



présentent

HARRY PARTCH

DELUSION OF THE FURY

A RITUAL OF DREAM AND DELUSION

CRÉATION FRANÇAISE

Samedi 18 juin, 20h30

La Villette, Grande halle, salle Charlie Parker

HARRY PARTCH — DELUSION OF THE FURY

Droits de l'œuvre Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

Production Ruhrtriennale - Festival of the Arts.

En coproduction avec l'Ensemble Musikfabrik, le Holland Festival et le Lincoln Center Festival de New York.

Avec le soutien du Kunststiftung des Bundes et de Kunststiftung NRW.

Avec le soutien amical de la Fondation Rudolf Augstein et du Cercle des amis et mécènes de la Ruhrtriennale.

Coréalisation Ircam-Centre Pompidou, La Villette. Avec le soutien du Goethe- Institut et de la SACD.

La Ruhrtriennale et l'Ensemble Musikfabrik sont soutenus par l'État de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

Événement associé à l'exposition «Un art pauvre» au Centre Pompidou (8 juin - 29 août).



Federal Foreign Office



Samedi 18 juin, 20h30
La Villette, Grande halle, salle Charlie Parker

DELUSION OF THE FURY

A RITUAL OF DREAM AND DELUSION

CRÉATION FRANÇAISE

Samedi 18 juin, 20h30

La Villette, Grande halle, salle Charlie Parker

Pièce de théâtre musical de **Harry Partch**
Heiner Goebbels mise en scène
Klaus Grünberg scénographie et lumières
Florence von Gerkan costumes
Paul Jeukendrup réalisation informatique musicale
Matthias Mohr dramaturgie
Arnold Marinissen direction musicale
Florian Bilbao collaboration chorégraphique
Thomas Meixner facteur des instruments Partch
Ensemble Musikfabrik
Marco Blaauw, Helen Bledsoe,
Christine Chapman, Bruce Collings,
Johannes Fischer, Richard Haynes,
Benjamin Kobler, Norbert Krämer,
Ulrich Löffler, Thomas Meixner,
Gerrit Nulens, Melvyn Poore,
Axel Porath, Carl Rosman,
Dirk Rothbrust, Viacheslav Stakhov,
Peter Veale, Rie Watanabe,
Hannah Weirich, Alban Wesly,
Dirk Wietheger

Acte I

Chorus / *Chœur* - **Tutti**

Pilgrim (the slayer) / *le pèlerin (l'assassin)* - **Alban Wesly**

Ghost (the slain) / *le fantôme (l'assassiné)* - **Bruce Collings**

Son of the slain / *le fils de l'assassiné* - **Carl Rosman**

Acte II

Deaf Hobo / *le vagabond sourd* - **Marco Blaauw**

Chorus / *Chœur* - **Tutti**

Goat Woman / *la vieille chevrière* - **Christine Chapman**

Justice of the Peace / *le juge de paix, à la fois sourd et myope* - **Axel Porath**

Musician / *le musicien* - **Melvyn Poore**

Voice / *la voix* - **Marco Blaauw**

Kid / *le chevreau* - **Rie Watanabe**

Villagers / *les villageois* - **Ensemble Musikfabrik**

Durée du spectacle: 1 h 15 environ sans entracte

To Betty Freeman, without whose presence
and deep concern for creative
Harry Partch music this work would not
have been written - Love

DELUSION OF THE FURY

Harry Partch

- A Ritual of Dream & Delusion -

© 1966 Harry Partch

Approximate Performance Times--

Exordium — 10:30
Act I — 27:00
Sanctus — 6:00
Act II — 30:30

74:00

STATEMENT

Words cannot proxy for the experience of knowing—of seeing and hearing. The concept of this work inheres in the presence of the instruments on stage, the movements of musicians and chorus, the sounds they produce, the actuality of actors, of singers, of mimes, of lights; in fine, the actuality of truly integrated theater. These introductory pages consist largely of technical data. They contain no argument, no exposition. I feel that the only investigation which has genuine integrity is the seen and heard performance.

September 11, 1966

EXORDIUM — The Beginning of a Web

ACT I — On a Japanese Theme. It treats with death, and with life despite death.

CAST — Pilgrim (the Slayer)
Son of the Slain
Ghost (the Slain)
Moving Chorus
Singing Chorus

Program — 1. Chorus of Shadows
2. The Pilgrimage
3. Emergence of the Spirit
4. A Son in Search of His Father's Face
5. Cry from Another Darkness
6. Pray for Me

SANCTUS — An Entr'acte

ACT II — On an African Theme. It treats with life, and with life despite life.

CAST — Deaf Hobo
Old Goat Woman
Deaf and Near-Sighted Justice
Moving Chorus
Singing Chorus

Program — 1. The Quiet Hobo Meal
2. The Lost Kid
3. Time of Fun Together
4. The Misunderstanding
5. Arrest, Trial, and Judgment
6. Pray for Me Again

SYNOPSIS

It is an olden time, but neither a precise time nor a precise place. The Exordium is an overture, an invocation, the beginning of a ritualistic web. Act I, on the recurrent theme of Hoh plays, is a music-theater portrayal of release from the wheel of life and death. It opens with a pilgrim in search of a particular shrine, where he may do penance for murder. The murdered man appears as a ghost, sees first the assassin, then his young son, looking for a vision of his father's face. Spurred to resentment by his son's presence, he lives again through the ordeal of death, but at the end—with the supplication, Pray for me—he finds reconciliation.

There is nowhere, from the beginning of the Exordium to the end of Act II, a complete cessation of music. The Sanctus ties Acts I and II together; it is the Epilogue to the one, the Prologue to the other. Act II involves a reconciliation with life. A young vagabond is cooking a meal over a fire in rocks when an old woman approaches, searching for a lost kid. She eventually finds the kid, but—due to a misunderstanding caused by the hobo's deafness—a dispute ensues. Villagers gather, and during a violent dance force the quarrelling couple to appear before the justice of the peace, who is both deaf and near-sighted.

