cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

### ÉQUIPE TECHNIQUE

#### IRCAM

Ingénieur du son, **Maxime le Saux**

Régisseur général, **Frédéric Vandromme**

Régisseur lumière, **Hervé Frichet**

Régisseur vidéo, **Yann Philippe**

Stagiaire son, **Samuel Sérandour**

### PROGRAMME

Textes, **Jérémie Szpirglas**

Graphisme, **Olivier Umecker**

# Télérama

partenaire de votre événement  
partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...  
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.



**FRANCE CULTURE  
EN DIRECT  
DE L'IRCAM**

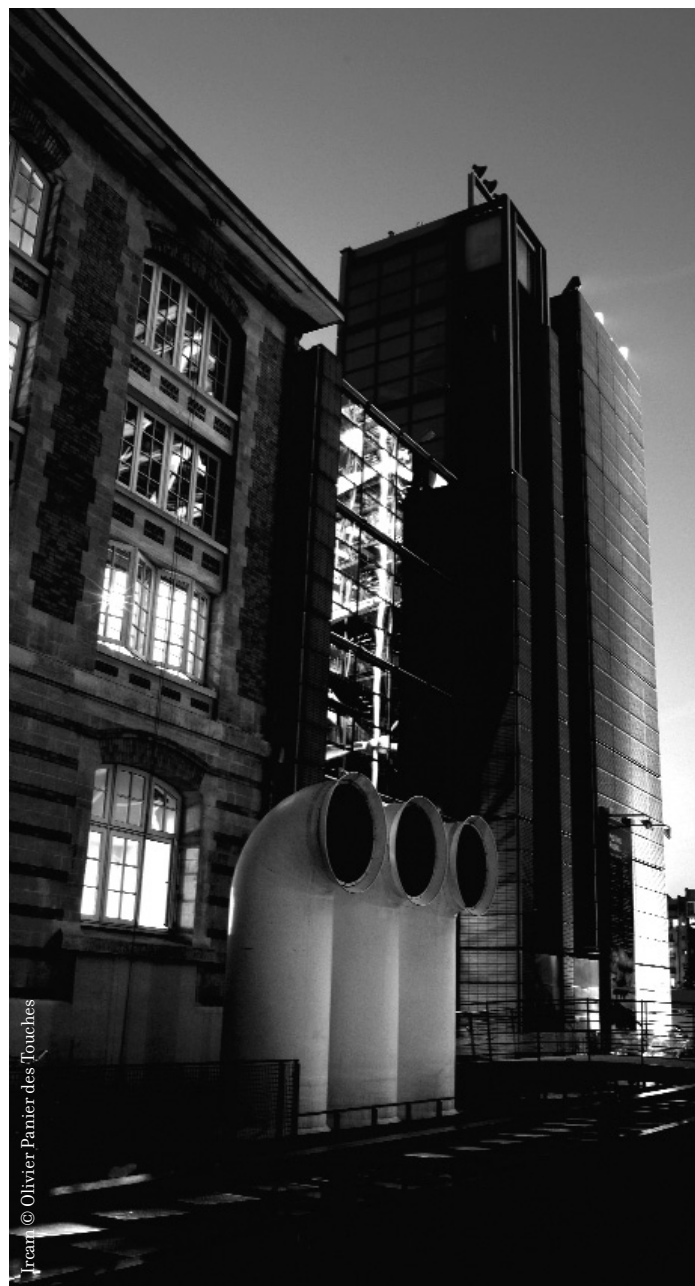
**VENDREDI 10 JUIN**  
en direct et en public (entrée libre)

**14H-15H: SCIENCE PUBLIQUE**  
par Michel Alberganti

**15H-16H: LES VENDREDIS  
DE LA MUSIQUE,**  
par Jeanne-Martine Vacher

**19H-20H: LE RENDEZ-VOUS**  
par Laurent Goumarre

Plus d'informations sur  
[www.franceculture.com](http://www.franceculture.com)



ircam © Olivier Panier des Touches

**PROFITEZ DU NOUVEAU  
PASS AGORA !**

**À PARTIR DE 3 SPECTACLES  
DIFFÉRENTS PAR PERSONNE**

---

**Renseignements**

[www.ircam.fr](http://www.ircam.fr) / 01 44 78 12 40



## LE FESTIVAL AGORA 2011 EST PRODUIT ET ORGANISÉ PAR L'IRCAM- CENTRE POMPIDOU

**Ircam | Institut de recherche et  
coordination acoustique/musique**

L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction des affaires générales, Mission de la recherche et de la technologie et Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).



## L'ÉQUIPE

### DIRECTION

Frank Madlener

### COORDINATION

Suzanne Berthy

### CONFÉRENCES

Hugues Vinet

Carlos Agon, Moreno

Andreatta, Gérard Assayag,

Sylvie Benoit, Jean Bresson

### PRODUCTION

Alain Jacquinot, Julien Aléonard,

Timothé Bahabianian, Pascale Bondu,

Sylvain Cadars, Christophe Egéa,

Agnès Fin, François Gibouin,

Kristell Guiguen, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Enora Le Gall,

Maxime Le Saux,

Frédéric Vandromme

### COMMUNICATION

Claire Marquet

Murielle Ducas, Sylvia

Gomes, Vincent Gourson,

Deborah Lopatin, Delphine

Oster, Juliette Tissot-Vidal

### BILLETTERIE

Paola Palumbo,

Cyrielle Fiolet, Arnaud Issoulié,

Stéphanie Leroy

### PÉDAGOGIE

#### ET ACTION CULTURELLE

Cyril Béros

Anne Becker, Fleur Gire,

Natacha Moëgne-Loccoz

### RELATIONS PRESSE

Opus 64

Valérie Samuel,

Marine Nicodeau

Eracom

Estelle Reine-Adélaïde

## LES PARTENAIRES

- Centre Pompidou,
- Bpi (Bibliothèque publique d'information) et Département du développement culturel (Parole, Spectacles vivants)
- Centre national des arts plastiques
- Cité de la musique
- Église Saint-Eustache
- Gaîté lyrique
- Le CENTQUATRE
- Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains
- Opéra Comique
- Radio France
- Palais de la découverte, un lieu Universcience

## AVEC LE SOUTIEN DE

- Afim (Association française d'informatique musicale)
- Arcadi
- Cap Digital
- Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris
- Festival de l'Argos
- Futur en Seine
- Institut Camões à Paris
- Région Île-de-France
- Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)
- Sfam (Société française d'analyse musicale)
- SMF (Société Mathématique de France)

## PARTENAIRES MÉDIAS

- ARTE Live Web
- France Culture
- France Musique
- Télérama



