

GHOSTLAND, LE TERRITOIRE DES OMBRES

Concept, composition lumières,
vidéo, électronique en direct

Pierre Jodlowski

Musiciens / performers

Les Percussions de Strasbourg
Minh-Tâm Nguyen, François Papirer,
Galdric Subirana, Flora Duverger

Manipulation d'objets,
mouvements, textes

Katharina Muschiol

Collaboration artistique, technique,
diffusion du son

François Donato

Création le 19 septembre 2017 au Festival International Automne à Varsovie
Commande et production des Percussions de Strasbourg

Production déléguée : Les Percussions de Strasbourg / Coproduction : éole, studio de création musicale, Odysud Blagnac
En partenariat avec le Théâtre Garonne / Avec le soutien spécifique de l'ADAMI et du FCM - Fond pour la création musicale

Ghostland - « Les morts ne sont pas absents, ils sont juste invisibles » écrivait Saint-Augustin. Étrange rôle dévolu au théâtre que celui de les faire apparaître. Étrange mais pourtant si évident : lorsque le fantôme surgit, n'est-ce pas toujours sur le mode du « coup de théâtre » ? **Ghostland**, imaginé par l'artiste protéiforme **Pierre Jodlowski** est à la fois un spectacle à la beauté sonore et visuelle hypnotisante et une partition scénique pour quatre musiciens issus de l'un des plus grands ensembles de musique contemporaine : **les Percussions de Strasbourg**.

Au cours de ce spectacle musical en trois tableaux conçu comme un véritable rituel d'incantation, l'invisible s'invite sur scène et le réel se désincarne progressivement. **Ghostland** place le spectateur en zone d'incertitude, il crée une expérience métaphysique et musicale qui incite au dérèglement de tous les sens, manifeste l'affinité entre le théâtre et l'ombre et sublime la capacité de la scène à donner corps à l'immatériel. Pour composer avec subtilité cette palette à la fois scénographique et musicale, **Pierre Jodlowski** s'est inspiré de sources variées, l'œuvre d'Arthur Koestler, le roman *Naissance des fantômes* de Marie Darrieussecq et le film *Kairo*, de Kiyoshi Kurosawa ; il a recours à la vidéo, à la chorégraphie, à l'électronique, et encourage un dialogue permanent entre musiciens et corps (dés) incarnés, entre rythmes et jeux d'ombre et de lumière.

Le fantôme est un personnage traditionnel, mais il questionne aussi le contemporain. Lorsqu'il associe la peur du noir de l'enfance, l'humour et la gravité, **Ghostland** nous met en garde contre ces nouveaux fantômes que sont la déshumanisation des liens, la mécanisation du réel, la réduction de nos vies au virtuel. Une proposition en forme d'hommage à l'ambiguïté de nos chers disparus, qui met en évidence toute la puissance conjuratoire du théâtre. **Étienne Leterrier**

Les Percussions de Strasbourg sont soutenues avec constance et fidélité par le Ministère de la Culture /
DRAC Grand Est, la Ville et l'Eurométropole de Strasbourg, le Mécénat Musical Société Générale, l
a Région Grand-Est, le Conseil Départemental du Bas-Rhin, l'Institut Français, la SACEM, l'ADAMI, le FCM et la SPEDIDAM.

Ouverture

Du son tout autour de nous...Ou plutôt des sons ; des sons étranges, abîmés. L'impression d'être quelque part, un endroit plutôt hostile...ça commence...

La lumière de la salle s'estompe, sur le plateau on ne distingue rien ou à peine...

L'hostilité se prolonge dans l'indistinction des corps ou celle des instruments. Des rumeurs, des roulements, des chocs sourds, comme avec des morceaux d'os ou des morceaux de bois. Rituel... Rituel de la lumière qui va tisser peu à peu dans cette obscurité un contrepoint silencieux qui structure le temps. Les objets bougent, ou semblent bouger... et aussi les corps des percussionnistes dont les membres, découpés par la lumière, semblent hors du temps. Le temps ne cesse ici de s'étirer, comme celui d'un endroit qui fascine autant qu'il effraie, archaïsme ou projection contre-utopique...

