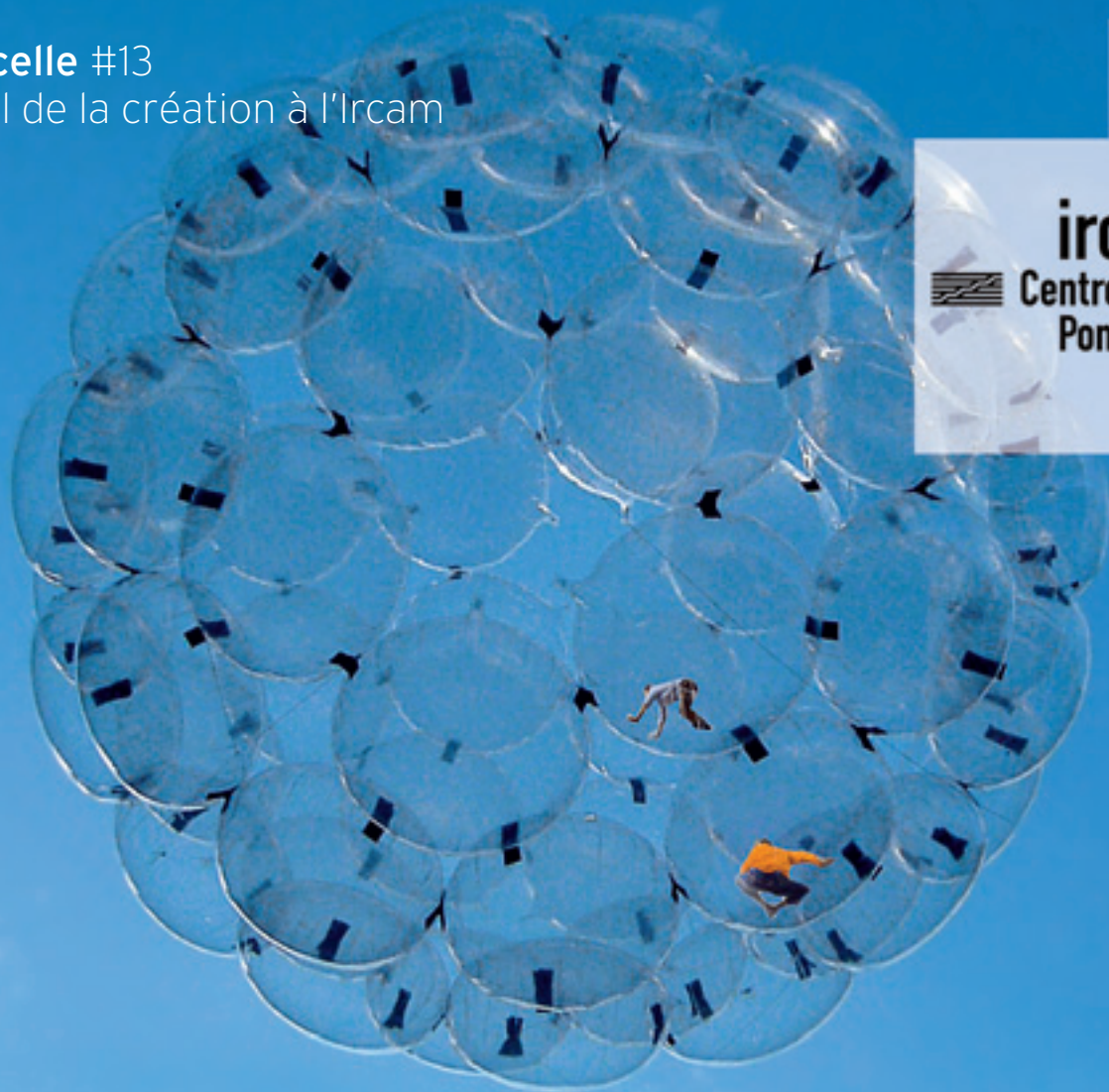


L'étincelle #13
journal de la création à l'Ircam



ircam
Centre
Pompidou



MANI- FESTE 2015

festival
2 juin - 2 juillet
le programme



TOMÁS SARACENO_IN ORBIT

#13 FESTIVAL 2 JUIN - 2 JUIL. 2015

MANIFESTE-2015
FÈDÈRE UNE QUINZAINE
D'ACTEURS MAJEURS
DE LA CULTURE,
DE LA FORMATION
OU DE LA RECHERCHE,
EN PARTICULIER
L'ENSEMBLE
INTERCONTEMPORAIN,
Le CENTQUATRE-PARIS,
LES SPECTACLES
VIVANTS-CENTRE
POMPIDOU ET LE
CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET DE
DANSE DE PARIS.

LA RÉSIDENCE CURSUS
DE L'IRCAM FORME
CHAQUE ANNÉE TROIS
COMPOSITEURS CHOISIS
PAR UN COMITÉ
DE LECTURE,
EN COMPOSITION,
RECHERCHE ET
TECHNOLOGIES
MUSICALES. À L'ISSUE DE
LEUR FORMATION, LES
JEUNES COMPOSITEURS
PRÉSENTENT AU PUBLIC
UN PROJET MUSICAL.
L'IRCAM REMERCIE
LA SACEM POUR LES
BOURSES D'ÉTUDES
QU'ELLE LEUR ACCORDE.

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS
ET ÉDITEURS DE MUSIQUE **sacem**

P. 5
ÉDITORIAL

P. 6
MACHINERIES TEMPORELLES
AN EXPERIMENT WITH ART
ENTRETIEN AVEC DANIELE GHISI

P. 8
ICI LE TEMPS DEVIENT ESPACE
PAR LAURENT FENEYROU

P. 12
**PHILIPPE HUREL :
RADICALEMENT PLURIEL**
PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

P. 14
LES VIOLONS DE FAUST
PAR LAURENT VILAREM

P. 16
**DE LA FORME DU TEMPS
AU TEMPS FORMEL**
PAR ELIE DURING
LA RÉVERSIBILITÉ DU TEMPS
ENTRETIEN AVEC MATHIAS FINK

P. 22
**QUELLE HISTOIRE !
PRENDRE LE TEMPS...**
À PROPOS DE *RHAPSODIE DÉMENTE*
ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS VERRER
VOYAGE AU BOUT DE L'IDENTITÉ FASCISTE
ENTRETIEN AVEC GUY CASSIERS

P. 26
ORCHESTRER AUJOURD'HUI
RENCONTRES AVEC
IVAN FEDELE, MICHAEL JARRELL,
MICHÉL LEVINAS, YAN MARESZ

P. 30
**DU GOLEM AU GLAMOUR :
UN AGENT NUMÉRIQUE PEUT-IL FAIRE
PREUVE DE CRÉATIVITÉ MUSICALE ?**
PAR GÉRARD ASSAYAG

P. 32
LA SONORISATION DE L'ACTEUR
PAR HORTENSE ARCHAMBAULT

P. 34
**DAVID CLAERBOUT,
TOMÁS SARACENO**

P. 39
LIEUX & PARTENAIRES

AN EXPERIMENT WITH TIME

GHISI

2, 3 JUIN/17H30-19H15 MAISON DE LA POÉSIE

REQUIEM POUR UN JEUNE POÈTE

ZIMMERMANN

2 JUIN/20H30 PHILHARMONIE DE PARIS

RÉCITAL ISABELLE FAUST

BENJAMIN, BIBER, HOLLIGER, JARRELL, PISENDEL

3 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

RHAPSODIE DÉMENTE

VERRET

4, 5 JUIN/20H30 NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL

PHILIPPE HUREL 1

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

5 JUIN/20H MAISON DE LA RADIO

PORTES OUVERTES

6 JUIN/15H-21H IRCAM & PLACE IGOR-STRAVINSKY

FADO ERRÁTICO

ENSEMBLE CAIRN, BRANCO/GERVASONI

6 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

JOURNÉE D'ÉTUDE INVENTIONS DU GESTE MUSICAL

8 JUIN/9H30-18H IRCAM

GEORGIA SPIROPOULOS

BRESCHAND, COLLIGNON, ARS NOVA ENSEMBLE INSTRUMENTAL

10 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

RÉPONS DE PIERRE BOULEZ

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN/BOULEZ, JARRELL, LACHENMANN

11 JUIN/20H30 PHILHARMONIE DE PARIS

LA MÉTAMORPHOSE

LEVINAS/LE BALCON

12, 13, 17 JUIN/20H 16 JUIN/19H ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET

ENSEMBLE TM+

CUNIOT, FEDELE, NORDIN

13 JUIN/20H30 MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ OLIVIER BENOIT

AGOSTINI, DE LA FUENTE

14 JUIN/18H CARREAU DU TEMPLE

MANI- FESTE 15

festival, académie, portes ouvertes

QUATUOR DIOTIMA

BARTÓK, FEDELE, GERVASONI, GLERUP

15 JUIN/20H30 THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

ENSEMBLE CONTRECHAMPS – TRIO K/D/M

GARCIA VITORIA, GERHARD, JARRELL

17 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES

DUPE/BAUX, QUATUOR TANA

18, 19, 20 JUIN/20H30 NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL

DAWNLIGHT/NIGHT: LIGHT

ENSEMBLE CAIRN/CENDO, COMBIER, RICHARD, SIGWARD

19 JUIN/19H30 CDC ATELIER DE PARIS-CAROLYN CARLSON

PHILIPPE HUREL 2

ENSEMBLE COURT-CIRCUIT/CASTELLARNAU, HUREL, POSADAS, VERUNELLI

20 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

CONCERT DES ATELIERS DE COMPOSITION POUR ENSEMBLE

DIRIGÉ, SOLISTE ET ÉLECTRONIQUE

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /

CRÉATIONS DES COMPOSITEURS DE L'ACADÉMIE

27 JUIN/ 20H LE CENTQUATRE-PARIS

SESSIONS DE LECTURE POUR GRAND ORCHESTRE

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

29, 30 JUIN/10H-12H30 – 14H-16H30 MAISON DE LA RADIO

CONCERT DE FIN DE SESSION DE QUATUORS À CORDES

ET DE L'ATELIER DE RÉALISATION INFORMATIQUE MUSICALE

29 JUIN/20H MAIRIE DU 4^e ARRONDISSEMENT DE PARIS

IN VIVO THÉÂTRE DANIEL JEANNETEAU – DANIELE GHISI

30 JUIN, 1^{er}, 2 JUILLET/19H-22H LE CENTQUATRE-PARIS

IN VIVO THÉÂTRE GUY CASSIERS

30 JUIN, 1^{er}, 2 JUILLET/20H LE CENTQUATRE-PARIS

IN VIVO ÉLECTRO / CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION

DIRIGÉ PAR CHRISTIAN RIZZO, SCANNER, CATY OLIVE

1^{er} JUILLET/20H30 CENTRE POMPIDOU

FINAL / CONCERTS DE LA MASTER CLASS D'INTERPRÉTATION

ET DE L'ATELIER D'ORCHESTRATION/EMILIO POMARICO

INTERNATIONALE ENSEMBLE MODERN AKADEMIE,

ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE

ET DE DANSE DE PARIS

2 JUILLET/18H30 ET 21H LE CENTQUATRE-PARIS

é L'étincelle, le journal de la création à l'Ircam # 13

#13 ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU.

IRCAM, Institut de recherche et coordination acoustique/musique, 1, place Igor-Stravinsky 75004 Paris. – Tél.: 01 44 78 48 43 – www.ircam.fr
Directeur de la publication Frank Madlener Rédacteur en chef Gabriel Leroux Coordination éditoriale Claire Marquet Communication & partenariats Marine Nicodreau
Ont participé à ce numéro Hortense Archambault, Gérard Assayag, Guy Cassiers, David Claerbout, Elie During, Ivan Fedele, Laurent FeneYROU, Mathias Fink, Daniele Ghisi, Michael Jarrell, Michaël Levinas, Yan Maresz, Tomás Saraceno, Jérémie Szpirglas, François Verret, Laurent Vilarem Documentation Gabriel Leroux
Conception graphique BelleVillie En couverture Tomás Saraceno, Sunny Day, Air-Port-City, 2006 © Photography and collage by Studio Tomás Saraceno, 2006, p.13, 37 : photographies Eric Laforgue Imprimerie Lamazière ISSN 1952-9864. © Ircam-Centre Pompidou. Éditeur Ircam-Centre Pompidou





L'œuvre-monde

Festival et académie pluridisciplinaires, portes ouvertes sur l'innovation et la création émergente, ManiFeste-2015 invite à la traversée d'œuvres-mondes qui s'affranchissent des formats, des limites, des us et coutumes contemporains. En elles, la clameur du présent ; par elles, les multiples formes du temps. On en trouve une saisissante incarnation dans la technique du collage et du télescopage des temps qui préside au *Requiem pour un jeune poète* (1967-1969) de Bernd Alois Zimmermann. Œuvre-monde et œuvre-monstre ouvrant ManiFeste, immense tableau qui comprime les énoncés politiques et poétiques du XX^e siècle, le *Requiem* s'adosse à un siècle fracassé, tel que l'a perçu un artiste allemand qui se suicidera un an après sa composition. Temps « sphérique » et extatique de Zimmermann, spirale infinie de *Répons* de Pierre Boulez, qui évoque l'architecture fluide du musée Guggenheim, litanies de la chute et de l'altération pour *La Métamorphose* de Michaël Levinas... Faire une expérience singulière avec la temporalité, c'est vivre les cycles emboîtés de l'installation de Daniele Ghisi, le démontage de l'Histoire et des histoires chez François Verret ou la fusion du présent et de l'archive dans l'In vivo Théâtre de Guy Cassiers autour de la figure du fasciste Léon Degrelle... Le passé n'est plus un socle assigné à une date mais une image mouvante, réveillée par notre présent et par la vivacité de l'appareil technologique. L'œuvre-monde noue ainsi une intrigue spécifique avec l'Histoire. La musique, art du temps, serait-elle l'art par excellence de la simultanéité – l'hypothèse de ce manifeste ?

Sphéricité du temps

Le festival de l'Ircam, et son académie placée en 2015 sous la houlette de Michael Jarrell et d'Ivan Fedele, parie sur la conséquence d'une forme déployée en lieu et place de l'exotisme banalisé du son « nouveau » : question cruciale pour la création musicale. L'échappée hors des cadastres contemporains peut se jouer dans l'alliance entre l'oralité et l'écriture – *Fado errático* de Stefano Gervasoni –, entre l'artifice et le spectacle du vivant (Christian Rizzo, Daniel Jeanneteau) ou dans l'ombre portée d'un triptyque orchestral, celui de Philippe Hurel, qui occupe toute une soirée.

Chaque fois que la musique a traité explicitement du temps, elle s'est donnée des analogies visuelles et un enjeu spatial. Chaque fois que la philosophie a convoqué la musique pour signifier ce temps qui ne change pas alors que tout s'écoule, elle s'est rabattue sur la mélodie comme métaphore de l'irréversibilité temporelle – la ligne que je chante ou dont je fais l'expérience, maintenant après maintenant. Des *Confessions* de saint Augustin aux leçons de Bergson et Husserl, toujours la linéarité, toujours le flux des vécus. Le point aveugle de la pensée, qui voulait pourtant tout mettre à jour, est précisément ce caractère de simultanéité, analysé par Elie During et Laurent Feneyrou dans les pages de *L'Étincelle*. L'intuition fondatrice de Zimmermann – *le temps se courbe et forme une sphère* – jaillit dans la description et l'espace de la scène de son opéra *Die Soldaten* : « *Un événement à venir précédant un événement passé ; les chorals de Bach, le jazz voisinent avec les rudiments de "l'opéra à numéro" ainsi que du "théâtre musical" – le tout continu en quelque sorte dans une structure panacoustique de la scène musicale qui amalgame tous les éléments du théâtre parlé, chanté, de la musique, des arts plastiques, du cinéma, du ballet, de la pantomime, du montage sur bande magnétique (bruits, paroles, musique concrète) dans une conception pluraliste du temps et des événements [...]* »

Voilà le prix et le sens d'une œuvre-monde : instaurer une consistance et une présence inaliénables, établir un ordre commun à la simultanéité et à la succession, doter l'événement musical de la puissance polyphonique et d'une multiplicité d'échelles hétérogènes. La perception de ces échelles est tout à la fois une et multiple, ce « tout à la fois » qui marque la singularité musicale.

La capacité à *faire des mondes* sollicite directement notre capacité à habiter ces mondes et à les interpréter. En ce sens, l'invention des formes du temps est bien l'invention – et l'Ircam – de demain.

Frank Madlener

TOMÁS SARACENO
GALAXIES FORMING
ALONG FILAMENTS,
LIKE DROPLETS ALONG
THE STRANDS OF
A SPIDER'S WEB

MACHINERIES TEMPORELLES

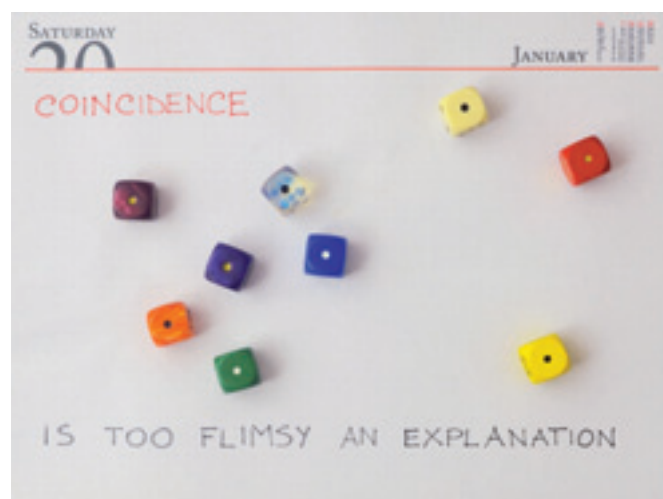
ENTRETIEN AVEC DANIELE GHISI
COMPOSITEUR

Les machines temporelles, machines à remonter le temps, machines à dilater le temps, ont été souvent l'apanage des œuvres de fiction, de science-fiction. Et c'est en effet de fiction, et aussi un peu de science, qu'il est question ici avec la création du compositeur italien Daniele Ghisi, objet plastique autant que musical, opéra sans voix parlées, dont il nous livre l'origine et le lent processus d'élaboration.

AN EXPERIMENT WITH ART

AN EXPERIMENT WITH TIME
MARDI 2, MERCREDI 3 JUIN, 17H30-19H15
MAISON DE LA POÉSIE

IN VIVO THÉÂTRE
DANIEL JEANNETEAU - DANIELE GHISI
ACADÉMIE
MARDI 30 JUIN, MERCREDI 1^{ER}, JEUDI 2 JUILLET,
19H-22H,
LE CENTQUATRE-PARIS, ATELIER 9



**Votre œuvre s'intitule *An Experiment with Time*.
Quelle en est l'origine ?**

An Experiment with Time, c'est le titre d'un livre écrit par un ingénieur du début du XX^e siècle, John William Dunne. C'était un véritable personnage que je qualifierai de polyédrique : ingénieur, il concevait des avions et il fut également l'auteur d'un traité sur la pêche à la mouche. Ce qui m'a intéressé, c'est le travail qu'il a mené sur la relation entre les rêves et le temps et qui est développé dans son livre. Celui-ci commence avec un récit que fit John W. Dunne : le rêve d'une explosion. Cette explosion, il l'identifia comme celle qui se produisit en 1917 à Silvertown quelques jours après qu'il l'ait rêvée. Il avait donc en quelque sorte rêvé le futur. En-soi, le principe est banal : c'est celui de la prophétie des rêves. Ce qui est intéressant avec Dunne, c'est qu'il va en faire un objet d'expérimentation. Il va se mettre à compter, dans ses rêves, combien d'images se réfèrent au passé et combien se réfèrent au futur. Il s'aperçoit que la quantité de rêves se référant au passé et celle se référant au futur est plus ou moins la même. Cela l'amène à dire que le flux du temps n'est qu'un phénomène de la conscience. Sans conscience de la vie, le temps est toujours devant nous. Le passé et le futur sont devant nous de manière égale. Il va développer tout un ensemble d'idées dont certaines peuvent être mises en parallèle avec des idées développées à la même époque par des philosophes, par exemple Bergson. C'est de cela que je suis parti, pour ensuite imaginer un grand jeu autour de la nature du temps. Je suis parti de l'idée de Dunne qu'un rêve peut prévoir le futur. J'ai alors construit une sorte de journal de bord rattaché à un personnage qui pourrait être John W. Dunne lui-même. Dans ce journal, il s'interroge sur la nature du temps, il interroge la cyclicité du temps, la réversibilité du temps, etc. Il y a tout un jeu entre le temps, la mémoire et le rêve qui se déploie tout au long de ce journal.



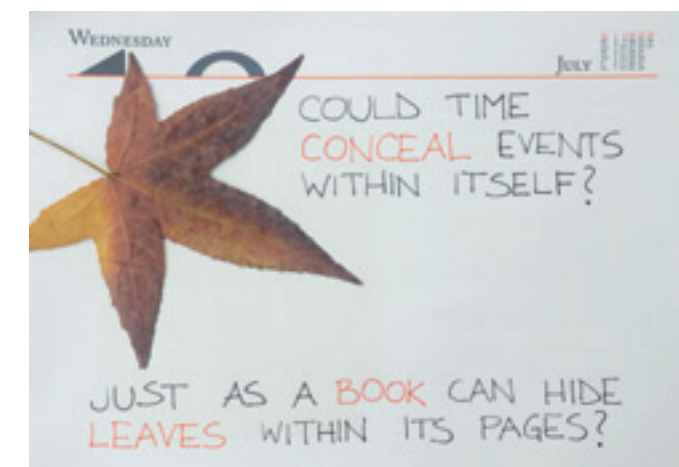
Un journal de bord : n'est-ce pas un objet temporel qui questionne lui-même le temps ? N'y a-t-il pas à l'origine de votre œuvre une boucle temporelle ? Un temps questionné dans le temps ?

