



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle



Couak !

Annabelle Playe

Annabelle Playe

John Cage (1912–1992)

The Wonderful Widow of Eighteen Springs

Georges Aperghis (né en 1945)

Récitation n°8 (partie centrale): Vi ta vi

Récitation n°8 (partie droite): toux

Récitation n°10 (partie gauche)

Récitation n°12

Récitation n°14

Lucian Berio (1925–2003)

Sequenza III (extrait)

John Cage (1912–1992)

Suite for Toy Piano: mouvements 1 et 5

Jacques Rebotier (né en 1937)

Les essais d'insolitude (extrait)

Le dos de la langue (extrait)

Litanie du dire et du faire

Je préfère les fleurs

Cathy Berberian (1925–1983)

Stripsody

Représentation scolaire

- ven 27 mars à 14h30
 - lun 30 mars à 10h et 14h30
 - mar 31 mars à 10h et 14h30
- Salle Molière, Opéra Comédie

Représentation tout public

- sam 28 mars à 11h et 17h
 - dim 29 mars à 11h et 17h
- Salle Molière, Opéra Comédie

Annabelle Playe conception et direction artistique

Séverine Parouty regard complice

Eric Maurer regard complice

Hervé Chapelon lumières

Julien Bucci images

Cécile Rives interprétation

Orchestre national Montpellier Occitanie

Bibliographie – Sitographie

RIGAUD, Antonia, *John Cage: théoricien de l'utopie*, Paris, l'Harmattan, 2006

FORNEL (de), Anne, *John Cage*, Paris, Fayard, 2019

<https://brahms.ircam.fr/fr/composer/>

<https://www.aperghis.com/>

<https://www.rebotier.net/>

Les interprètes:

<https://annabelleplaye.com/>

<https://cecilerives.com/>

Pour aller plus loin

Vous trouverez plusieurs séries de podcasts réalisés par Chloé Kobuta sur les grandes œuvres des répertoires lyrique et symphonique, les métiers, ou encore la vie à l'Opéra Orchestre: <https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/les-collections/parcourir/?genre=126&lieu=0&mois=0&recherche=>

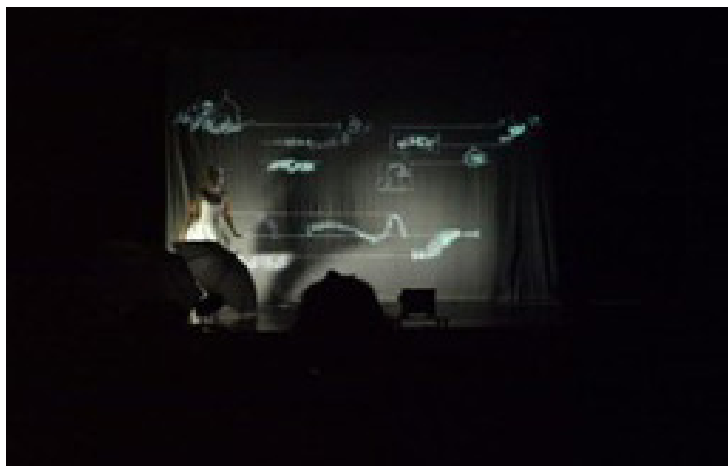


Couak!

Le spectacle

Le monde était rond, et l'on pouvait en faire le tour à la ronde en rond, écrivait Gertrud Stein dans *The world was round*.

Dans un monde tout rond, l'on peut faire des couacs et mieux encore le couak du couac! Parcours et déambulations au fil desquels la voix et les mots peuvent ne pas tourner rond! Ainsi, Luciano Berio, Georges Aperghis, John Cage, Jacques Rebotier, Cathy Berberian sont réunis dans ce spectacle de théâtre musical avec des œuvres qui se jouent du langage. Mademoiselle Couak déambule de l'une à l'autre et s'amuse des possibilités expressives de la voix, dans une scénographie complice de son émerveillement.

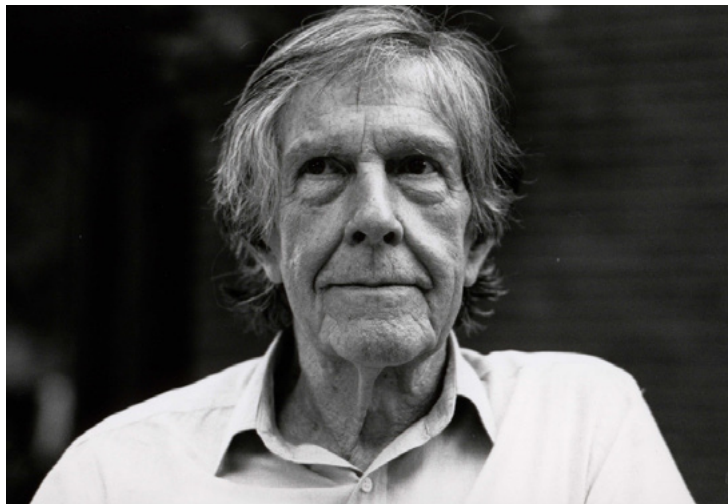


Une immersion dans les musiques vocales contemporaines des soixante dernières années, réinventées dans un dialogue poétique entre voix, espace et imaginaire.

