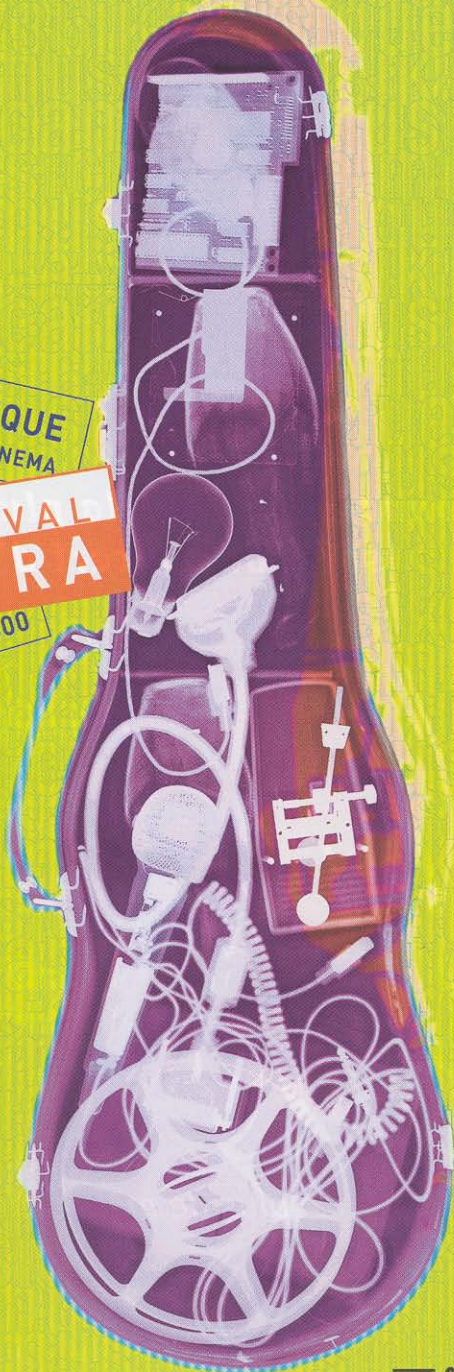


MUSIQUE
DANSE, THÉÂTRE, CINÉMA

FESTIVAL
AGORA

5 AU 25 JUIN 2000



Machinations

Du mardi 6 au
samedi 10 juin
2000

20 h 30

Ircam
space de projection

ircam
Centre
Pompidou

**Connaissez-vous la plus grande
salle de concert d'Europe ?**



Programmes et Fréquences:
3615 France Musiques (2,21Fimn)
08 36 68 10 66 (2,21Fimn)
francemusiques.com

*France Musiques
plus de mille concerts par an*

Machinations

Spectacle musical de **Georges Aperghis**, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et du Secrétariat à la culture de la Rhénanie-Westphalie (Allemagne), **création française**

Musique et mise en scène : Georges Aperghis
Textes : François Regnault et Georges Aperghis
Conception lumière et vidéo : Daniel Levy
Assistante à la mise en scène : Emily Loizeau
Assistants musicaux : Olivier Pasquet, Tom Mays
Technique Ircam

Durée : 1 h

Machinations

Sylvie Levesque, Donatienne Michel-Dansac,
Sylvie Sacoun, Geneviève Strosser, voix
Olivier Pasquet, ordinateurur

Du mardi 6 au
samedi 10 juin
2000

20 h 30

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Westdeutscher Rundfunk Köln (Allemagne)

Avec le soutien de Philip Morris France SA et de la SACD

Ircam
Espace de projection

sacd

*Société des Auteurs
et Compositeurs Dramatiques*

Machinations

Quatre femmes, quatre voix, quatre manipulatrices face au public. Assises chacune derrière une table, on ne voit que leur tête et leurs mains.

Au-dessus de chacune d'elles, un écran vidéo.

Leurs voix prononcent des phonèmes, ancêtres de la parole humaine qui se composent peu à peu en contrepoint et forment selon les différentes mixtures des « langues ».

Cette matière informe s'organise parfois en bribes de discours eux-mêmes affectés par la fragilité humaine qui déteint sur la parole : balbutiements, bégaiements, asthme, etc.

Nous avons donc là un concentré à la fois d'agglomérats de phonèmes et des diverses manières de les prononcer comme une petite histoire concise et imaginaire de la naissance des langues et d'affects qui y sont liés.

En même temps, ces quatre interprètes feront apparaître des objets connus pour avoir accompagné la vie des hommes depuis toujours (feuilles d'arbres, cailloux, ossements, parties des mains, doigts, écorces d'arbres, cheveux, sable, coquillages, graines, plumes, etc). Ces objets posés par elles sur leur table seront captés par une mini-caméra vidéo, et on les verra sur les écrans qui se trouveront au-dessus d'elles.

