

RÉPLICAS — LA MUETTE

Vendredi 22 juin, 21h

T2G - Théâtre de Gennevilliers, plateau 1

Donatienne Michel-Dansac soprano

Marina Ruiz soprano

Yann Boudaud comédien

Ensemble Court-circuit

Jean Deroyer direction

Olivier Brichet scénographie

Catherine Verheyde lumière

Carlo Laurenzi, Serge Lemouton réalisation informatique musicale Ircam

Fernando Munizaga

Réplias, commande de l'Ircam-Centre Pompidou

Création 2018

Florence Baschet

La Muette

Durée du concert : 1 h 10 environ

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Court-circuit. Avec le soutien de la Sacem.

En partenariat avec le T2G - Théâtre de Gennevilliers.

En lien avec l'exposition « Coder le monde » au Centre Pompidou.

FERNANDO MUNIZAGA

Réplias

(2018)

Sound-theatre pour soprano, comédien, flûte, clarinette, harpe, percussionniste, contrebasse, ensemble de percussions augmentées et dispositif électronique

Durée : 25 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Livret : Irène Gayraud et Outranspo

Édition : BabelScores

Réalisation informatique musicale Ircam/Carlo Laurenzi

Création 2018

Tout se passe dans une chambre, la nuit. Dans un coin, une lampe tombée d'une table éclaire le sol jonché d'objets en désordre d'une lumière rasante. À intervalles irréguliers, sans prévenir, le faisceau semble frémir, les objets vibrent.

Un tremblement de terre vient de se produire. La terre ne cesse de bouger. Les répliques se suivent, imperturbables. Les deux protagonistes (incarnés par une chanteuse et un comédien) errent confus dans la pièce. Ils ont peur, se regardent après chaque petite secousse. Au bout d'un certain temps, ils tentent de se ressaisir et de reprendre le cours de leurs vies, mais une nouvelle secousse, puis une autre, et encore une autre, les en empêchent. À chaque fois, ils se cherchent des yeux, cherchent l'un en l'autre un moyen de se rassurer : « C'était fort, n'est-ce pas ? » « Je crois qu'on en a déjà connu de plus forts... » Était-ce ce grand « séisme du siècle »

que les scientifiques, tels d'incertains météorologues, prédisent depuis si longtemps ? Ce « terremoto » capable de choquer toute une population, de marquer au plus profond toute une génération ? Un de ces cataclysmes qui ont par le passé mis à terre des civilisations entières ? Ou ces secousses qui s'enchaînent sans cesse ne sont-elles rien d'autre que les précurseurs d'un tremblement de terre encore plus puissant et dévastateur ? Va-t-on y survivre ? Dans quel état ?

De cette situation angoissante se déploie un drame qui mêle des couches hétérogènes de discours (poétique, scientifique, fantomatique, mystique) pour mieux interroger les comportements humains dans un contexte d'alerte permanente et donner à entendre la manière dont la voix trahit ou traduit ces comportements. Avec ses possibilités et nuances infinies, la voix humaine est l'instrument central de *Réplias*, tandis que ses traductions (ou répliques) instrumentales et électroniques en composent le décor musical.

Le titre de la pièce, « Répliques », s'entend donc de manière polysémique : elles sont mouvements telluriques, prises de parole ou réponses théâtrales, réactions humaines face au danger, mais aussi reproduction ou traduction non-identique d'un matériau original.

Fernando Munizaga (avec J.S.)

Livret

I

(Trois point cinq, trois point cinq six, trois point quatre, quatre, cinq, huit point quatre point trois point

Waiting six, plutôt **seven**

Cinq, six, sept, huit point quatre, quatre point trois, huit point six point deux, trois, trois point sept, cinq point quoi ?

Sûr ou sceptique

Sept point six, sept, sept point trois

Froid

Froid dans le dos, dans le deux, trois, cinq, sept, cinq point six

cinco punto seis, cinq point un, deux, quatre, huit virgule

sept **sceptical**, huit point sept, huit point huit, huit point fuite point...)

COMÉDIEN :

Rien. Tu attends...

CHANTEUSE :

Cinq point cinq cinq point six ou cinq point sept ?

COMÉDIEN :

Tu crois... Tu ne sais pas

Tu crains...

CHANTEUSE :

Cinco punto cinco punto seis punto sismo seis punto cinco...

COMÉDIEN :

Tu crains... Tu attends... Tu écoutes

Peur et patience tu écoutes

Tu sais à quoi t'attendre

CHANTEUSE :

Six point trois six point cinq six point six
*cin sísmico cinco cínsico séisico punto **six seven***
seis

COMÉDIEN :

Percée du son sous la surface

Percée des ondes

Ondes présages

Ondes parturientes

Ondes parturientes et soudain ça cisaille

Ondes scient sous la surface

se succèdent, se superposent, s'essaient à la poussière, à cisailer les courbes

CHANTEUSE :

Sept sept point six ou sept point si sismique sept

Cinco punto siete punto ocho o siete tecto ocho tectocho

Tressaillements, tressauts ou *tectón tectónico trestónico o cinctónico tecto tecto tec*

Sept point six, *siete siete* sept point sept ou

*Seis punto tres seis sismo punto sis **six** sismo*

Surface striée, bris de verre, cris

COMÉDIEN :

Rien.

Rien ne se passe tu attends

Peur et patience tu écoutes comme tout est suspendu, jusqu'à ton souffle...

CHANTEUSE :

*Tú tectón sissss **two** tectón tú sissss tal vez tú quizás seis punto seis punto **six seven** siete tú **two** tectónico tectú tect**two**...*

II

COMÉDIEN (*avec instabilité, comme si cette parole pourrait conjurer la peur*) :

Il devrait être possible de tromper l'angoisse, de réduire la crainte, de comprendre. Tout cela après tout n'est qu'un mécanisme. Un manteau, une croûte, des plaques, des pressions diverses et la terre est à l'œuvre, elle lance le broiement, le bruit, le brutal. Un mécanisme, terrestre, tellurique, mesurable. **UN MÉ-CA-NISME!** Au fond, un événement mécanique est-il plus effrayant, par exemple, qu'un mouvement de l'âme ou du corps? Le corps humain aussi bouge, sans volonté parfois, mu par sursauts, réflexes, forces. Pourtant il me semble plus maîtrisable que le corps terrestre qui résiste, se cabre, que j'enserme comme je peux avec l'aide des chiffres, des mots, des cartes. (Voici ce que je sais).