Pour en savoir plus

<https://anacompanie.com/spip.php?article191>

John Cage (1912–1992)



Compositeur, poète et plasticien né à Los Angeles le 5 septembre 1912, John Cage a profondément changé la façon dont on imagine la musique. Il est connu pour avoir élargi l'idée des musiciens occidentaux de ce qu'est un son musical : pour lui, tous les sons — le vent, la pluie, les bruits de pas, les silences — peuvent faire partie de la musique.

Élève d'Henry Cowell et d'Arnold Schoenberg, Cage s'interroge très vite sur la nature du son musical. Au départ, Cage cherche à obtenir des sons nouveaux. Pour cela, il invente le piano préparé : il met des petits objets (vis, gommes, morceaux de bois) dans un piano afin de transformer son timbre. Le piano produit alors des sons de percussions, de cloches ou de tambours, comme par exemple dans son œuvre la plus célèbre pour piano préparé : *Sonatas and Interludes* (1946–1948).



Après avoir cherché de nouveaux timbres, Cage explore l'idée que la musique n'a pas besoin d'être contrôlée du début à la fin par le compositeur. Il utilise le hasard pour décider des notes, des durées ou des combinaisons sonores, influencé par son initiation au bouddhisme zen. Par exemple, dans *Music of Changes* (1952), il tire au sort les décisions musicales, grâce au *Yi-King* un peu comme si la musique se composait elle-même.

L'œuvre la plus célèbre de Cage est *4'33"* (1952). Pendant toute la durée de la pièce, le musicien ne joue pas de notes, et attend 4 minutes et 33 secondes en silence. Malgré tout, la partition regorge d'informations sur la manière « d'interpréter » la pièce. Le but n'étant pas de « ne rien faire », mais d'amener le public à écouter les sons de la salle, les chuchotements, les respirations, les bruits ambiants. La pièce démontre que le silence total n'existe pas et que l'écoute peut transformer n'importe quel son en musique.

Cage n'essayait pas seulement de composer des œuvres : il voulait changer la manière dont nous percevons le monde. Influencé par la philosophie zen, il pensait qu'il fallait accueillir les sons tels qu'ils sont, sans jugement — même les bruits inattendus ou « banals ». John Cage a ouvert un espace immense pour les musiques nouvelles et il est essentiel pour comprendre la musique contemporaine. Son influence se retrouve non seulement chez les musiciens, mais également chez les chorégraphes (notamment avec Merce Cunningham, son partenaire et collaborateur), dans l'art contemporain et la performance, et même dans des styles modernes comme l'électro ou le *sound art*. Aujourd'hui encore, Cage est considéré comme l'un des artistes qui ont le plus bouleversé notre idée du son et de l'écoute.

John Cage, *Suite for Toy Piano*, 1948

Suite for Toy Piano est une courte pièce composée par John Cage en 1948. Elle est écrite pour piano-jouet, un petit instrument aux touches réduites et au son clair et tintant, proche d'une boîte à musique. Cage l'a utilisée dans un spectacle pour enfants, mais l'œuvre est aujourd'hui jouée dans les salles de concert du monde entier. Elle se compose de cinq petits mouvements très simples et répétitifs, jouant sur la très petite tessiture de l'instrument et des mélodies courtes et répétitives. Le piano-jouet a un son très différent du piano classique : plus sec, métallique, très court. Cage, encore une fois, explore l'idée que tout objet peut faire de la musique, même un jouet. Cette pièce peut être vécue comme une excellente porte d'entrée vers la musique contemporaine pour les enfants. Sa simplicité, son instrument inhabituel et son caractère ludique permettent d'expérimenter la musique autrement, dans un esprit d'exploration et de jeu cher à John Cage.

John Cage, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, 1942

En 1942, si le compositeur américain est encore loin du mythe de l'avant-garde radicale qu'il deviendra, il se passionne déjà pour les sons non traditionnels, les percussions et l'idée d'une musique fondée sur le timbre plutôt que sur l'harmonie.

Fidèle à l'esprit d'expérimentation sonore de John Cage, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* est écrite pour voix et piano... fermé. Le texte est tiré de James Joyce, *Finnegans Wake*. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* est l'une de ses premières œuvres à explorer une forme de minimalisme expressif : très peu de notes, mais beaucoup de finesse sonore. Cage choisit un extrait du roman *Finnegans Wake* de James Joyce, réputé pour son langage inventif et musical. Plutôt que d'imposer une mélodie pré-existante, il laisse le texte guider l'écriture. Ainsi, la ligne vocale suit les accents naturels de l'anglais, le rythme du texte influençant celui de la musique. Par volonté d'épuration, seules trois notes sont utilisées. L'objectif n'est donc pas de « mettre en musique » Joyce, mais de révéler la musique déjà présente dans son langage.

Comme fréquemment chez Cage, le piano est utilisé comme un instrument percussif, où le pianiste ne touche jamais les touches ; il joue exclusivement sur le bois du piano fermé : frappes avec les doigts ou la paume, frottements, tapotements rythmiques... Cela transforme le piano en objet sonore, proche d'un tambour ou d'une caisse claire feutrée. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* est une pièce brève (3 minutes), mais d'une grande richesse sonore. Elle montre qu'on peut faire de la musique avec presque rien, simplement en écoutant autrement.