Ces objets doivent être comme une concrétisation

des phonèmes, comme si ce qui est prononcé nommait ces objets.

Voici pour l'univers qui initialement caractérise ces quatre femmes.

A leurs côtés, un peu plus loin, leur faisant face, donc de profil pour le public, se tient un homme devant son ordinateur. Il scrute attentivement le jeu des quatre femmes, et y intervient à sa façon (manipule leur voix, leur phrasé, accentue tel ou tel paramètre de leur flux sonore, partant de leurs propres voix, déclenche des tempêtes, rivalise en virtuosité avec elles, etc).

Sur le plan visuel aussi, il envahit par moments leurs écrans en y injectant les graphiques des programmes de son ordinateur. Ainsi les phonèmes et objets sonores et visuels changent de nature, entrent malgré eux dans un discours musical qui les dépasse.

A côté de tout cela, un discours logique et « scientifique » traverse le spectacle, (passant par les voix des femmes ou de la « machine » qui parle aussi) : sorte de traversée des temps, qui commence avec le jeu de dés et, après diverses étapes, aboutit (en passant par le jeu de l'oie, etc.) aux programmes de nos ordinateurs d'aujourd'hui.

Georges Aperghis

La fabrique des *Machinations*

Georges Aperghis et François Regnault

Après Je vous dis que je suis mort, en 1978, et Sextuor, en 1993, Georges Aperghis et François Regnault ont de nouveau collaboré pour Machinations. Propos improvisés sur la musique et le texte...

François Regnault : Je n'ai finalement jamais écrit pour Georges une seule phrase de moi. Pour *Je vous dis que je suis mort*, j'avais pris des mosaïques dans des textes d'Edgar Poe ; et pour *Sextuor*, j'avais arrangé du Darwin (*L'Origine des espèces*), du Stephen Jay Gould, etc. : une sorte de parcours depuis les protozoaires jusqu'à l'homme. Dans *Machinations* aussi, les textes sont des prétextes. Georges m'a parlé des machines d'avant l'ordinateur. Je me suis souvenu de divers textes sur les automates, depuis Héron d'Alexandrie – qui donne sous forme de théorème euclidien la description d'une pièce de théâtre mécanique – jusqu'à la machine de Turing, en passant par le canard de Vaucanson (célèbre au XVIII^e siècle), l'Eve future de Villiers-de-l'Isle-Adam, etc. J'ai donc fait un assemblage qui a certes sa cohérence, mais une cohérence qui est faite pour disparaître dans l'œuvre. De temps en temps, il affleure quelque chose de cet ordre ; mais ce qui constitue réellement le tissu de cette œuvre, ce sont des phonèmes, du bruit et des transformations de bruits. Je pense que le texte n'affleure là-dedans que

comme des réminiscences ou des allusions, mais certainement pas comme une histoire que l'on raconterait.

Georges Aperghis : Ce qui se passe avec François, c'est assez miraculeux : on se rencontre une ou deux fois au début, on se raconte des choses, puis François disparaît, avant de réapparaître avec un texte qui est le texte. Avec ses agencements, il a suggéré l'économie du spectacle.

Le premier titre auquel j'ai pensé pour *Machinations*, c'était *Face à face*. Mais en fait, c'était une vision trop simpliste. Ce n'est ni un match entre l'homme et la machine, ni d'ailleurs une cohabitation : c'est plutôt une façon de les mettre ensemble pendant un petit moment, pour voir ce que ça donne. Un peu comme dans une réaction chimique.

F. R. : Toute la conception était donc organisée par Georges dès le début : les quatre personnages et la machine, les allers-retours entre eux et tout l'alphabet des phonèmes ainsi que leurs combinaisons. C'est ce que j'appelle le tissu général de l'œuvre ; et dès lors, Georges se sert des textes comme il en a besoin, c'est lui qui est sur le terrain. Je n'interviens pas dans la composition des phonèmes. Vous imaginez un librettiste qui dirait : « Attention, là pas de *si* bémol, plutôt un *si* bécarre... »

G. A. : J'ai commencé ce travail sur les phonèmes il y a une vingtaine d'années. *Machinations* en est une sorte d'aboutissement extrême, grâce aussi à la machine, à l'ordinateur : je lui fais faire des combinaisons qu'aucune bouche ne peut dire. Et, de temps en temps, dans ce travail sur l'inconscient de la langue, le texte de François arrive comme des balises précises.