Following the judge's sentence, the Chorus sings in unison, O how did we ever get by without justice? and a voice offstage reverts to the supplication at the end of Act I.

Depuis le début des années 1980, j'ai dans ma discothèque deux enregistrements de musique de Harry Partch. Je ne me souviens plus comment ils sont arrivés là, mais je me rappelle l'effet immédiat et durable que leur écoute a eu sur moi : cet émerveillement abasourdi face à l'œuvre d'un artiste qui m'était auparavant complètement inconnue. Il a su, d'une manière unique et inimitable, ouvrir un espace entre la musique dite classique et la musique dite populaire, que j'étais jusque-là bien incapable d'imaginer. Ma jeunesse a été baignée des deux, avec Bach, Beethoven et Schubert d'une part, et, d'autre part, les premiers disques des Beatles, des Beach Boys et de Jimi Hendrix. Ce n'est qu'avec Partch que la musique a commencé à prendre une forme qui pouvait rendre égale justice à mes besoins physiques pour une pulsation rythmique et à ma curiosité pour les sons neufs et inouïs ; une musique fascinante malgré, ou plutôt précisément à cause de, sa non-familiarité. Une musique qu'aucun concept préfabriqué ne permet d'appréhender, qui n'a nulle localisation particulière, et qui, étrangement, semble pourtant avoir de profondes racines.

Nous avons eu beaucoup de chance de pouvoir développer ce projet en collaboration avec l'Ensemble Musikfabrik, et d'avoir trouvé une personne capable de recréer les merveilleux instruments de Harry Partch, le percussionniste et facteur d'instruments Thomas Meixner. Pendant une année entière, les musiciens de l'ensemble ont appris avec enthousiasme à jouer de ces instruments. Mais surtout, le projet nous a donné l'occasion de faire entendre la musique de Harry Partch en Europe, aujourd'hui et à long terme, pour la diffuser auprès d'un plus large public.

Ce n'est qu'en travaillant sur *Delusion of the Fury* que j'ai vraiment pris conscience de la complétude de l'approche artistique de Partch : non seulement il invente un éventail varié d'instruments ainsi qu'un système musical d'une grande complexité, mais il redéfinit aussi sans compromis l'espace théâtral, la lumière, la mise en scène, les mouvements du corps, la relation entre les musiciens et les acteurs, les disciplines classiques et la division du travail. Dès lors, on ne s'étonnera pas que son œuvre soit incompatible avec la plupart des grandes institutions musicales dans le monde.

Heiner Goebbels, août 2013

HARRY PARTCH

Delusion of the Fury - A Ritual of Dream and Delusion (1964-1966)

« **Drame dansé** », pour trois acteurs principaux
et un ensemble

Durée: 75 minutes

Dédicace: « *To Betty Freeman, without whose presence
and deep concern for creative music this work would not
have been written - Love* »

Création: le 8 mai 1966, à l'université de Californie
(Los Angeles)

CRÉATION FRANÇAISE

Exordium - The Beginning of a Web / *Tisser une toile*

Acte I – **On a Japanese Theme / Sur un thème japonais**

Chorus of Shadows / *Chœur des ombres*

The Pilgrimage / *Le pèlerinage*

Emergence of the Spirit / *Apparition de l'esprit*

A Son in Search of His Father's Face / *Un fils en quête
du visage de son père*

Cry from Another Darkness / *Appel sortant d'une autre
obscurité*

Pray for Me / *Prie pour moi*

Sanctus – An Entr'acte / *Un intermède*

Acte II – **On an African Theme / Sur un thème africain**

The Quiet Hobo Meal / *Le repas tranquille du vagabond*

The Lost Kid / *le chevreau égaré*

Time of Fun Together / *Un moment de plaisir partagé*

The Misunderstanding / *Le quiproquo*

Arrest, Trial, and Judgement / *Arrestation, procès et
sentence*

Pray for Me Again / *Prie pour moi encore*

Synopsis

Ce sont des temps anciens, mais l'époque et le lieu sont incertains. *L'Exordium* est une ouverture, et une invocation, le commencement d'une toile rituelle. Le premier acte, sur un thème récurrent du théâtre nô, est la représentation théâtro-musicale d'une délivrance du cycle de vie et de mort. Il s'ouvre sur un pèlerin à la recherche d'un tombeau en particulier, où il pourra se repentir du meurtre qu'il a commis. L'homme qu'il a assassiné lui apparaît sous la forme d'un fantôme, pose d'abord les yeux sur son assassin, puis sur son jeune fils en quête de la vision du visage de son père. La présence de son fils ouvre la porte à son ressentiment, et il traverse à nouveau l'épreuve du trépas, mais finalement - avec la supplication « Prie pour moi ! » -, il trouve paix et réconciliation.

Jamais, du début de *L'Exordium* à la fin du second acte, la musique ne se tait totalement. Le *Sanctus* fait le lien entre le premier et le deuxième acte ;

il constitue l'épilogue de l'un, le prologue de l'autre. Le deuxième acte a trait à une réconciliation avec la vie. Un jeune vagabond prépare un repas autour d'un feu sur des pierres quand une vieille femme approche, à la recherche d'un chevreau perdu. Elle retrouve le chevreau mais - suite à un quiproquo dû à la surdité du vagabond - une dispute éclate. Les villageois se réunissent et, au cours d'une danse frénétique, mènent les deux querelleurs face à un juge de paix, qui est à la fois sourd et myope.

Après le rendu de la sentence, le chœur chante à l'unisson, « Oh, how did we ever get by without justice ? » (« Oh, comment faisons-nous sans justice ? ») et une voix hors scène rappelle la supplication qui refermait le premier acte.

© Avec l'aimable autorisation
de Schott Music, Mayence

Notes de Harry Partch sur la partition

11 septembre 1966

To Betty Freeman, without whose presence and deep concern for creative music this work would not have been written - Love

« À Betty Freeman, cette œuvre n'aurait jamais été écrite sans sa présence et son profond intérêt pour la musique de création - avec mon affection »

HARRY PARTCH, 11 septembre 1966

Les mots ne peuvent se substituer à l'expérience de savoir - de voir et d'entendre. Le concept de cette œuvre est inhérent à la *présence* d'instruments de musique sur scène, aux *mouvements* des musiciens et du chœur, aux *sons* qu'ils produisent, à l'existence des acteurs, des chanteurs, des mimes, des lumières; *in fine*, à l'existence d'un théâtre véritablement fusionnant. Ces pages préliminaires contiennent principalement des données techniques. Je suis convaincu que la seule investigation valable par son authentique intégrité est celle de la performance vue et entendue.

Décor

Les instruments sont le décor, avec seulement un cyclorama - dont la surface offrira de bonnes qualités acoustiques - derrière. Ils ne devront pas être remisés dans des coins exigus. Les mouvements que devront réaliser les personnages principaux et le chœur n'exigent pas un espace scénique excessif. Durant l'acte I, ils sont lents et intenses; durant l'acte II, vigoureux et intenses. Ceux qui doivent faire des gestes vigoureux à l'acte II devront simplement apprendre à éviter les instruments.

Personnages principaux

Les personnages principaux de chaque acte devront certainement avoir une formation musicale. Il serait bon qu'ils soient à la fois mimes, chanteurs et danseurs. Néanmoins, les rôles sont pour l'essentiel ceux de mimes et de danseurs, et il serait acceptable, du point de vue scénique, qu'un musicien, ou une personne se tenant parmi les instruments, assume les parties chantées relativement légères de chaque personnage principal, devenant ainsi comme une voix désincarnée.

Chœur

Le chant - ou, plus largement, les sons émis par la gorge - insignifiant du point de vue du langage anglais, mais non pas du point de vue de la musique, est assez courant. Les 18 ou 20 musiciens (chef compris) constituent le chœur dans les deux actes. C'était vrai aussi dans *The Bewitched* (1955), et le dispositif était selon moi efficace. Les sons-vocaux chorals provenaient non d'un groupe de personnes n'apparaissant qu'occasionnellement, mais du cœur des instruments, de musiciens profondément impliqués d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Dans le présent ouvrage, je veux pousser le concept un peu plus loin. Sur scène sont 25 instruments (sans compter les petits, que l'on tient à la main), mais ces 25 instruments ne sont jamais tous joués simultanément. Pendant de longs passages, seul un petit ensemble est occupé. Les musiciens inactifs peuvent alors devenir acteurs et danseurs, quitter les instruments pour pénétrer les zones de jeu théâtral, à mesure que l'impulsion du drame l'exige.

Quand c'est nécessaire, un instrumentiste doit apprendre sa partie par cœur, ou la connaître suffisamment pour que seul un très faible éclairage soit suffisant. L'effet de la lumière de liseuses sur le papier musique blanc - sur scène - a tendance à ruiner tout effet lumineux ou presque. Les acteurs et chanteurs ont toujours appris leurs rôles par cœur, et il me semble illogique que les instrumentistes en soient exemptés lorsqu'ils sont amenés à jouer un rôle indispensable à l'action.

Costumes

Le musicien doit être en costume; les costumes doivent évoquer un parfum de magie, d'un temps ancien, mais jamais d'une époque précise.

Le vêtement de base est un pantalon large, enroulé autour de la taille à la manière indienne. Au cours de l'acte I, on portera également une sorte de poncho - une large pièce de tissu unique muni d'un col. Ce vêtement sera sans ornement aucun, sans collage ni perle ni quoi que ce soit qui puisse briller à la lumière. Le poncho sera ôté à la fin du *Sanctus*.

Pour compenser ce costume très simple, chaque musicien portera un couvre-chef fantaisiste. Chaque couvre-chef sera différent, ou fréquemment différent. Par contraste, les trois personnages principaux porteront des costumes bien plus inventifs, ainsi qu'un maquillage inventif. Des perruques, peut-être, mais pas de couvre-chef.

© Avec l'aimable autorisation
de Schott Music, Mayence

Genèse d'une musique

Toile de fond de *Delusion of the Fury*, 1974

Bien que le programme ne comprenne que deux actes, le son ne s'arrête pas, du début à la fin. L'acte I, inspiré d'un récit japonais datant du XI^e siècle, un récit à la fois historique et légendaire, est d'un intense sérieux. L'acte II, inspiré d'un conte africain que l'on doit bien considérer comme un récit folklorique, puisqu'aucun auteur n'y est attaché, est une farce, au plus haut degré. Ainsi, le concept grec d'une pièce sérieuse suivie d'une farce est-il réduit à la durée d'une seule soirée de théâtre.

En guise de préambule à l'acte I, on trouve l'*Exordium*, d'une durée approximative de onze minutes, que l'on pourra appeler en termes familiers une ouverture. Mais le terme exordium couvre une signification bien plus large que cette simple idée d'ouverture. Du point de vue philosophique, c'est une invocation - cela implique le début d'une toile rituelle, le tissage d'une toile, qui piège inexorablement les participants dans des complexités quasi prévisibles. L'*Exordium* est intégralement instrumental.

L'acte I est immédiatement suivi d'un entracte, le *Sanctus*, d'une durée de sept minutes. Le terme peut paraître étrange en raison de son usage chrétien (catholique romain). Néanmoins, dans le cas présent, c'est un terme polythéiste, et dans ses débuts il est envahi de gongs païens et de sons de cloche (*Cone Gongs*¹, *Gourd Trees*², *Hubcaps*³, *Spoils of War*⁴, *Cloud-Chamber Bowls*⁵). C'est une caractéristique distinctive de l'église catholique romaine que de s'approprier tout ce qui, dans les autres cultures, lui semble pouvoir lui profiter, et je revendique le même privilège. L'acte I, après la réconciliation (et la séquence « Pray for me »), se

conclut dans une grande douceur, et j'ai eu l'idée de remplir le théâtre de son comme pour coller le public à son siège.

Les deux actes peuvent être décrits comme se déroulant à une époque révolue, mais ni l'un ni l'autre n'est dénué de connotations contemporaines sur - ou sous-jacentes. Et malgré les qualificatifs « japonais » ou « africain », ils ne représentent ni une époque précise, ni un lieu précis. Dans l'acte I, je n'essaie certes pas d'écrire une pièce de théâtre nô. Le nô est une très belle tradition artistique séculaire, l'une des plus sophistiquées que le monde connaisse, et cela n'aurait pour moi aucun sens de me lancer dans une démarche de duplication superficielle. Les sons instrumentaux (à l'exception du koto) ne sont pas japonais, les gammes ne sont pas japonaises, les modes vocaux sont totalement différents, ainsi que les costumes. L'acte I est bien plutôt un développement de mon propre style de musique dramaturgique, qui fait suite aux découvertes faites avec *Œdipus* (1951) et *Revelation* (1960). Et si ce n'était que par sa seule musique, son esprit est américain.

De nouveau, dans l'acte II, nulle tentative n'est faite pour représenter un rituel africain, quand bien même ce rituel, comme j'ai pu l'entendre sur des enregistrements ou le voir en film, a bien entendu influencé mon écriture et les concepts que je développe ici et dans de nombreuses autres pièces. J'ai effectué quelques changements sur le canevas folklorique (cité ci-dessus) et j'y ai porté quelques ajouts. Nulle part on ne trouve de tels dialogues. Le mystère, la perversité des idées derrière ce récit sont mieux tra-

duits par la musique, le mime, les lumières - et avec un bien meilleur impact que par des mots parlés ou chantés, auxquels répondraient des répliques parlées ou chantées.

Les mots et phrases que j'utilise dans l'acte II sont intégralement de moi, et sont tous écrits dans un américain parlé familier. Dans l'acte I, le décompte des mots anglais reconnaissables est de dix, et dans l'acte II de quarante-quatre (sans compter les répétitions dans un cas comme dans l'autre). En dépit (ou à cause) de l'usage extensif de la percussion, le caractère est américain. L'ironie furieuse est profondément et indubitablement américaine.

Synopsis de l'acte I: *The Chorus of Shadows* (scène 1 : le chœur des ombres) peut être considéré comme un groupe de pèlerins ou de fantômes, ou peut-être les deux. On nage dans un pseudo-onirisme. Le Pèlerin (l'assassin) entre (scène 2), dansant et chantant son remords. Il termine la scène au bord du plateau, agenouillé, son front collé au sol, et, au cours des deux scènes suivantes, il n'est plus qu'une silhouette blottie, immobile et sombre. Le Fantôme entre alors (scène 3) et chante et danse comme dans un rêve, le chœur lui répondant occasionnellement. Il sort. Le Fils entre (scène 4), en quête de la vision de son père. Le Fantôme reparait, et les deux se lancent dans un tendre duo-dansé. Ils s'aperçoivent enfin de la présence agenouillée du Pèlerin qui, le temps de quarante pulsations musicales, se lève très lentement. Dans *Cry from Another Darkness* (Appel sortant d'une autre obscurité), l'assassin et l'assassiné rejoue leur très ancienne bataille. À la fin de la scène, le père-fantôme lâche son bâton (succédané d'épée) et s'exclame: « Tu n'es pas mon ennemi! » Il tombe à genoux (scène 6) et chante: « Prie pour moi! Ô prie pour moi encore! » le chœur répète doucement ces dernières paroles.

Synopsis de l'acte II: Le Jeune Vagabond entre (scène 1), avec un paquetage et avec quelques brindilles pour allumer un feu. À peine s'est-il installé que la Vieille Chevrière entre (scène 2) et essaie de l'interroger à propos de son enfant [chevreau] perdu. Étant sourd, le vagabond ne veut rien de plus que de se débarrasser d'elle, et sa plainte, « Pourquoi ne s'en va-t-elle pas ? » dite au public, trouve un écho dans le chœur. Il pointe son doigt frénétiquement, et la Vieille Chevrière disparaît dans cette direction.

Time of Fun Together (scène 3: un moment de plaisir partagé) sert un double dessein théâtral: cela laisse le temps à la femme de trouver son enfant [chevreau], et cela permet de présenter au public les villageois, tout à l'une de leurs célébrations. La scène comprend le solo chanté et dansé d'une femme, un chœur masculin antiphonaire et polyphonique, et l'usage le plus intensif de tous les petits instruments à main de l'ouvrage dans son entier.

La Vieille Chevrière revient (scène 4) berçant dans ses bras l'enfant [chevreau] perdu comme si c'était un bébé humain, et un quiproquo se fait jour presque immédiatement, à nouveau en raison de la surdité du Vagabond. Les villageois reviennent attiré par l'altercation, arrêtent les deux querelleurs, et les mènent devant le Juge de Paix. Quand ils entrent à nouveau (scène 5), le Juge, sourd et myope, les suit et prend place sur une sorte de trône. À la fin de l'audience, il exige le silence et déclare: « Jeune homme, prends ta belle et jeune épouse et ton charmant enfant et rentre chez toi! Et que je ne te revoie plus dans cette cour! » Le Chœur, riant et jubilant, se lance dans sa chanson, « O How Did We Ever Get By Without Justice? » (« Oh, comment faisons-nous sans justice ? »)

Je cite à présent la partition complète (scène 6): « Les déités panthéistes d'Afrique, d'Asie, d'Amé-

rique et d'Australie précoloniales prennent vie - elles sourient divinement, et décident que, à l'illusion humaine, doit s'opposer une émeute céleste. Ils invoquent le tonnerre et la foudre, et instillent - *Une Peur étrange.* » Les idolâtres terrifiés se terrent dans les coins, et on entend enfin une voix hors scène : « Prie pour moi ! Ô prie pour moi encore ! » Le chœur répète ces paroles, avec une grande douceur. Puis dans un cataclysme de percussions, la dernière section du *Sanctus* est répétée, la pièce se termine, et pendant ce qui reste de musique, les différents groupes font leur salut.

Rétrospectivement : j'ai mûri cette idée pendant cinq bonnes années avant de coucher la moindre note sur le papier (sans compter le travail sur *Petals* [1966]). C'est une œuvre aventureuse, mais je ne pourrais pas la dire expérimentale. Je me souviens d'un peintre fameux (dont le nom m'échappe) qui, exaspéré parce qu'on ne cessait de qualifier son travail « d'expérimental », répondit en substance « Vous ne voyez jamais mes expériences. » (Bravo ! Bravo !) Si l'on considère tous les précédents à *Delusion* en matière théâtrale, la plupart suivent de semblables grandes lignes à cet égard, *Delusion* en est donc un développement logique. Je suis persuadé - dans ce monde si irréel - que je savais ce que je faisais.

Un synopsis ne peut d'aucune manière se substituer à une concrétisation scénique. Seul le théâtre est susceptible de donner à vie à ce concept. Et je dois insister sur le fait que ces descriptions verbales visent uniquement à donner un aperçu de l'art que j'envisage.

Harry Partch, in *Genesis of Music*,
Da Capo Press, édition augmentée, 1979.

1. gongs en cône, cet instrument comme les autres mentionnés dans ce texte ont été inventés par Harry Partch. Voir page 16. (NdT)
2. calebasse (NdT)
3. enjoliveurs de roue (NdT)
4. collection de petits instruments, bols, cartouches, woodblock en Pernambouc (NdT)
5. bols de pyrex suspendus (NdT)

Justice

Un conte éthiopien

Une femme un jour s'en alla à la recherche de ses chèvres qui s'étaient éloignées du troupeau. Elle arpenta les champs en tous sens pendant longtemps sans les trouver. Elle arriva enfin en un lieu sur le bord de la route où un homme sourd assis près d'un feu se préparait une tasse de café. Ne s'apercevant pas qu'il était sourd, la femme demanda: «Avez-vous vu mon troupeau de chèvres par ici?»

L'homme sourd pensa qu'elle lui demandait la direction du trou d'eau, il montra donc vaguement en direction de la rivière. La femme le remercia et se dirigea vers la rivière. Et là, par une heureuse coïncidence, elle trouva ses chèvres. Mais un jeune enfant [chevreau] était tombé parmi les pierres et s'était cassé la patte. Elle le souleva pour le porter chez elle. Passant à nouveau devant l'homme sourd en train de boire son café, elle s'arrêta pour le remercier de son aide. Et, par gratitude, elle lui offrit l'enfant [chevreau].

Mais l'homme sourd ne comprit pas un mot de ce qu'elle disait. Quand elle tendit l'enfant [chevreau] vers lui, il pensa qu'elle l'accusait de l'infortune de l'animal, et il se fâcha très fort.

«Je n'y suis pour rien!» cria-t-il. «Mais vous m'avez donné la bonne direction», dit la femme. «Cela arrive tout le temps avec les chèvres!» cria l'homme. «Je les ai trouvées exactement là où vous m'aviez dit qu'elles seraient», répondit la femme. «Allez-vous en et laissez-moi seul, je ne l'ai jamais vu de ma vie!» cria l'homme.

Des gens qui venaient le long de la route s'arrêtèrent pour écouter la dispute. La femme leur expliqua: «Je cherchais les chèvres et il m'a montré la direction de la rivière. Maintenant, j'aimerais lui donner cet enfant [chevreau].»

«Ne m'insulte pas comme ça!» cria l'homme avec force. «Je ne casse pas de pattes aux animaux!» Et dans sa colère il frappa la femme de sa main. «Ah, avez-vous vu ça? Il m'a frappé de sa main!» dit la femme à l'assemblée. «Je le traînerai devant le juge!»

Ainsi la femme avec son chevreau dans ses bras, l'homme sourd et les spectateurs se dirigèrent vers la maison du juge. Le juge sortit de sa maison pour écouter leurs doléances. D'abord, la femme parla, puis l'homme parla, puis la foule parla. Le juge s'assit en hochant la tête. Mais cela signifiait bien peu de chose, car le juge, tout comme l'homme devant lui, était très sourd. Plus encore, il était aussi très myope.

Enfin, il leva la main et le silence se fit. Il leur livra sa sentence. «De tels litiges familiaux sont un déshonneur pour l'Empereur et un affront à l'église» dit-il avec solennité. Il se tourna vers l'homme. «À partir de maintenant, ne maltraite plus ta femme», dit-il. Il se tourna vers la femme avec le chevreau dans ses bras. «Quant à toi, ne sois pas si paresseuse. Désormais, ne soit plus en retard pour les repas de ton mari.» Il regarda tendrement le bébé chevreau. «Et quant à cette belle enfant, qu'elle vive longtemps et grandisse pour faire votre joie à tous deux!»

La foule se dispersa et les gens s'en allèrent vaquer à leurs diverses occupations. «Ah, que c'est bon!» se disaient-ils les uns aux autres. «Comment faisons-nous avant que la justice nous soit donnée?»