FOR THE SINGER

THE WORDS OF THIS SONG ARE ADAPTED FROM PAGE 556 OF JAMES JOYCE'S FINNEGANS WAKE.
SING WITHOUT VIBRATO, AS IN FOLK-SINGING.
MAKE ANY TRANSPOSITION NECESSARY IN ORDER TO EMPLOY A LOW AND COMFORTABLE RANGE.

FOR THE PIANIST

CLOSE A GRAND PIANO COMPLETELY (STRINGS + KEYBOARD).

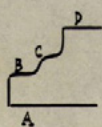


FIG. 1

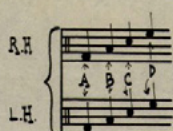


FIG. 2

FIG. 1 SHOWS A CROSS-SECTION OF THE PIANO SO CLOSED. 'A' INDICATES THE UNDER PART OF THE PIANO STRUCTURE, AND IS NOTATED AS SHOWN IN FIG. 2 ON THE 1ST SPACE OF THE PERCUSSION STAFF; 'B' INDICATES THE FRONT PART OF THE KEYBOARD-LID, 'C', ITS BACK AND HIGHER PART (THEY ARE NOTATED RESPECTIVELY ON THE 2ND + THIRD SPACES); 'D' INDICATES THE TOP OF THE PIANO.
♩ = PLAY WITH FINGERS ; ✕ = PLAY WITH KNUCKLES OF CLOSED HAND.

Night by silent sailing night,
Isobel,
wildwoods eyes and primarose hair,
quietly,
all the woods so wild
in mauves of moss and daphne dewes
how all so still she lay
'neath of the white thorn,
child of tree
like some lost happy leaf
like blowing flower stilled
as fain would she anon
for soon again 'twill be,
win me, woo me, wed me,
ah! weary me
deeply,
now even calm lay sleeping
night,
Isobel,
Sister Isobel
Saintette Isobel,
Madame Isa Veuve La Belle.



Georges Aperghis

(né en 1945)

Georges Aperghis naît en 1945 à Athènes dans un milieu artistique très vivant : son père est sculpteur et sa mère peintre. Il grandit entouré d'art, et cette présence constante des gestes, des formes et des matériaux influencera plus tard sa manière d'aborder la musique. Contrairement à d'autres compositeurs, il n'a pas suivi une longue formation académique dans un conservatoire. Il apprend la musique de manière plus autodidacte, en observant, en expérimentant, en écoutant.

Dans les années 1960, il découvre les avant-gardes européennes : la musique contemporaine, mais aussi le théâtre de Beckett, les œuvres de Pierre Schaeffer ou Mauricio Kagel. Ce choc esthétique va orienter toute sa carrière.

En 1963, à l'âge de 18 ans, Aperghis s'installe à Paris, alors l'un des centres effervescents de la création musicale et théâtrale. Il fréquente les milieux expérimentaux du Théâtre de la Ville, de l'IRCAM, des artistes plasticiens, des acteurs et des danseurs. Pendant cette période, il compose ses premières œuvres instrumentales et vocales, mais très vite, il ressent la limite du concert traditionnel. Il recherche d'autres manières de faire entendre la voix, d'autres gestes que ceux des instrumentistes classiques, d'autres types de relations entre les artistes. Cette recherche va aboutir à la création d'un lieu essentiel : l'ATEM (Atelier Théâtre et Musique).

En 1976, Aperghis fonde à Bagnolet l'ATEM, qui deviendra son véritable laboratoire pendant une vingtaine d'années. Ni orchestre, ni troupe, ni école, l'ATEM est un espace où se croisent musiciens, comédiens, danseurs, mime, circassiens, plasticiens... Aperghis y développe un mode de travail collectif basé sur l'improvisation, la création à partir d'objets, la répétition de gestes quotidiens, l'observation du réel et un humour souvent absurde.

À partir des années 1990, Aperghis collabore également avec d'autres institutions de musique contemporaine, comme l'Ensemble Intercontemporain ou le Klangform de Vienne. On lui doit des opéras (comme *Avis de Tempête*), des œuvres multimédia qui utilisent la vidéo, et des pièces vocales devenues emblématiques, comme les *Récitations*, où une seule chanteuse « jongle » avec des fragments de syllabes.

Depuis les années 2010, Aperghis s'intéresse aux relations entre humains et machines et aux intelligences artificielles. Des œuvres comme *Machinations*, *Luna Park* ou *Thinking Things* interrogent nos comportements dans un monde saturé d'écrans, explorent les notions de vulnérabilité et de solitude, non sans humour.

« Aperghis a certainement acquis la liberté de se placer sur le fil de l'acrobate, de risquer la chute. Mais à la différence de certains autres, il sait que quand l'acrobate tombe, il ne tombe pas dans le vide, il tombe sur d'autres fils, auquel cas il peut sauter, d'autant plus !! Le danger, on peut le négocier, on peut jouer avec, le mettre en horizon, en faire un point de ligne de fuite. Chez lui, il est toujours là, il réémerge sans cesse, à toute occasion, à chaque fois que sont introduits des éléments d'irruption, non pas pour créer des points de rupture avec la chaîne de complexité formelle, mais pour amener d'autres matières d'expression. »

Extrait de *L'hétérogénèse*, un entretien entre Felix Guattari et Georges Aperghis retranscrit par Antoine Gindt.

