

D'Orson Welles à Gutenberg, les opéras de Philippe Manoury
Serge Lemouton
IRCAM
journée d'étude «Opéra français du XX^e siècle»
15 janvier 2011

prologue

À ce jour, Philippe Manoury a composé quatre opéras, qui font tous appel aux moyens électro-acoustiques caractéristiques de la fin du 20^e siècle. On peut déjà les considérer non comme quatre oeuvres autonomes, mais comme un corpus, un cycle, une «tétralogie», y repérer des traits constants, caractéristiques du style du compositeur, ou révélateurs de l'état de la création lyrique de notre temps. On est d'autant plus fondé à considérer ces oeuvres comme un cycle que nombre d'oeuvres du compositeur sont inscrites dans des cycles (tel que «sonus ex machina» pour les oeuvres avec systèmes temps réel que sont *Jupiter*, *Neptune* et *Pluton*, ou bien encore l'ensemble des oeuvres pour instruments à corde et électronique encore en cours de réalisation, initié par *Partita I*).

Le point de vue adopté pour cette étude est un point de vue particulier, celui du «réalisateur en informatique musicale» puisque j'ai personnellement participé à la réalisation de trois de ces quatre oeuvres.

Par rapport à l'intitulé général de cette journée d'étude («opéra français du XX^e siècle»), on est quelque peu hors-sujet, ou tout au moins à la marge supérieure, puisque trois des opéras du corpus considéré ont été composés au XXI^e siècle !

Nous parcourrons ce corpus en suivant plusieurs thématiques. Une des questions à laquelle nous tenterons de répondre est celle du pourquoi des moyens électroacoustiques et du ou (des) rôles que jouent ces moyens. Nous nous attacherons également à la question des sujets abordés dans ces opéras, des mythes modernes qui nourrissent l'imaginaire du compositeur et qui sont aussi, comme tout sujet d'opéra, des reflets des mythes de leur temps. Nous verrons également s'il existe des similitudes formelles entre ces différentes oeuvres.

La musique de Philippe Manoury fait souvent appel à la technologie, mais elle ne lui est pas pour autant consubstantielle : de nombreuses oeuvres de son répertoire (en particulier symphonique) sont purement acoustiques. La question qu'on peut se poser est : pourquoi tous ses opéras, sans exception, font-ils appel à l'informatique musicale ? L'opéra contemporain appelle presque nécessairement des moyens d'expression contemporains, c'est à dire des moyens technologiques, on peut donc dire que, de ce point de vue, il semble presque naturel d'utiliser les possibilités de l'informatique musicale. Mais nous verrons en examinant les quatre opéras du corpus que ce n'est pas la seule réponse.

De nombreuses spécificités et de nombreuses contraintes sont inhérentes à la production d'un opéra, comparé à la création d'une oeuvre pour instrument soliste ou pour ensemble, par exemple. Il faut faire avec la lourdeur et la complexité d'un processus forcément coûteux et qui mobilise de nombreux acteurs, de nombreux corps de métiers, sur une durée au total assez longue (depuis l'écriture du livret jusqu'aux éventuelles reprises). Mais d'un autre côté, ce sont aussi des projets qui permettent de trouver des moyens techniques, artistiques et temporels permettant de mettre en place certains des fantasmes sonores du compositeur. L'électroacoustique peut avoir un certain côté spectaculaire, en particulier en ce qui concerne la mise en espace des sons. Pourtant, dans le cadre d'une production d'opéra, on ne peut pas prendre trop de risques, on ne peut pas trop expérimenter, autant dire que ce n'est pas forcément le lieu pour une recherche musicale, ce qui explique que l'on trouvera plus d'innovation dans l'utilisation des technologies dites temps-réel dans le cycle *sonus ex machina* que dans le corpus des opéras ici considéré.