Les concepts de boucle et de cycle sont à la base de l'œuvre. Cette œuvre, du moins dans une de ses versions, est une installation composée de trois écrans, sur lesquels sont projetées trois vidéos, et d'un dispositif électroacoustique. L'écran central reste toujours allumé ou presque. S'y déploie le journal de bord sur une année. Le personnage se rend compte que l'explosion qu'il a rêvée, l'explosion de Silvertown, s'est réellement produite. C'est le point de départ. Tout au long de l'œuvre, on retrouvera l'idée d'explosion en filigrane. Ce journal se divise en quatre parties, une partie par saison. Durant la première, le protagoniste réalise des expériences sur lui-même. Comme le fit Dunne, il analyse les images de ses rêves pour savoir lesquelles se réfèrent au futur et lesquelles se réfèrent au passé. Au printemps, il décide que cette expérimentation sur lui-même n'est pas suffisante. Il envoie une lettre à un journal pour permettre à d'autres personnes de faire cette expérimentation sur eux-mêmes. Le but, c'est d'obtenir plusieurs résultats. En été, il se rend compte qu'une des raisons pour lesquelles beaucoup d'images ne se réfèrent ni au passé ni au futur, serait due au fait qu'il y aurait un temps plus fin au milieu du temps. Il fait l'hypothèse d'un temps qu'on ne peut percevoir et qui se situerait entre les instants. Enfin, à l'automne, il construit une machine pour dilater le temps, étirer les instants, et voir ce qu'il y a entre ceux-ci. Il s'aperçoit que ce qu'il y a entre : c'est lui-même au début. La boucle est bouclée. À droite et à gauche, il y a deux autres personnages, qui ont chacun une autre temporalité, et une autre manière de boucler. Le personnage de l'écran du milieu vit durant une année, alors que celui de gauche vit juste une journée et que celui de droite vit, lui, une temporalité encore autre, sur toute une vie. Les trois personnes sont en fait trois alias qui ont trois temporalités différentes, et qui vivent quasiment la même vie.

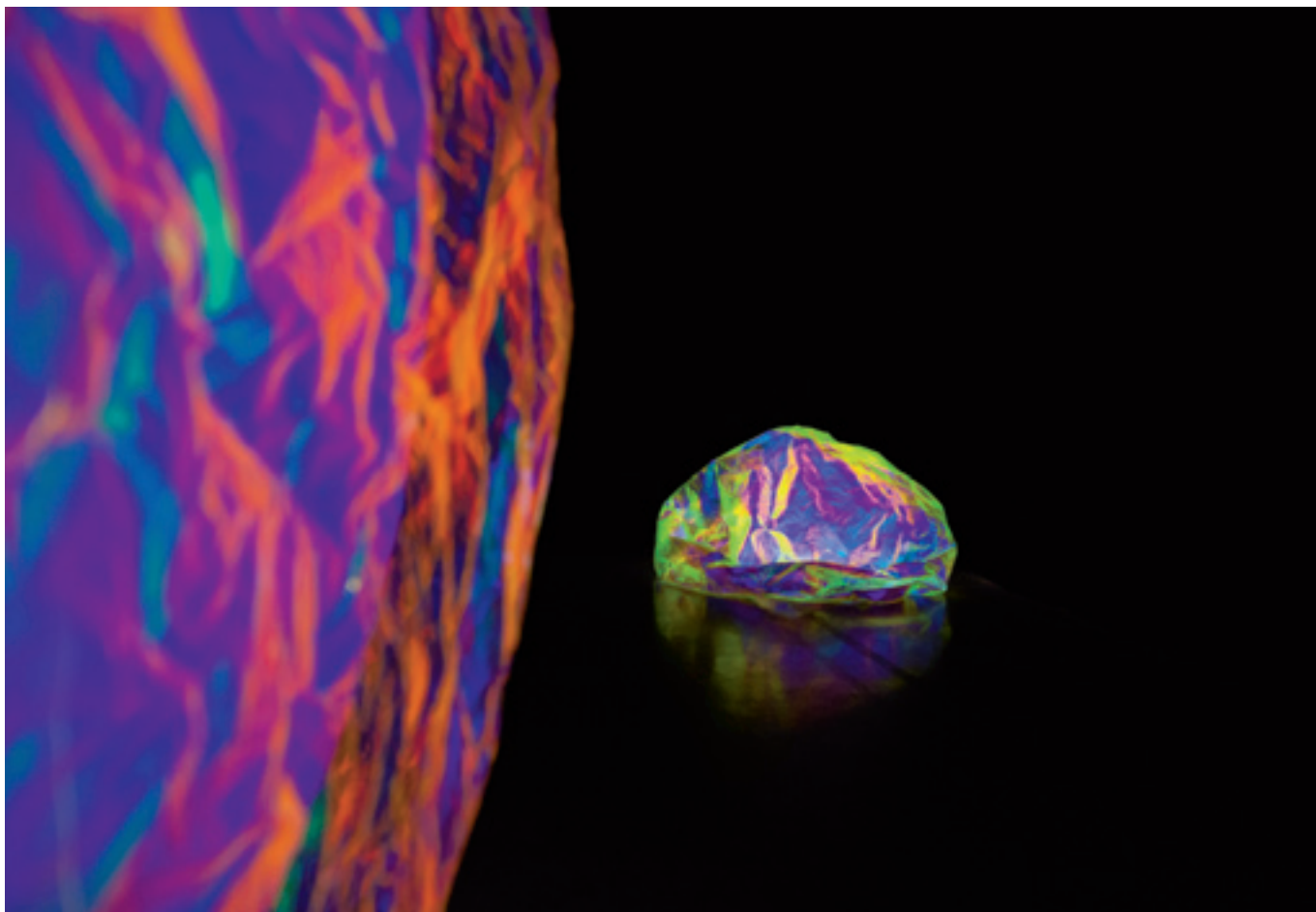
Vous avez multiplié dans votre œuvre les références, musicales, littéraires, cinématographiques. Comment êtes-vous parvenu à articuler votre œuvre ? C'est une sorte d'*Experimentation with Art*...

Au début, j'avais envie de me mettre en jeu dans un domaine qui n'est pas le mien, en réalisant une installation contenant de la vidéo. Or je ne suis pas un vidéaste, et je me suis même demandé s'il ne fallait

pas faire appel à un artiste vidéaste pour réaliser cette partie. Certes, je travaille en étroite collaboration avec des gens qui m'aident et m'accompagnent pour le script, pour le graphisme et pour la vidéo. Mais c'est moi qui pilote l'ensemble, qui reste au cœur de l'œuvre, car je ressentais le besoin d'aborder un domaine plus large que le domaine musical, et l'enjeu était de réaliser un objet artistique que je ne saurais pas au juste comment nommer. Cet objet, c'est un peu comme l'opéra que j'avais envie d'écrire même s'il ne s'agit pas d'un opéra. C'est une œuvre sans voix parlées. Je voulais que les gens, en lisant les textes, aient une modalité d'écoute du texte, qu'ils parviennent à l'entendre littéralement. Pour que la rythmicité et la précision de l'élément musical par rapport au texte puissent faire que la lecture devienne aussi une écoute, l'écoute d'un journal de bord musical. J'ai donc créé un objet complexe qui me permette de faire des références à tout ce que j'aime. Et, je me rends compte que même les sections vidéo doivent être vues parfois au moins cinq fois pour qu'on saisisse toutes les choses qui y sont placées. Il y aura une manière de percevoir l'œuvre qui sera de la re-percevoir.



IMAGES : DANIELE GHISI, AN EXPERIMENT WITH TIME
(EXTRAITS DE LA VIDÉO) © DANIELE GHISI



TOMÁS SARACENO_IRIDESCENT PLANET MEDIUM

ICI LE TEMPS DEVIENT ESPACE

PAR LAURENT FENEYROU
MUSICOLOGUE

Forme d'une œuvre, perception du temps musical, sont les sujets analysés par le musicologue Laurent Feneyrou qui, en s'appuyant sur les compositions de Pierre Boulez, de Bernd Alois Zimmermann ou encore de Gérard Grisey, dresse un tableau historique des manières de (re)créer de nouvelles formes.

**SÉMINAIRE AUTOUR DU REQUIEM
POUR UN JEUNE POÈTE**
DE BERND ALOIS ZIMMERMANN
VENDREDI 15 MAI, 17H-19H
IRCAM, SALLE STRAVINSKY

REQUIEM POUR UN JEUNE POÈTE
MARDI 2 JUIN, 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS, GRANDE SALLE

**RÉPONS DE PIERRE BOULEZ - MOUVEMENT
DE HELMUT LACHENMANN**
JEUDI 11 JUIN, 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS, GRANDE SALLE

LA MÉTAMORPHOSE
VENDREDI 12, SAMEDI 13, MERCREDI 17 JUIN, 20H
MARDI 16 JUIN, 19H
ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET, GRANDE SALLE

«Pensez donc à tout ce qu'il a fallu prendre sur soi-même pour réduire une longue histoire à un aussi court récit. Certes un coup d'œil peut suffire à donner le départ à un poème, un soupir à jeter l'idée d'un roman. Mais avoir su enfermer tout un roman dans un simple geste, exprimer tout son bonheur dans une seule exhalaison de souffle, voilà qui implique une concentration d'esprit ignorée de ceux qui se complaisent à épancher leurs émotions.» Ces mots d'Arnold Schoenberg sont fameux, qui saluèrent en juin 1924 les *Six Bagatelles* pour quatuor à cordes de son disciple Anton Webern. Quelques années plus tôt, l'architecte Adolf Loos faisait de l'ornement un artifice synonyme de laideur, un crime à l'endroit de la modernité artistique. Et quelques années plus tard, la composition de l'atome était établie, conduisant la physique vers l'infime de la matière. C'est l'époque encore où la médecine conçoit le mal organique non plus comme une simple déviation de la norme, mais comme une composition ou une invention, en différentes phases – de début, de crise, souvent d'issue – d'un corps en évolution, mais dans le silence des organes. Un silence que la palpation ne suffit plus à faire parler, mais dont l'analyse seule, par ses micro-dosages, dévoilera les premières manifestations délétères.

En musique, l'abandon des archétypes, des canons formels du classicisme et du romantisme, ou plus exactement de l'adéquation de ces canons avec le matériau employé, ne pouvait que laisser le compositeur à la marge d'une construction développée, modifiant par là même l'échelle du discours et sa focale, la forme et la perception de sa durée. Y participèrent dans une large mesure l'atonalité, celle des *Bagatelles* de Webern, précisément, celle d'*Erwartung* aussi, pour citer un autre exemple, celui d'un opéra d'à peine trente minutes, et plus encore l'invention du sérialisme. Une fois la série énoncée, inversée, rétrogradée ou transposée, quelques mesures suffisaient à constituer un mouvement. Aussi cette série, fondatrice de ses propres hiérarchies, avait-elle renversé la codification rigide des formes archétypales, nées de l'universalité préétablie des degrés de la gamme. Comment, après cela, en dehors du soutien d'un drame ou d'un texte, et au regard de certaines des propositions majeures de ManiFeste-2015, regagner la grande forme et renouveler la perception du temps ?

Après la Seconde Guerre mondiale, les compositeurs sériels se montrent d'abord plus attentifs à la morphologie et à la syntaxe qu'à la forme en tant que telle, qu'ils pensent de manière moins rigoureuse. Pierre Boulez, cependant, se risque à des éléments théoriques. Issu d'une conférence donnée à Darmstadt, le 13 juillet 1960, et remaniée en 1980, son article « Forme » devait servir de base au troisième chapitre de *Penser la musique aujourd'hui*, dont il est par conséquent l'esquisse d'une suite. Certes, son modèle est alors, depuis la *Troisième Sonate* et la lecture du *Livre, l'opérateur* de Stéphane Mallarmé, au sein d'un vaste réseau de possibles. Mais avec le structuralisme, Boulez considère la forme comme la « mise en structure » de structures locales, engendrées en musique par le principe sériel. Si notre univers est relatif, ainsi que l'établit *Penser la musique aujourd'hui*, la forme ne saurait être que relative, autrement dit renouvelable à chacun de ses instants. Dans le schéma classique, l'« angle d'audition » se situait *a priori*, en tant que la forme, qu'elle soit sonate, lied, scherzo, rondo ou autre, était donnée, que confirmaient même les éventuels accidents. Désormais, le schéma, édifié au fur et à mesure, au temps donc irréversible, déplace l'« angle d'audition » *a posteriori*, au terme de la traversée de l'œuvre, sinon parallèlement à elle. De la micro-structure à la macro-structure, la musique, exigeant des critères sériels qui imposent aux structures locales l'ordre de leur succession, de leurs rapports diagonaux ou de leur simultanéité, obéit au même mode de penser, mais non aux mêmes modes d'application – cet ordre assurant une cohérence et situant l'accident non hors de la forme, mais au terme d'une stricte déduction logique.

Peu après avoir révisé cet article, Boulez achève la composition de *Répons*, donné en création dès 1981 au festival de Donaueschingen, puis à Londres en 1982 et à Turin en 1984 à l'issue de deux révisions successives. On entend bien sûr dans cette œuvre des sections, les pans d'un polyptique, d'une vaste forme rigoureuse et maîtrisée. Mais on y décèle aussi quelques intuitions de l'art baroque et de ses plis : l'ornement, induisant une géométrie de situations, une zone, davantage qu'une note seule, recluse en un point qui lui serait perpétuellement assigné ; la figure, aux contours illusoires et ambigus, se dissolvant en image mouvante, non plus essence immuable, mais perpétuel devenir ; l'harmonie, née des contraires, des divergences entre les plans sonores, sinon entre les matériaux, et qui confère à l'écriture sa densité et une épaisseur gorgée de contrastes et de torsions, de mouvements qui tantôt fuient tantôt se concentrent, tantôt s'élèvent tantôt chutent. Et Pierre Boulez d'évoquer le musée Guggenheim de New York, où le visiteur revoit ce qu'il a vu et entrevoit déjà ce qu'il verra. Un parcours, une vision architecturale de la forme, à travers les déplacements que cette forme induit.

Bernd Alois Zimmermann avait adopté une toute autre solution dans le *Requiem für einen jungen Dichter* (*Requiem pour un jeune poète*, 1967-1969), une partition à l'effectif considérable, réparti dans un

MARDI 2, MERCREDI 3 JUIN, 17H30-19H15
MAISON DE LA POÉSIE

AN EXPERIMENT WITH TIME INSTALLATION

Installation sonore et vidéo **Daniele Ghisi**
Inspirée du livre éponyme de **John W. Dunne**
Musique, vidéo, réalisation informatique musicale
Daniele Ghisi, commande Ircam-Centre Pompidou
et ensemble Divertimento, création

John William Dunne, ingénieur en aéronautique, soldat et philosophe passionné de pêche à la mouche sèche, écrit en 1927 une « expérience avec le temps ». Il y fait coexister passé et futur, rêves prémonitoires et rêves qui ne se réfèrent ni au souvenir ni à l'anticipation. Le jeune compositeur et mathématicien italien Daniele Ghisi s'embarque dans cette curieuse machine à dilater le temps. Par le biais d'alias projetés sur les écrans et de bases de données électroniques, cette installation emboîte plusieurs cycles différents – une journée, un an et une vie, considérée elle-même comme polyrythmie.

Production Ircam-Centre Pompidou. Coréalisation Maison de la Poésie. Avec le soutien de la Sacem et du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne.

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

2
06

MARDI 2 JUIN, 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS, GRANDE SALLE
DANS LE CADRE DE LA BIENNALE D'ART VOCAL

REQUIEM POUR UN JEUNE POÈTE

Marisol Montalvo soprano
Leigh Melrose baryton
Peter Schröder, Felix Strobel récitants
Élèves du département Jazz et Musiques improvisées
du Conservatoire national supérieur de musique
et de danse de Paris
Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart (SWR)
Les Cris de Paris*
Chœur de chambre Les Éléments**
Chœur de l'Armée française***
Direction Michel Tabachnik
Chefs de chœur Geoffroy Jourdain*, Joël Suhubiette**,
Aurore Tillac***
João Rafael diffusion sonore

BERND ALOIS ZIMMERMANN
Photoptosis, Requiem pour un jeune poète

Le *Requiem* de Zimmermann comprime en un tableau éruptif tout ou presque du XX^e siècle : clameur des idéologies, vertige de citations musicales, multiplicité des langues, apparition de figures historiques (Mao, Hitler, Churchill, Staline, Dubček), théâtre de textes ultimes (*l'Ecclésiaste*, l'œuvre posthume de Wittgenstein, la fin d'*Ulysse* de Joyce). Colossal par son ambition et par les effectifs réunis – les chœurs, l'orchestre, le jazz-band, les solistes et récitants, la bande électronique, ce requiem donne la parole aux figures des révolutions et aux poètes, « suicidés de l'histoire », comme Maïakovski. Cette œuvre dramatique et emphatique est précédée du tableau orchestral, inspiré par les fresques murales peintes par Yves Klein à Gelsenkirchen. *Photoptosis*, littéralement explosion de lumière avant la nuit fracassée du *Requiem*.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Philharmonie de Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Avec le soutien du Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik

Concert enregistré par France Musique.

Tarifs | 25€ | 21,25€ | 10€

18H30, PHILHARMONIE, AMPHITHÉÂTRE
PRÉSENTATION DU CONCERT PAR LAURENT FENEYROU,
MUSICOLOGUE

Entrée libre sur réservation : 01 44 84 44 84

ET... SÉMINAIRE AUTOUR DU REQUIEM POUR UN JEUNE
POÈTE DE BERND ALOIS ZIMMERMANN, VENDREDI 15 MAI
voir p. 35



TOMÁS SARACENO_BOSW IRIDESCENT/FLYING GARDEN/AIR-PORT-CITY

espace enveloppant, matriciel, résolument clos, voire suffocant par moments, accusant par la démesure de ses moyens et la dissémination de ses gestes, une dérégulation désespérée. Ou plutôt, sa solution formelle était double.

Il y avait d'abord l'accumulation, dans les mouvements extrêmes, les derniers composés, à la hâte, avant l'effondrement : le *Prologue* et le *Dona nobis pacem*. Ainsi, tout au long du mouvement conclusif, les chœurs et les voix solistes chantent, jusqu'à l'exaspération, en un développement choral et orchestral peu à peu assourdissant, une même mélodie et, harmoniquement, une même totalité chromatique. Puis, la bande magnétique introduit des bruits : une « action de destruction », dont le fracas met un terme, momentanément, à la démesure vocale et instrumentale, des klaxons, des sifflements stridents, des moteurs à l'allumage, des cris, des slogans contre la guerre du Vietnam, la clameur de manifestations à Prague, à Paris et en Allemagne. Après une ultime récitation et un brutal accord de l'orchestre, les chœurs donnent, *con tutta la forza*, un dernier *Dona nobis pacem*, sur une harmonie incluant l'échelle chromatique en son entier – une totalité sans manque, en laquelle l'œuvre se délivre. Cette forme n'est pas sans évoquer la temporalité mélancolique, privée de la possibilité

d'un authentique présent, lui-même ouvert sur l'avenir. Sa détresse ne laisse rien d'autre que la plainte, qui n'est qu'une manière de vivre continuellement le passé. Lequel ne peut donc se dissiper et se fait toujours plus pesant. Une rétention inversée se dessine – un dédevenir (*Entwerden*) aurait dit le psychiatre Viktor von Gebattel. Rien n'arrive, il n'est aucun événement. Tout, déjà, est advenu. Une telle forme, développée, est seulement insistance.

Mais il y avait aussi le montage et le collage, dans les mouvements centraux, les *Requiem I* et *II*. Sept *Comp.* électroniques, sept monades, jalonnent le *Requiem I* – le *Requiem II* en compte deux autres. Sous ce terme, indécis du fait de son abréviation, résonnent complexe, *compositio*, *compilatio*... Le composite s'y manifeste, sous l'influence, notamment, d'Ezra Pound et de James Joyce, mais aussi des surréalistes, de Dada et de Fluxus. La composition, minutieuse, mot à mot, sous forme de polyphonies enchaînées, sinon de structures contrapuntiques, dissémine des textes, des extraits musicaux et des documents d'actualité. Dans une lettre datée du 26 août 1969, Zimmermann écrit : « La langue atteint une signification particulière : un assemblage [*Gefüge*, terme qui désigne aussi la stratification géologique et la structure] dense de langues. » L'œuvre accumule et

agglutine ce qu'elle cite. Et la citation y est hommage, dette, commentaire d'un inachevé du passé. Mais comment citer l'art de l'avenir ? Cette aporie dévoile-t-elle la temporalité du mélancolique, son inclination vers le passé, ou plutôt, vers le vécu jusqu'à présent ? Ou l'exercice de la citation en soi traduit-il une absorption maniaque dans un présent volatil et fugace, dans une chaîne d'instant isolés, en contact fusionnel avec le tout ?

Dans la reconquête de la grande forme, une autre voie s'ouvre peu après, qui réintègre les archétypes historiques, mais en les transformant. Déclinons-la ici en deux orientations que tout semblait opposer *a priori*.

La musique spectrale, bien sûr, est faite de spectres (son nom ne l'indique que trop), d'attaques, de transitoires et de formants, ainsi que d'éléments de distorsion, de bruits blancs, de larsens et de granulosités, chers à Michaël Levinas... Elle est en somme une leçon d'anatomie du son. On a beaucoup insisté sur ses modèles physiques et acoustiques. Or, le modèle biologique s'y avère aussi déterminant : organiquement, le son et la forme naissent, vivent et meurent. Bien plus, c'est la nature perceptive de notre corps, saturé de rythmes physiologiques, que cet art intègre. Émerge ainsi une chronobiologie, soucieuse de durée, là où le rythme sériel se montrait d'essence spatiale. Dès lors, le matériau n'est pas une cellule, un thème ou une série à développer *a posteriori*, par prolifération de ses détails, mais un processus. Une telle musique, Gérard Grisey la considérait comme *différentielle* (en tant qu'elle articule et organise des différences), comme *liminale* (en tant qu'elle joue sur des seuils) et comme *transitoire* (en tant qu'elle est un incessant devenir sonore). Et si l'on ajoute à cela le statut déterminant qu'elle réserve à l'harmonie (et à l'inharmonicité), on comprendra que ses formes ont en leur genèse un temps spécifique et la continuité interne d'une durée qui est celle d'un déploiement. C'est dans ce contexte que la pensée spectrale renoue avec la forme sonate de l'âge classique, dialectique, fondée sur des antagonismes harmoniques et leur résolution, et dépasse par ses processus, ses fractures, ses aires d'émergence, de résurgence ou de rémanence, et ses diverses temporalités conflictuelles, l'écriture sérielle de la turbulence.