Georges Aperghis,
Récitation n°8,
Récitation n°10,
Récitation n°12,
Récitation n°14,
 1982

Les *Récitations*, composées entre 1977 et 1978, occupent une place emblématique dans l'œuvre de Georges Aperghis et constituent une œuvre à part dans le répertoire vocal contemporain. Elles forment un cycle de quatorze pièces pour voix soliste, à mi-chemin entre le concert et la performance. La voix y est traitée comme un instrument, le texte n'étant pas conçu comme narratif mais comme un agencement de sons, syllabes, mots, onomatopées... Ces matériaux servent de ressorts dramatiques: ils déclenchent des tensions, des accélérations, des hésitations, des emballements. Le sens ne vient pas des mots, mais du geste vocal lui-même. Le spectateur assiste presque à la naissance d'un langage, ou plutôt à son dérèglement.

La voix se rend capable d'extrêmes subtilités: murmures, cris étouffés, flux rapides ou bien encore ruptures soudaines. À travers ce cycle, le compositeur explore la frontière entre musique et théâtre. Chaque pièce est une petite aventure où la voix se retrouve seule face à son propre matériau, poussée jusqu'à ses limites. Créées au Festival d'Avignon, les *Récitations* sont ainsi devenues une œuvre phare de la scène vocale contemporaine, défi technique autant que voyage sensoriel.

Aperçu de la partition de la *Récitation n°8* de Georges Aperghis. On peut y voir comment le texte se développe, et comment la voix y est notée précisément dans son déroulé rythmique.



Luciano Berio

(1925–2003)

Luciano Berio naît en 1925 à Oneglia, dans le nord de l'Italie. Formé au Conservatoire de Milan, il y étudie la composition, le contrepoint et la direction d'orchestre. Sa carrière prend une orientation décisive en 1952 lorsqu'il part aux États-Unis pour suivre les célèbres cours de Tanglewood, dirigés par Darius Milhaud et Aaron Copland.

Dans les années 1950, Berio est l'un des pionniers de la musique électronique. Avec son ami le compositeur Bruno Maderna, il fonde à Milan le Studio di Fonologia della RAI, alors l'un des centres les plus avancés en Europe pour la recherche sonore. Il y compose des œuvres marquantes qui mêlent voix réelles, voix transformées, bruits, manipulations électroniques, comme sa pièce *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), basée sur l'*Ulysse* de James Joyce. Cette période révèle une curiosité insatiable pour le langage, la voix et pour les nouvelles façons de raconter des histoires par le son.

En 1950, il épouse la chanteuse Cathy Berberian. Possédant une voix très flexible, à la fois expressive, théâtrale et virtuose, elle représente pour lui un terrain d'expérimentation sonore idéal. La voix n'est pas seulement un médium mélodique, mais un instrument d'expression totale, qui peut parler, chanter, murmurer, jouer... Cela donnera naissance à certaines de ses œuvres les plus célèbres comme la *Sequenza III* en 1965 ou les *Folk Songs* l'année suivante.

À partir des années 1950, Berio entame une grande série d'œuvres devenues essentielles dans le répertoire contemporain : les *XIV Sequenze*, chacune consacrée à un instrument (trombone, violon, clarinette, trompette, contrebasse, harpe...)

À partir des années 1960–70, Berio s'éloigne peu à peu de l'avant-garde radicale pour développer un langage personnel, riche en références culturelles comme des chansons populaires ou des textes littéraires. L'œuvre emblématique de cette démarche est *Sinfonia* (1968–69), pour voix et orchestre. Véritable collage musical, cette pièce superpose des extraits de Claude Lévi-Strauss, des citations de Mahler, Bach, Stravinsky et des auteurs contemporains.

Il meurt à Rome en 2003, laissant une œuvre immense, souvent virtuose, mais toujours sensible et accessible par sa relation au langage, à la voix, à l'émotion.

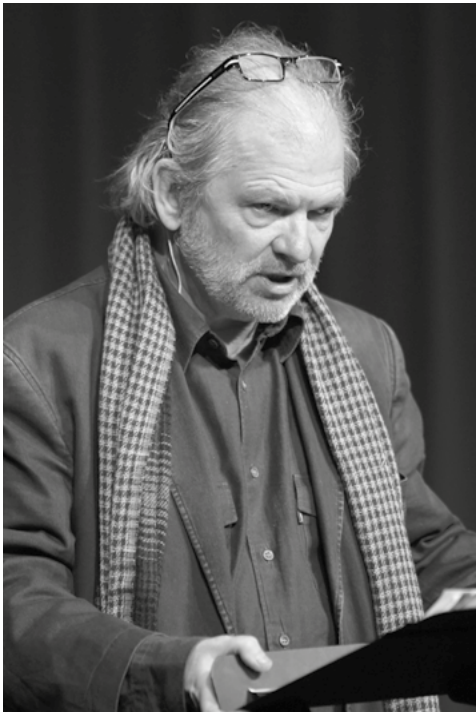
Luciano Berio, *Sequenza III*, 1966

C'est en 1958 que Luciano Berio inaugure sa série de quatorze *Sequenze* pour divers instruments et voix. Si la première des *Sequenze* est consacrée à la flûte et la deuxième à la harpe, la *Sequenza III* est dédiée à la voix (et en particulier à celle de Cathy Berberian, son ex-épouse). Elle est créée en 1966, à Brême. « Dans la *Sequenza III*, j'ai cherché à assimiler musicalement plusieurs aspects, même triviaux, de la vocalité quotidienne, sans pour autant renoncer à certains aspects intermédiaires et au chant proprement dit. »