Un autre aspect est celui de l'inscription de ces oeuvres dans l'économie de la création lyrique contemporaine qui a permis à des institutions de passer commande de ces oeuvres à Philippe Manoury et qui a permis à ces oeuvres d'avoir une grande diffusion publique. On peut par exemple estimer que *K...* a été vu par près de 20000 spectateurs à l'opéra Bastille, ce qui est remarquable dans le contexte de la musique contemporaine. *La Frontière* a eu une audience moins nombreuse mais a été représentée dans de nombreuses salles (Orléans, Clermont-Ferrand, Metz, Bouffes du Nord à Paris, Rome et Lausanne).

le corpus

Tout commence dès 1988 avec un projet d'opéra sur Orson Welles qui devait être créé au Théâtre du Châtelet en 1997. Ce projet n'aboutira pas en tant qu'opéra, mais quelques fragments subsistent au catalogue du compositeur, tel que le *Prélude de la nuit du sortilège* (1992), *Prélude and Wait* pour grand orchestre de cent musiciens ou *Chronophonies* (1994), pour mezzo-soprano, baryton et orchestre symphonique qui n'est autre qu'une suite d'orchestre comportant des extraits de l'opéra inachevé *Sorvel*. Inévitablement, on retrouvera des traces plus ou moins cachées de cette première incursion, infructueuse, dans le domaine lyrique dans probablement tous les autres opéras du compositeur.

Le premier véritable opéra s'intitule *Soixantième Parallèle* et date de 1997. En 1998, il en tirera une suite d'orchestre *Douze moments* pour mezzo-soprano et orchestre de cent musiciens.

En 2001, on crée à l'Opéra Bastille, *K...* un opéra en douze scènes, pour voix solistes, orchestre et électronique en temps réel. Dans *Slova*, composé en 2002 pour le chœur de chambre *Accentus*, Manoury réutilise d'une façon complètement acoustique des matériaux sonores dont l'origine se trouve dans les parties synthétiques de l'opéra, qui n'utilisait qu'un chœur virtuel, créés par des moyens purement informatiques.

2003 voit la création de *La Frontière*, un opéra de chambre en 4 tableaux, pour six chanteurs, 9 musiciens et système électronique temps-réel.

Après ce troisième opéra, je vais collaborer avec Philippe Manoury sur deux projets incluant des moyens vocaux, orchestraux et scéniques mais qui ne sont pas à proprement des opéras. Il s'agit de *Noon* (2003) sur des poèmes d'Emily Dickinson, pour soprano solo, chœur mixte, station temps-réel et grand orchestre et d'*OnIron* (2006) sur des fragments d'Héraclite pour voix solistes, chœur mixte, percussion, électronique et vidéo. avec une mise en scène d'Yannis Kokkos. Ces deux oeuvres ne font pas partie du corpus ici considéré mais il faut les citer car leur parties électroacoustiques sont liées (techniquement) intimement à celles des opéras.

Le quatrième opéra dont nous allons parler s'intitule *La nuit de Gutenberg*, et bien qu'il ait été composé en 2010, il n'a pas encore été créé, il le sera à l'*Opéra National du Rhin* en septembre 2011.

Soixantième Parallèle

Le premier opéra achevé de Philippe Manoury a été composé entre 1995 et 1996. Il résulte d'une commande conjointe du Théâtre du Châtelet et de l'Ircam (avec le soutien de la Fondation Beaumarchais, de M. Paul Sacher et de l'Orchestre de Paris). Le livret est de Michel Deutsch. Il a été créé le 10 mars 1997, au Théâtre du Châtelet, avec une mise en scène et des décors de Pierre Strosser, sous la direction de David Robertson, avec les chanteurs Donald Maxwell, Jean-Philippe Courtis, Hedwig Fassbender, Rie Hamada, Ian Thompson, Jean-Marc Salzman, Marie-Thérèse Keller, Menai Davies, Paul Gay, Magdalena Wiedenhofer. La partie électroacoustique en a été réalisée dans les studios de l'Ircam par le compositeur assisté du réalisateur en informatique musicale Leslie Stuck

Le prologue du *Soixantième Parallèle* (que l'on peut écouter sur un CD Naxos) consiste en une musique électronique qui utilise des sons concrets (en l'occurrence les bruits des panneaux d'affichage d'un aéroport, lieu unique dans lequel se déroule l'intrigue) musicalisés et spatialisés. On trouve dans les oeuvres de Manoury, depuis *En Echo* (1993/1994), des sons concrets qu'il intègre à son discours musical électronique, non pas comme de simples objets sonores reconnaissable et référentiels, mais plus comme des éléments avec lesquels il peut véritablement composer, en les transformant grâce aux techniques de l'informatique musicale. Le prologue électronique de cet opéra est, d'un point de vue sonore, très proche de celui de l'opéra suivant (*K...*).