Dans les mêmes années, Helmut Lachenmann emprunte à un autre legs. On pourrait évoquer le moment singulier où, chez lui, l'œuvre, hésitante, fragile, sinon friable, mise en péril, par sa lenteur intrinsèque et ses creusements dans le son, menace de s'arrêter, dérive vers un point où un mouvement circulaire et obstiné la saisit. Une *via negativa* où chaque son, chaque silence, chaque matériau, dans un rapport permanent d'interruption réciproque, est possiblement investi de la responsabilité d'introduire au néant. *Mouvement* (– *vor der Erstarrung*) (*Mouvement* (– *avant l'engourdissement*), 1982-1984) n'échappe pas à cette règle, lors de la citation de la chanson populaire viennoise « O du lieber Augustin ». Mais c'est le monde baroque que nous évoquerons, et le genre de la suite qui organise souvent la grande forme chez Lachenmann. On se souviendra que *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (*Suite de danses avec hymne allemand*, 1979-1980) enchaîne de courtes unités sur ce schéma : valse, marche, sicilienne, capriccio, gigue, tarentelle, polka, galop et *aria*... Rétablissant l'Histoire, contre sa consommation immédiate, Lachenmann ne fuit plus l'ordre du temps jadis, mais en restaure la rhétorique, organisée en système, alimentée par l'effort constant des siècles, nous obligeant à un langage et à un temps communs. L'écriture, codifiée, l'estée du poids des signes et de leur tradition, s'en trouve déstabilisée, quand le compositeur se découvre investi d'une authentique responsabilité dans la création de nouvelles formes.

Il nous vient à l'esprit, pour conclure, une réplique de Morton Feldman, maître de la durée, sinon de la grande forme, à ceux qui n'entendaient qu'ennui à son goût de l'étirement : « L'Odysée est-elle trop longue ? »

MERCREDI 3 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

RÉCITAL ISABELLE FAUST VIOLONS

Isabelle Faust violon
Réalisation informatique musicale Ircam/Éric Daubresse

GEORGE BENJAMIN *Trois miniatures pour violon solo*
JOHANN GEORG PISENDEL *Sonate en la mineur pour violon solo*

MICHAEL JARRELL *Dornröschen (Nachlese IVb)*,
version avec électronique, création

HEINZ HOLLIGER *Drei kleine Szenen für Violine solo : Ciacconina, Geisterklopfen, Musette funèbre*,
création française

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER *Passacaglia (Mystery Sonata)*

Isabelle Faust aime croiser les époques et alterner le violon baroque avec cordes en boyaux et le violon contemporain, l'art excentrique d'un Heinrich Biber et les défis polyphoniques de Heinz Holliger. Soliste privilégiée de Claudio Abbado et Franz Bruggen, de Bernard Haitink et Philippe Herreweghe, Isabelle Faust pratique depuis longtemps le hors-piste historique. Michael Jarrell lui avait dédié son concerto pour violon, « paysage avec figures absentes » et sa relecture (*Nachlese IV*) où toute la scène appartient au violon soliste. *Dornröschen*, nom du Stradivarius de 1704 joué par la violoniste, adjoint aujourd'hui un nouveau commentaire à l'œuvre d'origine, celui de l'électronique consubstantielle à la partition du violon.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants – Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

JEUDI 4, VENDREDI 5 JUIN, 20H30
NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL,
GRANDE SALLE JEAN-PIERRE VERNANT

RHAPSODIE DÉMENTE SPECTACLE, CRÉATION 2015

Mise en scène François Verret
Scénographie Vincent Gadras
Musique Jean-Pierre Drouet, Marc Sens
Costumes Laure Mahéo
Mannequin, masque Anne Leray
Son Manu Léonard
Images Claire Roynan
Lumières Nicolas Barraud
Construction Ateliers de la MC2 : Grenoble
Collaboration informatique musicale Ircam/Grégory Beller
avec Jean-Pierre Drouet, Charline Grand, Natacha Kouznetsova, Germana Civera, Jean-Christophe Paré, Chiharu Mamiya, Marc Sens, François Verret

Le chantier 2014-2018 initié par François Verret est un immense laboratoire nomade passant par Paris, Grenoble et Strasbourg. En 2015 émerge une *Rhapsodie démente*, dont les protagonistes fonctionnent en roue libre, s'autorisant le libre jeu des « dérives associatives » : l'histoire singulière se heurte à la grande Histoire, les subjectivités s'accordent et se désaccordent. Montage de tableaux vivants, tranchées vocales, paysages acoustiques et optiques, déperdition de la mémoire et invention d'une langue nouvelle... Dans cette vision féroce et ironique de l'héritage du siècle dernier, François Verret pratique l'interdisciplinarité, où s'engagent les corps et les voix, le théâtre, la danse et l'improvisation. Plusieurs spectres surgissent sur cet horizon saturé, cette ligne de l'histoire des pères bientôt pulvérisée par les figures féminines. « *Par où commencer ? Tout craque, tangué et se disloque. Le ciel bourdonne de métaphores.* » (Ossip Mandelstam)

Production déléguée MC2 : Grenoble. Coproduction MC2 : Grenoble, Pôle Sud-Centre de développement chorégraphique (en préfiguration)/Strasbourg, Ircam-Centre Pompidou, Théâtre national de Bretagne-Centre européen de production théâtrale et chorégraphique, L'Apostrophe scène nationale Cergy-Pontoise et du Val d'Oise, Le Manège de Reims scène nationale, Maison de la Culture d'Amiens, Centre de création et de production, Compagnie FV. Avec le soutien de la SACD. La compagnie FV est subventionnée par la DRAC Ile-de-France et la région Ile-de-France. François Verret est artiste associé à la MC2 : Grenoble, et en résidence à Pôle Sud, scène conventionnée pour la danse et la musique, Strasbourg.

Tarifs | 22€ | 16€ | 11€ | 8€

PHILIPPE HUREL: RADICALEMENT PLURIEL

PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS
ÉCRIVAIN ET JOURNALISTE

Le compositeur Philippe Hurel, qui fête ses soixante ans cette année, a toujours su trouver une cohérence dans ses contradictions. « Il n'y a rien de pire que l'œcuménisme, dit-il avec ce ton entier et plein d'humour qui le caractérise. Mais j'aime à penser que nous sommes perméables à de nombreuses influences, parfois aux antipodes les unes des autres, en apparence. »

PHILIPPE HUREL 1
VENDREDI 5 JUIN, 20H
MAISON DE LA RADIO, AUDITORIUM

PHILIPPE HUREL 2
SAMEDI 20 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE



© N. BOTTI

Ce mélange des genres parfois inattendu n'est pas neuf. Enfant, le petit Philippe apprend le violon. Puis, au début de l'adolescence, il abandonne complètement la musique dite « classique » pour s'adonner, en amateur d'abord, aux rock, funk, jazz et autres musiques improvisées. « Je ne regrette pas cette période: j'ai tant appris, rencontré tant de musiciens passionnants, dont certains sont aujourd'hui de grandes pointures dans leur domaine. C'est aussi à cette époque que j'ai commencé à écrire, sur le tas, dans des styles musicaux bien loin de ceux que je pratique aujourd'hui. »

De cette parenthèse, Hurel retient aussi la formidable virtuosité de musiciens comme Jimi Hendrix, qu'il écoute encore aujourd'hui avec la même jouissance. « Hendrix, ce n'était pas seulement un virtuose de la rapidité, mais un virtuose du maniement du son, doté d'une connaissance monstrueuse de son instrument: il pouvait en sortir n'importe quel son. Pour moi, c'est ça, la virtuosité véritable, et même la musicalité véritable. La virtuosité ne m'intéresse pas en tant que telle, mais son allure funambulesque peut réellement me faire rire ou pleurer: j'ai le sentiment que ce que certains pourraient considérer comme un effet de style crée au contraire tension et émotion. De même dans ma musique, ce que je compose est très difficile à jouer, mais jamais injouable, et les musiciens le savent: pas d'échappatoire, ni de négociation possible. Naît ainsi une tension véritablement musicale. »

À la sortie de l'adolescence, le laboratoire d'écriture que représentent pour lui les groupes de rock ne lui suffit plus, et la musique de tradition écrite séduit à nouveau le futur compositeur: malgré la longue période d'abstinence solfégique qu'il vient de traverser, il s'inscrit en muscologie et au conservatoire, suit des cours d'écriture, de contrepoint, de composition... C'est à cette époque qu'il reçoit sa première claque esthétique: une claque qui s'appelle Iannis Xenakis. « *Synaphai*, d'abord, puis *Jonchaies*, et bien d'autres ensuite, m'ont totalement tourné-boulé. J'ai été bouleversé par l'énergie dégagée – assez violente pour impressionner le jeune rockeur que j'étais – et par l'aspect procédural de l'écriture – même si je ne l'analysais pas encore. »

La deuxième claque ne se fera pas attendre: ce sera *Dérives* de Gérard Grisey, volée un matin à la radio en prenant son petit-déjeuner: « J'étais totalement inexpérimenté et je m'interrogeais: ça sonnait instrumental, mais ce n'était pas instrumental... Enfin, il y a eu *Pli selon Pli* de Pierre Boulez. » S'il ne se sent pas particulièrement proche de la musique de Pierre Boulez, Philippe Hurel est sensible à sa pensée structuraliste, qui fait partie de sa culture.

« Ces trois compositeurs ont en commun le concept de modèle: modèles mathématiques pour Xenakis, acoustiques pour Grisey, et modèles structuraux (multiplications d'accords, objets isomorphes...), un brin poétisés, pour Boulez. Ce sont trois personnalités au demeurant très différentes les unes des autres, mais, au-delà du résultat, c'est

leur cheminement intellectuel de compositeur qui m'a passionné, ce parcours qui les amène à formuler leurs musiques. Voilà comment je me suis construit: au-delà des débats esthétiques que je trouve souvent sans intérêt – ces dualités simplistes bruitiste/non bruitiste, spectral/non spectral, tonal/non tonal –, je peux aimer des compositeurs aussi variés que György Ligeti, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Gérard Grisey, Beat Furrer... ou même Steve Reich, dont la musique est en accord avec la démarche, avec une totale cohérence interne du système de pensée compositionnelle. Dit simplement, j'aime les gens qui font ce qu'ils disent. En tant que pédagogue, c'est un message que j'essaie de passer à mes élèves: ne pas se figer dans une esthétique, réfléchir beaucoup pour penser de façon radicale afin de trouver sa propre cohérence stylistique. »

Au reste, Philippe Hurel n'aime rien tant que ces moments de silence incroyable où l'on rentre en soi-même, cette solitude quasi métaphysique qu'est l'expérience du compositeur. Appartenant à une génération moins marquée par les conflits idéologiques concernant une quelconque orthodoxie esthétique, il compose une musique où se trouvent bizarrement entremêlés des éléments presque inconciliables: des aspects procéduraux, un grand déploiement d'énergie, le tout guidé au cœur par un sens aigu et entraînant de la « pulse ».

Naturellement, cette sensation de pulsation est une dangereuse tentation, car elle peut facilement faire passer n'importe quoi. C'est pourquoi Hurel la retravaille sans cesse – en sachant qu'elle porte également la possibilité d'organiser formellement toute une pièce, certaines situations musicales apparaissant naturellement dotées de structures rythmiques pulsées qu'il s'agit d'interroger, de compresser, de dilater, de réorganiser: « J'aime l'idée que le rythme puisse garder son côté jouissif malgré, ou grâce, à mes calculs d'apothicaire », résume-t-il. « Les matériaux que je travaille peuvent paraître massifs, parce que denses et épais harmoniquement, mais ils se veulent en vérité très clairs et reconnaissables. Tout s'organise au départ autour d'un vaste geste formel, une chaîne d'objets harmoniques sous-tendue par des motifs qui me garantissent la réapparition récurrente du matériau premier, soit sous la même forme que la première fois, soit sous une forme détournée (retraité par l'électronique, par exemple): les dérives du matériau finissent toujours par me ramener sur des éléments familiers. J'aime travailler la répétition, la remémoration, la réitération, la répétition permanente... Cette obsession de la « cellule » génératrice (et de ses dérives possibles) – que ce soit un motif, une suite de spectres ou une situation musicale plus complexe – me vient évidemment de l'enseignement structural mais aussi de compositeurs tels que Beethoven ou Wagner. Ce dernier reste d'ailleurs l'un des compositeurs du passé qui m'inspirent le plus. »

S'il considère avec une lucidité certaine ses méthodes de travail, Philippe Hurel avoue nourrir une affection toute particulière pour celles de ses pièces qui ne lui ressemblent pas – le plus souvent des pièces dont la complexité interne n'est pas manifeste. Les *Quatre variations* pour percussion et ensemble (2000), par exemple: les solistes de l'Ensemble intercontemporain, qui l'ont créée, y ont vu un tournant esthétique, tant le discours en semble simple et aéré: « Écoulée au premier degré, elle est assez détendue, mais rien n'est plus difficile que l'épuration: j'ai souffert durant l'écriture, bien plus que pour des pièces aux allures plus massives. »

VENDREDI 5 JUIN, 20H
MAISON DE LA RADIO, AUDITORIUM

PHILIPPE HUREL 1

Orchestre Philharmonique de Radio France
Direction Jean Deroyer
Réalisation informatique musicale Ircam/Carlo Laurenzi

PHILIPPE HUREL *Tour à Tour*, commande Radio France et Ircam-Centre Pompidou, création du cycle complet

À la veille de son soixantième anniversaire, Philippe Hurel réalise une synthèse singulière entre le spectralisme (primat du timbre comme des processus continus) et l'inquiétude rythmique, polyphonique et dramaturgique qui hante son œuvre. L'observation méticuleuse court-circuitée par l'action. *Tour à Tour*, vaste cycle pour orchestre, joue avec la mémoire, la répétition, les rémanences et la variation, une entreprise inédite sur cette vaste échelle à partir d'un matériau identifiable au cours du cycle. Fusion du timbre ou fuite des lignes, ce jeu d'alternances électriques aboutira à une stabilité finale, ou à l'ouverture de l'espace. Ainsi dans « la rose des vents » (*Tour à Tour II*) marquée par l'entrée de l'électronique, la spatialisation élargit-elle considérablement l'espace stéréophonique serré de l'orchestre. Dans ce concerto pour orchestre, les différents pupitres seront successivement acteurs du drame qui se joue. Caractérisant sa recherche actuelle d'une expressivité affirmée, Philippe Hurel évoque l'influence de la musique symphonique allemande. *Tour à Tour*, l'expression par-delà la construction formelle.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Radio France.
Avec le soutien de la Sacem.
Concert enregistré par France Musique.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

18H30, MAISON DE LA RADIO
FILM « *IMAGES D'UNE ŒUVRE N°19: TOUR À TOUR DE PHILIPPE HUREL* », UN FILM DE THIERRY PAUL BENIZEAU
Entrée avec le billet du concert.



6
06
SAMEDI 6 JUIN, 15H-21H
IRCAM ET PLACE IGOR-STRAVINSKY

PORTES OUVERTES

Portes ouvertes sur les applications technologiques et les recherches de l'Ircam qui permettent à chacun de s'essayer aux instruments augmentés, aux interactions geste-son, aux métamorphoses vocales, au son 3D... L'invention en jeu: découvrez et pratiquez sur la place Igor-Stravinsky, dans les studios et labos de l'Ircam, les objets nés de l'imagination des artistes et des chercheurs, et les nouveaux métiers liés aux pratiques numériques. Conférences, démonstrations technologiques, performances artistiques, rencontres avec les chercheurs et découverte de la pluralité et de la diversité de l'Ircam d'aujourd'hui.

Production Ircam-Centre Pompidou. Dans le cadre de la 6^e édition du Nouveau Festival « Air de Jeu » (15 avril – 20 juillet).

Entrée libre.

Idem pour *Phonus ou la voix du faune*, pour flûte et orchestre (2004) en hommage à Debussy : « J'étais conscient de la postmodernité du projet, mais voulais absolument éviter le piège du néoclassicisme : rester moi-même tout en m'inspirant du *Prélude à l'après midi d'un faune*. J'ai dû trouver des astuces pour me libérer de la contrainte. Quand je la réécoute, ça me paraît aller de soi, comparé à la quantité de réflexion qu'elle a nécessitée. Peut-être est-ce cela, une pièce réussie ? »

Rien de forcé en revanche dans le vaste cycle pour orchestre *Tour à Tour*, entamé en 2007, dont l'intégralité sera créée en juin prochain dans le cadre du festival ManiFeste. Alors que Philippe Hurel renoue avec la scène du théâtre musical (*Espèces d'espaces* d'après Georges Perec en 2012) et de l'opéra (*Les pigeons d'argile*, sur un livret de Tanguy Viel en 2014), il voit dans *Tour à Tour* sa bible orchestrale, qui concrétise sa pensée de l'orchestre, en termes de timbres, de traitement des masses : « Je me retrouve totalement dans cette musique. Je l'ai laissée mûrir, elle a longtemps mijoté. Depuis quelques années, je laisse davantage parler la tripe, en lâchant la bride à une certaine forme d'intuition dans les moments où je n'arrive plus à calculer. Le privilège de l'âge, peut-être : on met du temps à se connaître. Je me suis méconnu à une époque : il y a dans mon catalogue quelques pièces où j'ai tenté de tout formaliser – sans succès. Cela ne va pas à ma personnalité : ça me bloque et assèche la musique. »

Tour à Tour marque le retour de Hurel dans les studios de l'Ircam : « Je ne voulais pas d'un orchestre enfermé dans sa stéréophonie pendant une heure. L'électronique, qui n'apparaît que dans le deuxième mouvement, se veut un élargissement de l'ensemble plus qu'un interlocuteur : elle complète, enrichit, surligne, développe, spatialise. Je me concentre davantage sur les traitements et le mixage que sur l'élaboration de patchs complexes, comme j'ai pu le faire. Le matériau orchestral est déjà tellement opulent : je ne veux pas rajouter une couche supplémentaire de complexité. Au reste, dans cette deuxième partie du cycle, j'ai dû freiner mes ardeurs d'orchestrateur, afin de laisser de l'espace à l'électronique. »

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la relation de Philippe Hurel avec l'électronique précède d'une bonne dizaine d'années sa première expérience à l'Ircam ou dans tout autre studio de musique électroacoustique : elle remonte à ses années rock et jazz, durant lesquels il ne cessait de jouer avec du son transformé – même si c'était alors au moyen de pédales, d'enregistrements, de mixages et autres dispositifs analogiques. Avec le recul, ce rapport organique lui convient assez bien : « Quand j'étais plus jeune, se rappelle-t-il, je pensais qu'il fallait tout formaliser, radicalement. Mais, s'agissant d'électronique, cette posture est un piège. Avec la musique instrumentale, la relation à l'écriture est bien plus éloquente, alors qu'en studio, si on ne prend pas le temps de tester de manière plus empirique, ça ne fonctionne pas. »

Aujourd'hui, Philippe Hurel n'a pas souvent recours à l'électronique – simplement dans les œuvres où elle est utile. Il fait en revanche un usage systématique de la CAO (composition assistée par ordinateur). Utilisateur du logiciel OpenMusic, il avoue ne plus être capable d'écrire une pièce sans cet outil : « J'aime visualiser sur mon écran le devenir des sons. Je me sers de l'ordinateur pour calculer du matériau, des heures entières, des harmonies et des spectres, et même de vastes canons orchestraux. Je veille toutefois, surtout dans une pièce comme *Tour à Tour*, à varier ce qui est calculé et ce qui relève de l'intuition. Au reste, c'est assez amusant : certains passages de cordes excessivement lyriques sont le résultat de calculs avec OpenMusic, retravaillés ensuite, bien sûr – non pas en termes de hauteurs ou de rythmes mais d'articulation, pour que cela paraisse naturel. Et l'on n' imagine pas du tout que cela puisse sortir d'une machine. En revanche, d'autres passages à la rythmicité très mécanique en apparence sont en réalité très intuitifs. C'est un jeu permanent ! »



© FELIX BRODIE

LES VIOLONS DE FAUST

PAR LAURENT VILAREM
JOURNALISTE

Du baroque à la création contemporaine, Isabelle Faust, familière du grand répertoire violonistique, donne libre cours à la fantaisie polyphonique autour de son instrument, auquel s'adjoint l'électronique pour la création de Michael Jarrell.