Sequenza III dure environ 8 minutes. Le texte de Markus Kutter y est fragmenté en mots, puis en syllabes et en sons. Berio y utilise 15 techniques vocales telles que des « salves de rire » et des « trilles de langue contre la lèvre supérieure », et 44 expressions comme « rêveur », « extatique » et « s'estompant ». Un critique l'a décrite comme un « solo aux allures de montagnes russes » où « des bribes de mots et des exercices de respiration s'entremêlent comme dans un spectacle vocal comique ». Les indications d'interprétation confèrent à la performance une dimension scénique, incluant des mimiques, des mouvements des mains et du corps, perçus comme un théâtre imaginaire.

Jacques Rebotier

(né en 1950)



Compositeur, écrivain, metteur en scène et poète français, né à Paris en 1950, Jacques Rebotier est une figure singulière de la création contemporaine. Artiste inclassable, il développe depuis les années 1970 une œuvre à la croisée des disciplines, où se rencontrent musique, théâtre, littérature, arts sonores et performance. Formé à la fois à la composition, à la philosophie et aux sciences du langage, Rebotier écrit d'abord pour des ensembles instrumentaux et vocaux, mais très vite, la voix parlée, le texte et la scénicité deviennent les éléments centraux de son travail. Parallèlement à sa carrière musicale, Jacques Rebotier publie de nombreux textes — poèmes, récits, aphorismes, recueils d'humour linguistique — où il explore les déraillements du langage, ses lapsus, ses ambiguïtés, ses possibilités ludiques. Ses écrits sont souvent proches de l'oralité : ils s'entendent autant qu'ils se lisent. Cette dimension sonore irrigue d'ailleurs ses spectacles, qui mêlent textes originaux, haute précision rythmique et jeux verbaux. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreux festivals, ensembles et scènes contemporaines : Ensemble Intercontemporain, Ircam, centres dramatiques nationaux, scènes européennes.

Jacques Rebotier est un créateur multiforme, dont l'art se situe à la frontière de la musique, de la poésie et du théâtre. Il se distingue par son humour, sa virtuosité verbale, son sens de la scène et son regard critique sur nos usages du langage et de la société.

Il conçoit la musique comme une forme élargie, intégrant diction, rythme du langage, gestes, déplacements et situations théâtrales.

Sa production traverse aussi bien l'orchestre que l'électroacoustique, la musique de chambre, la radio ou la performance.

Jacques Rebotier, *12 Essais d'insolitude* (extraits), 2001

12 Essais d'insolitude (ou *Scènes de ménage*, extrait du recueil *Le dos de la langue*) est une œuvre pour voix parlée, monologues ou à plusieurs voix. Encore une fois, Rebotier n'écrit pas ici un texte narratif mais il joue avec les mots, les sons et le rythme de la langue. Les phrases peuvent se répéter, se transformer ou se briser. L'important n'est pas ce que les mots signifient, mais comment ils sonnent et comment ils sont dits.

On y entend de la voix parlée mais également chuchotée. Les phrases semblent se tordre, se répéter, voire changer de signification. Pour pouvoir écouter pleinement cette œuvre, il faut en écouter le rythme et les sons des mots, pas seulement leur sens, prêter attention aux différents types de voix et goûter les silences pour se laisser surprendre par des histoires ou des images. Ainsi que l'avaient déjà exploré Cage, Berio ou Aperghis, Rebotier nous montre que la voix et le langage peuvent être de la musique, au-delà de la signification même des mots, dans un mélange d'humour et de poésie. C'est encore une fois une œuvre qui invite à jouer avec les sons, à imaginer, à écouter attentivement et à ressentir plutôt qu'à comprendre.



Cathy Berberian

(1925–1983)

Cathy Berberian (1925–1983) est une chanteuse, performeuse et créatrice américaine d'origine arménienne, devenue l'une des artistes les plus originales et influentes de la musique vocale contemporaine. Dotée d'une voix extraordinairement flexible et d'une présence scénique unique, elle a profondément transformé la manière de concevoir le chant au XX^e siècle.

Née à Attleboro (Massachusetts), Cathy Berberian grandit dans une famille arménienne où elle découvre très tôt les chants populaires. Attirée par le théâtre, la littérature et la musique, elle étudie le chant à New York avant de partir en Europe pour se former à Milan. Sa curiosité et son goût du jeu la poussent rapidement vers des formes nouvelles, au-delà de l'opéra traditionnel.

Elle épouse le compositeur italien Luciano Berio en 1950. Leur collaboration marque profondément la musique du XX^e siècle. Avec Berio, elle devient également une interprète majeure des compositeurs contemporains: John Cage, Igor Stravinsky, Sylvano Bussotti, Henri Pousseur, Bruno Maderna...: tous voient en elle une artiste capable de donner une vie nouvelle à leurs œuvres, grâce à son intelligence musicale et à son sens aigu du théâtre. Mais Berberian ne se contente pas d'inspirer les compositeurs: elle développe elle-même un art vocal personnel, créatif, fondé sur l'humour, l'improvisation et l'invention en publiant en 1966 *Stripsody*, une pièce graphique et vocale construite à partir d'onomatopées de bandes dessinées — un véritable manifeste de liberté vocale.