F. R. : Dans certaines langues, notamment en français, quand vous avez trop de consonnes, ça ne marche plus. « Arc-de-triomphe » devrait se dire *arkdetriōf* ! Mais on n'y arrive pas très bien ; les gens disent : « ar-que-de-triomphe ». Il semble qu'en aztèque, *tl* était bien prononcé (pensez au dieu *quetzalcoatl*...). Georges fait dire aux « diseuses » des associations consonantiques et phonématiques absolument vertigineuses ; il leur fait faire des choses qui n'existent dans aucune langue.

G. A. : Ces phonèmes sont construits de manière très systématique : certains sont à dominante vocalique (deux voyelles, une consonne), d'autres à dominante consonantique. Je me représentais ces phonèmes comme des ancêtres engendrant des descendances, des lignées avec des combinaisons de plus en plus complexes. Je songeais aussi à ce que dit Deleuze sur la génération

par le milieu, plutôt que par la fin ou le début. Quelque chose comme un volcan qui crache et dont le cratère ou la fente s'étend. Et puis, il y a des maladies : il y a des consonnes qui finissent par manger des voyelles et des voyelles qui finissent par manger des consonnes. Ce qui donne parfois, c'est vrai, un certain nombre de consonnes côte à côte. Ça crée aussi des rythmes, des hauteurs de voix (certaines consonnes, on les dit plus haut que d'autres). Donc, ça finit par faire des mélodies. Et là, chaque gorge, chaque bouche se débrouille comme elle peut, en générant des mélodies différentes. C'est ce qui m'intéresse. Je ne cherche pas du tout à faire comme si c'était une langue étrangère, comme un film non doublé ! Je cherche à faire entendre ces phonèmes comme des phrases musicales.

F. R. : Les linguistes ont souvent pris le modèle de l'histoire naturelle pour la langue. En fait, ça ne marche pas ; mais c'est vrai qu'il y a des arborescences, des langues filles d'autres langues. Dans *Machinations*, il y a aussi une autonomie des phonèmes : c'est par eux-mêmes qu'ils s'associent ou ne s'associent pas ; on a l'impression qu'on les regarde faire comme s'ils évoluaient selon des mouvements browniens. Georges a des carnets entiers d'associations phonématiques : pour voir ce qui marche, ce qui ne

marche pas. C'est comme s'il avait un grand tableau de Mendeleïev, avec des combinaisons qui sont réalisées et d'autres qui ne le sont pas. Aux supports vocaux, laryngaux et pharyngaux, d'essayer ensuite de se prêter à leur donner vie. Car, finalement, elles ne vivent que si on les dit, ces bêtes-là.

G. A. : La partition est écrite en mots, en lettres, avec des indications sur la manière d'interpréter les choses. Les mélodies (les hauteurs) viennent de la façon de dire ; et des exagérations que j'ai encouragées pendant les répétitions.

F. R. : Quand les « diseuses » disent, ce sont les seules associations phonématiques qui finissent par créer des impressions, des passions. Quand l'une d'elles a un grand moment rauque de gutturales et de *rrrr...*, on a le sentiment qu'elle est absolument en colère, qu'elle râle. Ce sont des ébauches de personnages, des ébauches de rapports entre les quatre « diseuses ». Mais il ne faudrait surtout pas que l'on raconte...

G. A. : ... car il n'y a rien de joué. En fait, c'est le phonème qui joue. De plus, quand l'ordinateur s'y met, le personnage qui est en train de parler est en même temps dissocié : on voit quelqu'un qui dit *rrrr...*, qui ne joue pas du tout, et ce qu'on entend c'est une

colère. C'est cette dissociation-là qui est intéressante.

En dehors des « diseuses » et du dispositif informatique qui les parasite – qui casse ou modifie leurs voix, qui crée des polyphonies... –, il y a également des manipulations de différents objets, qui sont filmées en direct : chacune des « diseuses » émet donc une image sur un écran qui est derrière elle (le dispositif vidéo ayant été pensé et créé avec la complicité de Daniel Levy). Ce sont de petites choses, des manipulations simples, quotidiennes – ouvrir les mains, par exemple. Ces gestes aussi sont conçus exactement comme une phrase musicale : il y a une main qui monte, les interprètes savent à quel moment ça commence, quelle intensité il faut donner au geste, quelle vitesse, à quel moment ça s'arrête. Ce n'est donc pas un décor, juste un dispositif qui produit du son et de l'image — presque une installation, en fait. Et, comme pour les phonèmes déformés et magnifiés par l'ordinateur, ces petites choses deviennent énormes lorsqu'elles sont vues sur un écran.