RÉCITAL ISABELLE FAUST
MERCREDI 3 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

La violoniste Isabelle Faust jouera sur instrument baroque et sur instrument moderne pour son récital à ManiFeste. « Je menais de front deux récitals pour violon seul, l'un baroque et l'autre contemporain car Heinz Holliger et Michael Jarrell m'écrivaient des pièces. Lorsque l'Ircam m'a demandé un programme soliste, j'ai tout de suite eu l'idée de relier les deux programmes. Et c'est à la demande de l'Ircam que Jarrell a complété une pièce avec une partie électronique, ce qui m'a immédiatement attirée. »

Ce goût de l'aventure n'est pas nouveau. Loin de se contenter du grand répertoire romantique, Isabelle Faust n'a jamais réduit sa pratique musicale à la maîtrise de l'instrument, mais bien plutôt, et le jeu de mot est facile avec un tel patronyme, à un pacte exigeant entre l'interprète et la partition. On s'en convaincra aisément avec ses colla-

borations remarquées avec les regrettés Frans Brüggen et Claudio Abbado, ses prestations chambristes avec le pianiste Alexander Melnikov ou sa remarquable intégrale « baroque » des *Sonates* et *Partitas* de Bach. Car ce travail de réinvention, Isabelle Faust l'étend bien sûr aux partitions contemporaines. Elle a créé plusieurs concertos de Thomas Larcher, et signe du caractère exceptionnel de l'artiste, elle défend des partitions rares, comme le *Concerto* d'André Jolivet, qu'elle porte sur les scènes du monde entier. Mais attention, prévient le compositeur Michaël Jarrell, Isabelle Faust réclame un investissement aussi total que le sien : « Ce qui frappe chez elle, c'est l'intelligence du texte, elle ne joue pas que les notes ; elle se pose beaucoup de questions, y compris lorsqu'elle aborde Mendelssohn et Mozart. Elle ne prendra jamais le premier chemin venu ». Pour Dornröschen, la création préparée à l'Ircam qu'il destine à la violoniste, Jarrell est directement parti de son instrument. Isabelle Faust joue en effet un Stradivarius de 1704 appelé « La Belle au bois dormant » (*Dornröschen* en allemand) après avoir « dormi » plusieurs décennies dans un château oublié. « Plus fort que chez d'autres, j'ai senti chez elle un rapport très fort à son instrument. C'est pourquoi, j'ai imaginé un dialogue entre l'instrument et la salle au travers de l'électronique, comme si le violon "réveillait" l'espace de la salle. »

Et s'il y a un fil conducteur dans ce récital qui balaie près de quatre siècles de musique, c'est bien ce soin jaloux et cette attention extrême à l'instrument et à ses capacités. De Biber (1644-1704), le premier maître de la technique de *scordatura* à Pisendel (1687-1755), contemporain de Bach à Dresde, Isabelle Faust entremêle ces artisans furieux de la musique tels George Benjamin et Heinz Holliger qui, par-delà les époques, témoignent d'une même maîtrise de l'instrument et d'un souci de faire du violon le théâtre d'une expressivité qui se déjoue des difficultés techniques. Sur instrument d'époque ou accompagnée de l'électronique, Isabelle Faust fait de chaque pièce une expérience vivante.

6
06 SAMEDI 6 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

FADO ERRÁTICO
CRÉATION 2015

Cristina Branco fado
Ensemble Cairn
Direction Guillaume Bourgogne
Réalisation informatique musicale Ircam/Thomas Goepfer,
Carlo Laurenzi

STEFANO GERVASONI *Fado errático*,
d'après Amália Rodrigues

Fasciné depuis longtemps par le fado d'Amália Rodrigues (1920-1999), Stefano Gervasoni a conçu un cycle où se mêlent les rumeurs de Lisbonne, de la mer et du vent, les mélismes de l'électronique et la voix de la chanteuse Cristina Branco. La réorchestration contemporaine préserve la mélodie initiale, tandis que les interludes et l'électronique offrent au compositeur un terrain d'invention libre entre les codifications du chant et de la saudade. Après une première version destinée à deux chanteurs, *Fado errático* se concentre sur le corpus Amália Rodriguez. Il s'y déploie une joie pluristylistique, des éléments naturalistes ou hyperréalistes, la proximité et l'effet d'étrangeté vis-à-vis d'une tradition populaire. « *La nostalgie mêlée d'utopie, le passé et le futur, l'infini de l'Ouest (l'océan) et l'histoire de l'Est – toute l'Europe se tenant au dos du Portugal.* »

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.
Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

8
06 LUNDI 8 JUIN, 9H30-18H
IRCAM, SALLE STRAVINSKY

INVENTIONS DU GESTE MUSICAL
JOURNÉE D'ÉTUDE

La notion de geste musical est devenue omniprésente au XXI^e siècle, aussi bien dans le discours des compositeurs que dans la recherche musicologique. Dans la création contemporaine, l'invention de gestes nouveaux est avant tout un travail collaboratif impliquant interprètes, compositeurs, mais aussi danseurs ou luthiers. Cette journée réunira des praticiens et des chercheurs autour d'une interrogation commune : quels sont les processus d'invention gestuelle aujourd'hui, et quel rôle la technologie y joue-t-elle ?

Organisation : Zubin Kanga, Nicolas Donin et l'équipe du projet GEMME geste.hypotheses.org

Avec le soutien de l'Agence nationale de la recherche.

Entrée libre.



DAVID CLAERBOUT, THE ALGIERS' SECTIONS OF A HAPPY MOMENT

DE LA FORME DU TEMPS AU TEMPS FORMEL

PAR ELIE DURING

PHILOSOPHE, MAÎTRE DE CONFÉRENCE À L'UNIVERSITÉ
PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Repenser le temps à partir de l'expérience musicale, tel est le pari du philosophe Elie During autour du « temps formel ». À la suite de Gaston Bachelard, une tentative de contourner les habitudes de la phénoménologie. Dans le champ de la physique, le chercheur Mathias Fink pratique également l'art du déplacement des lignes, en déployant toutes les conséquences d'un « miroir à retournement temporel ».

**SÉMINAIRE AUTOUR DU REQUIEM POUR UN
JEUNE POÈTE DE BERND ALOIS ZIMMERMANN**
VENDREDI 15 MAI, 17H-19H
IRCAM, SALLE STRAVINSKY

AN EXPERIMENT WITH TIME
MARDI 2, MERCREDI 3 JUIN, 17H30-19H15
MAISON DE LA POÉSIE

REQUIEM POUR UN JEUNE POÈTE
MARDI 2 JUIN, 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS, GRANDE SALLE

RÉPONS DE PIERRE BOULEZ
JEUDI 11 JUIN, 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS, GRANDE SALLE

Tout s'écoule, tout passe, hormis le temps lui-même. Sous le patronage philosophique de Kant, nous pouvons réaffirmer aujourd'hui cette âpre vérité à laquelle s'alimentent, sans toujours l'assumer clairement, les tentatives visant à dégager, dans le sillage de l'expérimentation musicale contemporaine, une nouvelle figure du temps. À quoi bon en effet s'interroger sur le « temps musical » si ce dernier se confond avec les flux et les remous du devenir sonore, ou s'il se contente d'en nommer le profil ou l'allure générale? Temps lisse (Boulez), temps dilaté (Ligeti, Grisey), temps sphérique (Scelsi, Zimmermann), temps-surface (Feldman), temps statistique à masse et densité variables (Xenakis, Stockhausen)... Pas un compositeur, pas un théoricien de la musique qui ne propose, en même temps qu'une nouvelle manière de composer le devenir, une nouvelle version du temps. Rien de plus naturel, si l'on songe au fait que toute l'organisation du matériau musical se ramène finalement à organiser des « proportions de temps » à différentes échelles, selon l'axe métrique et rythmique (durées, macro-temps) aussi bien que

selon l'axe harmonique ou mélodique (hauteurs, micro-temps). Mais que se passe-t-il, justement, lorsque cette évidence débouche sur une caractérisation globale de la forme du temps? Y a-t-il là autre chose que des métaphores suggestives visant à dire, par différentes voies, qu'« Ici le temps devient espace », que le « cours » linéaire du temps se trouve tendanciellement suspendu au profit d'une temporalité statique, c'est-à-dire sans développement thématique, d'une expérience de l'instant ou de l'éternité, en vérité plutôt proclamée qu'effectivement vécue? Peut-on attendre davantage, en pratique, qu'une formalisation, selon divers paramètres (durées, rythmes, hauteurs, timbres...), de certains aspects de l'organisation temporelle de la musique, elle-même envisagée dans une certaine phase de son histoire?

Les théories classiques de la forme musicale associaient très naturellement l'idée de forme temporelle au principe du développement thématique. En exténuant cette forme-développement et toute la scénographie d'essence spatiale qui l'accompagnait (plans échelonnés, lignes de fuite temporelles suggérées par l'alternance des tensions et des résolutions), le sérialisme envisageait une « forme vécue dans le temps lui-même¹ », une forme qui ne serait « plus architecturée mais tressée », c'est-à-dire « liée à un matériau en constante évolution ». Pour autant, dans l'esprit de Boulez en tout cas, il n'a jamais été question de conquérir un nouveau régime de l'objectivité musicale par un simple exercice d'induction abstraite sur le processus sonore. Ce n'est pas en cartographiant les profils du devenir ou en recensant les modes opératoires de la composition du son, qu'on atteint une forme du temps capable d'effectuer l'unité d'un processus qui se donne comme un mouvement sans développement. Telle est bien la limite du bergsonisme pragmatique qui imprègne toute la pensée spectrale : dans sa volonté d'explorer le dynamisme interne du son à la manière d'un champ de forces en devenir, elle laisse parfois penser qu'on a affaire à une espèce de substance-temps qu'on pourrait manipuler à sa guise ou étudier sous un microscope. Les avatars du matériau sonore auraient par eux-mêmes le pouvoir de faire lire la forme temporelle, pour ainsi dire en filigrane, à travers la superposition d'échelles de temps hétérogènes et l'articulation immanente des durées, sans qu'il soit besoin de référer les effets de consistance à une formule générale².

Il est vrai que même les mieux disposés à cet égard ne tiennent pas toujours leurs promesses. Stockhausen par exemple, dans un texte célèbre («...comment passe le temps »), après avoir dégagé les dimensions selon lesquelles il convient de penser la structure temporelle d'une composition musicale, après avoir introduit l'idée de strates et de champs de temps simultanés qu'appelle selon lui une polytemporalité véritablement sérielle, semble bien en peine de dégager les contours du « temps-champ (*Feldzeit*) » qui doit remplacer la conception chronométrique du temps-ligne ou du temps-cercle traditionnellement associée à la notion de durée individuelle ou de cellule rythmique. Soucieux de maintenir le caractère ouvert, incertain et fluctuant du continuum événementiel à l'intérieur de chaque champ de temps, il affirme que « le déroulement du temps (*Zeitablauf*) ne peut plus être représenté de manière quantifiée (*gequantelt*) ». Mais l'analogie à laquelle il a recours pour appuyer cette idée est celle du film de celluloid défilant dans la lumière du projecteur : « les modifications de temps "coulent", on pourrait presque dire de manière continue, le long de la "fenêtre acoustique³". » Cette image est fâcheuse. En assimilant le temps à un mouvement physique, elle risque de faire perdre d'un coup tout le bénéfice des remarques consacrées à la structure profonde du temps, cette « structure de masse » imperceptible, irréductible aux échelles quantitatives discrètes, où les durées ne correspondent plus à des proportions assignables, et qui sous-tend la morphologie apparente du processus sonore. Au fond, c'est l'idée même du temps comme « déroulement » qui fait ici problème, et avec elle le projet général d'une « figuration du temps (*Zeitmorphose*) ». Celle-ci fait droit à l'idée d'un temps « non-directionnel », relevant d'un

MERCREDI 10 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

GEORGIA SPIROPOULOS

Médéric Collignon voix
Hélène Breschand harpe
Ars Nova ensemble instrumental
Isabelle Cornélis, Elisa Humanes timbales
Création lumières Arnaud Yung
Mise en scène Georgia Spiropoulos
Réalisation informatique musicale
Ircam/José Miguel Fernandez, Thomas Goepfer

GEORGIA SPIROPOULOS Membranes,
commande Ars Nova ensemble instrumental, création
Roll... n'Roll... n'Roll, commande Ircam-Centre Pompidou
et Radio France, création de la version définitive
Les Bacchantes, opéra brut, d'après Euripide

Le masque antique devenu masque virtuel? Dans les *Bacchantes*, le vocaliste Médéric Collignon incarne plusieurs figures de la tragédie d'Euripide consacrée au retour de Dionysos à Thèbes. L'exploration de techniques vocales et instrumentales contribue ici à la théâtralisation. Georgia Spiropoulos traite des relations entre oralité et écriture, englobant les musiques du monde, l'improvisation, l'avant-rock et la dimension orale de la musique écrite. Aujourd'hui, la scène des *Bacchantes* est précédée de deux créations dont l'instrumentarium, harpe et timbales, regarde par analogie vers la Grèce antique.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

JEUDI 11 JUIN, 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS, GRANDE SALLE

11 06 RÉPONS DE PIERRE BOULEZ

Victor Hanna percussion*
Mihai Trestian cymbalum**
Samuel Favre vibraphone**
Gilles Durot xylophone**
Hidéki Nagano, Sébastien Vichard pianos**
Frédérique Cambreling harpe**
Ensemble intercontemporain
Direction Matthias Pintscher
Réalisation informatique musicale Ircam/Andrew Gerzso,
Gilbert Nouno

MICHAEL JARRELL Assonance VII*
HELMUT LACHENMANN Mouvement
(-vor der Erstarrung)
PIERRE BOULEZ Répons**

Répons, œuvre cruciale de la musique spatialisée, résonne pour la première fois à la Philharmonie de Paris. Fruit d'une longue gestation, *Répons* nécessite une disposition spéciale des interprètes. Un ensemble de chambre au centre de la salle, six solistes à la périphérie entourant le public, six groupes de haut-parleurs projetant l'électronique en temps réel. « *Répons* ne renvoie pas seulement au dialogue entre les solistes et l'ensemble, au dialogue des solistes entre eux, au dialogue de ce qui est transformé et de ce qui ne l'est pas, mais aussi au dialogue de plusieurs matériaux. » (Pierre Boulez) La forme musicale en spirale et l'architecture de la salle de concert s'interpellent mutuellement, comme lors de l'entrée inoubliable des six solistes « électrifés », ou de leur fin suspendue. Aux antipodes de ce dialogue, *Mouvement*, chef-d'œuvre de Helmut Lachenmann, qui mène inexorablement à la paralysie et l'œuvre pour percussion de Michael Jarrell, appartenant à la série des *Assonances*, un cahier d'esquisses, toujours ouvert.

Coproduction Philharmonie de Paris, Ensemble intercontemporain, Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem. Concert enregistré par France Musique.

Tarifs | 20€ | 17€ | 10€

19H45, PHILHARMONIE, SALLE DE RÉPÉTITION
PRÉSENTATION DU CONCERT PAR CLÉMENT LEBRUN,
MUSICOLOGUE

Entrée libre sur réservation : 01 44 84 44 84



DAVID CLAERBOU, THE ALGIERS' SECTIONS OF A HAPPY MOMENT

« état (*Zustand*) statistique » davantage que d'un « déroulement évolutif, téléologique⁵ ». Mais là encore, certaines formules de Stockhausen font bien voir à quel point cette idée du temps incorporant le « temps-champ vécu » demeure foncièrement solidaire de l'intuition du flux et de l'écoulement.

Ainsi, alors même qu'il relativise les notions de simultanéité et de succession en y reconnaissant deux dimensions en droit « interchangeables » de notre représentation spatiale du processus (ce que Boulez exprimait de son côté en expliquant que ce qui est fondamental dans la série n'est pas le déroulement successif des éléments mais l'ordre et la hiérarchie générateurs des différents aspects de l'œuvre), Stockhausen croit bon de préciser que « ce qui est en question en réalité, c'est la différence entre "présent" et "absent"⁶ ». Nous voici reconduits au thème augustinien de l'instant insaisissable, bordé d'absence, dont la réalité évanescence constituerait le moteur dialectique de toute temporalité. Mais cette conception du temps comme perpétuelle éclipse du présent a été justement critiquée par Augustin lui-même comme une vision inadéquate des choses. Parler de flux, d'écoulement ou simplement de passage, c'est donner du temps une caractérisation intratemporelle qui, sans être nécessairement contradictoire, ne permet pas d'élucider l'opération fondamentale du temps. Le temps s'y présuppose lui-même puisque le flux, l'écoulement et le passage n'ont de sens qu'à la lumière d'une distinction de nature temporelle entre l'antérieur et le postérieur.

Xenakis a raison sur ce point : pour comprendre ce que *fait* le temps, il faut creuser plus profond et revenir à l'idée même de séparation, de séparabilité. Le flux émerge et se structure à partir d'un « hors-temps », d'une condition de non-séparation première, dont la musique participe encore par un bord, et qui se manifeste à chaque fois qu'elle se prête à une analyse de type « spatial », dans l'ordre du simultané. À cet égard, tout « schéma temporel » apparaît lui-même comme une représentation « hors-temps » du flux temporel dans lequel se déroulent les événements, dans leur dispersion native⁷. Mais on se trouve ici confronté à une difficulté symétrique de la précédente. Le risque, avec la conception néo-parménéidienne du hors-temps, c'est d'y faire basculer entièrement tout ce qui, de la musique, est intelligible. Ainsi le compositeur féru de mathématiques tend à assimiler purement et simplement le temps métrique, l'ordre des instants et des durées, au hors-temps que manifeste son noyau algébrique. Le temps est donc une nouvelle fois perdu : non plus dans les méandres de la morphogénèse, mais dans les structures qui en règlent le cours.

Or précisément, du point de vue qui nous occupe, les structures sont moins intéressantes en elles-mêmes – elles n'ont rien de spécifique – que par la manière dont elles organisent leur conflit, en superposant des perspectives de prime abord inconciliables. Nous entrons ici dans le domaine des ambiguïtés construites, qui est proprement le domaine du *temps formel*. En suivant Bachelard⁹, nous dirons qu'il ne s'agit pas simplement de superposer des durées, mais de penser cette superposition comme une pluralité ordonnée de niveaux d'opération potentiellement divergents, fonctionnant en simultanéité et capable d'engendrer, perpendiculairement au temps « vital » de la conscience, une dialectique formelle. Cette dialectique peut se traduire de différentes manières ; elle correspond à la conscience que prend l'esprit de sa propre activité en réfléchissant ses propres actes et en se rendant capable de les transposer sur une diversité de plans opératoires, en affrontant l'ambiguïté inhérente à ce fonctionnement simultané¹⁰.

Pour illustrer ce point, on pourrait commencer par la distinction même du simultané et du successif. On a pris l'habitude de les associer, respectivement, à l'espace et au temps, alors même que la simultanéité, comme n'a cessé de le rappeler Bergson, a aussi une signification immédiatement temporelle. En réalité, loin de s'exclure, le simultané et le successif ne cessent d'échanger leurs places. On le voit dans la manière dont un timbre travaillé dans une durée suffisamment dilatée devient indiscernable d'un rythme, ou dont un accord ou un spectre d'harmoniques s'apparente tendanciellement à un timbre : c'est l'expérience fondatrice du spectralisme, décrite par Grisey comme une sorte d'effet de « zoom » temporel. Il s'agit moins de faire entendre des sons hybrides ou mutants que d'ouvrir des seuils fluctuants et ambigus où vont se précipiter les devenir du matériau sonore.

De façon générale, écrit Boulez, les éléments d'un « bloc sonore » peuvent être rapprochés jusqu'à leur superposition dans le déroulement même d'une série, de sorte qu'un temps simultané se trouve progressivement incorporé au temps de la succession. Ainsi l'harmonie en vient à « n'être que la manifestation simultanée d'éléments qui se manifestent d'une façon successive dans le contrepoint¹¹ ». En systématisant ce procédé, « on aura instauré une dimension non orientée dans le déroulement¹² ». Ce caractère non directionnel de la forme-temps apparaît comme tressé en elle. On tient là le germe du temps formel. Dans le même ordre d'idées, Grisey explique, à propos d'une de ses compositions (*Modulations*, pour 33 musiciens), que « la courbe

mélodique n'est autre qu'un agrandissement démesuré des mélodies qui constituaient le tissu polyphonique initial¹³. » L'écoute polyphonique n'est elle-même rien d'autre qu'une illustration particulièrement frappante, cette capacité que nous avons de nous rapporter, de loin en loin, à deux lignes temporelles perçues simultanément comme indépendantes et coordonnées (synthèse disjonctive). *De loin en loin* : c'est la formule de la durée « punctiforme » et « lacuneuse » évoquée par Bachelard au fondement de son pluralisme temporel. Elle conviendrait probablement assez bien au temps de l'hétérophonie boulézienne, caractérisé par la « superposition à une structure première de la même structure changée d'aspects¹⁴ », au « contrepoint de structures » (par exemple, hauteurs et rythmes) évoluant « dans des plans parallèles¹⁵ », mais aussi le temps stratifié de la musique spectrale ou des compositions de Vaggione, distribué sur une pluralité d'échelles (du micro au macro). Nous ne sommes certes pas « face au temps d'une œuvre musicale, comme en face d'un espace¹⁶ », mais nous ne sommes pas non plus immergés en lui au point que tout se déduise du libre jeu d'un point d'écoute mobile et d'une forme en mouvement. Au-delà du devenir sonore et de ses durées entrelacées, il y a encore une place pour une appréhension véritablement formelle du temps.

1. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 200.

2. Est-ce cela que veut dire Hugues Dufourt lorsqu'il dit que le projet de la musique spectrale est de « rendre sensible le flux du devenir dans l'écoulement du temps » (*La musique spectrale : une révolution épistémologique*, Paris, Delatour, 2014, p.23)?

3. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 52.

4. *Ibid.*, p. 61.

5. *Ibid.*, p. 59.

6. *Ibid.*, p. 59.

7. Iannis Xenakis, « Concerning time » (trad. R. Brown), *Perspectives of New Music*, vol. 27, n°1, 1989, p. 89.

8. « Vers une métamusic », *La Nef*, n°29, janv-mars 1967, p. 132.

9. *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1936, notamment le chapitre VI consacré aux superpositions temporelles.

10. On peut suivre sur ce point Hugues Dufourt : « L'essence de la musique consiste à introduire l'ambiguïté de la catégorie du temps dans les structures. » (*La musique spectrale*, op. cit., p. 373).

11. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 197.

12. *Ibid.*, p. 198.

13. Gérard Grisey, *Ecrits, ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, mf, 2008, p. 56.

14. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier-Méditations, 1963, p. 135-136.

15. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 159.