Cathy Berberian meurt en 1983 à Rome, mais son influence continue de marquer profondément la musique contemporaine. Elle a ouvert la voie à une nouvelle manière de penser la voix: plus expressive, plus libre, plus hybridée, mêlant chant, parole, bruit, comédie et expérimentation.

La voix de Berberian peut être légère, grave, parlée, criée, comique ou tragique. Elle passe d'un registre à l'autre avec une virtuosité et une expressivité exceptionnelles, ce qui lui permet d'aborder aussi bien Monteverdi que l'avant-garde la plus radicale. Sa dimension théâtrale fait d'elle une artiste complète, proche de la comédienne autant que de la chanteuse.

Cathy Berberian, *Stripsody*, 1966

Stripsody est une pièce vocale créée et composée par Cathy Berberian en 1966. Devenue une des pièces contemporaines les plus célèbres pour la voix seule, elle se distingue par son caractère expérimental. En effet, graphique et ludique, l'œuvre ne suit pas les règles de la partition traditionnelle. À celle-ci, elle substitue des signes graphiques pour créer une musique entièrement vocale. Le titre lui-même, *Stripsody*, fait référence à la bande dessinée (*strip*). La partition de la pièce ressemble en effet à une suite de dessins ou de cases propres aux comics qui indiquent les sons à produire. Chaque «case» ou graphique correspond à un son particulier, que le chanteur interprète à sa manière.

Les sons sont vocalisés, mais souvent ressemblent à des effets sonores comme des bruits de bouche, cris, murmures, souffles, rires..., façons d'utiliser la voix que l'on retrouve aussi chez Aperghis. Cette pièce illustre parfaitement l'esprit de l'avant-garde des années 1960, où les compositeurs et interprètes expérimentaient de nouvelles formes et de nouvelles sonorités. Elle nous invite à redécouvrir la voix humaine comme un outil créatif capable de raconter des histoires sans mots, de produire des paysages sonores et de transformer chaque performance en spectacle vivant et surprenant.

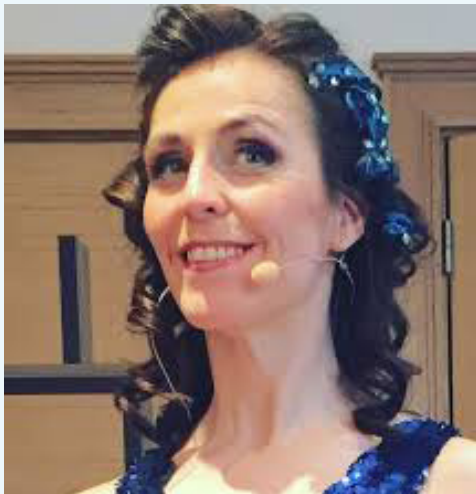
Couak!

Les artistes

Annabelle Playe

compositrice, interprète
électroacousticienne

Depuis une dizaine d'années, Annabelle Playe compose à partir de synthétiseurs et instruments électroniques des pièces solos, pour l'audiovisuel et des créations mêlant musique et dramaturgie. Engagée dans la visibilité des femmes dans la musique, elle s'empare des questions civilisationnelles d'aujourd'hui à travers des récits de « science-fiction » ou des pièces aux univers singuliers et puissants. Elle est programmée au Festival d'Avignon, au « Vive le Sujet ! » et est lauréate de nombreux dispositifs (Diaphonique, Biennale Chroniques, DGCA-SACEM, Fonds SACD Musiques de scène). Parallèlement, elle compose pour le théâtre et la danse. Elle se produit en France et à l'étranger dans de nombreux Festivals, mais elle aussi est compositrice associée à l'Opéra Orchestre national Montpellier jusqu'en 2026.



Cécile Rives

interprète, chanteuse lyrique

Artiste pluridisciplinaire, Cécile Rives s'engage dans des domaines aussi variés que le chant, la danse, les arts du cirque, et travaille à la création d'un dialogue inventif entre une pluralité d'univers et de formes esthétiques. Ses nombreuses collaborations avec des musiciens et des plasticiens illustrent l'étendue de sa polyvalence artistique, tout en témoignant de sa volonté de mettre en regard diverses formes d'expression. Jouer avec les codes de représentation, pour mieux questionner les frontières... Directrice artistique des spectacles musicaux de la compagnie « Le peuple est joyeux », ses créations font se croiser les genres : musiques contemporaines, opéra, cirque, cabaret, folklore...

Julien Bucci

images

Art-thérapeute, auteur et comédien, Julien Bucci a fondé à Lille la Cie Home Théâtre dont le projet se consacre à l'oralité et à l'écriture, dans une démarche de transmission auprès d'un large public. Acteur de la lecture, animateur de l'écrit, il intervient en tous lieux pour partager sa passion de la langue. Il propose notamment des interventions à visée biblio-thérapeutique en milieu hospitalier, convaincu que les mots peuvent « prendre soin » et relier. Poète et dessinateur, Julien Bucci explore le territoire du signe et du langage. Ses œuvres à l'encre déploient un univers de lignes, de points et de traces oscillant entre écriture inventée, cartographie poétique et paysage intérieur.



