

CONCERT THEATRE - PARIS

Encyclopédie
de la parole /
Joris Lacoste /
Pierre-Yves Macé

SUITE N°3 'EUROPE'

4-26.05.2018

BRUSSEL / BRUXELLES / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS



Conception *Encyclopédie de la parole*

Composition & direction *Joris Lacoste*

Composition & music *Pierre-Yves Macé*

Cast *Bianca Iannuzzi, Laurent Deleuil & Denis Chouillet (piano)*

Artistic collaboration *Elise Simonet*

Choreography *Lenio Kaklea*

Scenography & light design *Florian Leduc*

Sound *Stéphane Leclercq*

Technical management on tour *Florian Leduc or Nicolas Bats*

Costumes *Ling Zhu*

Singing master *Vincent Leterme*

Vocal coach *Valérie Philippin*

Staging intern *Yvan Loiseau*

Translation & project manager *Marie Trincaretto*

English text *Julie Etienne*

Languages *English, French, Dutch, German, Portuguese, Hungarian, Polish, Spanish, Croatian, Danish, Maltese, Italian, Romanian, Czech, Slovak, Flemish, Finnish, Bulgarian, Swedish, Greek, Estonian, Latvian, Lithuanian, Slovenian*

Premiere *Théâtre Garonne - Scène européenne, Toulouse, 2017 October the 10th*

Collecting coordinators *Joris Lacoste, Valérie Louys, Marion Siéfert, Elise Simonet*

Invited archive collectors *Christa Antoniou (CY), Zsolt Boros (HU), Tamara Bracic Vidmar (SL), Rita Bukauskaite (LIT), Ida Daniel (BUL), Milena Ilieva (BUL), Pierre Daubigny (POL), Ania Szczepanska (POL), Glen Falzon (MT), Antoine Cassar (MT), Nicole Genovese (FIN), Kim Jeitz (LU), Genevieve Leyh (ENG), Lenka Luptakova (SK), Shane Mansfield (GLA), Barbara Matijevic (HR), Sabine Macher (DE), Nicolas Melard (AT), Olivier Van Nooten (NL), Daniel Naami (NL), Federico Paino (IT), Ruta Pakalne (LV), Alise Bokaldere (LV), Birgit Peeters (BE), Tomás Pereira Ginet-Jaquemet (ES), Sergiu Popescu (RO), David Roemmer (SE), Brigitte Schima (AT), Soren Stecher-Rasmussen (DK), Maia Means (DK) et Sotiris Vasiliu (GR)*

Thanks to *Sarah Becher (DE), Nikola Bencova (CZ), Isabel Calvo (ES), David-Alexandre Gueniot (PT), Patricia Almeida (PT), Anneke Lacoste (NL), Nuno Lucas (PT), Marie Pullerits (EST), Raquel Rodrigues da Costa Gomes de Sousa (PT)*

Partners for collecting workshops *Teatro Municipal do Porto, Baltoscandal Festival (Rakvere)*

Language coaches *Kim Andringa, Zsolt Boros, Rita Bukauskaite, Pierre Daubigny, Astrid De Graef, Nicole Genovese, Hanna Hedman,*

Milena Ilieva, Lénio Kaklea, Nuno Lucas, Christa Antoniou, Barbara Matijevic, Nele Suisalu, Bara Prochaskova, Sergiu Popescu, Kristine Borodina, Sarka Vancurova, Gabrielle Sargent, Ania Szczepanska Judyta Steffek & Alexander Nielsen

Production & administration *Echelle 1:1 / Edwige Dousset assisted by Justine Noirot*

Production & distribution *Ligne Directe / Judith Martin & Marie Tommasini*

Distribution & tour management *Garance Crouillere*

Technicians *Kunstenfestivaldesarts Dominique Bertin, Floriane Jan, Patrick Oreel*

CREATION

KVS Bol

19/05 – 20:00

20/05 – 15:00

21/05 – 18:00

All official EU languages > NL / FR / EN

1h 30min

Artist talk 20/05 – 17:00

Presentatie Kunstenfestivaldesarts, KVS

Production Echelle 1:1 (with the support from Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Ile-de-France & Région Île-de-France) in partnership with Ligne Directe

Coproductio *Kunstenfestivaldesarts (Brussels), Théâtre de la Ville - Paris, Festival d'Automne à Paris, La Comédie de Reims - CDN / Festival Reims Scènes d'Europe, São Luiz Teatro Municipal / Festival Alcantara (Lisbon), festival NEXT / Le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création, Théâtre Garonne - Scène européenne (Toulouse), Festival Baltoscandal (Rakvere), Gothenburg Dance and Theatre Festival, L'apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise, Mousonturm (Frankfurt)*

With the help of the French Institute in Paris, Ville de Saint-Denis -

Conservatoire de musique et de danse and Nanterre-Amandiers - Centre

dramatique national and CND Centre national de la danse, accueil en résidence

With the support of House On Fire

Project co-produced by NXTSTP, with the support of the Culture Programme of the European Union

SUITE N°3 'EUROPE'

Interview met Joris Lacoste en Pierre-Yves Macé

In welke context ontstond Suite n°3? Hoe past dit stuk in de reeks Encyclopedie van het woord?

Joris Lacoste In *Suite n°2* werkten we voor het eerst rond de harmonische dimensie, in die zin dat verschillende woorden bovenop elkaar geplaatst worden om ze met elkaar te laten resoneren. Er waren bovendien zangpartijen die ik aan Pierre-Yves in opdracht gegeven had als begeleiding bij bepaalde woorden, om ze te verplaatsen, te dramatiseren of ze op afstand te houden. Ik wou op deze wijze verderwerken en dieper ingaan op de verhouding tussen tekst en muziek. Daarom stelde ik aan Pierre-Yves voor om dit stuk samen te maken.

Pierre-Yves Macé Een belangrijk deel van mijn werk is gebaseerd op archiefmateriaal, geluidsdocumenten of sporen van de realiteit die ik gebruik als modellen of als basis voor herconfiguratie. In mijn werk in progress *Song Recycle* (2010 - ...), voor piano en luidspreker, "recycleer" ik op YouTube gevonden opnames van amateurzangers, die ik vervolgens als een liedrecital begeleid op piano. Een paar jaar geleden bedacht ik *Concertation*, een parallel project voor de Encyclopedie van het woord. Het was een geluidsmontage van documenten uit de encyclopedie begeleid door een partituur voor piano. Dit project werd niet gerealiseerd maar het voorstel van Joris voor *Suite n°3* kwam min of meer in de plaats en gaf het een andere reikwijdte.

Wat is de relatie tussen tekst en muziek?

P.-Y.M. Het dagelijkse spreken is zelf een vorm van muziek. Complex, kronkelig, en vol van mooie onvrijwillige "vondsten". Het spel van de transcriptie toont - en dit is zeer fascinerend - dat we als we spreken allemaal onvermoeibare producenten van melodieën zijn. Telkens als we onze mond opendoen en ons uitdrukken, ontstaat er een notenstroom die soms heel dicht bij ongebreidelde jazz aanleunt. De Tsjechische componist Leoš Janáček had de gewoonte om alle vocale melodieën die hij op straat hoorde op te schrijven in zijn notaboekje. Hij zag het als de authentieke expressie van het mens-zijn. Een spontane vocale melodie kan niet liegen, ze is nooit *vala*.

J.L. De andere *Suites* ontleenden bepaalde codes en vormelijkheden aan de muziek (het recital met partituur, de aanwezigheid van een dirigent, etc.). Deze keer bepaalt de muziek het schrijven en de dramaturgie zelf.

P.-Y.M. De centrale plaats van de muziek vereist een andere werkwijze dan de vorige. Het begint met een tonale analyse en transcriptie van het

gesprokene (intonatie en ritme), op basis van geluidsdocumenten. Deze schematische transcriptie biedt een eerste kader voor het begrijpen van wat er gezegd wordt via een puur muzikaal prisma. Het laat toe vrij ver te gaan in de geluidsdetails van het woord. De partituren die ik eruit haal worden door de zangers bewerkt op exact dezelfde manier als een repertoirestuk (een obscuur Fins lied, een fragment uit een Italiaanse opera, een Pools recital, etc.), inclusief bijhorende pianobegeleiding.

J.L. Het is pas nadien dat de zangers terugkeren naar het geluidsdocument om het naturel en de onregelmatigheden van het gesproken woord terug te vinden. Het samenvoegen van die twee momenten creëert een hybride vocaliteit, halverwege tussen het gesprokene en het gezongene. We tonen het muzikale in het woord zonder het om te zetten in gezang. De idee achter dit op muziek zetten is niet om de woorden te omkaderen maar om ze te “ontkaderen”, als ik het zo mag zeggen.

Wat was de leidraad bij de keuze en compositie van de begeleiding?

J.L. Voor de compositie van *Suite n°3*, hebben we verschillende manieren van muzikaal gebruik van opgenomen spraak onderzocht, gaande van Peter Ablinger tot Chassol, via René Lussier en Steve Reich. Formeel zijn er twee verschillende stromingen. De ene, met Ablinger als uitstekend vertegenwoordiger, bestaat erin de onregelmatigheden van het gesproken woord in al zijn grilligheid en onvoorspelbaarheid weer te geven. De andere, die van slam of spoken word, is erop gericht het woord in een meer regelmatig en repetitief kader te vatten, met een constante pulsatie, een tonisch of harmonisch stabiel patroon.

P.-Y.M. Een van de principes van *Suite n°3* is het zo veel mogelijk variëren tussen regelmaat en onregelmatigheid, om alle mogelijke gradaties tussen de twee uitersten te vatten. Elk woord krijgt een eigen strategie in functie van de vorm en het perspectief dat we erop willen toepassen. De begeleidingen die ik componeerde zorgen voor stukken met een heel verschillende stijl, hier een atonale miniatuur, daar een golvende bossa nova, een klagende fado, een fake pop song, een experimentele grindcore... Bij sommige documenten volgt de piano de intonatie, de ritmes en de accentuering van het woord. Bij andere ontvouwt zich een parallelle discours. Elders begint hij zelf te “spreken” als ironische commentaar op wat hijzelf zegt. De piano wordt een verklarende instantie waarmee we de juiste afstand kunnen vinden tegenover deze problematische of niet te aanhoren woorden.

Waarom koos je voor het criterium “woorden die we niet willen horen”?

J.L. *Suite n°2* was een orkestratie van woord-acties, woorden die “iets doen”. We wilden ons deze keer concentreren op de *effecten* van de woorden op ons, in het bijzonder op hun ongewenste effecten. Enkele fragmenten van *Suite n°2* zorgden voor netelige representatieproblemen. Ik denk in het bijzonder aan een jihadistische propagandaspeech die in essentie een show was maar waarbij het extreem moeilijk was de gepaste afstand te bewaren. Ik wilde in die richting verder zoeken naar manieren om onbeluisterbare parolen te laten horen. Dat is a priori complexer en spannender dan nobele woorden waarmee je je makkelijk kan identificeren op muziek te zetten. We wilden daar duwen waar het pijn doet.

P.-Y.M. Het is natuurlijk zeer paradoxaal - en een beetje masochistisch - op zoek te gaan, te transcriberen en te repeteren en op het podium te spelen wat we zelf liever niet zouden horen. We hebben ons moeten dwingen om deze dingen honderden keren te beluisteren. Jezelf confronteren met materiaal dat van elke vorm van verleiding ontdaan is, verplicht je bij voorbaat om afstand te vinden en te houden. We worden voortdurend overstelpt door woorden die we niet willen horen. Wat doen we daarmee? Welke strategieën hanteren we om ze op afstand te houden?

J.L. Het komt ook voort uit de wens om een klassiek recital te brengen waar de tekst door de piano begeleid wordt. Het leek ons een artistieke uitdaging die interessanter is dan er onbeluisterbare muziek bij te verzinnen. Kan muziek ons in staat stellen om het gewelddadige van bepaalde woorden te neutraliseren of te bezweren? Om onze kijk erop te veranderen? Om ze anders te horen? Om te begrijpen hoe ze werken? Om ze op afstand te houden, ze als het ware uit te drijven?

Hoe kan je die onbeluisterbare woorden laten horen?

J.L. Dat is de rol die we aan de pianomuziek geven. Wat voegt muziek toe bij het beluisteren van het ruwe document? Is er een manier om je in een sfeer te brengen die deze woorden beluisterbaar maak zonder aan hun gewelddadigheid te raken?

P.-Y.M. Het is uiteraard zeer dubbelzinnig... Maar het door ons gekozen criterium betekent een immense uitdaging voor het componeren van de muziek. Componeren is altijd op een bepaalde manier iets waardig of “verheffend” maken. Het is in alle gevallen je “eraan houden”, in de rich-

ting gaan van, begeleiden, sympathiseren met – op zijn minst vanuit een puur sonoor standpunt. Muziek is slechts zeer uitzonderlijk antipathiek, de dissonantie inbegrepen. Als de woorden problematisch zijn, moet de muziek haar juiste plaats daar tegenover vinden. Ik geloof dat de muzikale compositie hier niet over het benadrukken of verzachten van het geweld gaat, maar over het verplaatsen naar een plek waar het bevattelijk is, waardoor het beter benaderbaar wordt. Een vorm geven, informeren.

J.L. De piano heeft een kritische functie in die zin dat hij de taal naar een formeel niveau brengt die de plaats van de toeschouwer moeilijker maakt. Het gaat er niet over het woord aanvaardbaar of verleidelijk of overtuigend te maken. Het gaat ook niet over het belachelijk maken of het overweldigen. De muziek moet ons in staat stellen het het woord op een paradoxale manier te horen en het te presenteren als een *gevoelig feit* en niet als het onderwerp van een discours of oordeel. Ik voeg eraan toe dat deze representatiekwestie niet enkel voor de muzikale compositie geldt, maar ook voor de interpretatie van de zangers en de encensering.

De uitspraken die we horen komen uit de hele Europese Unie. Waarom kozen jullie hiervoor? Wat was daarbij de gevolgde methode?

P.-Y.M. Het piano/stem recital is “bij uitstek” Europees, denk aan het Germaanse lied of de Franse melodie. En er worden in Europa tegenwoordig een hoop dingen gezegd die we liever niet zouden willen horen...

J.L. De 24 officiële talen van de EU vormen een objectieve beperking voor de keuze van de talen en dwingt ons dingen te beluisteren in het Ests, Bulgaars, Maltees en vele andere talen die geografisch dichtbij zijn maar die ons vreemd zijn. Ze waren bovendien niet vertegenwoordigd in de geluidscollectie van de Encyclopedie. Daarom hebben we een groot college van correspondenten samengesteld met alle talen van de Europese Unie (gecoördineerd door Elise Simonet, Valérie Louys en Marion Siefert) en iedereen gevraagd ons woorden te sturen die hij of zij niet wou horen, in allerlei situaties die we hen hadden voorgesteld of die ze zelf spontaan suggereerden. De verzameling van documenten is het resultaat van dit onderzoek.

P.-Y.M. Dit gezegd zijnde maken we geen voorstelling *over* Europa. We proberen niet een portret van het hedendaagse Europe te schetsen. Dat is zinloos met slechts twintig uittreksels. Het is meer een voorstelling *onder* of *in* Europa. Het is als een blinde expeditie vol toevallige ontmoetingen.

J.L. Bovendien kozen we de documenten niet omwille van hun nationaliteit, ook al klinken ze heel sterk binnen hun oorspronkelijke context. Het gaat er helemaal niet om iets te zeggen over om het even welke samenleving. Een geïsoleerd woord kan in geen enkel geval een hele natie vertegenwoordigen. Het heeft geen voorbeeldfunctie. We gingen in tegendeel op zoek naar documenten die, hoe idiomatisch ook, overal in Europa weerklank zouden kunnen vinden zoals politiegeweld, anti-migranten of homofobe uitspraken die jammer genoeg overal en in sterk vergelijkbare vorm voorkomen. Zoals altijd bij de Encyclopedie voorstellingen, hebben de gekozen fragmenten betrekking op zeer uiteenlopende situaties gaande van de meest huiselijke tot heel officiële en zijn ze afkomstig uit diverse mediakanalen zoals TV, radio en online video's. Ze hebben allemaal een sterke eigenheid. Ik heb geprobeerd ze zo te ordenen dat ze op verschillende niveaus op elkaar reageren en een discours opbouwen dat niet algemeen maar subjectief is, met onverwachte tegenstellingen, ironische commentaren, onverwachte ontmoetingen.

Komt “het onbeluisterbare hoorbaar maken” er uiteindelijk niet op neer hetgeen dat ondraaglijk zou moeten blijven draaglijk te maken?

P.-Y.M. Tijdens de Amerikaanse verkiezingen verweet men de sociale media vaak de mensen op te sluiten in een bubbel waar ze enkel de informatie krijgen die ze willen horen. Ik geloof dat we de plicht hebben niet enkel te aanhoren wat ons bevalt, maar ook hetgeen ons kwaad maakt of ons niet aanstaat. Het klopt dat sommige van deze documenten ons de keel dichtsnoeren en ons naar adem doen happen. Ze weer-geven betekent echter niet ze rechtvaardigen of legimeren.

J.L. Denk aan de *Electric Chairs* reeks van Warhol, aan de *Verschrikkingen van de oorlog* van Goya of zelfs aan de *Dictator* van Chaplin. Er bestaat binnen de kunstgeschiedenis een hele traditie van het esthetiseren van het abjecte. Niet om het verleidelijk te maken maar eenvoudigweg om het voor te stellen vanuit een perspectief dat het mogelijk maakt erover na te denken, het te zien. Niet om het aanvaardbaar te maken maar om het recht in de ogen te kunnen kijken en het beter te kunnen bestrijden.

*Interview door Maïa Bouteillet
voor het Festival d'Automne à Paris*

BIO

L'**Encyclopédie de la parole** is een artistiek project dat het woord in al zijn vormen wil verkennen. Sinds 2007 verzamelt dit collectief van musici, dichters, regisseurs, visuele kunstenaars, acteurs, sociolinguïsten en curatoren allerlei opnames van woorden en inventariseert ze op een website naargelang hun specifieke eigenschappen, zoals cadens, meerstemmigheid, timbre, bestemming, verzadiging en melodie. Met behulp van deze verzameling, die bijna 800 geluidsfragmenten bevat, creëert L'Encyclopédie de la parole geluidsstukken, performances en voorstellingen, lezingen, spelletjes en tentoonstellingen.

Joris Lacoste schrijft al sinds 1996 voor theater en radio en produceert zijn eigen theaterstukken sinds 2003. Hij was teksschrijver bij La Colline - Théâtre National in 2006-2007 en van 2007 tot 2009 co-directeur van de Laboratoires d'Aubervilliers. In 2004 lanceerde hij het Hypnographie-project dat het artistiek gebruik van hypnose verkent. Sinds 2007 werkt hij mee aan het collectieve project Encyclopédie de la parole in 2007, met *Parlement* (2009), *Suite n°1* (2013) en *Suite n°2* (2015) en *Suite n°3* (2017) als uitkomsten.

De muziek van **Pierre-Yves Macé** verbindt een hedendaagse schrijverspraktijk met elektro-akoestische muziek, geluidskunst en rockgevoeligheid. Zijn werk werd uitgevoerd door Ciarn, L'Instant Donné, het Orchestre de Chambre de Paris, het Hong Kong Sinfonietta en Les Cris de Paris, en werd uitgebracht door labels als Tzadik, Sub Rosa en Brocoli. Pierre-Yves Macé is sinds 2007 betrokken bij Encyclopédie de la parole. Zijn doctoraat in de muziekwetenschap, *Musique et document sonore*, werd in 2012 gepubliceerd door Presses du Réel.

Encyclopédie de la parole op het Kunstenfestivaldesarts

2013 *Suite n°1*

2015 *Suite n°2*

SUITE N°3 'EUROPE'

Entretien avec Joris Lacoste et Pierre-Yves Macé

Dans quel contexte est né Suite n°3? Comment s'inscrit cette nouvelle pièce dans le cycle des Suites de l'Encyclopédie de la parole ?

Joris Lacoste Dans *Suite n°2* nous avons pour la première fois travaillé la dimension harmonique, au sens où diverses paroles se superposaient de façon à les faire résonner les unes avec les autres. Il y avait par ailleurs des parties vocales que j'avais commandées à Pierre-Yves pour accompagner certaines paroles, de façon à les déplacer, à les dramatiser ou à les mettre à distance. J'ai eu le désir de continuer dans cette dernière voie et de travailler plus en profondeur la question des rapports entre parole et musique : c'est pourquoi j'ai proposé à Pierre-Yves que l'on fasse cette pièce ensemble.

Pierre-Yves Macé Une part importante de mon travail repose sur l'utilisation d'archives, de documents sonores ou de traces du réel, qui me servent tantôt de modèles, tantôt de matières que je reconfigure. Dans mon work-in-progress *Song Recycle* (2010 - ...), pour piano et haut-parleur, je "recycle" des enregistrements de chants amateurs trouvés sur YouTube, que j'accompagne ensuite au piano à la manière d'un récital de lieder. Il y a quelques années, j'avais imaginé un projet voisin pour l'Encyclopédie de la parole, *Concertation*, un montage sonore de documents de l'encyclopédie accompagné d'une partition pour piano. Ce projet n'a pas abouti, mais la proposition de Joris pour *Suite n°3* est venue en quelque sorte le déplacer, lui donner une autre ampleur.

Quels sont les rapports entre parole et musique ?

P.-Y.M. La parole quotidienne est elle-même une musique : complexe, tortueuse, certes, mais souvent truffée de belles "trouvailles" involontaires. L'exercice de la transcription montre - et c'est fascinant - que nous sommes tous, en tant qu'être parlants, d'infatigables producteurs de mélodies. Chaque fois que nous ouvrons la bouche pour nous exprimer, il en sort un flux de notes parfois très proche d'un chorus de jazz effréné. Le compositeur tchèque Leoš Janáček avait l'habitude de consigner sur un petit carnet les mélodies vocales qu'il entendait autour de lui, dans la rue. Il y voyait l'expression même de l'authenticité humaine. Une mélodie vocale spontanée ne peut pas mentir, elle n'est jamais *fausse*.

J.L. Les autres *Suites* empruntaient à la musique certains de ses codes ou de ses dispositifs (le récital avec partitions, la présence du chef de chœur, etc.). Cette fois, la musique investit l'écriture même du spectacle, à égalité avec la dramaturgie.

P.-Y.M. La centralité de la musique dans ce spectacle implique une méthode de travail assez différente des précédents. Cela commence par une analyse et une transcription solfégique de la parole (intonation et rythmes), à partir des documents sonores. Cette transcription, fatalement schématique offre un premier cadre d'appréhension de la parole par un prisme purement musical, qui nous permet d'aller assez loin dans les détails sonores de la parole. Les partitions que j'en tire sont travaillées par les chanteurs exactement comme s'il s'agissait d'une pièce de répertoire (un obscur lied finnois, un fragment d'opéra italien, une récitation polonaise, etc.), avec son accompagnement pianistique de rigueur.

J.L. Ce n'est que dans un second temps que les chanteurs doivent revenir vers le document sonore pour y retrouver le naturel et les irrégularités propres à la langue parlée. La conjonction de ces deux moments crée une vocalité hybride, à mi-chemin entre le parlé et le chanté : nous mettons au jour ce qu'il y a de musical dans la parole, mais sans toutefois la transformer en chant proprement dit. L'idée, avec cette mise en musique, n'est pas tant d'encadrer les paroles que de les "décadrer", si je puis dire.

Qu'est-ce qui vous a guidés dans le choix et la composition des accompagnements ?

J.L. En amont de la composition de *Suite n°3*, nous avons parcouru différents exemples d'utilisation musicale de la parole enregistrée, de Peter Ablinger à Chassol, en passant par René Lussier ou Steve Reich. Formellement, nous avons identifié deux grandes tendances : l'une, dont Ablinger est sans doute le meilleur représentant, consiste à épouser au plus près les irrégularités de la parole, son caractère erratique et imprévisible. L'autre tendance - celle du slam ou du *spoken word* - vise au contraire à couler la parole dans un cadre beaucoup plus régulier et répétitif, avec une pulsation constante, une tonique ou un schéma harmonique stable.

P.-Y.M. L'un des principes d'écriture de *Suite n°3* consiste à faire varier autant que possible cet axe régularité / irrégularité, à explorer toutes les gradations possibles entre les deux pôles. Pour chaque parole, nous adoptons une stratégie particulière en fonction de sa forme et du type de perspective que nous souhaitons lui appliquer. Les accompagnements que j'ai composés produisent des morceaux de style très variés, ici une miniature atonale, là une bossa nova sinueuse, un fado plaintif, une

fausse chanson pop, un grindcore expérimental... Sur certains documents, le piano suit les intonations, les rythmes et les accentuations de la parole ; sur d'autres, il déploie une strate de discours parallèle ; ailleurs, il se met lui-même à "parler", à commenter ironiquement ce qui se dit. Le piano devient alors l'instance énonciative grâce à laquelle nous pouvons trouver la juste distance par rapport à ces paroles problématiques.

Pourquoi avoir choisi le critère des "paroles que nous ne voulons pas entendre" ?

J.L. *Suite n°2* orchestrait des paroles-actions, des paroles qui "font quelque chose" : nous avons voulu cette fois nous intéresser aux *effets* que les paroles ont sur nous, et en particulier à leurs effets indésirables. Certains extraits de *Suite n°2* nous avaient posé d'épineux problèmes de représentation : je pense notamment à un discours de propagande djihadiste qui me semblait essentiel au spectacle, mais pour lequel il a été très compliqué de trouver la bonne distance. J'ai eu envie de poursuivre dans cette direction : chercher des moyens de faire entendre des paroles incoutables est *a priori* plus complexe et plus excitant que de mettre en musique des paroles nobles ou propices à l'identification. Nous avons préféré aller appuyer là où ça fait mal.

P.-Y.M. C'est bien sûr très paradoxal - et quelque peu masochiste - d'aller rechercher, puis transcrire, répéter et rejouer sur scène des discours que nous-même préférierions ne pas entendre. Ces paroles, nous nous sommes de fait astreints à les écouter des centaines de fois. Mais nous confronter à un matériel exempt de toute séduction, cela nous oblige d'emblée à nous mettre en retrait, à trouver une distance, une ruse particulière. Nous sommes à tout moment submergés de paroles que nous n'avons pas envie d'entendre : qu'en faisons-nous ? Quelles stratégies adoptons-nous pour les tenir à distance ?

J.L. Cela vient aussi de l'envie de faire un spectacle où des paroles seraient accompagnées au piano, dans ce dispositif classique du récital. Il nous a semblé que ce pourrait être un défi artistique intéressant que de mettre en musique de l'incoutable. Est-ce que la musique peut nous permettre de neutraliser, de conjurer momentanément la violence de certaines paroles, de déplacer le regard que nous portons sur elles ? De les entendre autrement ? De comprendre comment elles fonctionnent ? De les tenir à distance, voire de les exorciser ?

Comment faire entendre ces paroles que l'on préférerait ne pas entendre ?

J.L. C'est la fonction que nous avons donné à la musique, au piano. Qu'ajoute la musique à l'écoute du document brut ? Y a-t-il moyen de se placer sur un plan qui rendrait ces paroles écoutables, sans rien enlever à leur violence ?

P.-Y.M. Ce plan est forcément très ambigu... Mais le critère que nous avons choisi constitue un défi majeur pour la composition musicale. Mettre en musique, c'est toujours, d'une certaine façon, rendre digne ou "élever". C'est dans tous les cas "adhérer à", aller dans le sens de, accompagner, sympathiser avec - d'un point de vue purement sonore, du moins. La musique n'est que très rarement antipathique avec son propre matériau, y compris dans la dissonance. Si les paroles sont problématiques, il faut que la musique trouve sa juste place par rapport à elles. Je crois que l'enjeu de la composition musicale est ici ni d'accentuer ni d'adoucir la violence, mais de nous placer à un endroit où elle est comme contenue, circonvenue, et dont on peut du coup s'approcher de plus près. Donner une forme, informer.

J.L. Le piano a une fonction critique dans la mesure où il déplace la parole à un niveau formel qui rend notre positionnement de spectateur plus difficile. Il ne s'agit pas de rendre la parole plus acceptable ou séduisante ou convaincante. Il ne s'agit pas non plus de s'en moquer ou de l'accabler. La musique doit nous permettre d'entendre cette parole de façon paradoxale et de la présenter comme un *fait sensible*, non comme l'objet d'un discours ou d'un jugement. J'ajoute que cela pose des enjeux de représentation non seulement pour la composition musicale, mais aussi pour l'interprétation des chanteurs et pour la mise en scène en général.

Les paroles que l'on entend ont été glanées dans toute l'Union européenne. Pourquoi choisir ce terrain-là ? Et quelle en a été la méthode ?

P.-Y.M. Le dispositif du récital piano/voix est "éminemment" européen, que l'on pense à la tradition du lied germanique ou de la mélodie française. Et il y a beaucoup de choses qui se disent aujourd'hui autour de nous en Europe que nous ne voulons pas entendre...

J.L. Mais les 24 langues officielles de l'UE nous offriraient surtout une contrainte objective pour le choix des langues, et nous forçait à aller écouter des choses en estonien, en bulgare, en maltais et dans plein d'autres langues qui sont proches de nous géographiquement mais que nous

connaissons mal, et qui n'étaient pas représentées dans la collection sonore de l'Encyclopédie. Nous avons donc constitué un grand collège de correspondants dans toutes les langues de l'Union Européenne (coordonné par Elise Simonet, Valérie Louys et Marion Siéfert) et nous avons demandé à chacun de nous envoyer des paroles qu'il ou elle n'avait pas envie d'entendre, dans toutes sortes de situations que nous leur suggérions ou qu'ils proposaient spontanément. L'ensemble des documents retenus est le résultat de ce processus d'enquête.

P.-Y.M. Cela dit, nous ne faisons pas un spectacle *sur* l'Europe, nous n'essayons pas de dresser un portrait de l'Europe d'aujourd'hui. Cela n'a pas de sens avec seulement une vingtaine d'extraits. C'est plutôt un spectacle *sous* ou *dans* l'Europe, c'est comme une expédition un peu aveugle, avec ses rencontres et ses hasards.

J.L. D'ailleurs, même s'ils peuvent résonner parfois fortement dans leur contexte d'origine, nous n'avons pas choisi les documents en fonction de leur nationalité. Il ne s'agit absolument pas de dire quelque chose de chaque société : une parole isolée ne peut en aucun cas représenter toute une nation, elle n'a pas valeur d'exemple. Nous avons au contraire recherché des documents qui, quoique très idiomatiques, pouvaient résonner partout en Europe : la violence policière, les discours anti-migrants ou homophobes se retrouvent malheureusement un peu partout sous des formes assez comparables. Et comme toujours avec les spectacles de l'Encyclopédie, les extraits choisis couvrent des situations très diverses, des plus domestiques aux plus officielles, en passant par les canaux médiatiques que sont la télé, la radio et les vidéos en ligne. Ils ont tous une forte singularité. J'ai tenté de les agencer de façon à ce qu'ils se répondent les uns aux autres sur différents plans et construisent un discours non pas général mais subjectif, à différentes entrées, avec des juxtapositions inattendues, des commentaires ironiques, des rencontres inopinées.

Au final, est-ce que "faire entendre l'inécoutable" ne revient pas à rendre supportable ce qui devrait rester insupportable ?

P.-Y.M. Au moment des élections américaines, on a beaucoup blâmé les réseaux sociaux d'enfermer les gens dans une bulle où ils ne recevaient que l'information qu'ils désiraient déjà entendre. Je crois que nous avons un devoir de ne pas écouter seulement les choses qui nous plaisent, mais d'aller aussi entendre ce qui nous fâche ou nous déplaît. Il est vrai que

certains de ces documents nous brûlent les doigts ou nous écorchent la bouche. Mais les représenter ne revient pas à les justifier ou les légitimer.

J.L. Que l'on pense à la série des *Electric Chairs* de Warhol, aux *Horreurs de la guerre* de Goya, ou même au *Dictateur* de Chaplin, il y a dans l'histoire de l'art toute une tradition d'esthétisation de l'abject qui n'a pas pour but de le rendre plus séduisant, mais simplement de le représenter depuis un point de vue qui permet de le considérer, de le donner à voir. Pas pour nous le rendre tolérable mais pour être en mesure de le regarder en face, les yeux dans les yeux – et mieux le combattre.

*Propos recueillis par Maia Bouteillet
pour le Festival d'Automne à Paris*

BIO

L'**Encyclopédie de la parole** est un projet artistique qui explore l'oralité sous toutes ses formes. Depuis 2007, ce collectif qui réunit musiciens, poètes, metteurs en scène, plasticiens, acteurs, sociolinguistes, curateurs, collecte toutes sortes d'enregistrements de paroles et les inventorie sur son site Internet. À partir de cette collection qui comprend aujourd'hui près de 800 documents, l'Encyclopédie de la parole produit des pièces sonores, des performances et spectacles, des conférences, des jeux et des expositions.

Joris Lacoste écrit pour le théâtre et la radio depuis 1996 et réalise ses propres spectacles depuis 2003. Il est auteur associé à La Colline - théâtre national en 2006-2007. De 2007 à 2009, il co-dirige les Laboratoires d'Aubervilliers. En 2004, il lance le projet Hypnographie pour explorer les usages artistiques de l'hypnose. Il initie par ailleurs deux projets collectifs, le projet W en 2004 et l'Encyclopédie de la parole en 2007, avec laquelle il a créé les spectacles *Parlement* (2009), *Suite n°1* (2013) et *Suite n°2* (2015).

La musique de **Pierre-Yves Macé** est au croisement entre écriture contemporaine, création électroacoustique, art sonore et sensibilité rock. Elle est interprétée par les ensembles Cairn, l'Instant Donné, l'Orchestre de chambre de Paris, le Hong Kong Sinfonietta, les Cris de Paris, et publiée sur les labels Tzadik, Sub Rosa et Brocoli. Dès 2007, Pierre-Yves Macé collabore aux activités de l'Encyclopédie de la parole. Son doctorat de musicologie *Musique et document sonore* paraît aux Presses du réel en 2012.

Encyclopédie de la parole au Kunstenfestivaldesarts

2013 *Suite n°1*

2015 *Suite n°2*

SUITE N°3

Interview with Joris Lacoste and Pierre-Yves Macé

What was the context in which Suite n°3 came about? How does this new piece fit into the cycle of Suites in Encyclopédie de la parole?

Joris Lacoste Suite n°2 was the first time we'd worked on the harmonic dimension, in the sense that various words were superimposed to make them resonate with one another. There were also vocal scores I'd commissioned from Pierre-Yves to accompany certain words, so that they were shifted, dramatised or distanced. I wanted to continue along this same path and work in greater depth on the question of the relationship between words and music. That's why I suggested to Pierre-Yves that we do this piece together.

Pierre-Yves Macé An important part of my work is centred on using archives, sound documents or traces of the real world that serve as models or material for me to reconfigure. In my work-in-progress *Song Recycle* (2010 - ...) for piano and loudspeaker, I'm "recycling" recordings of amateurs singing on YouTube, accompanying them on the piano like a lieder recital. A few years ago, I came up with an associated project for Encyclopédie de la parole called *Concertation*, a sound montage of documents from the encyclopaedia accompanied by a score for piano. This project wasn't finished, but Joris's proposition for *Suite n°3* came along and kind of shifted its emphasis, gave it another scale.

What is the relationship between the word and the music?

P.-Y.M. The everyday word itself is music: complex, tortuous sure, but often peppered with wonderful unintentional "finds". The exercise of transcription shows - and this is fascinating - that we are all, as speaking beings, tireless producers of melodies. Every time we open our mouths to talk, a flow of notes comes out, at times very close to a furious jazz chorus. The Czech composer Leoš Janáček used to record the vocal melodies he heard around him in the street in a small notebook. In it he saw the very expression of human authenticity. A spontaneous vocal melody can't lie, it's never fake.

J.L. The other *Suites* took some of music's codes or devices (the recital with scores, the presence of a conductor etc.). This time, the music has an equal presence in the show's writing with the dramaturgy.

P.-Y.M. The centrality of the music in this show involves a very different working method from the earlier ones. It starts with an analysis and a notational transcription of the word (intonation and rhythms) from sound

documents. This transcription, inevitably schematic, offers a first framework of apprehending the world through a purely musical prism, which allows us to go into the detailed sound of the word in greater depth. The scores I take from it are worked on by the singers exactly as if it were a piece from the repertoire (an obscure Finnish lied, a fragment of Italian opera, a Polish recitation etc.), with its precise pianistic accompaniment.

J.L. It's only subsequently that the singers have to return to the sound document to find what's natural in it and the irregularities belonging to the spoken language. The conjunction of these two moments creates a hybrid vocality, half way between the spoken and the sung: we highlight the musical in the word but without turning it into proper singing. The idea of putting this to music is not to frame the words or "unframe" them.

What guided your choice and composition of the accompaniments?

J.L. Before composing *Suite n°3*, we went through different examples of the use of recorded words in music, from Peter Ablinger to Chassol, by way of René Lussier and Steve Reich. In formal terms, we identified two major trends: one, of which Ablinger is without doubt the best representative, consists of marrying the irregularities of the word, its erratic and unpredictable nature, as closely together as possible. The other trend - that of slam or the spoken word - in contrast aims to run the word in a much more regular and repetitive setting, with a constant pulse, a tonic or a stable harmonic outline.

P.-Y.M. One of the principles of writing in *Suite n°3* involves varying this regularity/irregularity strand as much as possible, exploring all possible gradations between the two extremes. For each word, we're adopting a particular strategy according to its form and the type of perspective we want to apply to it. The accompaniments that I've composed are pieces of very varied style, an atonal miniature here, a sinuous bossa nova there, a plaintive fado, a fake pop song, experimental grind-core... In some documents, the piano follows the intonations, rhythms and accentuations of the word; in others it uses a stratum of parallel discourse; it starts "talking", commenting ironically on what is being said. The piano then becomes the enunciative authority, allowing us to achieve the right distance from these problematic words.

Why opt for the criterion of "words we don't want to hear"?

J.L. *Suite n°2* orchestrated action words, words that "do something": this time we wanted to take an interest in the effects words have on

us, and in particular on their undesirable effects. Some excerpts from *Suite n°2* caused us tricky performance issues: I'm thinking in particular of a jihadi propaganda speech that seemed to me key to the show, but where it's very tough to get the distance right. I wanted to continue in this same direction: looking for ways of getting unlistenable words heard is a priori more complex and more exciting than putting noble words or words we identify with to music. We preferred to hit where it hurts.

P.-Y.M. Of course it's very paradoxical - and somewhat masochistic - to go and research, then transcribe, repeat and replay on stage speeches that we ourselves would prefer not to hear. We actually forced ourselves to listen to these words hundreds of times. But confronting ourselves with material that had no appeal immediately forced us to withdraw, to establish some distance, to adopt a particular ploy. We were continually immersed in words we didn't want to hear. What can we do with them? What strategies can we adopt to keep our distance?

J.L. That also comes from the desire to do a show where words are accompanied on the piano in the classical device of the recital. It seemed to us that it could be an interesting artistic challenge to put the unlistenable to music. Does music allow us to neutralise and ward off the violence of certain words for a short while, to shift how we see them? To hear them differently? To understand how they work? To keep them at a distance, even to exorcise them?

How do you get these words we'd rather not to hear to be heard?

J.L. That's the role we've assigned to the music and the piano. What does the music add to listening to the raw document? Is there a way of placing ourselves on a level that would make these words listenable without taking anything away from their violence?

P.-Y.M. This plan is obviously very ambiguous... But the criterion we selected presents a big challenge for the musical composition. In a certain way, putting something to music is always making something worthy or "elevating" it. In any case it's "subscribing to", going in the direction of, accompanying, sympathising with - purely from the perspective of sound of course. In its own material, music is disagreeable only very rarely, including in dissonance. If the words are problematic, the music has to find its proper place in relation to them. I think that

the challenge of musical composition here is neither to accentuate nor to soften the violence, but to put us in a place where it's like it's contained or circumvented and we can suddenly approach it up close. Giving it a form, informing.

J.L. The piano has a critical function in that it shifts the word to a formal level that makes our position as spectator more difficult. It's not about making the word more acceptable or seductive or convincing. Nor is it about making fun of it or condemning it. The music must allow us to hear this word paradoxically and present it as a sensitive fact, not as the subject of a debate or a judgment. This poses challenges of performance not just for the musical composition, but also for the performance by the singers and the staging in general.

The words we hear have been gleaned from all over the European Union. Why choose that region? And what method did you use to do it?

P.-Y.M. The device of the piano/voice recital is “eminently” European, whether we think of the tradition of the Germanic lied or the French melody. And there are lots of things that are being said today around us in Europe that we don't want to hear...

J.L. But more than anything the 24 official languages of the EU offered us an objective constraint in the choice of languages, and forced us to go and listen to things in Estonian, Bulgarian, Maltese and lots of other languages that are close to us geographically but that we know very little about and were not represented in the Encyclopaedia's sound collection. So we put together a large group of correspondents in all the languages of the European Union (coordinated by Elise Simonet, Valérie Lorys and Marion Siéfert) and asked each one to send us words that he or she didn't want to hear, in all sorts of situations that we'd suggest to them or they spontaneously suggested. All the documents retained are the result of this process of enquiry.

P.-Y.M. That said, we aren't doing a show about Europe, we're not trying to paint a picture of Europe today. There's no sense in that with just twenty or so excerpts. It's more a show *under* or *in* Europe, it's like a slightly blind expedition with its encounters and chances.

J.L. Even though at times they may resonate strongly in their original context, we haven't chosen the documents because of their nationality.

It's absolutely not a matter of saying something about each society: in any case an isolated world can't represent an entire nation, it can't serve as an example. In contrast we have research documents that, although very idiomatic, could resonate across the whole of Europe: police violence and anti-migrant or homophobic speeches are unfortunately found in fairly comparable forms more or less everywhere. And as always with Encyclopédie shows, the excerpts chosen cover very diverse situations, from the most domestic to the most official, by way of TV, radio and online videos. They all have a strong singularity. I've tried to arrange them in a way that they're responding to one another on different levels and constructing a discourse that isn't general, but is subjective, with different entries, unexpected juxtapositions, ironic commentaries, unexpected encounters.

In the end, doesn't "making the unlistenable heard" make bearable what should remain unbearable?

P.-Y.M. At the time of the US elections, people blamed social media for enclosing people in a bubble where they only got the information they already wanted to hear. I think we have a duty to not just listen to the things we like, but to go out and hear what makes us angry or what we don't like as well. It's true that we don't like saying some of these documents or find them impossible to say. But representing them doesn't mean justifying them or legitimising them.

J.L. If you think of the *Electric Chairs* series by Warhol, *The Disasters of War* by Goya or even of Chaplin's *The Great Dictator*, there's a whole tradition in the history of art of aestheticising the despicable where the aim isn't to make it more appealing, but simply to represent it from a viewpoint that allows it to be considered, to be revealed. Not to make it more tolerable, but to be able to look straight at it, eye to eye - all the better to fight it.

Interview by Maïa Bouteillet, for the Festival d'Automne à Paris

BIO

Encyclopédie de la parole is an artistic project that explores orality in all its forms. Since 2007 this collective of musicians, poets, directors, visual artists, actors, sociolinguists and curators has been compiling various recordings of words and making an inventory of them on its website. Using this collection, which today comprises close to 800 sound documents, Encyclopédie de la parole produces sound pieces, performances and shows, lectures, games and exhibitions.

Joris Lacoste has been writing for theatre and radio since 1996 and producing his own shows since 2003. He was associate writer at La Colline - Théâtre National in 2006-2007 and from 2007 to 2009 was co-director of the Laboratoires d'Aubervilliers. In 2004 he launched the Hypnographie project to explore artistic uses of hypnosis. He began working on two collective projects, projet W in 2004 and Encyclopédie de la parole in 2007, producing the shows *Parlement* (2009), *Suite n°1* (2013) and *Suite n°2* (2015).

The music of **Pierre-Yves Macé** stands at the nexus of contemporary writing, electroacoustic creation, sound art and rock sensitivity. It has been performed by the groups Cairn, L'Instant Donné, the Orchestre de Chambre de Paris, the Hong Kong Sinfonietta and Les Cris de Paris, and has been released by the Tzadik, Sub Rosa and Brocoli labels. Pierre-Yves Macé has been involved in Encyclopédie de la parole since 2007. His doctoral thesis in musicology, *Musique et document sonore*, was published by Presses du Réel in 2012.

Encyclopédie de la parole at the Kunstenfestivaldesarts

2013 *Suite n°1*

2015 *Suite n°2*

TALK SPEAKING EUROPE

KVS Top

20/05 - 17:00

Speakers *Joris Lacoste & Pierre-Yves Macé, Karel Barták (Creative Europe - cultural programme of the European Commission), Bertrand Peltier (advisor for the Director-General for Finance at the European Parliament), Antoine Cahen (Civil Liberties, Justice, Home Affairs)*

Moderator *Françoise Wuilmart*

In collaboration with *the European Commission; the French Institute & the French Embassy in Belgium, in the frame of EXTRA*

Free entrance

EN

Een discussie over het sociaal-politieke discours in het Europa van vandaag. Welke vormen van gesproken taalgebruik voeren de bovenhand? Kunnen we spreken van een gemeenschap pelijk, Europees discours?

Une discussion à propos du discours social et politique dans l'Europe d'aujourd'hui. Quels usages linguistiques dominent le langage parlé ? Peut-on parler d'un discours européen commun ?

A discussion about the issues related to speech in the performance and to Europe today. How and in what forms does (non-written) language circulate? Is there a European language scope?

Ook te zien op het Kunstenfestivaldesarts / À voir aussi au
Kunstenfestivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Toshiki Okada / chelfitsch

Five Days in March - Re-creation

Kaaithheater

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 20:30

Léa Drouet

Boundary Games

Théâtre les Tanneurs

22/05 - 20:30

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 18:00

Alma Söderberg

Deep Etude

Charleroi danse / La Raffinerie

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 18:00

NXTSTP | **INSTITUT FRANÇAIS** 

 **Vlaanderen**
verbeelding werkt

 **FÉDÉRATION**
WALLONIE-BRUXELLES

 **be.brussels**

 **BXL** LA VILLE DE BRUXELLES

 **U** brussel

 **Radio 5FM**
5FM BRUXELLES

 **Loterie Nationale Loterij**

 **Wallonie - Bruxelles International.be**

BRUZZ **DeMorgen.**

 **kluis**

Knack

 **La 1ère**

 **MIP 90.3**

LE SOIR

LE VIF

Inrockuptibles

MÉDOR

visit.brussels 





 **Villoo**

KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

Beursschouwburg
Karperbrug 9-11 Rue du Pont de la Carpe
1000 Brussel / Bruxelles
+32 (0)2 210 87 37
tickets@kfda.be
www.kfda.be

06.04 > 03.05.2018
Tuesday to Saturday – 11:00 > 18:00
04 > 26.05.2018
Every day – 12:00 > 19:00

 facebook.com/kunstenfestivaldesarts
 @KFDABrussels
 @Kunstenfestivaldesarts
 kfda.be/newsletter

4X CENTREDUFESTIVALCENTRUM

4 > 6/05
Théâtre National
Emile Jacqmainlaan 111-115 Boulevard Emile Jacqmain
1000 Brussel / Bruxelles

9 > 13/05
Beursschouwburg
Auguste Ortsstraat 20-28 Rue Auguste Orts
1000 Brussel / Bruxelles

16 > 20/05
INSAS
Jules Bouillonstraat 1 Rue Jules Bouillon
1050 Brussel / Bruxelles

23 > 26/05
Kanal - Centre Pompidou
Akenkaai / Quai des Péniches
1000 Brussel / Bruxelles