Peggy Rutherford, in *African Voices: An Anthology Of Native African Writing*, Vanguard Press, 1958.

Instruments

En 1969, l'année de l'enregistrement de *Delusion of the Fury*, Harry Partch avait déjà conçu 27 nouveaux instruments, tous destinés à être joués sur scène au cours de la représentation dans un même espace théâtral rituel. Ces instruments ont été faits pour être beaux par leur son, leur allure, et leur aura magique. Ils étaient accordés selon des séries harmoniques naturelles (pureté d'intonation). Certains, comme le *Chromelodeon*, n'avaient pas moins de 43 degrés dans une seule octave. Partch fabriquait des instruments particuliers dans le but de répondre à ses besoins compositionnels, et non l'inverse. Mais, plus encore, il concevait ses instruments pour être « corporéels » (« corporeal »). Pour Partch, corporéel signifie susceptible d'impliquer artistiquement le corps dans son entier, la personne dans son entier.

À la demande expresse de l'Ensemble Musikfabrik et de la Ruhrtriennale, le percussionniste et facteur d'instrument installé à Cologne, Thomas Meixner, s'est attelé à une reconstruction complète des instruments de Partch. La reconstruction de l'instrumentation microtonale s'est appuyée sur la collection d'instruments, intégralement préservés, exposée au Harry Partch Institute dans le New Jersey, laquelle collection ne peut être utilisée qu'à des fins de recherche.

© Ruhrtriennale, 2013

Facteurs d'instruments

Blo-boy, Chromelodeon 1 et 2 - **Ulrich Averagesch, Andreas Weber**

Adapted Guitar 1 et 2 - **John Schneider**

New Kithara 1, Kithara 2, Surrogate Kithara, Harmonic Canon 1, Harmonic Canon 2 (Castor and Pollux), Harmonic Canon 3 (Blue Rainbow), Crychord, Diamond Marimba, Quadrangularis Reversum, Bass Marimba, Marimba Eroica, Boo 2 (Bamboo Marimba), Eucal Blossom, Gourd Tree & Cone Gongs, Cloud-Chamber Bowls, Spoils Of War, Zymo-Xyl, Mazda Marimba, Ugumbo, Waving Drums, Rotating Drums, Bamboo Claves, Eucal Claves, Ektara, Belly Drums, Gourd Drums, Gubagubi - **Thomas Meixner** avec la coopération de - **Henning Machein, Achim Seyler, David Hasselberg, Norbert Krämer, Rie Watanabe**

Instruments déjà existants

Koto, Bass Drum, Thumb Piano, Fiji Rhythm Boat, Bolivian Double Flute

BIOGRAPHIES

Harry Partch (1901-1974), compositeur

Harry Partch intègre l'université de Californie du Sud pour étudier la composition. Peu satisfait de ce cursus, il le quitte pour travailler seul. La découverte du travail de H. von Helmholtz l'amène à adopter la gamme naturelle. Dès 1930, il invente son premier instrument, un alto adapté qui inaugure une longue série d'inventions pour satisfaire ses besoins compositionnels.

Si ses œuvres de jeunesse remportent un certain succès, la Grande Dépression réduit Harry au vagabondage. Harry renoue ensuite avec le succès. De 1956 à 1962, Partch entame une fructueuse résidence à l'université de l'Illinois. Il passe ses dernières années en Californie, des années prolifiques, avec de nouvelles œuvres et des productions majeures relevant d'un concept de théâtre total qu'il développe.

harrypartch.com

Heiner Goebbels (né en 1952), compositeur et metteur en scène

Heiner Goebbels compose des pièces radio-phoniques (d'après Heiner Müller), des œuvres pour ensemble et grand orchestre (*La Jalousie*, *Surrogate Cities* parmi d'autres), met en scène ses pièces de théâtre musical (citons *Ou bien le débarquement désastreux*, *Noir sur Blanc*, *Max Black*, *Eraritjaritjaka*, *Stifters Dinge*), et crée des installations sonores et vidéos (Centre Pompidou, Mac Lyon, documenta). Entre 2012 et 2014, il est directeur artistique de la Ruhrtriennale et met en scène *Europas 1&2* de Cage, *De Materie* d'Andriessen et *Delusion of the Fury* de Partch. Il est professeur à l'Institut d'études théâtrales

appliquées de l'université Gießen, président de l'Académie de théâtre de Hessen, remporte de nombreux prix dans les domaines du théâtre et de la musique. Ses CDs sont chez ECM records.

heiner-goebbels.com

Klaus Grünberg, scénographie et lumières

Klaus Grünberg étudie la scénographie auprès d'Erich Wonder à Vienne. Il travaille comme scénographe et créateur lumières pour différents théâtres et opéras non seulement en Europe mais au Koweït ou en Argentine. Il collabore avec des metteurs en scène comme Tatjana Gürbaca, Barrie Kosky, Sebastian Baumgarten, André Wilms, Christof Nel et Heiner Goebbels. Klaus Grünberg collabore régulièrement avec Heiner Goebbels; on citera les spectacles *Max Black*, *I went to the house but did not enter*, *Eraritjaritjaka*, *Stifters Dinge* et récemment *Europas 1 & 2* de John Cage. En 1999, l'artiste ouvre à Hambourg le MOMOLMA (Museum of more or less Modern Art). La scénographie et les lumières de *Rusalka* lui ont valu d'être nommé en 2011 pour le Prix allemand du théâtre FAUST.