F. R. : On voit parfois des mouvements de va-et-vient, des mains qui distribuent des jeux de cartes, des tissus froissés... Quelquefois, c'est assez érotique. On a l'impression d'être au fond d'une gorge et qu'il y a une sorte de pulsation. Dès lors, dans une certaine

mesure, ça peut « raconter », les textes peuvent parfois devenir comme des prises de conscience momentanées au sein d'un travail inconscient.

G. A. : Les gestes, comme les phonèmes, comme les images, ne font pas langage. Lorsque, tout d'un coup, on voit le canard de Vaucanson, c'est pour moi comme une gravure dans un roman de Jules Verne. Une phrase est magnifiée.

F. R. : À un moment, on voit à la fois le jeu d'échec (celui de Lewis Carroll dans *Alice*), le jeu de l'oie, des dés ; j'ai pris aussi pour ce passage un extrait du journal *Le Monde* sur le bridge.

G. A. : On a finalement supprimé les dés, mais la « diseuse » continue à faire les mêmes gestes, qui deviennent dès lors assez étranges.

F. R. : On a l'impression que ce sont les doigts eux-mêmes qui sont les dés.

G. A. : Les gestes n'ont plus de sens. Le geste est libéré ; de même, quand on enlève à une phrase dite son sens, les phonèmes se mettent à flotter. Souvent, les images semblent d'ailleurs surgir de l'intérieur du corps ; elles font écho à l'idée que je me fais de la

production des phonèmes. Dans certains mythes africains, la parole est comme fabriquée par une forge chauffée à blanc, comme si elle était liquide, avant de se solidifier d'un coup pour devenir précise. C'est en ce sens que je parle d'un travail inconscient. Par rapport au texte de Vaucanson sur le canard, lorsqu'on voit des pulsations à l'écran, on peut imaginer qu'on est à l'intérieur de l'animal, avec ses viscères, sa digestion. Du coup, le texte intelligible qui affleure devient ludique.

F. R. : Ces textes sur les automates sont en fait souvent très drôles. Vaucanson s'attaque aux biologistes, il prend un air sérieux pour expliquer que son canard est plus nature que nature, qu'il digère exactement comme les autres.

Ce qu'on voit sur les écrans, les bribes de textes que l'on comprend, ce n'est toutefois qu'un support pour la représentation, qui ne marcherait pas sans la musique. C'est aussi pourquoi il n'y a pas de metteur en scène. C'est Aperghis qui sait y faire avec un corps humain, une voix humaine, avec des objets très simples (papiers, tubes...). L'espace surgit de la musicalité même.

G. A. : Ce ne serait pas un metteur en scène, du reste : ce serait un autre compositeur !

F. R. : Aperghis demande aux interprètes de faire des choses qu'aucun acteur ni aucun chanteur ne fait d'habitude. Il faut de leur part une grande conviction : il ne va pas de soi de consentir à travailler sur des phonèmes dont on sait qu'ils n'ont aucun sens, et de les coordonner avec des gestes très précis, très complexes. Il y faut une virtuosité qu'on n'imagine pas.

G. A. : J'ai choisi une chanteuse, une comédienne, une flûtiste et une altiste. J'avais d'abord pensé intégrer ces deux instruments, mais j'ai finalement renoncé à les faire jouer. Les « diseuses » ne font que « dire » des phonèmes.

F. R. : Entendre une flûte ou un alto, ici, ce serait comme entendre un klaxon au milieu d'un opéra de Mozart !

G. A. : On a beaucoup travaillé, avec les quatre diseuses. Ce sont elles qui ont dit les phonèmes dont nous nous sommes servis ensuite pour faire la partie électronique. Pour être ensemble, synchrones, les diseuses s'écoutent. Elles ont aussi appris ce que fait la machine, elles connaissent sa partie ; en fait, elles sont un peu elles-mêmes comme des machines. Mais surtout, au cours des répétitions, il y a eu toutes sortes d'allers-retours, très intéressants. Parfois, la partition était établie d'avance ; pour d'autres passages, elle était

morcelée, ou pire encore... Je ne veux pas trop savoir d'avance, c'est tellement différent pour chaque pièce ; je préfère retarder le moment de la fixation.

F. R. : C'est aussi pourquoi je n'arrive pas avec un livret du type : « Et si on racontait l'histoire d'une femme qui... » La veine de notre collaboration, avec Georges, va plutôt vers le signifiant que vers le signifié. Les personnages naissent des variations de la structure, et non d'un « sens ». C'est du reste une veine très importante pour le théâtre musical, mais déjà dans l'opéra, chez Rossini...

G. A. : ... oui, ça devient parfois complètement fou, chez lui. Une polyphonie dentelée de phonèmes, d'une folle gaieté !