16. Gérard Grisey, op. cit., p. 32.



PAVILLON PHILIPS_EXPOSITION UNIVERSELLE_1958

VENDREDI 12, SAMEDI 13, MERCREDI 17 JUIN, 20H
MARDI 16 JUIN, 19H
ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET, GRANDE SALLE

LA MÉTAMORPHOSE

Opéra de Michaël Levinas d'après la nouvelle de Franz Kafka, création de la nouvelle version
Direction musicale Maxime Pascal
Mise en scène, vidéo Niéo
Projection sonore Florent Derex
Réalisation informatique musicale Ircam/Benoit Meudic
Costumes Pascale Lavandier
Le Balcon

« En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. » Les célèbres premières lignes de *La Métamorphose* de Kafka inspirent tout un opéra, une immense litanie conçue par Michaël Levinas, dont s'emparent aujourd'hui l'ensemble Le Balcon et l'artiste visuel Niéo. Comment réaliser l'inquiétante métamorphose homme-animal sur une scène, hybridation entre le vocal, l'instrumental et l'électronique ? Attiré par « la trivialité extrême qui donne à cette nouvelle – qui n'est en aucun cas un texte fantastique ou présurréaliste – son caractère terrifiant, d'une terreur insondable », Michaël Levinas a choisi la voix de haute-contre pour réaliser la plainte enfantine de Gregor, une voix démultipliée et comme retardée par l'électronique. Art de la transition et des seuils, polyphonies paradoxales, *La Métamorphose* se présente comme un état constamment altéré, une musique qui « n'arrêtera plus de chuter ».

Coproduction Le Balcon, Ircam-Centre Pompidou avec le soutien de la Fondation Orange et d'Aretec. Coréalisation Athénée Théâtre Louis-Jouvet. Avec le soutien du réseau Varese et de la SACD.

Tarifs | 26€ | 22€ | 20€ | 8€

MERCREDI 17 JUIN, 19H-19H30, SALLE CHRISTIAN-BÉRARD
PRÉLUDES AUTOUR DE LA MÉTAMORPHOSE
PRÉSENTATION DE L'OPÉRA PAR PHILIPPE CATHÉ,
MUSICOLOGUE

Entrée libre.

SAMEDI 13 JUIN, 20H30
MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

ENSEMBLE TM+

Geneviève Strosser alto
Ensemble TM+
Direction Marc Desmons
Réalisation informatique musicale Ircam/Serge Lemouton,
Manuel Poletti

IVAN FEDELE *Immagini da Escher*
LAURENT CUNIOU *Reverse Flows*, commande d'Etat,
création

JESPER NORDIN *Sculpting the air*, commande
Ircam-Centre Pompidou et Grame, centre national de création musicale, dans le cadre du projet ANR INEDIT avec le soutien de Statens Musikwerk – Music development and heritage Sweden, création

Le geste d'un chef d'orchestre est une mine d'informations pour les musiciens mais aussi pour les spectateurs d'un concert. Avec ce point de départ, Jesper Nordin, concepteur du *Gestinstrument* pour applications nomades, a conçu un « concerto pour chef » dans un cycle autour de la notion d'*Exformation*. *Exformation* : tout ce que nous ne disons pas explicitement mais que nous percevons lorsque nous restons silencieux, par échange de gestes et signes. La relation de Laurent Cunio à la technologie s'inscrit quant à elle directement dans la confrontation des écritures (instrumentale et électroacoustique), la déclinaison des liens que l'instrument soliste entretient avec l'électronique et l'ensemble instrumental : de la complémentarité à l'opposition frontale. En un prélude, quatre mouvements et un postlude enchaînés.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble TM+, Maison de la musique de Nanterre. Avec le soutien de la Sacem.

Tarifs | 23,50€ | 10,50€ | 5€



DAVID CLAERBOUT, THE ALGIERS' SECTIONS OF A HAPPY MOMENT

LA RÉVERSIBILITÉ DU TEMPS ENTRETIEN AVEC MATHIAS FINK

PHYSICIEN, PROFESSEUR DE L'ESPCI PARISTECH, MEMBRE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES

Vous avez conçu ce qu'on appelle des miroirs à retournement temporel. Pouvez-vous nous dire de quoi il s'agit ?

Ce miroir à retournement temporel, c'est un outil qui paraît un peu magique en ce sens qu'il fait « revivre » à une onde sa vie passée. Ce n'est pas de la science-fiction. La science-fiction serait de faire revivre à une personne sa vie passée. C'est beaucoup plus simple de faire ça sur une onde et c'est ce que nous avons fait.

L'idée vient d'un principe très fondamental de la physique : on sait que les équations de la physique sont réversibles. Cela signifie qu'en physique, à l'échelle microscopique, si deux particules se cognent et qu'on observe leur trajectoire, on peut obliger les deux particules à revivre exactement leur vie passée, c'est-à-dire à parcourir en marche arrière toute leur trajectoire. Pour cela, il faut que les particules aient interagi avec deux petits démons (un par particule). Les démons dont il s'agit ont reçu le nom du physicien autrichien Johann Josef Loschmidt, ami de Ludwig Boltzmann, qui essayait de comprendre l'origine de l'irréversibilité du temps pour un système formé de beaucoup de particules. S'ensuivit alors un long débat sur la flèche du temps. Boltzmann avait suggéré qu'un système de particules évoluait toujours vers un désordre plus grand, c'est-à-dire vers une entropie plus grande. Loschmidt rétorqua que si, à un instant, on mesurait la vitesse de chacune des particules juste avant de les stopper, et que plus tard toutes ces particules repartaient avec une vitesse inversée (c'étaient le rôle des démons de Loschmidt), alors l'ensemble des particules n'aurait pas d'autre choix que de parcourir exactement sa trajectoire en sens inverse, ce qui contredisait l'idée de Boltzmann d'un plus grand désordre. Cette idée de Loschmidt est restée bien entendu une expérience de pensée. Personne n'a jamais réussi à faire revivre à un grand ensemble de particules sa vie passée.

En reprenant ces idées, je me suis aperçu que les ondes avaient les mêmes propriétés d'invariance que les particules mais qu'elles avaient une autre propriété très intéressante : il suffit de les observer sur une surface à deux dimensions pour pouvoir prévoir leur évolution dans tout un volume à trois dimensions. On pouvait donc imaginer placer des démons de Loschmidt seulement le long d'une surface. Restait le problème de fabriquer des démons de Loschmidt pour des ondes (acoustiques par exemple). Et bien, ces démons, dans le domaine de l'acoustique, on peut les réaliser de façon très simple en utilisant simplement de petits cristaux piézoélectriques. Un petit cristal piézoélectrique mis à un endroit joue le rôle d'un microphone qui va mesurer la vitesse des molécules d'air qui véhiculent l'onde acoustique. Lorsque cette onde vient cogner le cristal, il en résulte un petit signal électrique qu'on peut mesurer et placer dans une mémoire électronique. Cette opération de transduction d'un signal acoustique en un signal électrique est réversible. Si on envoie un courant électrique sur un tel cristal, il se déforme et agit comme un haut-parleur qui émet un son et qui imprime aux molécules d'air une vitesse proportionnelle au courant. L'idée que j'ai eue, c'était de fabriquer l'équivalent des démons de Loschmidt en mettant un certain nombre de petits cristaux piézoélectriques sur le bord d'une pièce, de laisser une onde acoustique s'y propager, de mesurer et de stocker tous les courants électriques au passage de l'onde acoustique, et de placer tous ces signaux dans des mémoires électroniques. Puis, dans un second temps, de relier les signaux en « verlan », de renverser l'ordre du temps dans les mémoires électroniques (ce qu'on a reçu en premier on le relit en dernier, et inversement) et de ré-émettre ces signaux par le biais des cristaux dans la pièce. On observe alors la propagation d'une onde qui revit parfaitement sa vie passée. On préfère souvent remplacer les cristaux piézoélectriques par des

couples (microphone-haut-parleurs) utilisant des techniques plus conventionnelles. Si une personne parle dans cette pièce, de l'endroit où elle parle est émis un son qui se propage dans la pièce. Dès lors que les micros enregistrent ce son et ré-émettent ensuite ce qu'ils ont enregistré en verlan, l'onde sonore « revit sa vie passée », revient exactement focaliser sur l'émetteur du son, et met en vibration ses cordes vocales. Tout ce qui a été accompli dans la phase d'émission se refait mais à l'envers, en remontant le temps : celui qui a parlé sent ses cordes vocales et ses oreilles vibrer, comme s'il était en train de parler, sauf que c'est le son qui lui revient dessus.

Quelles sont les applications de ce dispositif ?

En fait ce concept a énormément d'applications, notamment dans le domaine des ultrasons et des ondes électromagnétiques. Quand une source émet une onde, quelle qu'elle soit, lorsqu'elle rencontre ce miroir, elle revit sa vie passée, elle revient pas à pas exactement là où était la source. Maintenant, si en même temps ce miroir amplifie les signaux qu'il a reçus, vous créez alors une véritable arme : vous renvoyez sur l'objet qui a émis un son le même son mais extrêmement amplifié, ce qui peut le détruire. On a développé ce concept initialement pour apprendre à détruire dans le corps humain des calculs rénaux. On les éclaire par des ultrasons, on écoute leur écho, celui-ci rencontre un miroir à retournement temporel qui le fait revenir pas à pas exactement là où est le calcul, en même temps l'écho est retourné, amplifié d'un facteur 1 million, ce qui détruit le calcul. On a donc créé des armes en biologie pour détruire des calculs ou des tumeurs. On peut aussi utiliser le même principe pour envoyer un message sonore, ultrasonore ou électromagnétique, uniquement à un endroit qui s'est identifié au début en émettant un cri (acoustique, ultrasonore ou électromagnétique). Si cette onde se propage dans un milieu complexe (une pièce ou une ville) qui la déforme, si elle rencontre un miroir à retournement temporel, elle refocalise à l'endroit d'où elle est partie et on peut lui rajouter un message que seule la personne qui s'est identifiée au départ recevra. On peut alors faire aussi ce que j'appelle de la multiphonie. Imaginons que trois personnes parlent dans une même pièce, l'une en français, l'autre en anglais la troisième en espagnol ; s'il y a un miroir à retournement temporel, tout ce qu'elles disent leur revient parfaitement à l'envers. En exploitant un ordinateur, on peut donc focaliser des sons différents dans une pièce, quelle que soit sa forme, de façon automatique, sur des objets qui se sont d'abord identifiés en émettant un premier son. En utilisant des miroirs à retournement temporel, on peut alors créer des reliefs sonores.

En termes acoustiques est-ce que cela peut avoir un impact sur la qualité du son ?

Quand vous êtes dans un environnement réverbérant, les ondes acoustiques cognent les murs, rebondissent, avec des effets de filtrage qui peuvent être très désagréables : certaines fréquences sont favorisées au détriment d'autres. En utilisant le principe du retournement temporel, on peut complètement dé-réverbérer le son dans la pièce. En effet, on peut faire que tout le message sonore qu'on envoie peut aller à n'importe quel point de la pièce de façon parfaite sans aucune perte sur les fréquences, sans qu'il soit besoin de mettre des égalisateurs. Le retournement temporel est un égalisateur de première classe. Une autre chose est intéressante quand on utilise des techniques de retournement temporel : si quelqu'un parle alors qu'il se trouve dans une autre pièce que vous, vous entendez vaguement ce qu'il dit, car cela se déforme en passant à travers les murs. Avec le concept de retournement temporel vous pouvez entendre de façon très nette le son prononcé par une personne qui se trouve dans une autre pièce, malgré le fait que le son n'arrive pas en ligne droite vers vous, et qu'il est déformé. Vous apprenez à reconstruire un son de façon très pure.

Propos recueillis par Gabriel Leroux

14
06

AVANTAGE PASS MANIFESTE ET PASS JEUNES
DIMANCHE 14 JUIN, 18H
JAZZ FABRIC - AUDITORIUM DU CARREAU DU TEMPLE

ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ OLIVIER BENOIT EUROPA ROME / AVANT-PREMIÈRE

ANDREA AGOSTINI & BENJAMIN DE LA FUENTE
compositions

Olivier Benoit directeur artistique, guitare
Jean Dousteyssier clarinettes
Alexandra Grimal saxophones ténor et soprano
Hugues Mayot saxophone alto
Fidel Fourneyron trombone
Fabrice Martinez trompette
Théo Ceccaldi violon
Sophie Agnel piano
Paul Brousseau claviers
Sylvain Daniel basse électrique
Eric Echampard batterie

L'ONJ propose, avec son programme EUROPA, une série de « portraits de villes », un aperçu subjectif et kaléidoscopique du paysage musical contemporain européen. Après Paris et Berlin, l'ONJ présente la troisième étape de son ambitieux voyage dédié à Rome. Pour porter ce projet atypique, Olivier Benoit a fait appel au Français Benjamin de la Fuente et à l'Italien Andrea Agostini, deux compositeurs d'une même génération, amoureux de Rome, qui reflètent un courant de la musique contemporaine : improvisation, utilisation de matériaux musicaux diversifiés, regard appuyé sur la performance.

Programme créé en résidence à la Filarmonica Romana en juin 2015.

Tarif 10€ pour les détenteurs des pass ManiFeste et Jeunes
Réservations 01 83 81 93 30

15
06

LUNDI 15 JUIN, 20H30
THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

QUATUOR DIOTIMA

Alain Billard clarinette
Quatuor Diotima
Réalisation informatique musicale Ircam/Thomas Goepfer

RUNE GLERUP *Clarinet Quintet (Still leaning toward this Machine)*, commande Ircam-Centre Pompidou, création 2015
STEFANO GERVASONI *Clamour, troisième quatuor à cordes*
IVAN FEDELE *Pentalogon quartet*
BÉLA BARTÓK *Quatuor à cordes n° 5*

Une soirée avec les Diotima aux Bouffes du Nord, consacrée à la création. Ouvert par le jeune compositeur danois Rune Glerup – dont le quatuor avec l'adjonction de la clarinette intègre de multiples références musicales, Stravinsky, Bartók, Boulez – ce concert s'achève par l'architecture souveraine du cinquième quatuor de Béla Bartók datant de 1939. Cinq mouvements en arche, qui enferment à chaque fois une symétrie intérieure. La forme est tout, mais l'expression n'est pas moindre, qui échappera au formalisme : Ivan Fedele ne renierait pas cette jonction de l'œuvre de Bartók. Dans ce concert d'œuvres expansives, le quatuor de Stefano Gervasoni joue la litote et l'ellipse ; le besoin de dire, mais en retenant ses mots.

Coréalisation C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord, Ircam-Centre Pompidou.
Avec le soutien de la Sacem.
Concert enregistré par France Musique.

Tarifs | 25€ | 18€ | 12€

QUELLE HISTOIRE !

Avec *Rhapsodie démente* de François Verret et *Le sec et l'humide*, la prochaine création de Guy Cassiers, adaptation de l'ouvrage éponyme de Jonathan Littell, le festival ManiFeste propose deux œuvres qui interrogent pleinement la mise en scène de l'histoire, la mémoire d'un passé tragique et mais aussi son impact sur le monde présent.



RHAPSODIE DÉMENTE

PRENDRE LE TEMPS... À PROPOS DE RHAPSODIE DÉMENTE ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS VERRET

RHAPSODIE DÉMENTE
JEUDI 4, VENDREDI 5 JUIN, 20H30
NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL,
GRANDE SALLE JEAN-PIERRE VERNANT

IN VIVO THÉÂTRE GUY CASSIERS ACADEMIE
MARDI 30 JUIN, MERCREDI 1^{ER}, JEUDI 2 JUILLET, 20H,
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 200

Votre nouveau spectacle, *Rhapsodie démente*, s'inscrit dans un travail sur plusieurs années que vous avez intitulé « Chantier 2014-2018 ». Pouvez-vous nous en dire plus ?

Le « chantier 2014-2018 » est né de la volonté de ne pas s'en tenir à un regard passif sur les commémorations de la Grande Guerre. Si on évoque de manière disons « responsable » les disparus, le gâchis, la folie, bref la tragédie, on ne se pose pas réellement la question de pourquoi ça s'est passé. Peut-être n'y a-t-il pas d'explication, mais, avant de le déclarer, avons-nous pris la peine et le temps de nous interroger vraiment ? Si explications il y a, certainement celles-ci ne disent pas tout, mais gageons qu'elles pourraient éclairer, ne serait-ce qu'un peu, certains pans de l'histoire, et un peu de notre présent, bref, ce qui nous constitue. Aujourd'hui, je pense que nous ne prenons pas assez le temps de nous interroger sur ce qui s'est passé, ce temps de réflexion n'existe pas, n'existe plus. Nous sommes tous entraînés, happés par une accélération continue des choses, par un temps de l'urgence permanente, qui réduit nos capacités à penser. C'est dans cette optique que le « chantier 2014-2018 » s'est imposé à nous : prendre du temps pour interroger ce qui nous semble devoir l'être. C'est dans ce contexte que se situe *Rhapsodie démente*. Une image me revient fréquemment, celle de l'*angelus novus*, l'ange de l'histoire, dont parle Walter Benjamin. Cet ange est debout et

regarde en arrière. Que voit-il ? Des ruines, un amoncellement de ruines. Il aimerait rester plus longtemps pour comprendre comment on en est arrivé là, à quoi cela nous engage, etc., seulement un vent inouï qui, dit-on, vient du Paradis s'engouffre dans ses ailes et l'emporte vers ce qu'on appelle « le progrès ».

Ce qui s'impose peu à peu dans notre sombre époque, à notre corps défendant, c'est une culture de l'oubli. Quand on ne prend pas le temps de s'interroger sur l'histoire, on aboutit alors à des simplifications, des images réduites, pour ne pas dire à des falsifications. On en arrive à des moments où le langage finit par dire n'importe quoi, avec une espèce d'effondrement du sens des mots qui prétendent nommer ce qui s'est passé, et une complexité qui a totalement disparu. À travers notre chantier, nous avons voulu nous réinterroger sur les enjeux d'un travail de mémoire qui, à mes yeux, doit être lié au « désir » plus qu'à un présumé « devoir ». Éveiller ce désir, notamment chez des jeunes gens, pour qu'ils fassent, s'ils le souhaitent, ce travail, qui consiste à s'interroger sur l'histoire, et donc sur ce qui les constitue, c'est l'ambition de notre chantier, dont *Rhapsodie démente* est la première pierre.

Ce n'est donc pas une œuvre mémorielle, mais plus une interrogation sur la mémoire ?

La question de la mémoire est essentielle. Il faut voir comment elle peut être tour à tour défaillante, trouble, ou parfois lucide. Et dès lors qu'il s'agit d'événements historiques, donc d'une histoire collective, c'est aussi collectivement que nous devons les appréhender pour permettre une confrontation des points de vue. S'approcher d'une vérité, en acceptant de ne jamais pouvoir l'atteindre, et donc enclencher un processus de construction perpétuelle de mémoire collective, c'est ça l'enjeu ! Ce n'est pas qu'un voyage intérieur, c'est aussi une alliance, une patience, un apprentissage de l'écoute du point de vue subjectif de l'autre. Il y a un double mouvement qui s'opère, avec une exigence de descendre en soi, d'assumer les opacités comme les clartés de sa propre subjectivité, et la nécessité d'accueillir celles de l'autre, pour peu à peu prendre plaisir à une remise en question quasi permanente : « saura-t-on jamais ce qui s'est passé ? ». Ce questionnement à plusieurs, c'est ce qui peut permettre d'éviter que ne se réitèrent dans le temps présent, ou dans un très proche avenir, des choses que nous souhaiterions ne plus jamais revoir. Je suis intimement convaincu que c'est en se réinterrogeant sur le passé, plutôt que d'être dans le déni ou l'oubli, qu'on se donnera plus de chances de ne pas répéter certains mécanismes.

Votre *Rhapsodie démente* est un travail et une création collectifs. Pouvez-vous nous dire comment vous avez procédé ? Et avez-vous travaillé avec des historiens ?

Pas directement avec des historiens. Mais, tout le travail est marqué par la lecture de livres, de témoignages ou de points de vue critiques. D'ailleurs, le premier livre qui a été littéralement moteur pour moi est celui de l'historien anglais Eric J. Hobsbawm : *L'Âge des extrêmes*, son histoire de ce qu'il qualifie de « très court XX^e siècle ». Par la suite, ça s'est croisé avec d'autres matériaux et, notamment, en dialoguant à plusieurs, on a fait naître une réalité très tangible : un creuset d'artistes et de chercheurs. Un formidable chantier de recherches dramaturgiques s'est mis en mouvement. La forme d'écriture qui surgit

MERCREDI 17 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

ENSEMBLE CONTRECHAMPS - TRIO K/D/M

Sébastien Jacot flûte
Béatrice Zawodnik hautbois
Trio K/D/M
Ensemble Contrechamps
Direction Michael Wendberg
Réalisation informatique musicale Ircam/Serge Lemouton,
Nicolas Vérin, Jan Vandenheede

MICHAEL JARRELL *Congruences*
MARC GARCIA VITORIA *Trencadís*, commande
Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Contrechamps,
festival Archipel, création française
ROBERTO GERHARD *Leo*

L'Ensemble Contrechamps de Genève s'est fait depuis longtemps l'interprète de prédilection de Michael Jarrell. En 1989, le compositeur subsumait sa première expérience à l'Ircam sous un terme de géométrie : congruence. « Lorsque tous les points de deux figures superposées coïncident, elles sont dites congruentes ». Avec ses fortes polarités, *Congruences* procède par tuilages, jeux de réverbération, utilisant le retardement, la modulation de fréquence et le pouvoir de la spatialisation. Passé par les classes de composition de Michael Jarrell, le compositeur espagnol Marc Garcia Vitoria a conçu un concerto grosso jouant de la fragmentation et de l'unicité entre l'ensemble et les solistes, une forme de mosaïque musicale.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Ensemble Contrechamps.
Avec le soutien de la Sacem.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

JEUDI 18, VENDREDI 19, SAMEDI 20 JUIN, 20H30
NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL, PETITE SALLE
MARIA CASARÈS

IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES SPECTACLE

Avec Pierre Baux (comédien) et le Quatuor Tana (Antoine Maisonhaute, Pieter Jansen, Maxime Désert, Jeanne Maisonhaute)
Conception, musique, dramaturgie et mise en scène Benjamin Dupé
Texte d'après le livre *La haine de la musique* de Pascal Quignard (Éditions Calmann-Lévy, 1996)
Scénographie Olivier Thomas
Création lumière Christophe Forey,
lumière en tournée Christophe Bruyas
Réalisation informatique musicale Ircam/Manuel Poletti
Assistanat à la mise en scène Laurence Perez
Son en tournée Laurent Sellier
Costumes Sabine Richaud

La haine de la musique de Pascal Quignard inscrit la musique dans sa proximité avec la nuit, la mort et les origines de l'homme. Sur ce fil poétique intense, le compositeur Benjamin Dupé confronte directement la langue de Pascal Quignard et sa propre musique. Un partage de la scène entre un acteur, un quatuor à cordes, emblème de l'ère classique, et l'électronique. À la profondeur du texte érudit et sensible, tout à la fois conférence et confession, discours politique et méditation, répond la virtuosité sonore, son caractère de danse, d'ostinato et d'énergie motrice. De la fête jusqu'à l'épuisement, *La haine de la musique* tente d'énoncer et surtout d'entendre l'inouï car *Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières...* (Pascal Quignard)

Coproduction Le Phénix scène nationale Valenciennes, Ircam-Centre Pompidou, La passerelle scène nationale de Gap, Le Merlan scène nationale à Marseille. Production déléguée Comme je l'entends, les productions. Avec le soutien de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la Région Provence-Alpes Côte d'Azur, du Conseil général des Bouches du Rhône, de la Ville de Marseille, de l'Adami, de la Spédidam et de la Sacem.