Écoute 1

John Cage, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, 1942

Extrait de *Finnegans wake* de James Joyce, *The Wonderful of Eighteen Springs* est une complainte très simple associant la voix sur uniquement trois hauteurs et le piano, utilisé de façon détournée, comme souvent chez le compositeur américain. Ici, pas de piano préparé mais le musicien s'assied devant son instrument couvercle fermé et effectue des rythmes sur le bois du piano à différents endroits et sous différentes modalités (plat de la main, phalanges fermées...). Le texte est énoncé de façon à respecter la prosodie. Il décrit le personnage de la jeune veuve Isobel dormant au milieu d'une nature accueillante.

https://www.youtube.com/watch?v=TzNextd-aE0&list=RDTzNextd-aE0&start_radio=1

J'écoute : une première fois sans l'image, j'essaie d'identifier les deux protagonistes : la chanteuse et le piano percussif. J'essaie de rechanter quelques notes et de découvrir qu'elles sont au nombre de trois. J'écoute jusqu'au bout pour découvrir la dernière ligne du texte, en français : « Madame Isa veuve la Belle »

Écoute 2

Georges Aperghis, *Récitation n°8*, 1978

J'écoute : la partie centrale de cette *Récitation n°8*, je repère les différents phonèmes, j'essaie d'en mémoriser le plus possible et j'essaie de comprendre la façon dont ils s'agencent.

Créées au Festival d'Avignon, les 14 *Récitations* de Georges Aperghis constituent son œuvre la plus célèbre. La *Récitation n°8* procède, comme la *n°11*, par accumulation, comme si l'on répétait une phrase en commençant par la fin et en ajoutant à chaque fois le mot précédant (D – CD – BCD – ABCD...). Comme toutes les pièces du corpus, il n'y a pas de sens au texte, tout l'intérêt réside dans la voix de la chanteuse, la façon dont elle est mise en scène, le travail sur les différents sons vocaux (chant, voix parlée, toux, cri...)

https://www.youtube.com/watch?v=LK_uuwQT7QU

Écoute 3

Luciano Berio, *Sequenza III*, 1965

Des XIV *Sequenze* écrites par Luciano Berio, la *Sequenza III* est la seule écrite pour voix, spécifiée voix de femme. Si toutes les pièces explorent le rapport théâtral du musicien avec son instrument, celle pour voix explore quasiment à la manière d'un documentaire toutes les facettes de la voix de la chanteuse (en l'occurrence Cathy Berberian, la première interprète), du rire au chant. Le texte est un extrait de James Joyce (comme chez Cage) : « voglio le tue parole: e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole: e voglio distruggermi, me finalmente, veramente » : je veux tes mots et je veux vite les détruire, tes mots : et je veux me détruire, moi, enfin, vraiment.

https://www.youtube.com/watch?v=DGovCafPQAE&list=RDDGovCafPQAE&start_radio=1

J'écoute : les différents sons émis par la voix et la bouche de la chanteuse, j'essaie de les nommer et de les reproduire. Je suis sensible aux contrastes entre les sons fermés / les sons ouverts, les sons longs / les sons courts...

Écoute 4

John Cage, *Suite for Toy Piano*, 1948

Décidemment, le piano est un instrument malmené chez John Cage ! Après l'avoir confondu avec une percussion dans *The Wonderful of Eighteen Springs*, après avoir agrémenté le piano de vis, gommages, et autres accessoires dans ses pièces pour piano préparé, voilà qu'il s'attaque au piano jouet, neuf touches blanches à son répertoire, incapable de nuances et d'accords, pour accompagner la musique d'un... ballet, une pièce chorégraphiée de Merce Cunningham : *A Diversion*.

https://www.youtube.com/watch?v=fqPDzAKgT7E&list=RDfqPDzAKgT7E&start_radio=1

https://www.youtube.com/watch?v=AprGf6l8LaA&list=RDAprGf6l8LaA&start_radio=1

J'écoute : le mouvement 1 et le mouvement 5, je les compare (tempo, nombre de notes utilisées, caractère...) et en propose un titre en lien avec l'ambiance qui en découle. Pour le dernier mouvement, aux allures de comptine, je peux essayer d'inventer des paroles sur le rythme et l'intonation très simple de la phrase musicale.

Écoute 5

Jacques Rebotier, *Les Essais d'insolitude*, 2001

J'écoute : le début de ces *Essais d'insolitude*, j'essaie de comprendre le texte, et de repérer les différentes façons de le prononcer. Cela se joue surtout dans le tempo, souvent très rapide, et dans les nuances, marquées *piano*, *forte* ou *crescendo*.

Publiés en 2001 dans *Le Dos de la langue*, ces « scènes de ménage » pour 1 à 3 voix constituent une litanie à 2 voix entre le parlé et le chanté, sur le thème de la dispute conjugale. On y entend deux protagonistes (une femme et un homme) égrainer une liste de reproches en déstructurant le langage, non dans sa signification mais dans son rythme et son intonation. Contrairement aux *Récitations* d'Aperghis par exemple, le texte a ici un sens mais la façon de le déclamer, entre parlé et chanté, en hachant les mots et en usant de tempi très rapides, gomme parfois ce sens ou en adjoint un second.