F. R. : Par moments, il n'y a plus que des syllabes dansantes...

G. A. : Quand j'étais petit et que j'écoutais les oratorios et les messes de Mozart et Haendel, étant grec, je ne comprenais pas le latin. Pour moi c'était des syllabes collées sur des mélodies ; et en fait, j'y projetais seulement mes affects. Ça m'arrive encore quand j'écoute des choses que je n'ai pas entendues depuis longtemps. Quand j'avais dix ans, je me racontais des histoires en écoutant Wagner à la radio, sans livret. En n'y comprenant rien. Ce ne sont

pas nécessairement des histoires faciles ; ce sont des couleurs, des sentiments...

F. R. : Si *Machinations* « raconte » quelque chose, c'est par exemple une histoire de continu et de discontinu. À ses diseuses, Georges fait faire des choses glauques, aqueuses, visqueuses – donc continues. Une sorte de colle des substances. À l'inverse, il y a parfois des effets d'insecte. *Tac, tac, tac...*, discontinu comme les cigales.

G. A. : Et l'ordinateur permet d'allonger jusqu'aux éléments les plus discontinus, comme certaines consonnes.

F. R. : Nous autres, une fois que nous avons lâché une occlusive, nous ne pouvons plus la reprendre. Alors que les sifflantes, nous pouvons les faire durer. L'ordinateur, c'est un peu le vieux rêve des paroles gelées de Rabelais.

G. A. : Ou celui de Léonard de Vinci dans ses observations sur le son et sur les mouches. Il dit que si les mouches avaient des poumons, si elles faisaient le bruit qu'elles font avec des poumons, ça ne pourrait pas faire un bruit continu parce qu'il faudrait qu'elles reprennent leur respiration !

Propos recueillis par Peter Szendy
Mai 2000

Les concepteurs

Georges Aperghis

Georges Aperghis est né à Athènes en 1945. Installé à Paris dès 1963, il mène depuis une carrière originale et indépendante, partageant son activité entre l'écriture au sens strict et le théâtre musical dont il est le représentant le plus actif et le plus fidèle. Cette exploration scénique débute en 1971, année où il compose *La Tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir*, pour le festival d'Avignon. En 1976, il fonde l'Atelier Théâtre Et Musique (ATEM), implanté à Bagnole jusqu'en 1991, puis au Théâtre Nanterre-Amandiers. Avec cette structure, il renouvelle complètement sa pratique de compositeur. Faisant appel à des musiciens et à des comédiens, ses spectacles avec l'ATEM sont inspirés du quotidien, de faits sociaux transposés vers un monde poétique, souvent absurde et satyrique, élaborés au fur et à mesure des répétitions. Tous les ingrédients (vocaux, instrumentaux, gestuels, scéniques...) sont traités également et contribuent – en dehors d'un texte préexistant – à la dramaturgie des spectacles. De 1976 à 1995, on compte plus d'une vingtaine de spectacles signés Georges Aperghis avec l'ATEM, dont récemment *Jojo* (1990), *Sex-tuor* (1993) et *Commentaires* (1996). Parallèlement, il n'abandonne pas l'écriture de musique de chambre et d'orchestre, riche de nombreuses œuvres pour des effectifs très

variés, et compose une grande série de pièces pour instruments et pour voix seuls, destinées à des interprètes qui lui sont proches. Ces œuvres introduisent bien souvent des aspects théâtraux, parfois purement gestuels, qui affirment là aussi son souci de la représentation. Complémentaire, l'opéra peut être considéré chez Georges Aperghis comme une synthèse de ces deux pôles : ici le texte est l'élément fédérateur et déterminant, la voix le principal vecteur de l'expression. Son septième opéra, *Tristes tropiques* (commande d'Etat), d'après Claude Lévy-Strauss, a été créé à l'Opéra du Rhin dans le cadre du Festival Musica en 1996.

François Regnault

Né en 1938 à Paris, François Regnault, ancien élève de l'École Normale Supérieure d'Ulm, agrégé de philosophie, est maître de conférence au département de psychanalyse de l'Université de Paris VIII et professeur au Conservatoire national d'art dramatique de Paris (diction et poétique). Il travaille comme écrivain, traducteur et collaborateur artistique dans les domaines du théâtre et de l'opéra avec Patrice Chéreau (*Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, *Le Ring* de Wagner à Bayreuth de 1976 à 1980) et avec Brigitte Jaques, avec qui il fonde la Compagnie Pandora en 1976 et co-dirige le Théâtre de la

Commune/Pandora, à Aubervilliers de 1991 à 1997. De 1982 à 1990, il est le collaborateur de Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Il rédige des livrets pour Georges Aperghis (*Je vous dis que je suis mort*, opéra d'après Edgar A. Poe, et *Sextuor*, oratorio d'après *L'Origine des Espèces* de Darwin) et pour Marc-Olivier Dupin, ainsi que l'argument du ballet *La Mort subite*, en collaboration avec Maurice Béjart. Dernièrement, François Regnault a collaboré avec Brigitte Jaques pour la mise en scène de *Dom Juan* de Molière et traduit pour elle *Hedda Grabler* d'Ibsen.