Florence von Gerkan, costumes

Florence von Gerkan étudie à l'université des arts de Berlin. Elle intervient dans le monde entier comme créatrice de costumes pour le théâtre, l'opéra et le ballet. Elle a notamment travaillé avec Jürgen Flimm, Wilfried Minks, Erich Wonder, Andrea Breth, Cesare Lievi, Peter Mussbach, Tatjana Gürbaca, Thomas Langhoff et le réalisateur suisse Daniel Schmid. Elle collabore depuis de longues années avec Heiner Goebbels

et a conçu pour lui les costumes des spectacles *Eraritjaritjaka* (2004), *I went to the house but did not enter* (2008), *Europeras 1 & 2* (John Cage) et *When the Mountain changed its clothing* (2012). Florence von Gerkan vit à Berlin où elle dirige depuis 2003 le cursus costumes de l'université des arts.

Matthias Mohr, dramaturgie

Les travaux de Matthias Mohr se situent à la croisée de la musique, de la création sonore, de l'installation et des arts plastiques. Il est l'auteur de diverses installations audiovisuelles et a mis en scène les concerts scéniques *Esquisse Retouché* (Darmstadt 2006) et *Der Brand* avec l'Ensemble Modern et le compositeur Jens Joneleit (2007). Il signe ensuite ses propres œuvres de théâtre musical dont *NM* avec l'académie de l'Ensemble Modern (2008). Sa collaboration avec Heiner Goebbels débute en 2007 dans le cadre du spectacle *Stiffers Dinge*, et se poursuit notamment pour l'installation sonore et vidéo *Genko-An 64287* (2012), la nouvelle production de *Europeras 1 & 2* (2012) et le spectacle *When the Mountain changed its clothing* (2012) dont il assure la dramaturgie.

Florian Bilbao, collaboration chorégraphique

Florian Bilbao se forme à la danse à Montpellier (Anne-Marie Porras) et à Angers (au Centre national de danse contemporaine). Il vit à Berlin depuis 2002 et travaille entre autres avec Xavier Le Roy, Christoph Winkler, Felix Ruckert, Nir de Volff/Total Brutal, Dieter Heitkamp, Rubato, Tino Sehgal et Sommer Ulrickson. La compagnie A+B TANZBAU qu'il a fondée avec Mercedes Appugliese bénéficie du soutien du Sénat de Berlin pour les pièces *Die Ausnahme*, *Episode II* et *Episode III*. Il est la cheville ouvrière de la reprise de *Surrogate Cities* (Heiner Goebbels

et Mathilde Monnier) dans différentes villes d'Europe. Sa pièce pour jeune public *Fliegen & Fallen*, en collaboration avec le théâtre O.N. à Berlin, tourne en Europe depuis la saison dernière.

Ensemble Musikfabrik

Fondé en 1990, et installé depuis 2003 à Cologne, l'Ensemble Musikfabrik est constitué de solistes engagés dans le domaine de l'innovation; ils participent aux décisions de programmation et sont investis dans l'interprétation du répertoire contemporain. L'ensemble travaille aux côtés de nombreux compositeurs, artistes et chefs d'orchestre réputés et donne une centaine de concerts par an. Le public est régulièrement invité à débattre avec les artistes et les musiciens.

Les commandes, les œuvres nouvelles, les projets interdisciplinaires faisant appel à l'informatique ou à l'improvisation constituent les axes de travail de l'ensemble. L'ensemble produit aussi sa série d'enregistrements « Edition Musikfabrik », publiée par Wergo.

Musiciens de l'Ensemble Musikfabrik

Marco Blaauw, Helen Bledsoe,
Christine Chapman, Bruce Collings,
Johannes Fischer, Richard Haynes,
Benjamin Kobler, Norbert Krämer,
Ulrich Löffler, Thomas Meixner,
Gerrit Nulens, Melvyn Poore, Axel Porath,
Carl Rosman, Dirk Rothbrust,
Viacheslav Stakhov, Peter Veale, Rie Watanabe,
Hannah Weirich, Alban Wesly, Dirk Wietheger

Arnold Marinissen, direction musicale

Le chef d'orchestre Arnold Marinissen est spécialisé dans les musiques des xx^e et xxi^e siècles. Il compose également pour plusieurs formations - Asko|Schönberg, VOCAALLAB, Calefax Rietkwintet, Lunapark, Ives Ensemble, Prisma String Trio, Asko Kamerkoor, Orgelpark, Ensemble S - et pour le chorégraphe Rodrigues Xavier. Percussionniste, Arnold Marinissen se produit en solo ou en formation de chambre dans le monde entier. En soliste, il joue avec des phalanges comme l'Amsterdam Sinfonietta, le Holland Symfonia, le Nieuw Ensemble, l'Orchestre du WDR de Cologne ou l'Orchestre symphonique de Nouvelle-Zélande. Arnold Marinissen a été en charge de la programmation de la saison 2012/2013 du Muziekgebouw aan 't IJ d'Amsterdam. Il dirige l'ensemble néerlandais Lunapark avec Anthony Fiumara.

Paul Jeukendrup,**réalisateur en informatique musicale**

Créateur et réalisateur sonore, Paul Jeukendrup étudie les techniques d'enregistrement musical au Conservatoire royal de La Haye. Spécialiste de la musique contemporaine, il est responsable de la création et de la réalisation sonores lors de manifestations comme le Holland Festival, les Wiener Festwochen, les Berliner Festwochen ou le Sonic Evolutions Festival au Lincoln Center de New York. Il œuvre aussi bien aux Pays-Bas qu'à l'étranger et a travaillé avec des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen (création mondiale de *Helikopter Streichquartett*), Louis Andriessen, Heiner Goebbels ou Peter Eötvös. Depuis 2009, il est coordinateur du département Techniques sonores du Conservatoire royal de La Haye.