<https://www.youtube.com/watch?v=SKuaTwKG8eA>

Écoute 6

Jacques Rebotier, *Non, non*, 2001

Un autre extrait du *Dos de la langue* de Jacques Rebotier à faire écouter en classe : « Non, non », un très court texte écrit pour deux voix où les deux acteurs disent le même texte : « Non, non, c'est pas ça du tout, c'est pas du tout ça, c'est pas que je t'aime moins, c'est que je t'aime autrement... » mais en décalage, à la manière d'un canon. Les deux voix se rejoignent à la toute fin : « d'accord, tu comprends maintenant, tu comprends ? Non. » et ils se séparent.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fypg-pp9Jew>

J'écoute : le texte, je repère que les deux voix disent le même texte, je repère les mots qui sont répétés : « et même... », et je décris la fin de la scène : c'est quand les deux interprètes semblent enfin se comprendre qu'ils se regardent enfin... et se séparent.

J'écoute et je regarde: la partition de Stripsody. Je repère les trois hauteurs utilisées, j'essaye de reconstituer les différentes saynètes proposées.

Interprète préférée de Berio pour sa *Sequenza III*, Cathy Berberian a elle-même écrit une pièce qui est restée un des classiques du répertoire vocal contemporain :

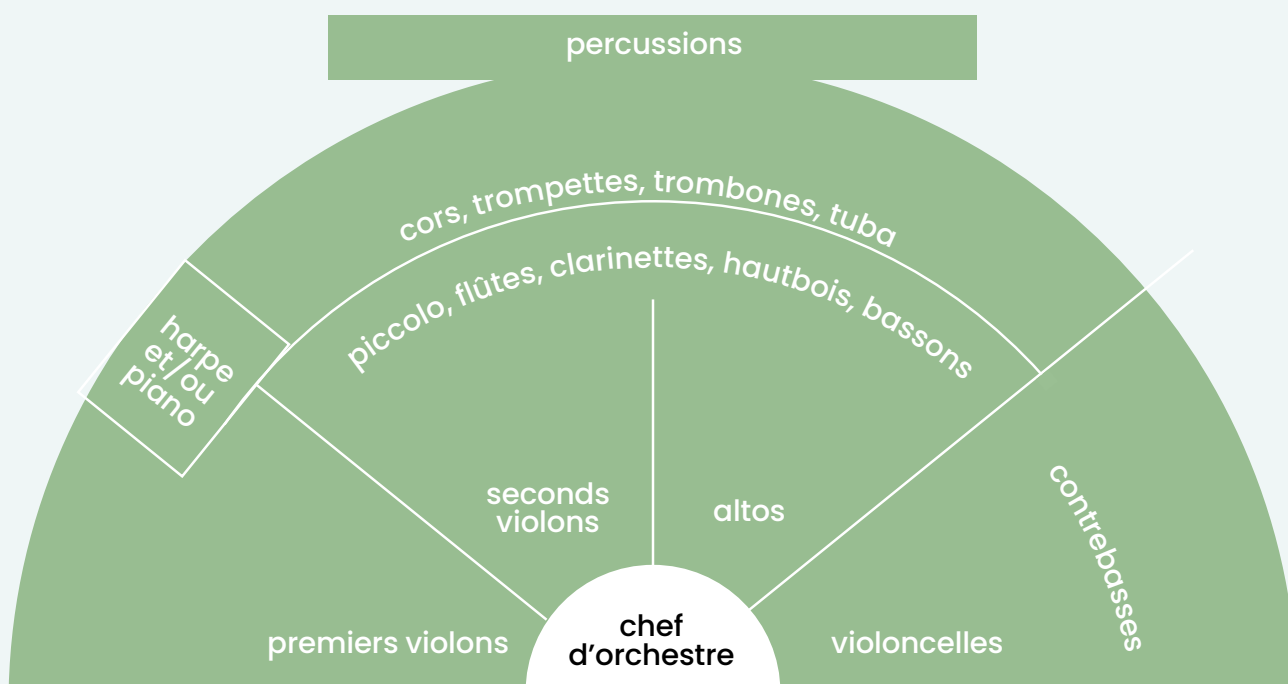
La partition est constituée de dessins organisés sur trois lignes représentant trois hauteurs vocales différentes.

La composition d'un orchestre symphonique



Un orchestre symphonique est un ensemble de musiciens constitué de quatre grandes familles d'instruments – les cordes, les bois, les cuivres et les percussions – placé sous la direction d'un autre musicien : le chef d'orchestre.

La place de chaque famille d'instruments au sein de l'orchestre est déterminée en fonction de leur puissance sonore. Ainsi, les cordes se trouvent à l'avant, les bois au centre et les cuivres et percussions à l'arrière. Pour une œuvre donnée, le nombre de musiciens au sein de chaque famille de l'orchestre est variable et dépend de la nomenclature fixée par le compositeur. Ainsi, selon les indications de la partition, l'orchestre peut se composer de 40 («orchestre de type Mozart») à 80 musiciens («orchestre wagnérien»). Dans sa formation la plus complète, il intègre alors des instruments supplémentaires tels que le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, le contrebasson, le tuba, la harpe ou encore le piano (instrument qui ne fait pas partie de l'orchestre symphonique).





**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale

Roderick Cox
directeur musical

**Service Développement Culturel
Actions artistiques et pédagogiques**

Carnet spectacle réalisé sous la direction de
Mathilde Champroux

Rédaction des textes
France Sangenis

Réalisation graphique
Karolina Szuba

Illustration de couverture
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves