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF HOMME) :

Mes oreilles soudain s'éveillent, sentent le râtre lointain de la terre. Sous mes pieds attentifs le sol frémit.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF FEMME) :

Les ondes de corps s'élancent, elles traversent les milieux en les modifiant, toujours leur traversée est transformation.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF HOMME) :

Les ondes traversent mon corps en le modifiant. Je vibre transformée.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF FEMME) :

La vitesse de propagation des ondes dépend du matériau traversé : roches, terre, milieu solide élastique, liquides.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF HOMME) :

Ma chair est un matériau traversé, les ondes ralentissent, prennent possession de mon corps. Ma crainte se dissout en ondulations souples.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF FEMME) :

Je sais aussi qu'un ébranlement horizontal caractérise les ondes de Love.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF HOMME) :

Alors tout en moi s'ébranle, mon corps s'allège, ondoie en équilibre, gîte bord à bord.

ÉLECTRONIQUE (VOIX OFF FEMME) :

Je sais tout cela et je ne sais rien, je n'explique rien; j'ai peur.

III

COMÉDIEN :

J'ai peur... j'attends... j'écoute. J'attends la percée du son sous la surface, la percée des ondes, des ondes présages, des ondes parturientes. Je sais qu'elles viennent, je les entends, elles scient sous la surface, se succèdent, se superposent, s'essaient à la poussière, à cisailer les courbes. Ondes de pression *andes depression* transforment le poids de chaque chose. **OH! THE PRESSED ASHES** transforment *la prosa de cada cosa*. **TO PRAISE THE PRAISE THE LORD** tout pèse alors son poids de poussière. Nos corps, les objets, nos muscles et ses murs, tout pèsera son poids de mort, *TODO PORTA EN SI UN TEMBLOR*. Il est venu et il viendra, il s'approche, il monte, il s'arrache des entrailles de la terre! *EL PELIGRO*, l'épilogue, **lip along, lap of calypso**, L'APOCALYPSE, *la poca elipse comen zorro entre sí*. L'épilogue, L'A-PO-CA-LYPSE commenceront ainsi, *por gran demente profano por grande amén por funda por gran amante perfidia*, par grondement profond, **anzi, para, gronda, mente, profunda**, grondement sourd qui aura la gravité des présages!

CHANTEUSE :

Elle sera six, sept, **seven punto six punto sismic seis siete, sí, sí, sette punto sei** sera *siete* sept, sera sèche rèche, sera, sera, sera.

IV

COMÉDIEN :

Te rappelles-tu quand les tremblements sont apparus, au commencement du monde ?

Si tu reportes ta mémoire avant toute mémoire, si tu cherches dans les limbes, les sens-tus ?

CHANTEUSE (comme *hébétée, répond soudainement*) :

K... qu'est-ce que... K... oui je... K... K... crois...

COMÉDIEN :

Les sens-tu les tremblements les coups qui cognent qui craquent qui... ?

CHANTEUSE :

K... je... crois... K... que... que...

COMÉDIEN :

Tu crois que tu saurais... les retrouver ?

(Ensuite la chanteuse et le comédien recommencent simultanément, en contrepoint, les parties ci-dessous)

- COMÉDIEN :

Te souviens-tu du grondement grave ? Te souviens-tu de la voix blanche du premier qui comprend (cassé *k*), qui sent, du premier qui annonce que, (Casse *k* casse) ça commence que ça tremble ?

Ce qui te revient d'abord, est-ce un son, est-ce (*clou casse*) une image, un mouvement ?

(le comédien continue avec les phrases ci-dessous de façon rythmique et avec des silences aléatoires entre chacune)

clacs bruts clou crasse

mort en face plaques

le coup de grâce

caillasses

tasse

masse

- CHANTEUSE :

Coups *k* coups couple *k* coupé pleurs

couple déchiré

en lutte couple de coups coule

Coule en lutte en déluge leurres coupent court

souffle court coup leurres couleuvres

aux coups œuvrent souffles quand lèchent les

limbes nues aux corps à corps au coup par coup

aux coupes *k*

croupes cassent les nimbes les brumes lentement

louchent ou cambrent quand coups claquent

quand clous en déluges en lames lentes œuvrent

craquent

Couleuvres luttent coups vrillent coups pleurs

quoi ? veulent quoi ?

ÉLECTRONIQUE VOIX OFF :

(La terra ansima e si contrae, ma gli spasmi delle sue viscere ingenerano solo funebri gramaglie).

(Sento d'un tratto il suono del mitico corpo a corpo della terra, terribile tremito, fremito tremulo).

CHANTEUSE :

vois veulent terre mer veulent voir très extrême lutte

estremecer terre trous leur terre leur lutte traîne

Couleuvres trou gîte trouvent gîte

couleuvres gîte enserrant est-ce que coups

gigantesques couleuvres.

ÉLECTRONIQUE VOIX OFF :

(A tratti sento a tratti corpo o corpo a corpo brivido sento fremere suonare colpi sono attento, teso, tremante.

(Aspetto e a tratti sento colpi sotto terra rumore tremito trascicante).

(Alberi scossi da un soffio sovraumano. Eppure non c'è vento.)

V

À la nuit, brisé le havre du lit et moi jeté à bas, à la nuit brisée, nuit trouée de stridences

Eclairs clament

Eclairs éclatent

Au milieu de la nuit j'entends, moi aussi, des sons sourds dans le noir, qui éclipsent les thrènes des croyants

À l'aube plissée le grondement, le grognement d'une gueule béante, d'une gueule tellurique au bord de moi m'arrache au sommeil, m'abat terrorisé

Au petit jour ça vibrait sous mes paupières, je me souviens des tintements des chocs dans la maison, puis c'est la rue tout entière qui grince et tu te dis que sous peu elle viendra, elle arrive, elle susurre sous la terre, son grincement croîtra, viendra vriller ton attente...

Dans le midi de la rue fracas frayeur, seul au milieu d'une foule transformée en flot, faite pure fuite, s'écroule mon corps, de grandes pierres en moi s'éboulent

Le soir en famille, soudain ça tinte, ça tétanise

On se rassemble des bras se soudent

On ne sait plus

Si ça vibre en nous si ça vibre hors de nous... on sait seulement que l'attente s'étire et croît, on sait que la réplique est à l'approche, on ne sait

quand elle viendra, à quelle heure du jour ou de la nuit, elle viendra nous surprendre toujours...

L'après-midi ou presque au crépuscule les tremblements sont faibles, imperceptibles mais l'attente est là, on tente de savoir, de sentir, de deviner quand elle viendra, et toi, tu n'étais pas là, tu étais loin, loin d'elle qui venait, qui grandissait et tu n'as rien à dire, mais comme tous tu sais qu'elle vient, qu'elle approche, comment elle montera quelle force elle aura tu ne sais pas, tu sais, seulement, qu'elle reviendra, oui, c'est sûr, cette nuit, ou demain, à l'aube, ou le soir elle fera retour, elle viendra...