Daniel Levy

Daniel Levy étudie à l'Ecole Nationale de Strasbourg dans la section régie. Depuis 1990, il a signé les lumières des spectacles de Georges Aperghis : *La Baraque foraine* (Strasbourg, 1990), *Zwielicht* (Munich, 1990), *Machinations* (Ircam, 2000) et, à Nanterre avec l'Atem, *H* (1992), *Sextuor* (1993), *Tourbillons* (1995) et *Commentaires* (1996). Il a également travaillé avec Richard Dubelski (*Impasse à sept voix*, Nanterre, 1993), Edith Scob (*Où vas-tu Jérémie?* de Philippe Minyana, Avignon, 1995), Jean-François Peyret (*Traité de Passions I et II*, Bobigny, 1996 et 1997), Anita Pitchiariny (*Les Hommes de bonne volonté* de Jean-François Caron, 1998

; *Electre* de Hugo von Hoffmansthal, Saint-Denis, 1999), Ingrid von Wantoch Rekowski (*Life On A String*, opéra de Qu Xiao Song, Bruxelles, 1998 ; *La Chose effroyable dans l'oreille de V*, Nanterre, 1999), Tomeu Vergès (*Salto Mortal*, Avignon, 1996 ; *Pas de panique*, Le Blancs-Ménil, 1999). Il collabore également, comme créateur scénique, avec Arthur H et Paris Combo. Dernièrement, il a participé à la création de *Forever Valley*, opéra de Gérard Pesson, mis en scène par Frédéric Fisbach, à Nanterre en avril 2000.

Les interprètes

Sylvie Levesque

Sylvie Levesque est née en 1960 à Paris. Après plusieurs spectacles en France avec Patrick Melior (*Princesse Brambilla* d'après E.T.A Hoffmann, *La Divine Comédie : l'Enfer* d'après Dante, *Les Troyennes* d'Euripide) et Silvia Malagugini (*La Pierre qui chante, Commedia in commedia*), elle est engagée en Italie par Carlo Boso dans la compagnie du Tag Teatro de Venise où elle interprète le rôle de la servante dans des spectacles de Commedia dell'Arte. Installée en Italie de 1983 à 1991, elle travaille en France avec Régine Achille-Fould et, en Italie, avec Eugenio Nattino, Marco Guzzardi et Gaetano Callegaro avant d'être engagé par Leo de Berardinis pour deux spectacles de teatro di ricercar. De retour en France elle travaille avec, entre autres, Jean-Luc Revol (*Théâtre de foire*, de Lesage), Topor (*Ubu roi*), Adriano Sini-
via (*Phi-phi de Christiné*), Luc Ferrari et Henri Fourrés (*La leçon de composition*), Rosine Lefebvre (*Jean Bête à la foire* de Beaumarchais), Laurent Serrano (*Il Campiello*), Claude Montagné (*Les cancans et Farinades*), Jean-Claude Berutti (*A Dimanche* de Myriam Tanant, *La Forêt* d'Ostrovsky) et Marie Noëlle Rio (*Sainte Jeanne des abattoirs*). Elle travaille régulièrement en Italie avec notamment Gabriele Vacis et Maurice Bercini. Elle s'intéresse en outre à la traduction et à la mise en scène. Elle fut assistante avec Jean-Claude Berutti, Christian Fregnet et Jacques Lassalle.

Donatienne Michel-Dansac

Née en 1965, elle commence le violon et le piano à l'âge de sept ans au Conservatoire de Nantes. Elle entre à la maîtrise de l'Opéra de Nantes à onze ans et participe, souvent en tant que soliste, aux diverses productions pendant plus de sept ans. En 1985, elle est admise à l'unanimité et première nommée au Conservatoire de Paris dans la classe de Lorraine Nubbar, et y obtient son prix de chant en 1990. Entretemps, elle interprète de nombreux rôles en France et à l'étranger sous la direction, notamment de Manuel Rosenthal, Serge Baudo et David Robertson. En 1988, elle chante *Laborintus II* de Luciano Berio avec l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez. Depuis, elle collabore avec l'Itinéraire, l'ensemble Fa, l'Ircam, l'Ensemble Intercontemporain, le London Sinfonietta, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, et est invitée par de nombreux festivals comme Musica à Strasbourg, Milano Musicale, Ultima à Oslo, Archipel à Genève ou Friches à Marseille. Ne souhaitant pas se spécialiser dans une époque musicale précise, elle interprète également le répertoire baroque, romantique et classique avec l'Orchestre National de France et l'Orchestre de Montpellier. Elle collabore également avec les opéras de Nantes, Lille, Tours, Montpellier, le Théâtre du Châtelet, la Comédie Fran-

çaise, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne et le Alice Tully Hall de Londres.