Tarifs | 22€ | 16€ | 11€ | 8€

**ET... RENCONTRE-ENTRETIEN AVEC BENJAMIN DUPÉ
AUTOUR DE IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS
DE PAUPIÈRES, MARDI 9 JUIN**

voir page 35

engage chacun en tant qu'auteur. Chacun invente sa langue. Ce n'est pas moi qui compose une partition que d'autres vont interpréter. Il y a réellement une construction collective, chacun inventant son langage. Dans ce processus, chacun tient un journal de travail. En soi c'est très banal, mais c'est ce qui nous donne des appuis, et nous permet de tester un ensemble de choses, d'être très ouverts, avant de prendre les décisions liées à la composition du spectacle.

Dans *Rhapsodie démente*, vous n'avez pas vraiment intégré l'outil technologique. En revanche, les changements de voix que vous opérez ne sont-ils pas comme une trace de votre travail au sein de l'Ircam ?

C'est sûr que les techniques qu'on a pu appréhender à l'Ircam nous ont donné des ailes pour évoquer la multiplicité des êtres qui nous constituent. Parce qu'effectivement les voix peuvent changer radicalement. On peut passer d'une voix à une autre. On peut appréhender le fait que seul nous sommes multiples: une infinité de voix nous peuplent et nous habitent. C'est vrai que ce qu'on a fait à l'Ircam avec des machines, m'a révélé combien on pouvait faire apparaître cette dimension de l'inhumain, quitte à travailler ensuite sans machines. Mais, sur ce sujet, je ne voudrais pas que le rapport à la technique prenne trop d'importance. Ce sont plus les aspects dramaturgiques, poétiques et lyriques que les expériences menées à l'Ircam ont fait naître: des formes de musicalité, d'harmonie ou de disharmonie. Considérez le nom même du spectacle: *Rhapsodie démente!* On s'est autorisé à inventer une forme dite rhapsodique!

***Rhapsodie démente* n'est que le premier spectacle de votre chantier. Deux autres doivent suivre. Seront-ils différents ou poursuivront-ils les questions que vous abordez dans *Rhapsodie* ?**

Le titre de notre prochain spectacle, c'est *Le pari*. De quel pari s'agit-il? Du pari qu'on peut «s'en sortir»! Se sortir de quoi? D'un «enfer». D'un champ de données dites objectives qui s'appellerait «le réel», ce que nous percevons être le réel, l'impasse du réel! Quand on voit *Rhapsodie démente*, certains pensent que c'est une œuvre sombre, qu'il n'y a pas d'espoir. En fait, ce n'est pas la question. J'ai un profond malaise lié au sentiment que notre époque cultive un véritable déni du tragique. Or le tragique est une part de l'humain qu'il est important de reconnaître. Bien sûr, l'humain ne se résume pas au tragique. Il ne faut pas s'y résigner. Il n'y a pas de fatalité, pas de complaisance à penser que l'horizon est à ce point gris, qu'il y a *no future*, qu'aucune dimension de lumière ne pourrait émaner des humains. Je crois en la «survivance des lucioles». Mais cette dimension de lumière ne peut être mise en avant comme un écran masquant toute autre dimension. C'est pourquoi j'assume le fait que *Rhapsodie démente* puisse être perçue comme une œuvre tragique. Cette dimension tragique est essentielle. Elle n'est pas du tout l'horizon fatal qui s'offre à chacun d'entre nous. Kafka suggère dans un petit texte, qui s'intitule *Rapport pour une académie*, qu'il est possible de chercher une issue au tragique, une simple issue... C'est ce «champ des possibles» que nous explorerons dans notre prochain spectacle. Nous ferons le pari de la lumière, «malgré tout». Le plateau sera donc bien moins hanté par la présence des guerres, sans qu'elles soient oubliées, pour autant.

VOYAGE AU BOUT DE L'IDENTITÉ FASCISTE ENTRETIEN AVEC GUY CASSIERS

Vous mettez en scène *Le sec et l'humide* à partir d'un texte de Jonathan Littell, avant de vous attaquer aux *Bienveillantes* du même auteur. Qu'est-ce qui vous a décidé à travailler sur ces deux textes littéraires ?

Dans les deux cas, même s'il aborde la même période historique et bien qu'il traite des mêmes sujets, à savoir l'identité fasciste, les choses sont très différentes. Et les deux spectacles que nous montons à partir de ces œuvres seront également complètement différents. *Le sec et l'humide* est concentré sur une personne alors que dans *Les Bienveillantes* c'est presque toute l'histoire de la seconde guerre qui est racontée.

Le sec et l'humide s'appuie sur les idées de Klaus Theweleit, un sociologue allemand dont les recherches abordent les relations entre la langue et le fascisme. Comment la langue peut expliquer l'identité fasciste? Littell se concentre sur l'écriture du fasciste belge Léon Degrelle qui a travaillé pour les nazis. Ses écrits publiés après-guerre sont analysés par Jonathan Littell et Klaus Theweleit, qui essayent de comprendre la manière dont il explique les choses. Quels mots utilise-t-il pour expliquer ses idées? C'est une chose qu'on va explorer dans le spectacle. Comment une langue peut créer une identité?

Au début du spectacle, un historien joué par un acteur est sur scène, debout à un pupitre, et explique ce qui s'est passé, revient sur la période, comme le ferait un historien. Petit à petit, doucement, va s'opérer un mélange entre ce que dit l'historien et ce que dit Léon Degrelle. C'est justement le travail que nous menons avec l'Ircam et qui consiste à recréer la voix de Léon Degrelle pour faire en sorte, pourrait-on dire, qu'il prononce aujourd'hui ce qu'il a écrit dans le passé. Le but est de créer une situation trouble, grise, où l'on ne sait

plus trop qui parle. L'historien ou Degrelle? Et ce à quoi on aimerait aboutir, c'est montrer qu'il y a presque un Degrelle en chacun de nous. Il faut pour cela, qu'avec sa voix, on rentre dans la tête, dans l'esprit de Léon Degrelle.

En un sens, ce n'est pas très éloigné du début des *Bienveillantes*, où Max Hauer, le protagoniste, explique qu'il a fait toutes les choses condamnables qu'il n'aurait pas dû faire, et il ajoute que n'importe qui dans la même position les aurait faites. Il n'y a aucune différence entre Hauer et nous! Placés dans les mêmes situations, nous aurions fait la même chose, des choses que l'on ne peut pas faire comme homme. Dans ce roman, Jonathan Littell parvient à entrer dans le champ mental du nazisme, et les cruautés auxquelles nous sommes alors confrontés ne sont pas seulement celles que l'on connaît, le génocide juif, mais se situent aussi au niveau de la réflexion des nazis, dans leur logique: comment organiser des choses comme ça? Ceci entraîne un ensemble de questions que je souhaite proposer aux spectateurs, qui remettent en cause nos certitudes et qui construisent là encore un espace gris, un espace trouble, dans lequel nous nous sentons si mal à l'aise et que l'on va explorer dans les deux spectacles.

Comment aborde-t-on, du point de vue d'un metteur en scène, des textes littéraires à l'origine non prévus pour le théâtre? Comment se fait l'adaptation ?

Depuis vingt ans, la communication a changé et modifié notre manière même de penser le monde, de dialoguer, etc. On est influencé par Internet, par Skype, par la télévision, par les films, etc. Toutes ces choses ont modifié la nature même du théâtre qui s'est affranchi de tout un ensemble de règles. On peut créer avec les matériaux que l'on a aujourd'hui, avec des espaces et des dialogues non fixés pour un acte. Du coup, pour moi, ce n'est pas la forme théâtrale qui compte mais c'est le contenu. Cette nécessité de contenu est la chose la plus importante. La forme est plus libre. Le théâtre que je développe mélange toutes les disciplines. Dans *Le sec et l'humide*, le son sera très important, au centre du spectacle. Mais les éléments



© TOPHOTO/ROGERVUILLET

visuels auront à la fois un rôle important autant qu'une véritable autonomie. Ce que j'essaie de faire, c'est de créer sur scène un dialogue entre les disciplines, qui ne doivent pas s'imiter l'une l'autre, mais dont chacune doit avoir la tâche de donner aux spectateurs une information et l'aider à construire sa propre «peinture». Ce qui m'intéresse, c'est de rechercher l'artiste dans le spectateur. Il doit travailler dans un spectacle, il doit travailler au spectacle.

Avez-vous cherché à « compléter » les œuvres de Littell par des recherches historiques? Avez-vous travaillé avec des historiens? Et, de manière générale, comment abordez-vous l'Histoire dans votre travail ?

La première chose importante à dire, c'est que lorsque l'on parle de Léon Degrelle, on aborde une histoire que l'on ne connaît plus. On ne se souvient plus de Degrelle, ni en France ni non plus en Belgique! Or, il me semble essentiel de ne pas oublier certaines choses de notre histoire. Même si je ne pense pas que des choses similaires se produisent aujourd'hui, néanmoins des éléments de la langue fasciste réapparaissent, presque impunément. Du coup, même si dans le spectacle on aborde des moments d'une histoire qui a soixante-dix ans, il reste que le public va trouver des références à des discours ou des idées actuels. C'est une fonction du théâtre de faire en sorte qu'on n'oublie pas des éléments historiques, surtout quand ils peuvent servir à comprendre le présent avec plus de perspicacité. En même temps, on est conscient que l'histoire de la seconde guerre fut différente selon les pays. Aussi, on va essayer, notamment en créant un site internet et en travaillant avec des universités dans chaque pays où les spectacles seront joués, de stimuler le spectateur pour qu'à partir du spectacle il retourne vers des éléments de son histoire, des éléments qui ne se trouvent pas dans les textes de Littell, mais qui sont comme «en écho» avec ces textes. Du coup, le spectacle ne se termine pas avec le spectacle mais offre, à tous les spectateurs intéressés, de poursuivre l'expérience et la réflexion à partir d'Internet.

Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux

19 VENDREDI 19 JUIN, 19H30
CDC ATELIER DE PARIS-CAROLYN CARLSON

DAWNLIGHT/NIGHT: LIGHT SPECTACLE, CRÉATION 2015

Un projet d'Alban Richard, Jérôme Combiér, Raphaël Cendo, Valérie Sigward

JÉRÔME COMBIÉR *dawnlight*
RAPHAËL CENDO *Night: Light*

Ensemble Cairn
Cédric Jullion, Saori Furukawa (violoniste invitée),
Frédéric Baldassare, Caroline Cren
Chorégraphie-interprétation Alban Richard
Création lumière Valérie Sigward
Création costumes Corine Petitpierre
Assistante chorégraphique Martha Moore
Conseillère en analyse fonctionnelle du corps
dans le mouvement dansé Nathalie Schulmann
Réalisation informatique musicale Ircam/Robin Meier,
Olivier Pasquet

Night: Light, créé initialement pour l'Espace de projection de l'Ircam, superpose l'écriture musicale de Raphaël Cendo, l'écriture chorégraphique d'Alban Richard et l'écriture lumineuse de Valérie Sigward. Aujourd'hui, Jérôme Combiér et Alban Richard ont ajouté une partition commune, élaborée à partir du souffle du danseur, et de l'apparition de la voix, juste avant l'émission de la parole, sorte d'écho lointain au chant de gorge katadjak pratiqué par les femmes inuits. Du geste musical éruptif de Raphaël Cendo à l'art de l'évident de Jérôme Combiér, *Nuit et jour* recouvre les antipodes de l'expression musicale et corporelle.

Production Scène nationale d'Orléans Coproduction Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, ensemble l'Abrupt. Avec le soutien de la SACD.
En coréalisation avec le CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson dans le cadre du festival JUNE EVENTS

Tarifs | 20€ | 14€ | 10€

SAMEDI 20 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

PHILIPPE HUREL 2

Alexandra Greffin-Klein violon
Alexis Descharmes violoncelle
Ensemble Court-circuit

Direction Jean Deroyer
Réalisation informatique musicale Ircam/Carlos de Castellarnau
Encadrement pédagogique Ircam/Éric Daubresse

PHILIPPE HUREL *Trait d'union*
FRANCESCA VERUNELLI *Cinemaolio*,
commande de l'État, création
ALBERTO POSADAS *Tres pinturas imaginarias*,
commande de l'État, création
CARLOS DE CASTELLARNAU *Antropofauna*
(Hommage à M. Millares), création résidence Cursus

Compositeur d'un *Trait d'union* virtuose, Philippe Hurel est aussi le fondateur de l'ensemble Court-circuit dont le nom indique une manière d'engagement musical. Court-circuit défend une nouvelle génération de compositeurs comme l'Italienne Francesca Verunelli ou l'Espagnol Alberto Posadas, dont on connaît l'inventivité harmonique et l'intérêt pour la peinture sombre, notamment celle du dernier Goya. Le Catalan Carlos de Castellarnau regarde davantage du côté de Tapiès, Soulages et ici, Manolo Millares, avec la volonté de « retrouver la force primitive du son paradoxalement à travers la technologie la plus innovatrice dont on dispose aujourd'hui ». En l'occurrence le logiciel d'orchestration Orchids, pleinement mis à contribution pour cette création.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Court-circuit. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'études aux jeunes compositeurs de la résidence Cursus)

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

ORCHESTRER AUJOURD'HUI

Pour aborder la question de l'orchestration qui est au cœur de ManiFeste-2015, nous avons choisi de rencontrer quatre compositeurs invités par l'académie : Ivan Fedele, Michael Jarrell, Michaël Levinas et Yan Maresz. Autour des mêmes questions, un dialogue à distance...



PIERRE BOULEZ NOTATIONS III|FÜR ORCHESTER, 1978

© UNIVERSAL EDITION LONDON LTD., LONDON/UE 168192

RÉCITAL ISABELLE FAUST
MERCREDI 3 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

PHILIPPE HUREL 1
VENDREDI 5 JUIN, 20H
MAISON DE LA RADIO, AUDITORIUM

LA MÉTAMORPHOSE
VENDREDI 12, SAMEDI 13, MERCREDI 17 JUIN, 20H
MARDI 16 JUIN, 19H
ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET, GRANDE SALLE

SESSIONS DE LECTURE
POUR GRAND ORCHESTRE ACADEMIE
LUNDI 29, MARDI 30 JUIN, 10H-12H30 - 14H-16H30
MAISON DE LA RADIO, STUDIO 104

FINAL
CONCERTS DE LA MASTER CLASS D'INTERPRÉTATION
ET DE L'ATELIER D'ORCHESTRATION
ACADEMIE
JEUDI 2 JUILLET, 18H30 ET 21H
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

L'orchestration aujourd'hui est-elle selon vous très différente de l'orchestration d'hier, dans ses principes et dans son esprit ?

{Michaël Levinas} L'orchestration est sans doute un art des timbres mais aussi un art de la transcription, de la registration, de la traduction, de l'imitation, de la métaphore - ce qui nous fait remonter loin dans l'histoire musicale occidentale mais reste toujours une problématique fondamentale et contemporaine de ce que nous appelons « orchestrer ».

Messiaen, qui prétendait étrangement que le concept d'orchestration datait de Berlioz, enseignait aussi que l'orchestration était l'art de la registration de l'organiste. Les symphonistes organistes français, de Franck, Widor, Tournemire, Dupré à Messiaen s'inscrivent dans cette idée. On retrouve cette tradition du modèle de la registration chez Debussy et Ravel. Et sans doute Ligeti a-t-il ausculté l'orgue puis le piano bien tempéré.

{Ivan Fedele} L'orchestration est devenue un élément fondamental qui permet de mieux dessiner le timbre, un des éléments compositionnels parmi les plus importants du dernier siècle. Le rapport au timbre fait en sorte que le compositeur ne considère pas l'orchestration simplement comme une option possible pour révéler l'idée, mais comme la meilleure option pour révéler cette idée à travers l'orchestre qui fonctionne alors comme son instrument.

Quelle place la technologie et l'électronique ont-elles dans l'orchestration ? Quelle place leur accordez-vous ? Ou encore, voyez-vous une incompatibilité entre orchestre et électronique ou, au contraire, une forme de complémentarité-extension ?

{Michaël Levinas} L'essence même du concept orchestral basé sur le nombre de musiciens, la multiplicité des sources sonores sur le principe même de l'évolution historique de la formation, implique l'intégration en son sein de sources pouvant être d'origines électroniques. Est-ce une extension ? Une mutation ? L'orchestre a bien muté depuis 1577 et les Vingt-quatre Violons du Roi !

En ce qui concerne mon propre travail, j'ai toujours travaillé sur le timbre de l'orchestre et toutes mes pièces depuis *Ouverture pour une fête étrange* (1979), *La Cloche fêlée* (1988), *Par-delà* (1994), *Évanoui* (2009) utilisent des sources électroniques et des complexes sonores d'instruments traités en temps réel.

{Ivan Fedele} Au niveau théorique comme au niveau pratique, la technologie, l'électronique et l'orchestration vont parfaitement ensemble, d'une manière intégrée bien sûr. Par exemple, on parle d'instruments augmentés. J'ai composé une pièce pour quatuor augmenté ; il s'agit en quelque sorte d'une forme d'augmentation intégrée à l'intérieur de l'orchestre, dans le sens où les timbres électroniques

SAMEDI 27 JUIN, 20H
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

CONCERT DES ATELIERS DE COMPOSITION POUR ENSEMBLE DIRIGÉ, SOLISTE ET ÉLECTRONIQUE

ACADEMIE

Ensemble intercontemporain
Direction Lucas Vis
Encadrement pédagogique Ircam/Emmanuel Jourdan,
Marco Liuni

CRÉATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES

Sous la conduite d'Ivan Fedele et de Michael Jarrell, dix jeunes compositeurs ont travaillé en étroite relation avec les solistes de l'Ensemble intercontemporain. La musique de chambre, intégrant la dimension électronique, ouvre une large perspective expérimentale tandis que l'ensemble dirigé constitue un défi majeur pour ces artistes venus du monde entier.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou. Ensemble intercontemporain, ensemble associé de l'académie. Avec le soutien de la Sacem.
L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Tarifs | 8€ | 5€ | 3€

LUNDI 29, MARDI 30 JUIN, 10H-12H30 - 14H-16H30
MAISON DE LA RADIO, STUDIO 104

SESSIONS DE LECTURE POUR GRAND ORCHESTRE

ACADEMIE

Orchestre Philharmonique de Radio France
Direction Pierre-André Valade

PRÉSENTATION D'ESQUISSES POUR ORCHESTRE DES COMPOSITEURS STAGIAIRES

L'académie de ManiFeste offre la possibilité à huit jeunes compositeurs de tester en grandeur nature une esquisse orchestrale. Conçu avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, cet atelier s'apparente au processus de l'architecture : l'épreuve de l'esquisse précède l'hypothèse d'un chantier de commande. Une occasion unique d'accéder à la dimension orchestrale dans la formation d'un artiste.

Coproduction Radio France, Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Entrée libre.

LUNDI 29 JUIN, 20H
MAIRIE DU 4^e ARRONDISSEMENT DE PARIS,
SALLE DES FÊTES

CONCERT DE FIN DE SESSION DE QUATUORS À CORDES ET DE L'ATELIER DE RÉALISATION INFORMATIQUE MUSICALE

ACADEMIE

Encadrement pédagogique Ircam/Carlo Laurenzi,
Grégoire Lorieux
Encadrement pédagogique ProQuartet/Franck Chevalier,
Josef Klusoň

Le genre du quatuor et du quatuor avec électronique connaît un développement frappant dans la création musicale, et constitue un répertoire que les formations ont étudié avec les artistes des quatuors Diotima et des Pražák. Parmi ce répertoire, *Tensio* de Philippe Manoury et *Spirali* de Marco Stroppa, nécessitent également le travail d'interprétation du réalisateur en informatique musicale et de l'ingénieur du son.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, ProQuartet-Centre européen de musique de chambre. Avec le soutien de la Sacem.

Entrée libre sur réservation.

peuvent être mis en valeur, qu'ils soient des échantillons, de la synthèse ou encore du traitement en temps réel.

Du point de vue théorique, j'applique des « métaphores » du traitement en temps réel à l'orchestre. Je veux dire des métaphores de procédures compositionnelles. D'une certaine manière, tout traitement possible et imaginable par l'électronique devient pour moi une métaphore pour l'orchestration. C'est ce que j'enseigne aussi aux jeunes. Toutes les expériences que j'ai faites en studio, je les ai ensuite menées dans l'orchestration.