VI

COMÉDIEN, dans l'attitude d'adresse à une foule :

Elle viendra

Ella verrà

Elven draw

El bien dará

Aussi sûre que le retour irrégulier des saisons, **O sussuro che la torre irrigate late this season, Oh! sea oh sea! así surge aquel reto, y regule los sesos**, aussi brutale qu'un coup! Elle grandira, croîtra, *crecera*, **increasing** jusqu'au grand, au redouté, au fatal, au létal! Et à la nuit ou à l'aube, *al inaudito alabo* **Oh! me deep rolling holosphere** au midi brûlant ou le soir *burlando el azar, cansarse, rezar*, quand se resserrera le temps, à l'instant du coup, du kairos final tous, hommes et chiens, toutes, femmes et plantes, *tezones, cientos*, **ancient famosas planetas** frémiront, **friend or foe**, et trembleront leur voix. Fronts et **foreheads, waterfronts y frentes** s'assombriront, **sasso e brivido, le mani se alzarán**, s'harasseront, **so erased by fear. Y tostas por miedo las diez cumbres y el licor**, et tous, toutes,

parmi les décombres et les corps y *los dulces por miles descubres en el eco*, hagards, affamés, **off on me, a terrier, often more** atterrés a *tierra*, e tu, tutte per me, lede che ombre e l'eco : **ah gara! ah fama! ah terra!** se rassembleront autour de grands feux, *se iràn; bailaràn, motores de gran fé, otorgaran grano and graves*. Tous, toutes s'uniront, gesticuleront autour de grands pourquoi, y *ciento veinte and sands idolos, desio d'oro, e son venti torrioni*, et certains parmi eux, *por miedo, per me*, s'inventeront des idoles!

VII

(Les couleuvres luttent cinq point **seven, point** sept, *siete*, ou six point six, six point sept, six point huit, sept point coup à coup créent les six *punto siete* les répliques pleuvent à sept point **six punto ocho, punto tres, cuatro, cinco, six**, sept point un, sept point trois ou sept point cinq pleurent à **six point seven punto** si les répliques peuvent être *seis punto quatro*, quatre point deux, quatre point trois, quatre point quatre, cinq, six, cinq point cinq ou cinq point huit violentes ou sept point neuf point presque imperceptibles les reptiles en cinq *punto seven point six*, sept, *siete punto siete punto ocho punto* sept, huit en corps à corps lent qu'en perçoivent-ils ?)

COMÉDIEN :

Regarde..... je crois que la nuit tombe. Je crois que... eueueueuehhhh.... je devrais... dormir. Ou... du moins... essayer...

CHANTEUSE :

Tu penses... vraiment que... que tu pourrais ?

COMÉDIEN :

Je ne sais pas. Je n'en sais, rien. Rien.... Eeeet.... alors... toi que feras-tu ?

CHANTEUSE :

Et alors.... moi ? Faire... quoi ? Aucune idée. Je... je.. toi... tu, dors si..... si tu veux.

COMÉDIEN :

Mais..... toi ?

CHANTEUSE :

Moi ? Moi je... je vais ... attendre.

COMÉDIEN :

Attendre ? Encore ?

FLORENCE BASCHET

La Muette

(2011-2012)

Effectif : voix de femme soliste, flûte (aussi en sol, aussi piccolo), clarinette sib (aussi basse), hautbois (aussi cor anglais), basson, trompette, cor, harpe, piano, vibraphone, violon, alto, violoncelle et dispositif électroacoustique en temps réel

Durée : 35 minutes

Commande : commande de l'État

Livret : D'après le texte *La muette* de Chahdortt Djavann, éditions Flammarion, 2008

Édition : Jobert

Réalisation informatique musicale Ircam/Serge Lemouton

Création : le 9 février 2012, dans l'Espace de projection de l'Ircam (Paris), par Donatienne Michel-Dansac et l'Ensemble TM+ sous la direction de Laurent Cuniot.

Faire parler le silence

« La muette savait faire parler son silence comme personne », écrit Djavann dans son livre. Ces mots m'ont profondément touchée parce qu'ils expriment une des plus belles métaphores de la musique. Au travers des lignes du récit, au-delà des mots, j'écoutais le silence de la muette, une écoute intense et rare qui rejoint l'écoute intérieure telle que je la pratique quand j'écris ma partition.

J'écoutais la muette, je décidais d'écrire une œuvre pour faire résonner par la musique cette voix inaudible.

Le choix des extraits

Le texte mis en musique est constitué de brefs extraits du récit de Djavann. Je me suis concentrée sur le portrait de cette femme qui, par son silence, conquiert sa liberté, qui, dans son silence, tisse des relations fortes d'amour avec sa nièce Fatemeh, d'une part, et avec l'oncle, d'autre part. « Elle avait fait de son silence son art de vivre, sa liberté », écrit Djavann. L'extrême tension dramaturgique, le flux de la langue chantée en persan et l'oppression liée au contexte iranien cherchent à mettre en exergue l'indépendante beauté de cette femme qui, sans voix, résiste et existe.

Histoire

Une jeune iranienne de quinze ans nommée Fatemeh est en prison. En attendant le jour de sa condamnation à mort, elle écrit l'histoire de sa tante sur un petit cahier, « pour que quelqu'un se souvienne de la muette et de moi. » La jeune adolescente a été élevée par sa tante devenue muette parce qu'elle a décidé de se taire depuis un jour sombre de sa propre enfance au cours d'un interrogatoire, pour ne pas trahir LA vérité. Une tante que le mutisme rend encore plus fascinante, altière, le regard insolent, la cigarette aux lèvres, pieds nus et sans foulard sur la tête. Autour d'elle, les femmes commencent à jaser, allant même jusqu'à la traiter de folle, seule une folle peut se comporter de cette manière. Fatemeh, elle, voue un amour fusionnel à sa tante muette, c'est ainsi qu'elle veut devenir femme,

en lui ressemblant, fascinée par son silence et sa démesure.

La muette incarne une figure de la liberté et nous rappelle qu'il est des pays où celle qui ne veut pas se soumettre encourt la punition extrême. Elle sera pendue.