Olivier Pasquet

Né à Meaux en 1974, Olivier Pasquet suit des études scientifiques (électronique et informatique). Il s'est initié en autodidacte à l'écriture puis à l'informatique musicale et a travaillé dans divers studios d'enregistrement. En 1996, il poursuit des études de composition à l'Université de Cambridge où il apprend aussi la composition électroacoustique. Durant ses études, il organise différentes manifestations et concerts, dont le Cambridge Digital Art Festival. Il s'est chargé de la diffusion électronique de pièces électroacoustiques ou mixtes telles *Laborintus II* de Luciano Berio, *Aulodie* de François-Bernard Mache, *EQ* de Jonty Harrison, *A Pierre*, *Dell'Azzuro*, *Silenzio*, *Inquietum* de Luigi Nono et *From the Earth* de A. Lovett. En février 1999, à la suite d'un stage de fin d'études, il devient assistant musical à l'Ircam, où il aide les compositeurs dans la réalisation informatique et électronique de leurs projets.

Sylvie Sacoun

Née en Avignon en 1968, Sylvie Sacoun débute ses études de musique et de danse au Conservatoire National Olivier Messiaen. A dix-sept ans, elle poursuit son parcours au Conservatoire de région de Saint-Maur où elle obtient, en 1980, une médaille d'or à l'unanimité. Elle entre ensuite au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles pour une durée de trois ans. En 1994, elle obtient un diplôme supérieur de flûte et de musique de chambre. La même année, Sylvie Sacoun crée le Quatuor Alma, ce qui lui permet d'explorer les répertoires les plus variés allant du classique au contemporain, avec un petit détour par les tangos argentins... Parallèlement, elle s'intéresse au rapprochement du texte et de la musique, ce qui la conduit à participer aux ateliers de théâtre musical du Centre Acanthes (1990) et de l'Atem (1995). C'est là qu'elle eut la chance de travailler sous la direction de Richard Dubelski et qu'elle découvrit l'univers musical de Georges Aperghis.

Geneviève Strosser

Après des études d'alto à Strasbourg, Geneviève Strosser est élève de Serge Collot puis de Jean Sulem au Conservatoire de Paris où elle obtient un premier prix à l'unanimité en 1992, puis est admise en cycle de perfec-

tionnement. Au cours de master-classes, elle bénéficie de l'enseignement de Nobuko Imai, Bruno Giuranna et Franco Donatoni. Elle joue régulièrement au sein de l'Ensemble Intercontemporain (direction Pierre Boulez, Peter Eötvös...), du Chamber Orchestra of Europe (direction Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt...) et du Klangforum Wien. Invitée par différents festivals de musique de chambre, elle se produit également en soliste ou avec orchestre : elle est la dédicataire du *Concerto pour Alto* de Stefano Gervasoni (Paris, 1994). Elle a joué dans la pièce de théâtre musical de Georges Aperghis *Commentaires* (1996) et a aussi collaboré à *CrossWind* pour alto et quatre saxophones, créé à Witten en 1998. Elle est membre de l'Ensemble Modern (Francfort).

Equipe Ircam

Agnès Couaillier, chargée de production

Alain Deroo, régisseur général

Clément Bouyrie, régisseur

Marc Richaud, régisseur

Sébastien Naves, ingénieur du son

Pierre Gufflet, régisseur son

Laurent Pirard, régisseur lumière

Equipe du festival Agora

Direction

Laurent Bayle

Direction artistique

Eric De Visscher

Suzanne Berthy

Jérémie Favreau

Production

Alain Jacquinot

Agnès Fin

David Fort

Xavier Gaudin

Mélanie Ley

Frédéric Prin

Communication

Sophie Manceau de Lafitte

Diane Lioté

Véronique Verdier

Chloé Vitoux

Emmanuel Hervé

Presse (Opus 64)