{Michael Jarrell} Il y a plusieurs travaux qui ont été menés dans le domaine de la conception de logiciels d'aide à l'orchestration. Quand on travaille avec l'ordinateur, il faut garder un esprit critique. Je vois beaucoup d'étudiants qui ont une grande confiance dans ce que propose l'ordinateur, alors que ça peut être une absurdité. Il faut donc conserver une lecture critique. En revanche, cela peut aider à mieux faire comprendre les phénomènes de l'orchestration, et avoir un côté inventif. La machine peut nous surprendre, nous proposer des choses intéressantes, des combinaisons inattendues, auxquelles on n'aurait pas pensé par habitude. Ce qui m'intéresse personnellement dans ce que l'on pourrait appeler une orchestration assistée par ordinateur, c'est le côté créatif beaucoup plus que l'aspect pédagogique même. La technologie est aujourd'hui de plus en plus abordable et de plus en plus facile à utiliser mais, le problème, c'est qu'apprendre, c'est faire un effort, apprendre l'oreille interne suppose un effort. Sans cet effort, on en reste à un niveau superficiel des choses. Il faut faire attention à ne jamais perdre la profondeur des choses.

{Yan Maresz} Bien évidemment, l'électronique a toute sa place dans l'orchestration aujourd'hui, pour peu qu'on écrive avec de l'électronique. Car il y a aussi beaucoup de compositeurs qui n'utilisent pas l'électronique et qui n'en ont pas besoin. Pour moi qui l'utilise, il est bien évident que c'est une donnée fondamentale. Il n'y a aucune incompatibilité entre orchestre et électronique pour peu qu'on ait une pensée qui inclut les deux au niveau de la composition dès le départ. Autrement dit, il faut que l'électronique ait une place signifiante. L'atelier de cette année prouve encore que c'est toujours une problématique sur laquelle on a beaucoup à apprendre et de nombreuses recherches à mener. Au-delà de l'électronique, la vraie question porte sur l'informatique. A-t-elle une place dans l'orchestration? Elle l'a depuis la musique spectrale. Tous ceux qui ont analysé la musique spectrale ont bien appris que l'analyse des timbres instrumentaux a nourri la réflexion orchestrale et a fait sonner, de fait, l'orchestre différemment. Cela fait déjà partie de l'histoire et c'est une voie qui n'est absolument pas close. Le logiciel Orchidée en est la preuve la plus actuelle.

Un véritable traité contemporain d'orchestration et de composition est-il souhaitable? Et est-ce faisable?

{Michaël Levinas} Impossible ici en quelques lignes de résumer l'histoire de l'acoustique au XX^e siècle et de formuler un projet de traité d'orchestration du XXI^e siècle. Par-delà la problématique des invariants en musique et celle de la transcription qui en découle, celle des programmes de simulations et des maquettes de l'ère informatique, un traité d'orchestration d'aujourd'hui devrait aborder la question des signes de notations musicales qui symboliseraient les complexités des timbres et des mixtures de l'orchestre contemporain. À cet égard, le travail de Helmut Lachenmann est un apport majeur. L'élaboration des signes symboliques des timbres est déterminante pour une culture musicale de l'écriture. L'approche de l'orchestration par la simulation informatique, le programme Orchidée, est une avancée majeure et sans doute une sorte

DE GAUCHE À DROITE:
IVAN FEDELE,
MICHAEL JARRELL,
MICHAËL LEVINAS
ET YAN MARESZ



de traité d'orchestration et de composition. Mais il faudra tenir compte du risque de confusion qui pourrait laisser croire que l'orchestration consiste à aborder l'orchestre en tant que seul phénomène du timbre; les paramètres de l'écriture orchestrale sont plus complexes.

{Ivan Fedele} L'important est de ne pas considérer un éventuel traité comme universel, comme un traité qui rendrait compte de toutes les possibilités aujourd'hui. Il vaut mieux que chaque compositeur, qui a une certaine expérience, puisse traiter cette matière de son point de vue avec quelques extensions à d'autres compositeurs dont il peut se sentir proche, par exemple, ou différent, mais qu'il connaît bien. Ce qui est important, c'est le point de vue. Je dirai que la ligne tracée par Messiaen dans son livre, *La technique de mon langage musical*, reste la ligne à parcourir. Messiaen n'a ni intérêt ni envie d'être exhaustif ou global, mais il montre comment il compose. De cette manière, son livre reste un document qui lui est propre mais aussi un traité de composition.

{Yan Maresz} Je l'ai toujours pensé et j'y travaille depuis des années. Déjà, nous sommes en train de lancer un traité d'instrumentation collaboratif en ligne au Conservatoire de Paris pour lequel nous avons obtenu un financement par PSL (Paris Sciences et Lettres). C'est un traité qui peut être augmenté par des orchestrateurs et des compositeurs à partir de leur expérience. Un traité d'instrumentation multimédia type 2.0, d'une certaine manière, qui pourrait déjà répertorier les divers modes de jeu, avec des commentaires sur les vitesses d'articulation des modes de jeu ou la vitesse d'articulation d'un même registre, constituerait déjà une première étape. Le traité d'orchestration serait un complément idéal au traité d'instrumentation. C'est un travail gigantesque. Il manque encore les personnes avec le temps et l'envie pour faire un tel travail, qui ne peut faire l'objet que d'une collaboration.

Est-ce que la découverte et la première écoute d'une création à l'orchestre vous réservent des surprises (d'ordre acoustique) par rapport à l'idée et à l'écoute intérieure?

{Michaël Levinas} Souvent le passage du papier à une première écoute de l'œuvre achevée est un processus qui ne va que dans un seul sens; il y a aussi le passage de l'écoute d'un modèle sonore à l'écrit. Cela a été vrai aussi dans l'histoire musicale et je travaille souvent ainsi. Dans ce mouvement qui va du son à l'écriture, l'apport de l'informatique et les moyens de simulations sur Pro Tools ou Repair sont pour moi très importants ainsi que Sibelius, Finale et les techniques de quantifications.

{Michael Jarrell} Ce qui m'intéresse, c'est l'inouï: ce que je n'ai pas entendu! Dans les jurys des conservatoires auxquels je participe, il y a souvent une phrase qui est prononcée « ça, c'est entendu », dont je me suis toujours demandé ce qu'était sa signification profonde. Quand les gens disent ça, c'est pour évoquer des choses que l'on connaît déjà. Ça fonctionne! C'est bien écrit, très entendu. Etc. Or, mon intérêt c'est ce que je n'ai pas encore entendu. Parfois, à mes débuts, quand j'écrivais, je pouvais être surpris négativement parce que les pièces ne sonnaient pas comme je les avais imaginées. C'est aussi dû à la manière de communiquer avec les interprètes.

{Yan Maresz} En général, avec les outils dont on dispose maintenant – je pense aux outils qui nous permettent d'entendre des agrégats extrêmement complexes ou des polyphonies impensables en écoute intérieure – il y a de moins en moins de surprises. Et quand il y a des surprises, de petites surprises, ce sont aussi souvent des expériences agréables. S'il se passe quelque chose d'inattendu c'est toujours dans le domaine de l'agréable.

Le XX^e siècle a été marqué par la naissance de l'ensemble contemporain de solistes (grosso modo Schoenberg, Symphonie de chambre opus 9 de 1906). Considérez-vous l'orchestre dans toutes ses dimensions (potentialité et virtuosité artistiques, mobilité et multiplicité sonore, organisation, etc.) comme l'outil approprié pour la création au XXI^e siècle?

{Michael Jarrell} L'un n'exclut pas l'autre. Ce sont deux choses très différentes, et je m'en suis rendu compte très simplement quand j'ai écrit mon premier concerto pour violon. Hae-Sun-Kang l'a créé avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France à Paris. Elle m'avait demandé d'en faire une version pour l'Ensemble intercontemporain. L'idée de ce concerto, c'est que tout ce qui se fait dans le violon se propage dans l'orchestre et d'une certaine manière voyage. Tout le problème est de parvenir à un dosage subtil entre le violon et l'orchestre. En faisant cette adaptation, on passait de 60 à 8-9 cordes. Je pensais que ça réglerait pas mal de problèmes. Pas du tout. Comme à l'Ensemble intercontemporain ce sont des solistes, ils ont un engagement constant, ce qui fait que 3 violons de l'EIC ne sont pas moins présents que 24 violons d'un orchestre. Il y a moins de volume, bien sûr, moins d'intensité, mais, en même temps, une véritable présence par leur manière de jouer. Un orchestre a une temporalité et une vitesse qui lui est propre, un peu plus lente, car on doit faire jouer beaucoup d'interprètes ensemble.

MARDI 30 JUIN, MERCREDI 1^{ER}, JEUDI 2 JUILLET
LE CENTQUATRE-PARIS

IN VIVO THÉÂTRE

19H-22H, ATELIER 9
IN VIVO THÉÂTRE DANIEL JEANNETEAU
- DANIELE GHISI ACADEMIE
MON CORPS PARLE TOUT SEUL
INSTALLATION-PERFORMANCE

Mise en scène Daniel Jeanneteau
Musique Daniele Ghisi
Texte Yoann Thommerel
Assistant à la mise en scène et à la scénographie Olivier Brichet
Assistant scénographie Tom Huet
Vidéo Mammam Benranou
Comédienne Emmanuelle Lafon

« C'est une bouche, sans dents visibles, mais douée de souffle, de glotte, de cordes vocales. Organe privé de corps mais continuant d'articuler, de vocaliser, d'émettre et de hacher l'air en fragments de souffle. » La parole deviendra sensation, mécanique, matière et incarnation sonore. *Mon corps parle tout seul* réunit l'écrivain Yoann Thommerel, un compositeur passionné par la plasticité de l'électronique Daniele Ghisi, et le metteur en scène Daniel Jeanneteau qui fait du son l'élément crucial de sa scénographie. Le trio constitué par cet In vivo Théâtre arpente l'invisible frontière entre installation et spectacle du vivant.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Studio-Théâtre de Vitry. Avec le soutien de la SACD. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Entrée libre.

20H, SALLE 200
IN VIVO THÉÂTRE GUY CASSIERS ACADEMIE
LE SEC ET L'HUMIDE

d'après l'œuvre de Jonathan Littell, Editions Gallimard, 2008
Mise en scène Guy Cassiers
Jeu Filip Jordens
Voix Johan Leysen
Dramaturgie Erwin Jans
Conception sonore Diederik De Cock
Assistance à la mise en scène Camille de Bonhomme
Réalisation informatique musicale Ircam/Grégory Beller

Le sec et l'humide est l'ébauche qu'élabore le metteur en scène Guy Cassiers avant sa création en 2016 sur *Les Bienveillantes* d'après le roman de Jonathan Littell. Au moment de la composition de son récit, l'écrivain avait rédigé un bref essai autour de Léon Degrelle, fasciste belge actif pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans *Le sec et l'humide*, un narrateur relate la langue de Degrelle qui trahit la structure de sa pensée. Celui qui raconte devient peu à peu l'objet de son étude. Guy Cassiers, grande figure du théâtre européen et de l'opéra (*Ring* à la Scala de Milan), a souvent concentré son travail sur des figures du pouvoir : *Mefisto for ever*, *Wolfskiers*, *Atropa. La vengeance de la paix*. Il rencontre aujourd'hui les outils de l'Ircam pour réaliser cet enchevêtrement du présent et de l'archive, une porosité troublante, effectuée dans le médium sonore.

Production Toneelhuis. Coproduction Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la SACD. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Tarifs | 8€ | 5€ | 3€

DU GOLEM AU GLAMOUR : UN AGENT NUMÉRIQUE PEUT-IL FAIRE PREUVE DE CRÉATIVITÉ MUSICALE ?

PAR GÉRARD ASSAYAG

CHERCHEUR À L'IRCAM, DIRECTEUR DE L'UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS



© SCANNER

Aujourd'hui, des agents numériques autonomes présents dans des applications, des jeux, des robots, etc. commencent à montrer une forme de créativité musicale et sonore, notamment dans leur interaction improvisée avec des humains et avec d'autres agents. L'Ircam est en pointe et prépare d'ores et déjà la prochaine révolution dans ce domaine. De tels agents, en plus d'opérer sur le plan mathématique, pourront-ils alors faire preuve de charme, de **glamour**, mot dont on rappelle que l'étymologie se rattache à celles de **grammaire** au sens de langage secret (algorithme ?) et de **grimoire**, que nous n'hésiterons pas à rapprocher de **Golem**, cet être artificiel légendaire agi par l'énergie combinatoire du langage (de programmation ?) que Norbert Wiener, l'inventeur de la cybernétique, reconnu au soir de sa vie comme métaphore ultime de son œuvre ?

La créativité artistique semble être l'apanage de l'humain, en particulier celle qui s'exprime lors de l'acte de composition ou d'improvisation musicale. Cependant, des algorithmes (embarqués dans des unités logicielles autonomes et interactives que l'on appelle des *agents* et qui peuvent apparaître dans une application, dans un jeu, dans un robot) sont capables depuis longtemps de *généralité* et sont utilisés par les musiciens dans des environnements de composition assistée par ordinateur comme OpenMusic, une des applications de l'Ircam les plus diffusées dans le monde, ou des environnements d'interaction improvisée comme OMax.

Ce dernier logiciel, mis au point par l'équipe Représentations musicales avec de nombreuses collaborations en Europe et aux États-Unis, est aujourd'hui une des rares références internationalement reconnues dans ce domaine. Il a été expérimenté en studio ou en concert par des musiciens de premier plan de la scène improvisée tels que Bernard Lubat, Médéric Collignon, Mike Garson (le pianiste historique de David Bowie, de Smashing Pumpkins ou Nine Inch Nails), ou les légendes contemporaines du jazz new-yorkais Steve Coleman, Vijay Iyer et Steve Lehman.

Pour autant peut-on parler de créativité ? Les Anglo-Saxons emploient

PORTES OUVERTES

SAMEDI 6 JUIN, 15H-21H
IRCAM ET PLACE IGOR-STRAVINSKY

l'expression *Machine Musicianship* pour exprimer cette capacité intelligente d'une entité numérique d'appréhender le monde musical et d'interagir de manière crédible avec des humains.

Si OMax sait écouter, apprendre, construire à la volée, par des procédures de découverte automatique, des représentations formelles susceptibles de faire émerger une forme de créativité artificielle et, finalement, interagir sur scène sans aucune préparation avec des musiciens professionnels, il connaît certaines limitations que nous souhaitons dépasser dans le cadre d'un projet ambitieux qui débute cette année.

Le projet DYCI2 (Dynamiques créatives de l'interaction improvisée) soutenu par l'Agence nationale de la recherche implique, outre le laboratoire STMS de l'Ircam, l'Inria Nancy et le Lab-STICC de l'Université de Bretagne occidentale. Il repoussera les limites dans plusieurs directions grâce à un concept innovant d'« écoute informée créative » robuste combinant découverte et connaissances *a priori*, un modèle cognitif adaptatif de sensibilité au contexte sonore dans la conduite des improvisations, rapprochant les performances de l'agent de celles d'un humain, et une architecture d'interaction permettant des scénarios de jeu collectif.

Dans le cadre de ces nouvelles recherches, un partenariat se met en place avec l'EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne) et le Montreux Jazz Festival autour de deux idées : proposer des performances dans le cadre de « carte blanche » à l'Ircam dans lequel des musiciens du Festival pourront interagir avec ces agents numériques créatifs, et revisiter de manière quelque peu révolutionnaire l'accès et l'interaction des musiciens et du grand public avec les archives audiovisuelles du Festival, 50 ans d'archives classées au patrimoine mondial de l'Unesco, en soumettant ces dernières au contrôle d'agents créatifs capables de les « réimproviser » en temps réel en fonction du contexte fourni par le public ou par le jeu extérieur d'improvisateurs humains. Aujourd'hui, le laboratoire STMS de l'Ircam, en partenariat avec le CNRS, l'UPMC et l'Inria, est à la pointe des études sur la créativité artificielle avec les deux projets phares que constitue d'une part la CAO (composition assistée par ordinateur) et son logiciel de référence historique OpenMusic qui connaît actuellement un renouvellement important en intégrant de manière cohérente l'écriture symbolique, l'écriture du son (synthèse), l'écriture de l'espace (spatialisation) et l'écriture du temps (composition et interaction), et, d'autre part, l'I2O (Interaction improvisée avec ordinateur) et son logiciel OMax constituant, avec ses successeurs, la base future d'agents créatifs autonomes et interactifs capables de pertinence et de crédibilité musicales.

Le renouvellement de la recherche musicale, qui lui permettra de sortir finalement des grands paradigmes des années quatre-vingt inventés notamment à l'Ircam (référence rigide et synchrone à la partition, traitement sonore continu, réactivité littérale de l'électronique, impasse sur l'intelligence symbolique) passera certainement par le développement de telles entités artificielles créatives capables d'agir non seulement sur le son, le temps et l'espace, mais aussi sur la logique symbolique de la musique, et qui seront un jour capables d'interagir au sein de formations complexes localisées sur une scène ou massivement distribuées, dans un cadre de composition ouverte, à divers degrés, à la variation, à l'improvisation et à la synthèse de nouveaux univers sonores.

MERCREDI 1^{ER} JUILLET, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

IN VIVO ÉLECTRO

ACADÉMIE

Encadrement pédagogique Ircam/Jean Lochar, Thomas Goepfer

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION
DIRIGÉ PAR CHRISTIAN RIZZO, SCANNER, CATY OLIVE

Le chorégraphe et scénographe Christian Rizzo invite quatre jeunes compositeurs, musiciens, sound-designers à travailler étroitement avec son équipe et avec Scanner, artiste de la scène électronique. Comment dessiner un espace singulier né de l'électronique, de la lumière et de la spatialisation ? Autour d'un monolithe générateur d'images, les participants de cet atelier imaginent leur environnement sonore à partir des lignes de force proposées : l'articulation entre musiques et danses savantes ou populaires, la relation entre un point central et ses satellites sonores dispersés dans la salle, l'étude sur la mélancolie...

Coproduction Ircam-Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la SACD.

Tarif 5€

JEUDI 2 JUILLET
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

FINAL

CONCERTS DE LA MASTER CLASS D'INTERPRÉTATION
ET DE L'ATELIER D'ORCHESTRATION ACADÉMIE

18H30, FINAL 1

Internationale Ensemble Modern Akademie
Direction Emilio Pomàrico, Gregor A. Mayrhofer
Encadrement pédagogique Ircam/Éric Daubresse, Serge Lemouton

SASCHA DRAGIĆEVIĆ *Iza Praga*, création
IVAN FEDELE *Pulse & Light*, création française
SERGEJ MAINGARDT *Black*, création
ORCHESTRATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES

21H, FINAL 2

Raquel Camarinha soprano
Internationale Ensemble Modern Akademie
Élèves du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Direction Emilio Pomàrico
Encadrement pédagogique Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris /Jens Mc Manama
Réalisation informatique musicale
Ircam/Christophe de Coudenhove

EMMANUEL NUNES *Omens II*
UNSUK CHIN *Akrostichon Wortspiel*
MICHAEL JARRELL *Nachlese Vb*, création française
IVAN FEDELE *Richiamo*

Les jeunes musiciens de l'Internationale Ensemble Modern Akademie et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris se réunissent sous la baguette du chef et compositeur argentin Emilio Pomàrico pour un programme très ambitieux. À côté du *Nachlese* de Michael Jarrell sur des poèmes de Luis de Gongora et de *Pulse & Light* d'Ivan Fedele en première française, cette soirée se souvient de la maîtrise du détournement propre à György Ligeti. Quatre jeunes compositeurs ont orchestré certaines de ses études pour piano tandis que l'une de ses héritières directes, Unsuk Chin, lui fait signe avec l'humeur versatile d'*Akrostichon-Wortspiel*, inspiré par Lewis Carroll. ManiFeste-2015 achève sa traversée de quelques œuvres-mondes sur un hommage à Emmanuel Nunes. De *Ruf* à son opéra *Das Märchen*, le compositeur portugais fut mobilisé toute sa vie par l'idée du cycle et l'ambition de la grande forme organique.

Production Ircam-Centre Pompidou. En partenariat avec le Conservatoire national de musique et de danse de Paris. Avec le soutien de la Sacem.
L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Tarifs | 8€ | 5€ | 3€ | chaque concert

LA SONORISATION DE L'ACTEUR

PAR HORTENSE ARCHAMBAULT

DIRECTRICE DE LA MC93 (BOBIGNY), CODIRECTRICE DU FESTIVAL D'AVIGNON (2003-2013)

Analyste avertie des évolutions du théâtre, Hortense Archambault propose dans ce texte une réflexion sur l'importance de la voix, des dispositifs de sonorisation et de leur rôle pour la création contemporaine.

RHAPSODIE DÉMENTE

JEUDI 4, VENDREDI 5 JUIN, 20H30
NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL, GRANDE SALLE
JEAN-PIERRE VERNANT

GEORGIA SPIROPOULOS

MERCREDI 10 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES

JEUDI 18, VENDREDI 19, SAMEDI 20 JUIN, 20H30
NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL, PETITE SALLE
MARIA CASARÈS

DAWNLIGHT/NIGHT: LIGHT

VENDREDI 19 JUIN, 19H30
CDC ATELIER DE PARIS-CAROLYN CARLSON

IN VIVO THÉÂTRE ACADEMIE

DANIEL JEANNETEAU - DANIELE GHISI
MARDI 30 JUIN, MERCREDI 1^{ER}, JEUDI 2 JUILLET, 19H-22H,
LE CENTQUATRE-PARIS, ATELIER 9

IN VIVO THÉÂTRE GUY CASSIERS ACADEMIE

MARDI 30 JUIN, MERCREDI 1^{ER}, JEUDI 2 JUILLET, 20H,
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 200

IN VIVO ÉLECTRO ACADEMIE

MERCREDI 1^{ER} JUILLET, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

Le théâtre se porte bien.

N'en déplaise aux nostalgiques, il ne cesse de se réinventer. Il arrive toujours à représenter le monde dont la transformation s'accélère. Il s'appuie pour cela sur les codes de la représentation construits au fil des siècles, sur le mystère de ses origines ou l'art de l'acteur et aussi sur sa capacité à apprivoiser les nouveautés technologiques. Le théâtre est comme éternellement jeune et vieux, sage et rebelle. Certains craignent que cette situation ne soit fragile et qu'il ne faille jamais la considérer comme acquise. J'y souscris, mais, dans le même temps, le théâtre mérite une grande confiance, il est habile et malin, il en a tant vu et a su rester dans une sorte d'innocence.