Thomas Meixner,**facteur des instruments Partch**

Depuis ses études auprès de Christoph Caskel à Cologne, Thomas Meixner œuvre dans le domaine de la musique contemporaine et expérimentale. À partir de 1989, il est membre du quatuor de percussions de Cologne et de l'Ensemble Thürmchen (musique contemporaine et théâtre musical) et, jusqu'en 1999, percussionniste au sein de l'Ensemble Köln. Membre fondateur de l'Ensemble Musikfabrik, il se produit régulièrement avec cette formation. Ce qui ne l'empêche pas de participer à d'innombrables projets, qui l'amènent souvent à entamer d'étroites collaborations avec des compositeurs et chefs de renom. En plus de ses nombreuses activités dans le domaine de la musique contemporaine, il se consacre à la fabrication d'instruments insolites.

Traductions: **Philippe Abry, Jérémie Szpirglas**
Graphisme: **Olivier Umecker**

ÉQUIPES TECHNIQUES

Ruhrtriennale

Équipe de la Ruhrtriennale Production et techniques

Aliénor Dauchez collaboration mise en scène

Lisa Charlotte Friederich assistante mise en scène

Sayyora Muinova collaboration costumes

Anne Kuhn collaboration scénographie

Monique Stolz direction de tournée

Julia Rautenhaus entretien des costumes en tournée

Benjamin zur Heide direction technique de la production

Thomas Wegner ingénieur du son

John Brown technicien lumières

Marcus Stütz chef électricien

Harald Adams régisseur général

Andreas Semmler technicien de plateau

Imed Ben Abdallah accessoires

Ensemble Musikfabrik

Michael Bölder direction de la production

Larissa Blumenauer assistant direction de la production

Bernd Layendecker gestion plateau

Beate Schüller développement du projet dramaturgique

Christoph Berger, Lukas Becker régie plateau

Frank Fierke fabrication Airobjects

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 d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

La Villette

**Établissement public du parc et
de la grande halle de la Villette**

Complexe unique au monde, La Villette allie nature et architecture, loisirs et culture. Arts et sciences se côtoient au sein d'une architecture spectaculaire. En créant le parc de la Villette, Bernard Tschumi a fait du plus grand espace vert de Paris un parc urbain innovant, réconciliant le citoyen avec son environnement.

Une des vocations essentielles de La Villette est de promouvoir de nouvelles formes d'expression artistique en établissant un rapport étroit entre création et réalités territoriales et humaines.

À la fois exigeante, festive et populaire, la programmation se veut résolument pluridisciplinaire et ouverte à tous, laissant s'exprimer, en toute liberté, les propositions artistiques les plus innovantes et les plus audacieuses.

MANIFESTE-2016

PROCHAINS RENDEZ-VOUS CONCERTS

Mercredi 22 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle
Soirée d'ouverture de l'exposition
« Beat Generation » au Centre Pompidou

EN PRÉSENCE

DE WILLIAM S. BURROUGHS
SUIVI DE **SECRET HEROES**

PROVIDENCE

Lecture à deux voix du texte d'**Olivier Cadiot**
par **Clotilde Hesme** et **Laurent Poitrenaux**

SECRET HEROES

Doctor Bone a.k.a. Ashley Slater voix, platines,
sampler, trombone
Benoît Delbecq piano, drum'n bass station
Jozef Dumoulin Fender Rhodes, électronique
Gilbert Nouno ordinateur

Tarifs: 18€, 14€, 10€

Samedi 25 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

QUATUOR TANA

Remmy Canedo *Clusterfuck*, création Cursus 2
Rebecca Saunders *Fletch*
Franck Bedrossian *Tracé d'ombres*
Béla Bartók *Quatuor à cordes n° 4 en ut majeur*

Tarifs 18€, 14€, 10€

Mercredi 29 juin, 19h et 21h

Le CENTQUATRE-PARIS

NUIT DE LA PERCUSSION

19h, salle 400 - SOLO

Laurent Mariusse percussions

James Wood *Secret Dialogues*, création française
Laurent Durupt *61 stèles [de pierre, de bois, de silence, de souffle...]*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou, création

Ton-That-Tiêt *Balade*

Laurent Mariusse *Naissance*, commande de
La Muse en Circuit, création

Daniel D'Adamo *A Faraday Cage*, commande de Art
Zoyd-CTCM et Cesaré-CNCM, création

21h, nef Curial - TUTTI

**Concert de la master class de percussions
de Steven Schick**

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

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

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

CONTINUEZ À VIVRE VOTRE PASSION
DE LA MUSIQUE SUR TELERAMA.FR

et retrouvez nous sur  

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

PARTENAIRES

CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson / Festival JUNE EVENTS

Centre national de la Danse - CAMPING

Centre Pompidou- La Parole, Les Spectacles vivants, Musée national d'art moderne

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Collegium Musicæ

Council on international education exchange (États-Unis)

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie

La Villette

Le CENTQUATRE-Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

Pôle Sup'93

ProQuartet-CECM

Radio France

Théâtre des Bouffes du Nord

SOUTIENS

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Réseau ULYSSES,

subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne

SACD

Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture

France Musique

Le Monde

Philosophie Magazine

Télérama



fondation suisse pour la culture



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

Natacha Moëgne-Loccoz, Maxime Moraud

DIRECTION R&D

Hugues Vinet

Jean-Julien Aucouturier, Sylvie Benoit,

Philippe Esling, Adrien Mamou-Mani,

Vasiliki Zachari

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Mary Delacour, Alexandra Guzik,

Deborah Lopatin, Claire Marquet,

Noémie Meynial, Caroline Palmier,

Caroline Wyatt

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso

Chloé Breillot, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet

PRODUCTION

Cyril Béros

Melina Avenati, Luca Bagnoli, Pascale Bondu,

Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain

Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis, Agnès

Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Anaëlle

Marsollier, Clément Netzer, Aurélia Ongena,

Justine Rousseau, Clotilde Turpin et l'ensemble

des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin

Sandra El Fakhouri, Roseline Drapeau,

Guillaume Pellerin

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre,

Margaux Sulmon