Le persan : matériau phonologique / matériau compositionnel

Le récit de Djavann est écrit en français. J'ai demandé à Baharé Khadjé-Nouri de traduire le texte en persan, j'ai travaillé avec elle la prononciation, l'accentuation, la métrique et la structure de la langue, je l'en remercie encore. J'ai passé beaucoup de temps à me faire dire en persan le texte de Djavann et c'est par l'écoute que je me suis immergée dans cet univers sonore. À partir de ce matériau linguistique, il y a dès le début de la pièce constitution d'un réservoir alphabétique d'objets sonores qui seront tout au long de la pièce des parties constituantes du matériau compositionnel. Pour composer ce réservoir phonologique, j'ai travaillé l'écriture de la prononciation qui se situe pour moi à l'origine de toute écriture vocale possible, l'écriture du timbre aussi sur l'aspect par exemple 'percussion - résonance' du phonème, les multiples emplois des consonnes fricatives ou des sifflantes, enfin j'ai réalisé le traitement vocal du phonème par des modes de jeu liés au sprechgesang : chanter-inspirer, ou chanter-expirer, chanter-souffler, chanter-scander, chanter-chuchoter, chanter-cracher, chanter-parler.

Mais une analyse purement phonétique des structures vocales de la partie chantée réduirait le mot à sa seule entité phonétique. Le matériau phonologique s'est ensuite constitué en matériau compositionnel en donnant au mot chanté son entité sémantique.

La forme de la pièce

Pour dépouiller la dramaturgie de tout élément narratif ou, du moins, du caractère discursif et linéaire du récit, j'ai dans un premier temps réorganisé les parties du texte extraites tout au long du livre dans un ordre qui servait la forme que je voulais donner à la pièce (excepté pour le début et la fin qui sont conservés dans leur linéarité). J'imaginai Fatemeh en prison dont les souvenirs rebondissent entre les quatre murs de sa prison : matériaux musicaux récurrents, réinjectés de façon obsessionnelle, hachée et contrastée, à chaque fois transformés, rebondissant de séquence en séquence sous un autre état.

La pièce est divisée en cinq séquences, entre chaque séquence un interlude instrumental avec voix off, la voix du présent dans le cachot qui contraste avec la voix chantée de la séquence, évocation du souvenir de la muette.

Le dispositif électroacoustique

Pour cette pièce, j'ai conçu les parties électroacoustiques en même temps que les parties instrumentales. Le dispositif électroacoustique est ici considéré comme un instrument à part entière, un instrument qui s'ajoute aux douze instruments acoustiques et à la voix de Donatienne Michel-Dansac.

Les sons électroacoustiques sont de trois types :
- des échantillons de la voix de la chanteuse et d'instruments transformés
- la voix de la narratrice Baharé Khadjé-Nouri en persan, version originale ou transformée
- des sons extra-musicaux

En ce qui concerne la synchronisation entre partition acoustique et partition électroacoustique, nous utilisons un 'suivi audio', une application développée par Frédéric Bevilacqua et Bruno

Zamborlin, pour suivre la voix et l'ensemble orchestral. L'interactivité entre les interprètes et le dispositif se fait en temps réel. Les caractéristiques du son des instrumentistes sont utilisées tout au long du concert pour «interpréter» ce qui provient des haut-parleurs. C'est le son des instruments qui définit les différents paramètres des transformations sonores, en matière d'espace, de transposition, de timbre ou de durée.

La Muette exprime un message qui excède le strict musical, par le choix même du sujet. Il est important pour moi que le compositeur comme l'écrivain puisse investir son travail dans des problématiques auxquelles il est confronté : tout simplement parce qu'il en est le témoin direct.

Florence Baschet

Livret

Séquence n° 1 : préambule

J'ai quinze ans,
je m'appelle Fatemeh,
mais je n'aime pas mon prénom.
Dans notre quartier, tout le monde avait un surnom,
le mien était « la nièce de la muette ».
Je vais être pendue bientôt ;
Ma mère m'avait nommée Fatemeh,
elle m'avait donné le prénom de la fille du Prophète.
Elle ne pensait pas qu'un jour je serais pendue ;
moi non plus.
J'ai supplié le jeune gardien de la prison
pour qu'il m'apporte un cahier et un stylo,
il a eu pitié de moi.
Je ne sais par où commencer.
Mon oncle, le frère de ma mère, était drôle,
drogué et beau.
La muette aussi était belle,
elle avait de grands yeux brillants
et un visage rassurant pour une muette.
J'écris pour que quelqu'un se souvienne de la
muette et de moi.

Séquence n° 2 : portrait de la muette

*Pendant mon interrogatoire, je n'ai pas dit mot,
j'ai fait moi aussi la muette comme ma tante,
murée dans un silence obstiné. Se taire signifiait
peut-être ne pas trahir la vérité.*

Elle s'était tue,
mais son cœur ne s'était pas fermé.
La muette faisait parler son silence comme
personne,
dans sa façon de se lever, de partir ou de rester,
d'écouter ou de vous caresser d'un seul regard,
elle avait fait du silence son art de vivre, sa
liberté.

elle ne faisait rien comme tout le monde,
ne ressemblait à personne, scandaleusement
différente.

Les gens du quartier la croyaient folle, sauvage,
diabliesse, ensorceleuse.
Elle n'avait peur de rien,
elle se moquait complètement des interdits.
Toujours tête nue,
même lorsqu'elle ouvrait la porte de la maison.
Toujours deux longues nattes retombant sur ses
seins,
toujours pieds nus,
toujours habillée de longues robes colorées.
Et puis elle fumait,
elle plantait une cigarette au coin de ses lèvres,
elle tirait dessus à la manière des joueurs de
poker dans les films américains.
J'aimais la regarder.
J'étais fascinée par ce qu'elle était.
Elle me manque ma tante muette.

Séquence n° 3 : Fatemeh et la muette

*Aujourd'hui, le gardien m'a glissé un petit mou-
choir en papier. C'était un tout petit bout d'opium.
Je l'ai mis tout de suite dans ma bouche. Je me
sens dans un état étrange.*

J'aimais mon père,
j'adorais la muette,
et j'avais de la pitié pour ma mère.
Je ne voulais pas ressembler à ma mère,
jamais, en rien.
Je me croyais un autre destin.
J'avais douze ans, je me tenais debout contre la
porte,
paniquée, cuisses serrées,
fautive, culotte mouillée.
Je ressentais une détresse,
celle de devenir irrémédiablement femme.
La muette s'est levée et
elle est venue vers moi.

Elle a posé longuement sa main sur ma joue,
 ses yeux pleins de tendresse.
 Être aimée par la muette
 qui était différente de toutes les autres femmes.
 Je me sentais l'élue : la seule.
 Elle me peignait les cheveux longuement.
 J'aimais ça.
 Sous ses mains, je me sentais protégée.
 Nous étions en connivence
 par une sorte d'alchimie, sans mots.
 Elle me faisait réciter mes devoirs,
 puis m'applaudissait.
 Elle me serrait dans ses bras
 parfois si fort que je ne savais plus où mon corps
 s'arrêtait
 et où le sien commençait.
 Il y avait un amour fusionnel entre nous.

Séquence n° 4 : la muette et l'oncle

*Le jeune gardien de la prison, mon ange gardien,
 m'a donné ce matin ma ration d'opium. Je regardais
 ses yeux couleurs de miel, de soleil, couleur
 d'espoir.*

Mon oncle tournait tout en dérision,
 fumait beaucoup de haschisch
 et avait un vrai physique d'acteur.
 Très beau.
 La muette
 dévorait mon oncle des yeux.
 Je ne l'avais jamais vue si désirable,
 je ressentais une telle émotion comme si moi-
 même j'avais été amoureuse...
 J'ai mis mon foulard sur la tête et, pieds nus dans
 la rue, j'ai couru derrière ma mère et tiré sur son
 tchador.
 Elle s'est retournée et m'a donné une gifle.
 Ma mère a ouvert la porte de la maison de mon
 oncle,
 je suis entrée avec elle.

La muette et mon oncle étaient nus,
 endormis dans les bras l'un de l'autre.
 Dieu que c'était beau ces deux corps entremêlés.
 Dangereusement beau.
 La muette s'était offerte à mon oncle,
 à l'homme qu'elle aimait,
 Elle avait un air nonchalant,
 serein et les cheveux détachés.
 ça lui allait très bien.
 J'admiraits son audace.

Séquence n° 5 : épilogue

Je suis arrivée sur la place,
 Elle portait un habit noir et long
 qui lui cachait même les pieds
 et un voile noir sur la tête
 qui lui couvrait entièrement les cheveux
 son visage était découvert.
 Elle avait les deux mains liées dans le dos.
 Elle regardait les gens, je la regardais,
 je voulais l'appeler, j'essayais de crier,
 mais aucun son ne sortait de ma bouche.
 Des larmes de sang coulaient sur mon visage.
 La muette avait un visage apaisé.
 Elle a levé la tête vers le ciel,
 et lorsqu'elle a baissé les yeux, elle m'a vue dans
 la foule ;
 nous étions les yeux dans les yeux.
 Je pleurais, elle souriait,
 elle était déjà ailleurs.
 Le bras de la grue a soulevé le corps de la muette.
 La foule scandait « Allah Akbar ».
 La muette est restée pendue entre ciel et terre.

Entretien avec **Fernando Munizaga**

Traduire !

Fernando Munizaga, vous avez travaillé sur le livret de *Réplikas* avec Irène Gayraud et Outranspo (ouvroir de translation potentiel) : pourquoi explorer les potentiels de la traduction dans le cadre d'une œuvre théâtre-musicale ?

Lors de précédents projets au Conservatoire de Paris et à l'Ircam, mes recherches m'ont amené à développer une réflexion sur la voix chantée, ou plutôt les phénomènes vocaux, et la possibilité de les ausculter grâce, notamment, à des microphones et des laryngophones : « j'auscul[p]te » la voix, jusqu'à isoler son grain, voire sa gutturalité propre, avant même d'en projeter le son. J'ai ainsi composé *Au travers* pour voix, électronique et ensemble, dont l'intégralité de l'orchestration s'appuyait sur l'analyse microscopique des phénomènes vocaux produits par la chanteuse. Cela a donné lieu à un large travail sur la phonétique, et c'est à cette occasion que je me suis rapproché d'Outranspo. Car l'Outranspo ne se contente pas d'une simple traduction comme on l'entend habituellement (c'est-à-dire avec pour but premier de transmettre le sens) : il développe d'autres techniques, d'autres jeux langagiers de traduction, plus créatifs : traduction rythmique, en préservant le rythme original, traduction contraire, avec des antonymes (dans la même langue ou dans une autre langue), traduction homophonique... Le principe de cette dernière est de préserver le « son » de la langue, parfois au détriment du sens : on traduit ainsi « phonétiquement » le texte dans la langue de destination. C'est cette technique qui m'a attiré en premier et nous en faisons un large usage dans une de mes

pièces précédentes, *Une voix persiste au travers*, ainsi que pour cette nouvelle pièce, *Réplikas*.

Ces jeux de traduction enrichissent le texte de couches supplémentaires de sens avec lesquelles on peut travailler : parfois le sens des traductions est très éloigné de l'original (notamment dans le cas de la traduction homophonique), d'autres fois, au contraire, c'est le son ou le rythme qui apporte une valeur ajoutée musicale. L'écriture du livret a donc été un work in progress, qui a duré pendant toute la durée de la composition : nous avons beaucoup travaillé le texte et ses traductions, dans tous les sens, pour monter ensuite les fragments textuels obtenus dans une véritable explosion du sens et des sons.

Quelle langue entend-on parler et chanter ?

Principalement le français, mais aussi un peu d'espagnol, d'anglais et d'italien. Avec certains passages dont la langue est reconnaissable mais qui n'en sont pas moins incompréhensibles, ou revêtent un caractère mystérieux.

Le travail de traduction ne concerne pas seulement la langue, mais aussi le registre langagier. Pour prendre un exemple : le sujet de *Réplikas* est les tremblements de terre et ces phénomènes peuvent être décrits de diverses manières : poétiquement, scientifiquement, par le prisme de la mythologie ou du mysticisme. Ainsi les scientifiques vont-ils donner des chiffres pour mesurer le phénomène, des faits donnés en termes précis pour « rationaliser » la catastrophe, tandis que les poètes vont trouver des métaphores pour décrire des sensations et « poétiser » le cataclysme... Le même phénomène peut être consi-

déré de points de vue très différents : les uns diront « séisme », les autres diront « tremblement de terre »... Les scientifiques tentent de modéliser (au Chili d'où je viens, la complexité de la situation, à la convergence de deux plaques tectoniques majeures, rend cette modélisation très difficile) pour expliquer et, à défaut de contrôler, préparer (les constructions, les mesures d'urgence, les esprits...), tandis que les poètes s'abandonnent à leur vécu.

Le terme « répliques » de votre titre est ici décliné, ou plutôt « traduit », selon ses différentes acceptions : à la fois les répliques sismiques, qui sont les petits tremblements de terre suivant un gros cataclysme, mais aussi les effets que ce cataclysme a sur les esprits des rescapés : tous ces « produits » du séisme.

C'est effectivement une réflexion sur toutes les répercussions d'un tremblement de terre, à bien des niveaux. Au Chili, les tremblements de terre ne sont pas un concept abstrait et lointain, ils sont une réalité vécue au quotidien. On estime généralement qu'il y a là un séisme de plus de 7 (et jusqu'à plus de 9) sur l'échelle de Richter tous les dix ans, mais tous les jours ou presque, la terre tremble (ne serait-ce que légèrement) - réplique du dernier grand séisme ou précurseur du prochain.

Après l'un de ces séismes majeurs, les dégâts ne sont pas uniquement humains ou matériels : ils sont aussi psychologiques. C'est un traumatisme commun, dont découle un stress post-traumatique partagé.

Le phénomène nourrit également toute sorte de mysticismes : les civilisations précolombiennes interprétaient ces tragédies répétées selon diverses légendes, mythes fondateurs et autres apocalypses. La plus ancienne mythologie qui nous soit parvenue (par une transmission orale millénaire) est celle de la civilisation Mapuche :

elle décrit les mouvements telluriques comme la lutte éternelle de deux serpents (une métaphore qui, du reste, n'est pas si éloignée que cela de la théorie de plaques!) - j'évoque cette légende dans la quatrième partie de la pièce, consacrée aux mécanismes de la mémoire du phénomène sismique.

Le christianisme n'est pas en reste : il s'est approprié cette tradition cataclysmique par le syncrétisme dont il est coutumier. En 1647, alors que le Chili était encore une colonie espagnole, un séisme a intégralement détruit la ville de Santiago. Un quart de la population de la ville a trouvé la mort - sous les décombres, et dans les épidémies qui ont suivi. Les blessés étaient innombrables. Dans ce champ de ruine, un seul mur avait résisté : celui de l'église Saint-Augustin sur lequel était posé un Christ en croix dont la couronne d'épines était tombée autour de son cou, comme un collier. La légende dit que, chaque fois qu'on essayait d'enlever cette couronne pour la remettre sur la tête du Christ, la terre tremblait (sans doute une réplique au séisme). Résultat, on la lui a laissée. Aujourd'hui encore, ce crucifix est fêté par une procession annuelle. Ainsi les cataclysmes profitent-ils à divers prophètes qui, pour mieux manipuler leurs ouailles, replacent la tragédie dans le fil d'un récit mythique afin de lui donner un sens et de leur redonner espoir - c'est notamment pour le discours de ces faux prophètes que nous avons recours aux mystères induits par la traduction homophonique.

Par votre travail de compositeur, vous « traduisez » vous aussi le phénomène - vous le musicalisez comme le poète le poétise, pour reprendre vos termes - et, en l'occurrence, cette pièce prolonge votre travail sur la voix. D'autant que vous travaillez ici avec une chanteuse et un comédien : est-il là aussi pour vous question de traduction ? Est-ce que chanter et parler ne sont-ils pas chacun une manière de traduire un sentiment ?

Sans doute, mais ce n'est pas systématique ici. Et vous oubliez d'ailleurs l'ensemble instrumental, qui « traduit » lui aussi le phénomène vocal. Mais vous avez raison sur un point : je travaille avec deux types de vocalité, avec des traditions et des modes de représentation très différents. Suite à mes recherches sur la voix chantée que nous évoquions, j'ai voulu élargir le champ en travaillant avec un comédien, ce qui m'a donné l'idée de ce petit « théâtre », tissé de « répliques » entre la chanteuse et le comédien - les deux voix étant « augmentées » par l'électronique.

Cette augmentation passe par le laryngophone dont sont équipés le comédien et la soprano : comment leurs signaux sont-ils utilisés ?

Ils sont retraités, amplifiés, et bien souvent réinjectés dans le système de diffusion. Je joue également sur la spatialisation du signal, laquelle peut d'ailleurs discriminer le type de son émis (sons de bouche, sons de gorge, etc.) pour traiter et diffuser chacun isolément et ainsi éclater les voix pour élaborer un contrepoint spatial.

Vous dites avoir élaboré le livret comme un work in progress en parallèle de la composition : comment le traitez-vous musicalement ? Et, plus largement, comment « traduisez-vous » l'idée de *Réplikas* en musique ?

Une simple lecture du texte suggère déjà la musique : par son rythme, son atmosphère, voire l'intention théâtrale qu'il sous-entend, ou du moins par le lien qu'il laisse deviner avec une forme de théâtralité. Ainsi les discours du « prophète » suggèrent, en même temps que leur caractère énigmatique et nécessairement sibyllin, un charisme, une énergie, qui caractérisent aussitôt la situation théâtre-musicale. On a aussi des passages qui expriment le doute - avec l'usage, en français, du phonème caractéristique « euh... ».

J'ai également recours à des voix off, qui donnent le sentiment que les événements dépassent les deux protagonistes en scène. Ce sont des voix artificielles, reproduites, dématérialisées : des voix « électroniques » ; j'aime ainsi travailler sur l'artificialité de l'électronique, détachée de l'incarnation sur scène. La voix de l'électronique peut aussi « répliquer » les caractéristiques vocales du comédien et de la chanteuse. C'est même parfois une imitation directe. Dans d'autres passages, elle n'en donne qu'une « impression musicale » en interaction avec les instruments - impression obtenue au moyen d'une technique de *musai-king* : comme une autre manière de « répliquer » aux deux protagonistes sur scène...

Enfin, nous avons, avec Carlo Laurenzi, mis au point un dispositif de diffusion sonore immersif afin de répliquer musicalement les phénomènes sismiques. Il comprend un ensemble de haut-parleurs standards ainsi qu'un ensemble d'instruments de percussions, disséminés dans la salle et embarquant chacun un transducteur. C'est donc un réseau de 21 canaux capable de diffuser de façon locale ou globale le phéno-

mène de la vibration - et susceptible en outre de faire voyager les sons autour du public, s'en approcher, s'en éloigner. Nous parvenons même à reproduire la sensation de ces sons primaires dans l'infrabasse qui, se propageant dans les couches souterraines de la croûte terrestre, arrivent avant les secousses proprement dites. Ce sont ces sons primaires que les animaux perçoivent, donnant l'impression qu'ils « présentent » le tremblement de terre. Mais si un grand tremblement de terre a lieu la nuit, comme cela m'est déjà arrivé en 2010, le silence permet d'en entendre le grondement menaçant. C'est une expérience d'une beauté étrange, surtout quand on réalise *a posteriori* que l'épicentre était loin et que, même si la secousse a parcouru des centaines de kilomètres pour nous atteindre, elle a encore la puissance de nous empêcher de nous tenir debout.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Florence Baschet (né en 1955)

Florence Baschet se distingue notamment par son travail compositionnel autour de l'écriture vocale, *a capella*, avec ensemble ou avec dispositif. Elle compose sur des textes de James Joyce, de Virginia Woolf, mais aussi sur des poèmes en langue hébraïque et arabe (*Femmes*, 2001). Un autre fil directeur de son travail est l'intégration critique d'un vocabulaire nativement instrumental dans son écriture avec un intérêt particulier pour le quatuor à cordes (*Manfred*, 2017). Ses recherches à l'Ircam l'amènent à travailler dans le domaine de la musique mixte qui allie le soliste au dispositif électroacoustique dans une relation interactive liée au geste instrumental et qui cherche à mettre en valeur les phénomènes d'interprétation dont dépendront les transformations sonores (*StreicherKreis*, 2009).

brahms.ircam.fr/florence-baschet

florencebaschet.com

Fernando Munizaga (né en 1986)

Fernando Munizaga suit des études de guitare puis de composition à l'université catholique du Chili. Après avoir obtenu sa licence en guitare, il achève un second cycle supérieur en composition à l'université du Chili. Il obtient en 2016 son prix de composition dans la casse de Frédéric Durieux au Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris en master de composition. Il suit en 2015-2016 le Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. Son travail s'oriente vers l'analyse d'intonation, phonétique, structurelle, et l'exploration conceptuelle de différents textes poétiques issus de langues et de cultures diverses, intégrant ces matériaux à sa recherche dans le domaine de la musique instrumentale et électronique.

brahms.ircam.fr/Fernando-Munizaga

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Donatienne Michel-Dansac étudie le violon et le piano. Diplômée du Conservatoire de Paris, elle interprète le répertoire, du baroque au ^{xxi}^e siècle, sous la direction de W. Christie, E. Pomárico, P. Boulez, F.-X. Roth, S. Cambreling, D. Barenboim... Elle rencontre en 1991 G. Aperghis pour la création de *Sextuor*, et devient son interprète dans plus d'une vingtaine d'œuvres. Elle collabore avec l'Ircam depuis 1993, et interprète *Le Marteau sans maître* de P. Boulez pour son quatre-vingt-dixième anniversaire. Elle se joint à des plasticiens et écrivains pour des formes musicales ou théâtrales, tourne pour le cinéma et le théâtre et, en 2017, crée la structure de production *À vive allure*. Chevalier des Arts et Lettres, elle reçoit le Grand Prix Charles Cros *in honorem* pour l'ensemble de sa carrière.

Marina Ruiz, soprano

Passionnée de théâtre, Marina Ruiz intègre le Conservatoire de Paris dans la classe de Chantal Mathias et se produit très vite sur scène. Son répertoire va du lied à l'oratorio, en passant par l'opéra (Mozart, Rossini), la comédie musicale (*Sweeney Todd*, *Into the woods* au Châtelet), la chanson espagnole et la mélodie française. Marina Ruiz s'intéresse aussi au répertoire contemporain : elle chante dans *Iliade l'amour* de B. Jolas à la Philharmonie de Paris, collabore avec le compositeur F. Munigaza et sera bientôt dans *200 Motels* de F. Zappa à Strasbourg. Solaire et engagée, elle participe au spectacle pour enfants « Le Gramophone Enchanté » primé aux petits Molière. Elle produit également un spectacle sur les droits des femmes, dans lequel elle se met en scène dans un programme varié.

Yann Boudaud, comédien

Yann Boudaud intègre successivement le Conservatoire national de région de Rennes, l'École du Passage de Niels Arestrup et Théâtre en Actes de Lucien Marchal. Ses formateurs depuis ce jour sont Rozine Rochette, Laurence Mayor, Louis Gabiannelli, Jacques Lassale, Marc François, Dominique Valadié, Claude Régy, Kristian Lupa ainsi que Lulla Chourlin et Pascal Quéneau pour la danse.

Il joue sous les directions de Claude Régy (dernière création : *Rêve et Folie* de Georg Trakl), Marc François, Michel Cerda, Frédérique Loliée, Laurence Mayor, Noël Casale, Yves Chaudouët.

Jean Deroyer, direction

Né en 1979, Jean Deroyer intègre le Conservatoire de Paris à l'âge de quinze ans. Depuis plusieurs années, il bâtit une relation privilégiée avec l'Ensemble intercontemporain, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique de Radio France, et l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. En 2010, il crée *Les Boulingrin*, opéra de Georges Aperghis, puis, en 2012, l'opéra *JJR* de Philippe Fénelon. Il a récemment dirigé le monodrame *Cassandra* de Michael Jarrell avec Fanny Ardant comme récitante ainsi que *Reigen* de Philippe Boesmans à l'Opéra national de Paris. Il a également dirigé de nombreux concerts et enregistré avec le BBC Symphony Orchestra et le RTE National Symphony Orchestra.

Jean Deroyer est directeur musical de l'Ensemble Court-circuit depuis 2008 et chef principal de l'Orchestre de Normandie depuis 2014.

Ensemble Court-circuit

Le compositeur Philippe Hurel et le chef d'orchestre Pierre-André Valade créent l'Ensemble Court-circuit en 1991. Ensemble « créé par un compositeur pour des compositeurs », Court-circuit s'est affirmé d'emblée comme un lieu d'expérimentation, un projet artistique qui valorise une intense prise de risques dans un esprit de liberté totale. Son engagement fort en faveur de la création musicale contemporaine est le ciment véritable de l'ensemble : au-delà de son nom en forme d'étendard, c'est aux musiciens et à leur chef Jean Deroyer, qui l'animent avec détermination et virtuosité, que Court-circuit doit son identité nerveuse, rythmique, incisive. Partenaire recherché des compositeurs, l'ensemble assume joyeusement son rôle d'agitateur de la scène contemporaine internationale.

court-circuit.fr

L'ensemble Court-circuit est soutenu par la **Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication** au titre du programme des Compagnies et ensembles à rayonnement national et international (CERNI). Son action est financée par la **Région Ile-de-France** dans le cadre de l'aide à la permanence artistique et culturelle. Il reçoit également le soutien de la **SACEM** de la **SPEDIDAM**.



Musiciens participant au concert

Marine Perez, flûte

Valérie Liebenguth, hautbois

Pierre Dutrieu, clarinette

Loïc Chevandier, basson

Antoine Dreyfuss, cor

Laurent Bômont, trompette

Eve Payeur, percussions

Maiko Yoshioka, claviers

Valeria Kafelnikov, harpe

Jean-Marie Cottet, piano

Alexandra Greffin-Klein, violon

Laurent Camatte, alto

Alexis Descharmes, violoncelle

Didier Meu, contrebasse

Olivier Brichet, scénographie

Après une formation aux Beaux-Arts d'Angers, Olivier Brichet intègre la section scénographie de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Son activité de scénographe-constructeur et créateur sonore s'applique au théâtre, à la danse et aux installations sonores. Depuis 2010, il assiste régulièrement Sylvain Ravasse en prototypage de nouvelle lutherie.

En 2013, il conçoit avec la comédienne Fanny Sintès *Anechoïcspeech*, sur des textes d'Alice Zeniter, Christophe Tarkos et Ghérasim Luca (création au Studio-Théâtre de Vitry). Il signe les scénographies de Denis Podalydès, Lenio Kaklea, Gilles David, Sébastien Derrey, Michel Cerda, Lazare ou encore Fernando Munizaga. Il collabore régulièrement avec Daniel Jeanneteau comme assistant à la mise en scène et à la scénographie.

cargocollective.com/olivierbrichet

Catherine Verheyde, lumière

Après une licence d'histoire, Catherine Verheyde intègre l'ENSATT. Elle se forme auprès de G. Karlikow ainsi que de J. Tipton et R. Nelson. Elle travaille avec P. Labonne, J.-C. Grinevald. Sa rencontre avec J. Osinski en 1994 sera déterminante : elle donnera lieu à une collaboration au long cours, sur de nombreux projets. Elle travaille aussi avec les metteurs en scène P-Y. Chapalain, G. Delattre, D. Hecquet, J. Leysen, M. Potonet, G. Rosset, P. Ulysse, ainsi qu'avec les chorégraphes P. Ducou, D. Dupuy, C. G. Maxwell, O. Rosset et L. Scozzi. Elle travaille pour l'opéra, éclaire des concerts de musique contemporaine (Ircam, Bouffes du Nord, la Cité de la musique, Salle Pleyel) et met en lumière des expositions d'art contemporain (Musée d'art moderne de Paris, de Prato, Ferme de Villefavard...).

Carlo Laurenzi réalisateur en informatique musicale Ircam

Après des études de guitare, de composition et de musique improvisée, il se consacre à la musique électroacoustique et obtient son diplôme en composition électroacoustique au conservatoire de L'Aquila (Italie). Depuis 2005, il est réalisateur en informatique musicale et poursuit ses activités de compositeur et guitariste. Il a collaboré avec de nombreux compositeurs en Italie et a travaillé comme assistant artistique et musical au sein du Centre de recherches musicales (CRM) de Rome où il a participé à plusieurs projets de recherche, concerts, installations musicales en Italie et en Europe. Ses pièces électroacoustiques ont été créées dans plusieurs festivals de musique contemporaine.

À l'Ircam, il collabore aux projets de musique mixte de plusieurs compositeurs (Czernowin, Stroppa, Levinas, Hurel, Monnet, Gervasoni, Naón, Cella, Gentilucci, Munizaga) et il assure la régie informatique des pièces avec électronique de Pierre Boulez lors des concerts en France et à l'étranger.

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 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 de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. 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 Sorbonne Université.

ircam.fr

ÉQUIPES TECHNIQUES

T2G - Théâtre de Gennevilliers

Alexandre Vencil, régisseur plateau

Amaury Seval, Juliette Besançon, régisseurs
lumière

Vassili Bertrand, Quentin Hilaire, régisseurs son

Ircam

Clément Marie, Oscar Ferran, ingénieurs du son

Bastien Raute, régisseur son

Sylvaine Nicolas, régisseur général

Christophe Bernard, Maxime

Robert, Frédéric Dubonnet, assistants régisseurs

Maxime Mantovani, Christian Barraza, stagiaires

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme



Télérama'

culture

MON MAGAZINE TOUS LES MERCREDIS
MON SITE, MON APPLI, MES SERVICES, PARTOUT ET TOUTE L'ANNÉE
ET MA SELECTION DE SORTIES SUR sorties.telerama.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. 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 Sorbonne Université.



Centre Pompidou



SORBONNE UNIVERSITÉ

PARTENAIRES

Bibliothèque nationale de France
 Bibliothèque publique d'information
 Centre national de la danse
 Centre Pompidou-La Parole/Musée national d'art moderne/Les Spectacles vivants
 Cité de la musique - Philharmonie de Paris
 Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
 Ensemble intercontemporain
 La Villette
 Le CENTQUATRE-PARIS
 MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny
 Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France dit « Pôle Sup'93 »
 Radio France
 T2G - Théâtre de Gennevilliers

{BnF

CN D

Centre national de la danse

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

la Villette

MC93

maison de la culture de Seine-Saint-Denis Bobigny

radiofrance

Bibliothèque Centre Pompidou publique d'information

CITÉ DE LA MUSIQUE PHILHARMONIE DE PARIS

ensemble intercontemporain

cent quatre paris

pôlesup⁹³

T2G

Schweizerische Eidgenossenschaft
 Confédération suisse
 Confederazione Svizzera
 Confederaziun svizra
 Ambassade de Suisse en France

fondation suisse pour la culture
 prohelvetia

inter|faces

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

ULYSSES network

sacem f
 Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique

la culture avec la copie privée

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE | sacem f Université

vertigo

starts

Commission européenne

PARTENAIRES MÉDIAS

France Musique
 Le Monde
 Télérama

france musique

Le Monde

un événement Télérama

ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION ARTISTIQUE ET ACADÉMIE

Suzanne Berthy
 Natacha Moëne-Loccoz, Joana Durbaku

COORDINATION FORUM VERTIGO

Hugues Vinet
 Sylvie Benoit, Louise Enjalbert

UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS

Brigitte d'Andréa-Novel, Jean-Louis Giavitto

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Philippe Langlois
 Murielle Ducas, Sandra El Fakhouri,
 Gaspard Kiejman

PRODUCTION

Cyril Béros
 Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier,
 Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars,
 Clément Cerles, Lucas Ciret, Cyril Clavierie,
 Joseph Dubrulle, Éric de Gélis, Agnès Fin,
 Audrey Gaspar, Anne Guyonnet,
 Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena,
 Clotilde Turpin, et l'ensemble des équipes techniques intermittentes.

COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau
 Joséphine Adibone, Hortense Boulais-Ifrène,
 Mary Delacour, Clémentine Gorlier,
 Alexandra Guzik, Deborah Lopatin,
 Claire Marquet

PÔLE WEB

Guillaume Pellerin, Cécile Drencourt,
 Émilie Zawadzki

REPROGRAPHIE

Jean-Paul Rodrigues