Valérie Samuel

Valérie Weill

Festival AGORA

du 5 au 25 juin 2000

Concerts

London Sinfonietta

Percussions de Strasbourg

Soirée Pascal Dusapin - Quatuors Danel et Arditti

Soirée Emmanuel Nunes - Ensemble Intercontemporain

Spectacles Musique / Danse

Emmanuelle Huynh-Thanh-Loan - Christian Marclay

Olivia Grandville - Jean-Pierre Robert et John Cage

François Raffinot et Emmanuelle Vo-Dinh - Yan Maresz

Spectacles Musique / Théâtre

Georges Aperghis

Stéphane Brauschweig

Gualtiero Dazzi

Spectacles Musique / Cinéma

Peter Greenaway - Louis Andriessen

La grève / Serguei Eisenstein - Pierre Jodlowski

Spectacle Musique / Cirque

Le Cirque du tambour / Roland Auzet

Portes Ouvertes Ircam

24 et 25 juin de 14h à 20h

24 juin : Nuit Agora

Renseignements et réservations au 01 44 78 48 16

Colloque

L'Espace [re] composé [dé]

Percevoir, composer et construire l'espace : acousticiens, compositeurs et architectes croisent leur regard sur la pratique historique et sur les modalités ouvertes par les nouvelles technologies.

Vendredi 9 juin

9h30-13h00
Espace et musique

14h00-17h30
Perception spatiale

Samedi 10 juin

9h30-13h00
Espaces virtuels

14h00-18h00
Construire l'espace

Laurent Bayle - Directeur de l'Ircam

Jens Blauert - Professeur en Psychoacoustique, Université de Bochum (Allemagne)

Michel Cassé - Astrophysicien, Institut d'Astrophysique

Noël Château - Chercheur en psychoacoustique, France Telecom R&D

Alain de Cheveigné - Chercheur en sciences cognitives, CNRS

Olivier Delerue - Chercheur en informatique musicale

Mmarc Emerit - Chercheur en spatialisation des sons, France Telecom R&D

André Engel - Metteur en scène

Hervé Frossard - Architecte

Jean-Marc Jot - Responsable du "3D audio group", Creative Advanced Technology Center (EU)

Eckhard Kahle - Acousticien - ARTEC (EU)

Véronique Larcher - Chercheur en spatialisation des sons, Ircam

Philippe Manoury - Compositeur

Frédéric Migayrou - Critique d'Art et d'Architecture, DRAC Centre

François Nicolas - Compositeur

Emmanuel Nunes - Compositeur

Dominique Perrault - Architecte

Christian de Portzamparc - Architecte

David Robertson - Chef d'orchestre

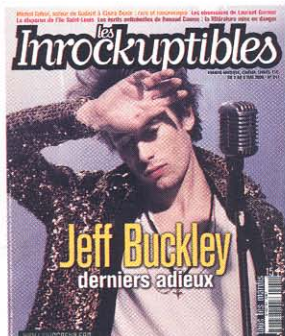
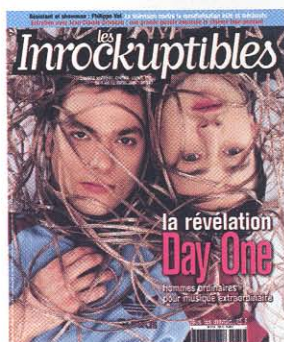
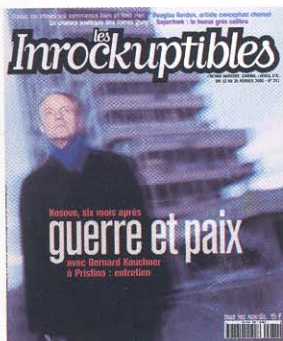
Peter Szendy - Musicologue

Olivier Warusfel - Responsable de l'Equipe acoustique des salles, Ircam

Vendredi 9 et samedi 10 juin de 9h30 à 18h, Ircam, Espace de projection
Entrée libre
renseignements 01 44 78 43 18

les Inrockuptibles

L'hebdo culture et société



Agora 2000

est produit et organisé par

Ircam - Centre Pompidou

en collaboration avec

Le Forum des images

Le Théâtre de la Bastille

L'Établissement public du Parc et de la Grande Halle de La Villette

Le Théâtre du Rond-Point Champs-Élysées

Avec le soutien de

Ambassade de Finlande en France

Ambassade du Royaume des Pays-Bas

British Council

Délégation générale et Centre Wallonie-Bruxelles à Paris

Istituto Italiano di Cultura

Adami (Administration des droits des artistes et musiciens interprètes)

SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques - Action culturelle)

Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de 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).

Ministère
Culture
Communication

Le Monde

Inrockuptibles
l'hebdo musique, cinéma, livres, etc.

France
musiques

Mouvement

forumdesimages

FRANÇOIS
LA VILLETTE

sacem
Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SACD
Société des Auteurs
et Compositeurs Dramatiques