Le prélude qui suit ce prologue est un "recyclage", réemploi de *La Nuit du sortilège*, qui n'est autre que *Prelude and wait*. On verra que la fonction musicale et formelle du prélude dans tous les opéras de Manoury est très particulière : souvent l'opéra est un développement, une réécriture du prélude qui est donc lui-même une sorte de résumé de l'opéra.

Au sujet de *Prélude de la nuit du sortilège* pour orchestre, créé lors du festival Présence 1992 par l'Orchestre National de France sous la direction de David Robertson, Manoury écrit :

Il s'agit d'un "flash-back" en accéléré, procédé analogue à celui qui consisterait à rembobiner rapidement un film ou un CD dans lequel on reconnaît fugitivement certains aspects de l'œuvre. Les matériaux proviennent de ceux symbolisant la vieillesse, puis en remontant le temps, aboutissent à ceux qui représentent l'enfance. La suite de l'œuvre effectue le trajet en sens inverse dans lequel les éléments de ce prélude réapparaissent sous formes de transitions qui seront absentes de l'opéra.

fonctions de l'électro-acoustique

La raison principale qui explique que tous ces opéras font appel à l'électro-acoustique, c'est, tout d'abord, que pour ce compositeur, il s'agit d'un mode d'expression "naturel", exactement au même titre que l'écriture instrumentale ou orchestrale. Cette aisance avec ce mode d'expression, assez rare parmi les compositeurs de sa génération est le produit d'une longue expérience puisque son premier contact avec l'informatique musicale date de 1975 (avec Pierre Barbaud) et que sa première oeuvre avec moyens électroniques date de 1982 (*Zeitlauf*).

"L'informatique musicale est pour moi un mode d'expression comme un autre, comme l'orchestre, pas plus chargé, ni moins. Il se trouve que je travaille avec la musique électronique depuis 15 ans; ici elle fait partie de l'ensemble, même si elle n'est pas présente dans la continuité. Elle prend en charge l'utilisation musicale de sons concrets (bruits d'avion, de panneaux d'affichage ...) afin de rejoindre les sons de l'orchestre. Elle établit aussi un rapport nouveau entre les voix et l'orchestre dont elle reproduit les harmonies avec la couleur des voyelles des chanteurs. Enfin, elle produit une spatialisation des sons qui ont une fonction dramaturgique précise. La musique de synthèse et celle de l'orchestre ne s'opposent pas, mais agissent en complémentarité constante." (Manoury, livret du CD *Soixantième Parallèle*).

Dans ce texte, Manoury explicite trois caractéristiques importantes de son usage de l'électronique, que l'on retrouve dans tous ses opéras : l'utilisation musicale de sons concrets, la vocalité informatique et une dramaturgie de la spatialisation.

K...

L'opéra K... est une adaptation en 12 scènes, fidèle à l'esprit et à la lettre (chanté en allemand) du roman fragmentaire de Franz Kafka, *Der Prozess*. Il a été composé en 2000/2001 et créé le 7 mars 2001 à l'Opéra Bastille (commanditaire de l'oeuvre) par Andreas Scheibner, Susan Anthony, Eva Jenis, Nora Gubisch, Nicolas Cavallier, Gregory Reinhart, Kenneth Riegel, Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, Wilfried Gahmilch, Robert Wörle, Ian Thompson, Youri Kissin et Nigel Smith. L'orchestre de l'Opéra National de Paris était dirigé par Dennis Russell Davies, la mise en scène signée André Engel et des décors de Nikki Rietti.

C'est à cette occasion que je collabore pour la première fois avec Philippe Manoury en tant que réalisateur en informatique musicale.

un point de vue particulier

La position de réalisateur en informatique musicale me donne un point de vue privilégié sur cette oeuvre, puisque j'ai été le témoin et l'acteur de sa réalisation, depuis les prémises du travail de création jusqu'à toutes les représentations, et au delà.

Dès avril/mai 1999, avant même la composition de l'oeuvre, nous faisons les premiers tests de spatialisations dans la grande salle de l'Opera-Bastille, nous procédons également à des enregistrements du chœur qui nous serviront à mettre au point la synthèse du chœur virtuel.

Entre 2000 et 2001, Philippe Manoury compose l'opéra dans les studios de l'Ircam. Il est essentiel pour lui de composer la partition en même temps que se fait la composition des sons : ces deux éléments sont indissociables et travaillés au même niveau et avec la même exigence.

Entre janvier et mars 2001, je suis présent depuis le début des répétitions à l'opéra Bastille, pendant que se fabrique la mise en scène avec André Engel. Le fait que la partie électronique soit intégrée dès le début des répétitions a été très importante pour une bonne osmose de cette partie avec les autres éléments du spectacle (scénographie, décor, lumières, ...).

Sept représentations ont eu lieu au cours du mois de mars 2001 (les 7, 10, 12, 20, 23 et 27 mars 2001).

L'opéra a été repris deux ans plus tard dans la même salle. A nouveau, j'assiste à toutes les répétitions en mars 2003 et assure, avec le compositeur, la diffusion sonore des cinq représentations (les 22, 24, 29 avril, 6, 9 mai 2003).

pourquoi Kafka ?

Les raisons qui président au choix de ce sujet, de ce texte par Philippe Manoury sont à la fois cinématographiques et littéraires. Il est fasciné par les littératures fragmentaires, on retrouve cette fascination dans de nombreux choix de textes qu'il décide de mettre en musique (d'Héraclite à Emily Dickinson, et de Georg Webern à Emmanuel Hocquard).

Le choix du livret a résulté d'un parcours très long et tortueux. Le chemin qui a amené Manoury à choisir ce sujet est aussi compliqué que celui de la justice. En effet, le projet initial était un projet sur Orson Welles. La composition de cet opéra était déjà bien avancée quand il a été stoppé par les ayant-droits. Quelques scènes avait même été jouée en version de concert, le prélude de cet opéra (*Prelude and Wait*, 1995) ayant été réemployé dans l'opéra précédent *Soixantième Parallèle*.

Est ce pour cette raison juridique que Manoury s'est tourné vers *Le Procès* ? ou bien parce que Welles l'avait mis en scène ? ou bien simplement par affinité avec ce texte ... Toujours est il que l'on retrouve par ces péripéties autour du livret l'importance de certaines oeuvres cinématographiques pour le compositeur.

Dans le prologue de K..., on voit Joseph K., endormi à son bureau, on peut imaginer qu'il va rêver ce qui va lui arriver, que tous son procès n'est qu'un lent et véritable cauchemar. Il se trouve que l'interprétation onirique du *Procès* n'est pas dans Kafka mais provient directement de l'adaptation d'Orson Welles.

Cette histoire est racontée dans un roman intitulé "le Procès". Ce qu'elle signifie ? Ce qu'elle semble signifier ? Il n'y a ni mystère, ni énigme à résoudre. On pourrait dire que la logique de cette histoire est la logique d'un rêve ... ou d'un cauchemar. (Orson Welles : *The Trial*).

"Generating Melodic, Harmonic and Rhythmic processes in K..."

D'abord catalysatrice, la musique du Prélude a fini par trouver sa véritable fonction. Fonction poétique autant que formelle. L'opéra tout entier peut être vu comme une gigantesque réécriture du Prélude. (P. Manoury : *la musique comme la partie cachée d'un iceberg*.)

Le fait d'avoir dans le prologue une prémonition de la fin, un «flash forward» crée une forme cyclique. Tout l'opéra est, en quelque sorte, contenu dans le prologue comme l'exécution de Joseph K... est contenu dans son rêve. Dans l'article «Generating Melodic, Harmonic and Rhythmic processes in K...», j'analyse le matériau harmonique présenté dans le prélude qui constitue une prémonition condensée de la passacaille finale qui structure la marche au supplice de Joseph K...

composer (avec) l'espace

L'utilisation de l'espace dans un spectacle musical n'est pas nouvelle (Gabrieli à Venise, Berlioz en son Requiem...) mais elle revêt une importance toute particulière dans K... Sa fonction est multiple.

Tout d'abord, renouveler le rapport du spectateur au spectacle. Habituellement, ce rapport est complètement frontal, avec une ligne de coupure très nette entre la scène et la salle. Les moyens électroacoustiques permettent de franchir cette frontière avec des sons dont les trajectoires traversent tout l'espace (les éblouissements, les vertiges qui sont suggérés à plusieurs reprises par Franz Kafka, incarnés par ce que Manoury nomme des «black-outs»).

Ensuite, occuper tout l'espace public de la grande salle de l'opéra-Bastille, un espace gigantesque à l'instar de celui de la cathédrale de l'avant-dernier chapitre. L'occuper y compris dans une spatialisation verticale pour passer de l'effet "surround" désormais habituel au (home-)cinéma à la spatialisation en 3 dimensions incluant une verticalité de l'espace. (sur cet aspect chez Kafka, cf Gilles Deleuze)

Enfin, et d'une façon totalement anti-naturelle, par la création d'espaces virtuels simultanés, comme si à l'intérieur de la cathédrale il y avait plusieurs lieux qui co-existaient, des espaces acoustiques différents et co-présents.

ensermer le spectateur

Les moyens électroniques mis en oeuvre permettent donc d'ensermer le spectateur comme si, tout en assistant à l'opéra, il était aussi à l'intérieur de la foule qui murmure, ou du chœur qui chante

Je souhaite que le spectateur se croit à l'intérieur de la scène. Qu'il oublie qu'il est extérieur à l'action qui se déroule devant lui. (*Va et vient*, p.124)

Cette mise en abyme se retrouve dans la scène finale, car profitant du fait que les bourreaux de K. sont comparés dans le roman à des acteurs de théâtre, la mise en scène fait se dérouler la mort de K. devant des figurants - spectateurs sur un décor qui est celui du théâtre. Dans ce spectacle, l'auditeur est donc plus amené à s'identifier au personnage collectif de la foule-rumeur-choeur antique qu'au héros tragique qui est le point central mais aveugle du roman.

un chœur accusateur

"L'ambiguïté du tragique de Kafka, dès lors qu'on aborde le problème de la collectivité et du personnage tragique, c'est de constater que si la rumeur est à l'origine de l'arrestation de Joseph K., alors cette rumeur-choeur est un chœur mauvais, un chœur dérégulé (c'est moi qui souligne) puisqu'il a, par la calomnie, condamné Joseph K. Il n'est donc pas un adjuvant, mais bien l'un des calomnieurs possibles. Manoury a peut être fait de la dimension collective de la calomnie un traitement qui compte parmi les plus intéressants. Il a diffusé avant le lever du rideau des sons en volume croissant et spatialisés selon un modèle circulaire. Dès le début de la représentation, le bruit de la salle est mélangé à celui du spectacle qui commence déjà. La condamnation de Joseph K, c'est en partie le public qui la prononce; Manoury a ici restitué l'un des moteurs essentiels du spectacle de la tragédie, la responsabilité collective au delà du spectacle, l'enjeu de la pièce comme enjeu pour la collectivité"(E. Leterrier, P.28)

Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. (Franz Kafka)

De bouche à oreille, la rumeur se transmet par des chuchotements, de près ou de loin, à des distances variables. Et ces "disques" qui tournent très lentement symbolisent la propagation de cette rumeur. L'accusation de Josef K. dont les motifs ne seront jamais révélés, ni même son éventuelle culpabilité ou son innocence, feront qu'il se sentira de plus en plus étranger, impuissant à arrêter cette rumeur. L'accusation de Josef K. dont les motifs ne seront jamais révélés, ni même son éventuelle culpabilité ou innocence, feront qu'il se sentira de plus en plus étranger, impuissant à arrêter cette rumeur qui n'en finit pas de s'étendre (P. Manoury *Va et Vient*, p.130)

musicalisation de sons extra-musicaux

A partir d'*En Echo* (1994) pour voix et temps-réel, Manoury fait appel à des sons extra-musicaux qu'il tisse avec la trame musicale, en changeant le sens (par exemple, le son d'obturateur de la photographie qui se transforme progressivement en son de train, rapprochant ainsi les thématiques du voyeurisme et du voyage à l'oeuvre dans le roman de Nabokov).

Ainsi les machines à écrire illustrent le décor de "la banque" dans laquelle travaille Joseph K. mais sont aussi l'occasion d'un rythme fugato.

Les cris des fillettes qui importunent le peintre Titorelli se transforment en cris d'oiseaux révélant le côté volière du décor de cette scène.



La Frontière

Après *K...*, qui faisait appel à tous les moyens d'une production d'une grande maison d'opéra, qui entraîne aussi des difficultés de reprises, Philippe Manoury pour son opéra suivant, a essayé de réaliser un projet moins coûteux et donc plus facile à faire tourner. C'est pourquoi *La Frontière* relève du genre de l'«opéra de chambre», il fait appel à six chanteurs, neuf instrumentistes dont un pianiste (Alain Planès) qui dirige l'ensemble, à la manière du continuo baroque (Finalement pendant les représentations, c'est le compositeur lui-même qui a assuré la direction). Mais, malgré cette économie de moyens, Manoury n'a pas pour autant abandonné le système électronique temps-réel, que j'ai réalisé avec lui à l'Ircam. Cet opéra, commandité par la Scène nationale d'Orléans a été composé en 2003 sur un livret de Daniela Langer. Après un mois de répétitions au Carré Saint Vincent à Orléans avec Ioshi Oïda, le metteur en scène, il a été créé le 1er octobre 2003, par Virginie Pochon, Doris Lamprecht, Dominique Visse, Romain Bischoff, Nigel Smith, Vincent Le Texier, l'ensemble belge Ictus, et Alain Planès. La scénographie a été signée par Thomas Schenk.

L'opéra est en quatre tableaux, sa forme, lointainement inspirée par la structure du roman faulknerien, obéit à une construction symétrique avec un prologue auquel répond un épilogue ...

Ici encore, le prologue en style de berceuse-melopée d'un folklore imaginaire, a une fonction structurante, puisque l'histoire racontée par l'opéra est celle de cette mélodie remémorée par l'héroïne; qui lui permet de retrouver sa propre histoire. Ce que Manoury nomme «Les aléas d'une mélodie récursive».



Juste après cette chanson introductive, dans la partie électroacoustique on entend des bruits de marteaux en polyrythmies complexes. On retrouve encore l'idée de musicalisation de sons concrets puisque ces marteaux sont maniés par les deux individus qui réparent une porte mais sont aussi des métronomes pour les chanteurs, qui doivent chanter à des tempos différents (comme dans la scène du bal de *Don Giovanni*).

Après la création la troupe de cet opéra de chambre est partie en tournée, nous l'avons joué à Strasbourg (Maillon Wacken, le 5 octobre) à l' Arsenal de Metz, à la Comédie de Clermont Ferrand et aux Bouffes du Nord à Paris (dont Yoshi Oida est un familier). Nous avons aussi franchi des frontières pour le jouer à Lausanne et à Rome.