La lumière n'a pas de fonction ; elle est, elle agit, elle répond.

Le son n'a pas de fonction ; il se répand dans l'espace, lui donne sa matérialité, rien d'autre. Seul le temps se propose d'agir, dans une très longue étape, un chemin immatériel.

Conçu pour 4 percussionnistes, une artiste venue du théâtre de marionnettes, un dispositif élaboré de lumières interactives, de vidéos et un environnement de sons électroniques, ce projet repose sur le concept de fantômes. Le fantôme envisagé dans ses multiples dimensions symboliques et à différents degrés perceptifs.

Plusieurs sources d'inspiration sont convoquées ici. Tout d'abord, le roman de Marie Darrieussecq « Naisance des fantômes », publié en 1998 et qui tisse une relation entre la physique quantique et la présence fantomatique. Dans ce roman, où une femme se retrouve seule suite à la disparition de son compagnon, le fantôme va naître d'une obsession, d'une activité de la mémoire qui s'oppose au réel. Dans ce parcours, l'auteur questionne également la réalité tangible, celle des objets par exemple, et leur donne une autre matérialité, au travers du recours à la physique des particules qui abolit les repères classiques de la matière.

Une autre référence pour ce projet se situe dans le cinéma, avec le film *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa. À propos de ce film, on peut lire : « *Le fantôme de Kairo n'est même pas vengeur puisqu'il n'y a rien à venger. Le ciel de Tokyo, selon le cinéaste, est déjà fantôme. Kairo peint une société japonaise de l'ultra moderne solitude, celle des otakus enfermés chez eux, celle où la communication passe avant tout par internet. Le spectre est une métaphore de cet isolement qui menace les personnages, jusqu'à ce que ces derniers ne se perdent définitivement car, entend-on, «la mort est un isolement éternel».* » (Nicolas Bardot - in FILM de Culte - Blog internet)

Enfin, de manière plus classique, le fantôme est envisagé aussi dans sa définition «enfantine» ou triviale : l'incarnation mystérieuse d'un être disparu, que l'on ne peut pas voir réellement et dont le pouvoir, généralement, s'associe à la peur, à l'étrange, à l'immatériel...

Au-delà de ces références, l'idée consiste à envisager la scène non pas comme un espace de représentation mais comme un lieu ambigu, essentiellement destiné à voir éclore une sorte de rituel sonore et visuel et qui se transforme devenant lui-même un objet à percevoir. Dans mon travail de composition, j'ai pu interroger la question de l'espace scénique dans sa dynamique sémantique au travers de nombreux projets. Ce travail constitue d'une certaine manière une synthèse de ma pratique autour des outils étendus de la scène : la partition, les environnements sonores en multicanal, la question du décors de la lumière et de la vidéo, la relation au texte, la notation du geste comme partie intégrante du propos. L'ensemble de ces éléments constituent un vocabulaire contrôlé un peu à la manière d'un contrepoint étendu où les différents niveaux perceptifs interagissent au profit d'une perception globale.

Première partie : HOLON(S) -

Inspiré par l'ouvrage d'Arthur Koestler « *Ghost in the Machine* », cette première séquence met en scène des formes fantomatiques et des avatars projetés à l'écran. Par extension aux théories de Koestler, le développement de l'intelligence artificielle transite par une appropriation du monde réel par les machines. C'est la théorie des « **Holons** », des particules artificielles à même d'imiter et de reproduire des séries d'actions et de construire des systèmes organisés et de plus en plus autonomes. À un certain stade de leur développement, ces « **Holons** » échappent au système initial, comme des sortes de fantômes dans les machines...

La musique, la vidéo et la scénographie s'appuient ainsi sur cette vision métaphorique où tous les éléments interagissent entre eux. On assiste ainsi à une transformation où les actions de la scène vont peu à peu être absorbées dans l'image. La vidéo représente donc un prolongement de l'espace, une sorte de miroir évolutif où des êtres étranges vont peu à peu s'organiser et absorber l'énergie des musiciens.

Deuxième partie : BÜRO -

Cette séquence évoque l'univers aliénant de l'entreprise qui fait de nous des fantômes, voués à faire fonctionner un système dont les enjeux nous échappent de plus en plus. Cette dimension critique est ici abordée avec humour et énergie et contraste profondément avec la partie précédente. Les 4 musiciens se retrouvent dans des espaces de bureaux vides (théâtre d'ombre) et vont peu à peu organiser la scène dans un ballet inspiré par des actions quotidiennes du monde du travail. Pris dans une sorte de logique mécanique, ils installent leurs instruments (4 batteries), jouent de leur attaché-case, déambulent à l'avant et à l'arrière de l'écran comme pris au piège par leur environnement matériel.

Cette séquence se conclue par l'évocation d'un enfer grotesque : les musiciens deviennent des marionnettes à la merci d'un monstre qui apparaît en ombre dans l'écran. La musique qui semblait naître doit laisser place momentanément à un chaos burlesque où la scène semble s'embraser. On peut voir dans cette séquence la présence immorale et manipulatrice des dirigeants d'entreprise qui ne cessent d'imposer un monde économique de plus en plus violent.

Pourtant, la musique va finalement se libérer, comme pour rappeler l'indépendance de la pensée artistique qui ne peut s'accommoder des systèmes qu'on lui impose... L'écriture devient virtuose et jubilatoire : enchaînements de solos aux batteries, alchimie gestuelle en relation aux sons électroniques, moments de haute-tension qui veulent rappeler la nécessaire liberté d'expression, voire d'indiscipline dans un quotidien de plus en plus contraint.

Troisième partie : INVENTAIRE -

La scène continue de se transformer pour laisser place à d'étranges rituels. Les musiciens entament des cycles répétitifs et lancinants, un fantôme blanc se met à délimiter l'espace avec lumières et objets, une sorte de chambre infinie apparaît à l'écran.

Nous faisons ici l'expérience du temps et les fantômes sont simplement ceux que nous fabriquons à chaque moment de nos vies par le principe de mémoire. Dans certaines mythologies asiatiques, il est dit que nous laissons sur les objets des traces indélébiles de notre présence. Qu'un ouvrage, lorsque nous l'avons lu, garde la marque de nos mains ou de notre regard. Ce sont les fantômes des particules, qui s'assemblent et constituent peu à peu cette mémoire dont tôt ou tard nous faisons l'inventaire.

Sons, Textes et Vidéos

Les fantômes sont également conjugués dans l'univers sonore qui se déploie dans deux directions. La première consistant en la création d'un environnement qui cherche à matérialiser physiquement un espace. Pour cela, une bande-son multicanal est diffusée autour du public et la partition est conçue pour un vaste corpus d'instruments et d'objets amplifiés et également spatialisés. Ce travail sur l'espace sonore (intérieur, extérieur, paysage, déplacements...) entraîne une déformation permanente de l'origine des sons, les rend fantomatiques et impalpables. La deuxième direction fait appel à la mémoire musicale, fantômes de l'histoire qui interviennent sous la forme de couleurs harmoniques et rythmiques. Des citations de musiques du passé, constituent des présences étranges, là-encore distordues, étirées, fugaces.

Pendant la séquence d'ouverture, et lors des transitions entre les parties principales, des textes apparaissent dans la bande-son. La voix, chuchotée et distordue génère un espace sémantique supplémentaire et ouvre d'autres perspectives pour notre imaginaire. Ces textes puisent dans la littérature classique allemande, avec les figures majeures du mouvement « *Sturm und Drang* » (Goethe, Schiller) et du Romantisme (Heine). En citant le très célèbre « *Roi des Aulnes* » de Goethe, en ouverture, l'idée consiste à mettre en résonance les thèmes récurrents de cette littérature avec l'ensemble du projet. Ces poésies, peuplées de spectres, de figures inquiétantes, ou (dans le cas de Heine) donnant aux éléments naturels une fonction ésotérique qui dépasse la définition cartésienne du Monde, révèlent un autre univers, foisonnant d'images référentielles qui dialoguent avec l'espace scénique.

L'usage de la vidéo consiste principalement en un prolongement de l'espace physique. Un large écran vient clôturer le cadre de scène et sert de réceptacle à l'apparition de décors dans lesquels les artistes peuvent évoluer (principe du théâtre d'ombre). Ces images sont essentiellement basées sur des espaces (pièces vides, bureaux) dont les perspectives semblent plausibles dans l'espace. La vidéo n'a donc pas une fonction narrative (très peu de montage) mais existe en tant que surface physique, interagissant beaucoup avec la lumière, elle aussi traitée dynamiquement pendant tout le spectacle.

Dimension théâtrale, le personnage du fantôme

La partition de « **Ghostland** » fait appel à une typologie étendue du vocabulaire musical. Elle intègre des gestes et des actions au-delà du texte musical. Les déplacements sont travaillés de manière à produire une continuité entre les scènes. Les instruments de percussions deviennent ainsi des objets « transformables » qui perdent leur fonction sonore au profit d'une logique plastique et théâtrale.

Aux côtés des 4 musiciens, un personnage mutant accompagne l'action. Interprété par **Katharina Muschiol** (une artiste venue du théâtre de marionnettes), ce personnage incarne concrètement la figure du fantôme. Lors de ses apparitions, cette présence évanescence nous emmène au-delà du réel : au cœur du « territoire des ombres »...

ERLKÖNIG / LE ROI DES AULNES (1782)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du
so bang dein Gesicht?
Siehst Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. -

« Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand. »

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
In dürren Blättern säuselt der Wind. -

« Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schon;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen
und singen dich ein. »

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau. -

« Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. »
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Qui chevauche si tard à travers la nuit et le vent?
C'est le père avec son enfant.
Il porte l'enfant dans ses bras,
Il le tient ferme, il le réchauffe.

« Mon fils, pourquoi cette peur, pourquoi
te cacher ainsi le visage?
Père, ne vois-tu pas le roi des aulnes,
Le roi des aulnes, avec sa couronne et ses longs cheveux?
- Mon fils, c'est un brouillard qui traîne.

- Viens, cher enfant, viens avec moi!
Nous jouerons ensemble à de si jolis jeux!
Maintes fleurs émaillées brillent sur la rive;
Ma mère a maintes robes d'or.

- Mon père, mon père, et tu n'entends pas,
Ce que le roi des aulnes doucement me promet?
- Sois tranquille, reste tranquille, mon enfant:
C'est le vent qui murmure dans les feuilles sèches.

- Gentil enfant, veux-tu me suivre?
Mes filles auront grand soin de toi;
Mes filles mènent la danse nocturne.
Elles te berceront, elles t'endormiront,
à leur danse, à leur chant.

- Mon père, mon père, et ne vois-tu pas là-bas,
Les filles du roi des aulnes à cette place sombre?
- Mon fils, mon fils, je le vois bien:
Ce sont les vieux saules qui paraissent grisâtres.

- Je t'aime, ta beauté me charme,
Et, si tu ne veux pas céder, j'userai de violence.
- Mon père, mon père, voilà qu'il me saisit!
Le roi des aulnes m'a fait mal »

Le père frémit, il presse son cheval,
Il tient dans ses bras l'enfant qui gémit;
Il arrive à sa maison avec peine, avec angoisse:
L'enfant dans ses bras était mort.

Traduction J. Porchat (1861)

SCHILLER



GRUPPE AUS DEM TARTARUS GROUPE DU TARTARE (1781)

*Horch – wie Murmeln des empörten Meeres,
Wie durch hohler Felsen Becken weint ein Bach,
Stöhnt dort dumpfigtief ein schweres – leeres,
Qualerpreßtes Ach!*

*Schmerz verzerret
Ihr Gesicht – Verzweiflung sperret
Ihren Rachen fluchend auf.
Hohl sind ihre Augen – ihre Blicke
Spähen bang nach des Cocytus Brücke,
Folgen tränend seinem Trauerlauf.*

*Fragen sich einander ängstlich leise:
Ob noch nicht Vollendung sei? –
Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise
Bricht die Sense des Saturns entzwei.*

*Écoutez: comme le murmure d'une mer courroucée,
comme le gémissement d'une onde qui tombe
des rocs caverneux,
écoutez résonner une plainte lourde, profonde, comprimée.*

*La douleur ronge leur visage.
Le désespoir ouvre leurs lèvres à la malédiction.
Leurs yeux sont creux, leurs regards
cherchent avec anxiété le pont du Cocyte
dont les flots surchargés de larmes poursuivent
leur triste cours.*

*À voix basse, ils se demandent avec angoisse,
s'ils ne touchent pas encore au terme de leurs souffrances.
L'éternité ferme son cercle sur leur tête,
et brise la faux de Saturne.*

Traduction X Marmier (1854)



HEINRICH HEINE

DIE NORDSEE, ERSTER ZYKLUS LA MER DU NORD, PREMIER CYCLE (1825-1826)

VIII - Sturm

Es wütet der Sturm,
Und er peitscht die Wellen,
Und die Welln, wutschäumend und bäumend,
Türmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weißen Wasserberge,
Und das Schiffein erklimmt sie
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgährende Flutabgründe –

O Meer!
Mutter der Schönheit, der Schaumentstiegenen!
Großmutter der Liebe! schone meiner!
Schon flattert, leichenwitternd,
Die weiße, gespenstische Möve,
Und wetzt an dem Mastbaum den Schnabel
Und lechzt, voll Fraßbegier, nach dem Herzen,
Deas vom Ruhm deiner Tochter ertönt,
Das dein Enkel, der kleine Schalk,
Zum Spielzeug erwählt.

Vergebens mein Bitten und Flehn!
Mein Rufen verhallt im tosenden Sturm,
Im Schlachtlärm der Winde;
Es braust und pfeift und prasselt und heult,
Wie ein Tollhaus von Tönen!
Und zwischendurch hör' ich vernehmbar
Lockende Harfenlaute,
Sehnsuchtwilden Gesang,
Seelenschmelzend und seelenzerreißend,
Und ich erkenne die Stimme.

Fern an schottischer Felsenküste,
Wo das graue Schlöblein hinausragt
Über die brandende See,
Dort am hochgewölbten Fenster,
Steht eine schöne, kranke Frau,
Zartdurchsichtig und marmorblaß,
Und sie spielt die Harfe und singt,
Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken,
Und trägt ihr dunkles Lied
Über das weite, stürmende Meer.

VIII - Tempête

La tempête est déchaînée et fouette les flots. Les flots, écumant et se cabrant de rage, s'élèvent comme des tours, et ces blanches montagnes d'eau palpitent comme des êtres vivants. Et le petit navire les escalade d'un bond qui paraît impossible. puis brusquement retombe dans le gouffre béant et noir.

Ô mer! génératrice de la beauté, mère d'Aphrodite sortie de l'écume de tes flots! Grand'mère de l'Amour, épargne-moi! Déjà la blanche mouette flaireuse de cadavres volète autour de moi, semblable à un spectre; elle affine son bec au grand mat, elle a faim, la gloutonne, de ce cœur qui résonne de la gloire de ta fille et dont ton petit-fils, le mignon espiègle, se sert comme d'un joujou.

Mais en vain je prie et j'implore! Mes cris se perdent dans le mugissement de la tempête, dans le fracas de bataille des vents. Cela brame, siffle, crépite et hurle comme un hospice d'aliénés. Et, à travers tout ce bruit, je perçois nettement les sons enjôleurs d'une harpe, un chant étrange et langoureux qui amollit et qui déchire, et je reconnais cette voix.

Là-bas, sur la falaise écossaise, le petit manoir gris s'avance au-dessus de la mer irritée. A la fenêtre est une belle dame malade dont la peau diaphane a la blancheur du marbre; elle chante en s'accompagnant sur la harpe, et le vent, qui emmêle ses longues boucles, porte sa chanson monotone au loin sur la mer irritée.

Traduction G. de Nerval