La Nuit de Gutenberg

On voit que les livres et la technologie sont deux thèmes qui ont une grande importance dans le répertoire des opéras de Manoury. C'est sans doute ce qui l'a amené à prendre Gutenberg en tant qu'héros d'opéra, son personnage historique n'a pas nécessairement la consistance nécessaire pour être un héros, pourtant, en tant que nom propre, il représente une étape importante de notre civilisation, comme on dit «la galaxie Gutenberg». Citations de texte du patrimoine littéraire mondial). Manoury et son librettiste, Jean-Pierre Milovanoff, en font donc un mythe en procédant à une actualisation uchronique de son personnage. On peut retrouver cette mise au goût du jour d'un mythe ancien dans d'autres projets théâtraux contemporains : tel est le *Quartet* de Heiner Müller qui est le déplacement de l'action des *Liaisons dangereuses* d'un salon avant la Révolution vers un bunker d'après la troisième guerre mondiale et que Luca Francesconi transforme en un opéra sur l'actualité (ou l'aspect intemporel ?) de la Comtesse de Merteuil. Mais cette démarche est elle très différente de celle, par exemple, de Rameau qui met en scène les noces de Platée et de Jupiter à l'occasion du mariage du Dauphin ? Et au delà, est ce que la fonction des technologies informatiques est elle d'une nature si différente que celle des machineries baroques ?

Cet opéra sera créé à l'Opéra National du Rhin à Strasbourg, qui l'a commandité, le 24 septembre 2011. Trois représentations sont prévues les 24, 27 et 29 septembre 2011 et une représentation à la Filature de Mulhouse, le 8 octobre.

Cet opéra, mis en scène, comme le précédent, par Yoshi Oida, avec une scénographie de Tom Schenck fait appel à trois chanteurs, Nicolas Cavalier, (Gutenberg), Eve-Maud Hubeaux (Folia) et Mélanie Boisvert (l'hôtesse), un petit chœur, un chœur d'enfants, l'orchestre et ... un dispositif d'informatique musicale en temps réel. En tant que réalisateur en informatique musicale, j'interviens à nouveau sur les trois phases de la production : notation/réalisation/interprétation. La **notation** consiste en la fixation des idées musicales et sonores sur la partition (l'écriture) et dans la partie électronique (sous la forme de partition au format «antescoco»), dans ce cas particulier, la phase de notation est surtout prise en charge par le compositeur. La **réalisation** proprement dite correspond à la programmation de la machine informatique qui va lire cette notation (ici, cette machine est programmée en patch PureData). J'ai également procédé à une virtualisation du patch, qui permettrait sa traduction dans d'autres environnements, afin de permettre sa pérennité et sa diffusion, Gutenberg oblige ! La virtualisation du patch, qui consiste en une description à un niveau supérieur, une notation opérationnelle, (une forme d'écriture des processus) permet en effet de ne pas dépendre d'un environnement unique, d'anticiper les portages ultérieurs, assurer une meilleure pérennité. Et enfin la part d'**interprétation**, qui pour moi est essentielle

dans le métier de réalisateur en informatique musicale, interprétation des intentions du compositeur, diffusion du son pendant les représentations, et tous les ajustements qui permettent à la partie électro-acoustique de s'intégrer parfaitement à la mise en scène, l'architecture et l'acoustique des théâtres dans lesquelles ces opéras sont représentés.

Bibliographie

Gilles Deleuze, *Kafka, pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1972.

William Faulkner, *Light Of August*.

Franz Kafka, *Le Procès*.

Serge Lemouton, «Du rôle des techniques audionumériques dans un opéra du XXI^e siècle», dans *Art lyrique et art numérique*, dir. Alain Bonardi, série Conférences et séminaires n°13, 2002, Paris Sorbonne.

Philippe Manoury, *Va-et-vient, entretiens avec Daniela Langer*, musica Falsa, Paris.

Serge Lemouton, «Generating Melodic Harmonic and Rhythmic processes in K... an opera by Philippe Manoury», dans *The OM Composer's book.1*, éditions Delatour, Paris.

Etienne Leterrier, *Formes et enjeux du tragique dans le Procès de Kafka et ses adaptations à la scène et à l'écran*, mémoire de maîtrise, Paris X Nanterre, juin 2003.

Momilani Ramstrum, *From Kafka to K..., a multimedia exploration of philippe Manoury's opera K...*, DVD, Ircam CGP, Paris.

Norbert Schnell et al., *Synthesizing a choir in real-time using Pitch Synchronous Overlap Add*, International Computer Music Conference, Berlin, 2000