Certes, les expériences sont parfois hasardeuses, les réglages prennent un peu de temps à se faire, mais c'est grâce à une très grande inventivité et des registres d'écritures multiples, du texte à l'image en passant par la chorégraphie, que le théâtre est en pleine vitalité. On a beaucoup parlé de l'arrivée de l'image, à travers la vidéo, dans la scène contemporaine. Comme un média omniprésent dans notre société, elle a également trouvé son usage sur la scène, au service du sens ou comme évocation poétique. J'entends déjà ceux qui ironisent sur le fait qu'un travail sonore ou vidéo ne suffit pas à faire un chef-

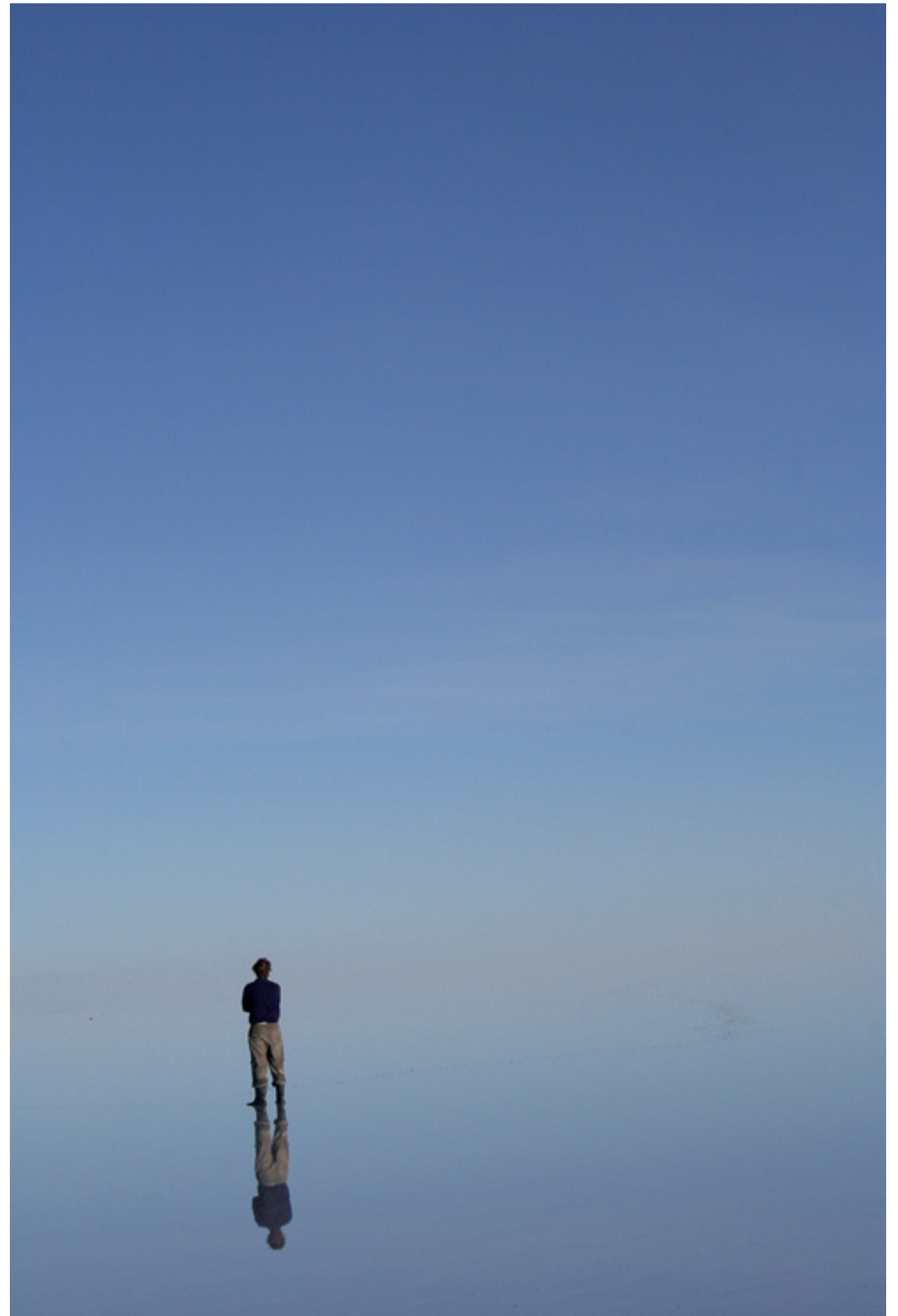
d'œuvre théâtral, loin s'en faut. Accompagnant le cheminement intérieur du spectateur, guidant son regard, ce sont devenus des outils supplémentaires possibles pour l'entraîner dans la fiction ou, au contraire, ramener du document sur le plateau, pour l'interpeller. Dans cet aller-retour entre réel et imaginaire qu'est la scène, les technologies sonores ont permis d'accroître énormément la palette à disposition du metteur en scène. Si les dispositifs de sonorisation de l'acteur ont enrichi le théâtre, c'est grâce à une technique de plus en plus fine, maîtrisée et assumée.

Je vais prendre pour exemple la sonorisation de la voix de l'acteur. De plus en plus utilisée, elle a d'abord été réprouvée. Souvent au nom d'un certain attachement à la nature, considérant comme pure et directe la relation entre l'acteur et le spectateur qu'entretient la voix du premier. Il y a aussi la considération presque sportive qui consiste à admirer qu'en toutes circonstances et notamment dans les lieux de plein air, où luttant contre les éléments, le corps de l'acteur puisse athlétiquement nous faire parvenir sa voix : un véritable exploit. J'ai entendu des conversations très sérieuses sur le fait que les corps des acteurs se seraient comme atrophiés au cours des dernières décennies, ne leur permettant plus de porter la voix comme auparavant, et nécessitant que l'on sonorise leurs voix.

Dans la Cour d'honneur du Palais des papes, lieu privilégié du Festival d'Avignon, les acteurs sont amplifiés depuis 1995. C'est André Serré, sonorisateur du spectacle *Les pieds dans l'eau* de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff qui invente et met en place avec les équipes du festival un premier dispositif qui permet de reprendre la voix des comédiens de manière presque imperceptible à travers les deux mille places du gradin. Le dernier spectacle dans ce lieu dans lequel les acteurs ne sont pas amplifiés, a lieu l'année suivante, c'est *Edouard II* de Christopher Marlowe dans une mise en scène d'Alain Françon. Depuis, le dispositif s'est sophistiqué et la sonorisation, voire la spatialisation de la voix des acteurs, est de plus en plus assumée, faisant l'objet d'une véritable écriture au service du spectacle. La sonorisation a d'abord libéré le mouvement de l'acteur, l'autorisant à occuper en parlant l'ensemble de l'espace du plateau. Les murs, l'intérieur du palais, ses terrasses deviennent alors des espaces de jeu possibles, la scénographie devient plus inventive. L'acteur peut désormais parler de dos, se cacher, réapparaître, jouer avec le désir du spectateur dans une relation qui ne serait plus que frontale.

Le chuchotement, le gros plan sonore, la voix intérieure sont désormais possibles au théâtre. C'est l'intime de la voix qui se dévoile. Quelque chose de naturel apparaît à travers la technique sonore. Parfois au contraire, la voix est déroutée, amplifiée, transformée, ralentie et c'est un nouveau signe appartenant au code sonore de notre époque qui surgit.

Naît alors une nouvelle grammaire tacite entre d'une part la présence de l'acteur, son corps dans l'espace, sa voix et, d'autre part, la réception du spectateur, sa propre lecture. Et toujours la parole du premier atteint le second, immuablement.

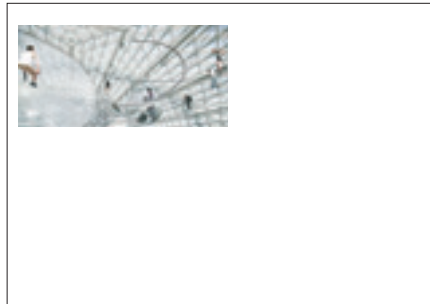


LES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES NOTICES COMPLÈTES ET BIOGRAPHIES



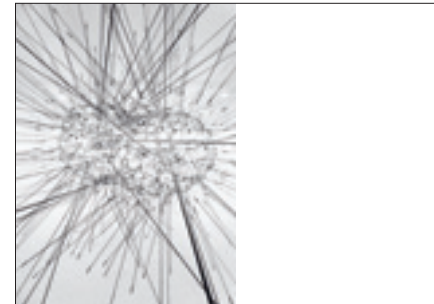
EN COUVERTURE

TOMÁS SARACENO *SUNNY DAY, AIR-PORT-CITY*, 2006
PHOTOGRAPHY AND COLLAGE BY STUDIO
TOMÁS SARACENO, 2006



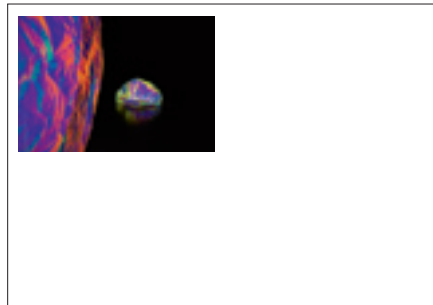
2

TOMÁS SARACENO *IN ORBIT*
KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, K21
STÄNDEHAUS, DÜSSELDORF, 2013
COURTESY: TOMÁS SARACENO;
PINKSUMMER CONTEMPORARY ART, GENOA;
TANYA BONAKDAR GALLERY, NEW YORK;
ANDERSEN'S CONTEMPORARY, COPENHAGEN,
ESTHER SCHIPPER GALLERY, BERLIN
PHOTOGRAPHY BY STUDIO TOMÁS SARACENO, 2013



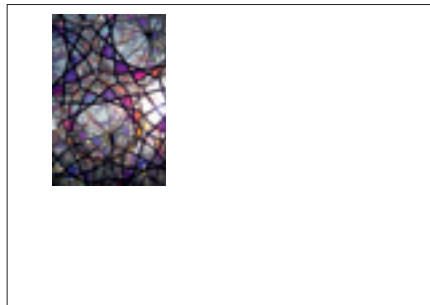
3 4 5

TOMÁS SARACENO *GALAXIES FORMING ALONG
FILAMENTS, LIKE DROPLETS ALONG THE STRANDS
OF A SPIDER'S WEB*, 2009
COURTESY: TOMÁS SARACENO;
PINKSUMMER CONTEMPORARY ART, GENOA;
TANYA BONAKDAR GALLERY, NEW YORK;
ANDERSEN'S CONTEMPORARY, COPENHAGEN,
ESTHER SCHIPPER GALLERY, BERLIN
PHOTOGRAPHY BY ALESSANDRO COCO, 2009



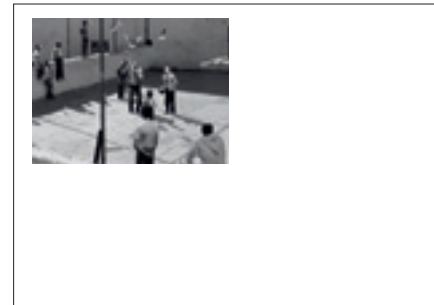
8

TOMÁS SARACENO *IRIDESCENT PLANET MEDIUM*, 2009
IRIDESCENT FOIL INFLATABLE,
LATEX INFLATABLE, PUMP, PUMP REGULATOR
PHOTOGRAPHY BY STUDIO TOMÁS SARACENO, 2009



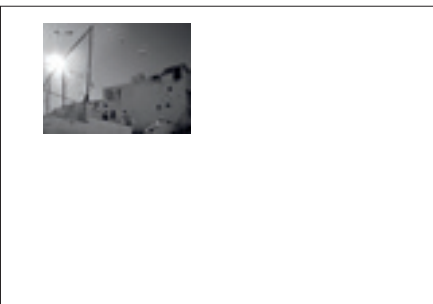
9 10 11

TOMÁS SARACENO *80SW IRIDESCENT/FLYING
GARDEN/AIR-PORT-CITY*, 2011
TECHNIQUE: 80 TRANSPARENT PILLOWS,
TRANSPARENT FILM, IRIDESCENT FOIL, BLACK
WEBBING, BLACK ROPE, ELASTIC BLACK ROPE.
© PHOTOGRAPHY BY STUDIO TOMÁS SARACENO, 2011



16 17

DAVID CLARABOUT *THE ALGIERS' SECTIONS
OF A HAPPY MOMENT*, 2008
DIMENSIONS VARIABLE, SINGLE CHANNEL VIDEO
INSTALLATION, 1920 X 1600 HD PROGRESSIVE,
BLACK & WHITE, STEREO AUDIO, 37 MIN. LOOP
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHELINE
SZWAJCER, BRUSSELS



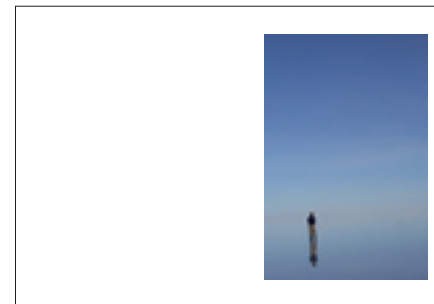
18

DAVID CLARABOUT *THE ALGIERS' SECTIONS
OF A HAPPY MOMENT*, 2008
DIMENSIONS VARIABLE, SINGLE CHANNEL VIDEO
INSTALLATION, 1920 X 1600 HD PROGRESSIVE,
BLACK & WHITE, STEREO AUDIO, 37 MIN. LOOP
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHELINE
SZWAJCER, BRUSSELS



19 20 21

DAVID CLARABOUT *THE ALGIERS' SECTIONS
OF A HAPPY MOMENT*, 2008
DIMENSIONS VARIABLE, SINGLE CHANNEL VIDEO
INSTALLATION, 1920 X 1600 HD PROGRESSIVE,
BLACK & WHITE, STEREO AUDIO, 37 MIN. LOOP
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE MICHELINE
SZWAJCER, BRUSSELS



32 33

TOMÁS SARACENO *THE ENDLESS SERIES*, 2006.
PHOTOGRAPHY TOOK AT THE SALAR DE UYUNI, BOLIVIA
WITH THE SUPPORT OF BARBICAN ART GALLERY
COURTESY: TOMÁS SARACENO; PINKSUMMER
CONTEMPORARY ART, GENOA; TANYA BONAKDAR
GALLERY, NEW YORK; ANDERSEN'S CONTEMPORARY,
COPENHAGEN, ESTHER SCHIPPER GALLERY, BERLIN
STUDIO TOMÁS SARACENO, 2006

DAVID CLAERBOUT

OU LE TEMPS DE L'IMAGE

Artiste belge, né à Courtrai en 1969.

Chez David Claerbout le temps est omniprésent. Dans son travail, il apparaît souvent comme un temps fugace, un instant figé, un moment qui serait presque sans passé ni avenir. Jouant de codes visuels narratifs, parfois cinématographiques, l'artiste nous propose pourtant des images qui se situent hors de tout *storytelling*. Sur chaque image, on pourrait se laisser aller à imaginer tout un ensemble de scénarios, sans pourtant s'attacher à aucun d'entre eux. Comme si l'image se suffisait à elle-même. Comme si l'instant fixé, qui est le principe même de la photographie, se suffisait à lui-même, en s'extrayant d'un continuum de significations (sur)ajoutées et inutiles.

TOMÁS SARACENO

Artiste et architecte argentin, né en 1973.

Vit et travaille à Francfort et Berlin.

Aux frontières de l'art plastique, de l'architecture et de la science, Tomás Saraceno conçoit l'art comme investissement d'un espace. Il construit d'authentiques dispositifs à la fois plastiques et architecturaux, qui semblent flotter en l'air, entre terre et ciel, de curieuses biosphères qui viennent se loger au cœur même de nos villes. Étranges objets qui paraissent se situer dans un espace et un temps irréels, entre rêve et science, ils offrent une réflexion esthétique et politique sur un monde réticulaire qui s'interroge collectivement et de manière contradictoire sur son avenir. Entre propositions utopiques et prise de conscience artistique...

AUTOUR DE MANIFESTE- 2015

VENREDI 15 MAI, 17H-19H
IRCAM, SALLE STRAVINSKY
SÉMINAIRE

AUTOUR DU REQUIEM POUR UN JEUNE POÈTE DE BERND ALOIS ZIMMERMANN

Œuvre singulière, à l'effectif considérable, projet tragiquement existentiel, le *Requiem pour un jeune poète* de Bernd Alois Zimmermann a connu une longue genèse, de 1955 à sa création en 1969. Entre jeux de langage et rituel, cette partition majeure du XX^e siècle superpose documents d'actualité et œuvres littéraires et musicales, qu'elle monte en de denses polyphonies et au travers desquels elle retrace le destin du compositeur en regard de celui de l'Europe, depuis la Révolution d'Octobre jusqu'à l'entrée des troupes du pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie. La rencontre autour du *Requiem* abordera ses principaux enjeux musicaux, politiques, philosophiques, voire théologiques, et le défi de son héritage.

Intervenants Laurent Feneyrou, Esteban Buch, Roque Rivas, Alain Galliari

En collaboration avec l'EHESS, dans le cadre du séminaire « Musique et politique au XX^e siècle » d'Esteban Buch.

Entrée libre.

MARDI 9 JUIN, 20H DANS LA SALLE DU CHINOIS DE MONTREUIL

située place du Marché à la Croix de Chavaux
RENCONTRES-ENTRETIENS

Invité : Benjamin Dupé
Musiciens : programmation en cours,
avec la participation des *Fabulous Lectors*
de Montreuil.

COMMENT L'ENTENDEZ-VOUS ?

Une fois par mois, John Cohen, directeur du conservatoire de Montreuil, anime une série de rencontres-entretiens avec des personnalités issues du monde de l'art, des lettres, des sciences et de la société civile, centrée sur leur rapport avec la musique et ponctuée par des interludes musicaux.

En collaboration avec Le Chinois de Montreuil, la librairie Folies d'encre, le Nouveau théâtre de Montreuil et l'Ircam.

Entrée libre.

FOCUS

Musique contemporaine

Paris, 10 au 14 juin 2015

INSTITUT
FRANÇAIS

En juin 2015, l'Institut français organisera le premier Focus consacré à la musique contemporaine. Cette opération de repérage se déroulera dans le cadre de ManiFeste, le festival annuel de l'Ircam. 50 professionnels étrangers seront conviés à Paris, pour découvrir la création musicale française, dans toute sa richesse et sa diversité.

Initié par l'Institut français, en association avec ses partenaires, l'Ircam, Futurs Composés, la Sacem et le Bureau Export, le Focus a pour objet de présenter et mettre en valeur les artistes français de musique contemporaine auprès des programmeurs étrangers (directeurs artistiques de festivals et de salles de concerts, producteurs de concerts, etc.). L'objectif est de favoriser les échanges entre professionnels français et étrangers, pour encourager les collaborations et aider au développement international des artistes français. Les artistes émergents –

compositeurs et ensembles – seront particulièrement mis en avant. L'invitation des professionnels étrangers sera rendue possible grâce au soutien du réseau culturel français à l'étranger (Ambassades, Instituts français, Alliances françaises).

Le Focus permettra aux programmeurs étrangers d'assister à un certain nombre de créations, dans le cadre du festival ManiFeste, mais aussi dans d'autres lieux parisiens qui programment de la musique contemporaine, notamment la nouvelle Philharmonie de Paris et le Carreau du Temple. Des rencontres (tables rondes, speed-meetings) seront organisées entre les artistes français et ces programmeurs, l'objectif étant bien sûr que cela débouche sur des invitations/tournées. Un forum des compositeurs mettra en avant les projets de compositeurs émergents, et de nombreux ensembles viendront présenter leurs

prochaines créations. Des rencontres seront organisées avec des programmeurs français, afin de favoriser le montage de coproductions.

Le Focus sera aussi l'occasion de mettre en avant le savoir-faire français en matière d'informatique musicale. L'Ircam proposera des visites de ses studios, et des démonstrations sur ses logiciels. Les six centres nationaux de création musicale viendront également présenter des créations de leurs compositeurs en résidence.

Le programme des concerts comprendra notamment des créations de Laurent Cuniot, Michaël Levinas, et d'autres compositeurs issus de l'Ircam et des centres nationaux de création musicale, interprétées par des ensembles comme TM+, Ars Nova, le Balcon, l'Orchestre national de jazz, l'orchestre ONCEIM...



MAIRIE DE PARIS

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

TIENT UNE PLACE UNIQUE À PARIS

POUR PERMETTRE AU PUBLIC DE DÉCOUVRIR
UNE OFFRE MUSICALE ÉCLECTIQUE ET FOISSONNANTE



LA VILLE DE PARIS ACCOMPAGNE ET SOUTIENT

LA CRÉATION

L'Ensemble Intercontemporain, Son Ré (Pierre Henry), Le Balcon, le Cabaret Contemporain, 2e2m, l'Ensemble Aleph, la Muse en circuit, Motus, les Cris de Paris et l'ARCAL sont soutenus par la Ville de Paris pour leurs activités de production et de diffusion.

L'Orchestre de Paris, l'Orchestre de Chambre de Paris, les orchestres Pasedeloup, Lamoureux et Colonne interprètent de nombreuses créations originales dans le cadre de leurs saisons. Ils accueillent des compositeurs en résidence et commandent des œuvres pour une première création publique à Paris.

LA DIFFUSION

Des équipements culturels au service d'une programmation ambitieuse et accessible : la Philharmonie, la Gaité Lyrique, la maison de la poésie, Le CENTQUATRE, le carreau du temple.

L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

17 conservatoires de Paris et le Conservatoire à Rayonnement Régional permettent à 20 000 élèves de découvrir et pratiquer ce répertoire.

CCP 2014 / Jean-Baptiste Millet

MANIFESTE EN TOURNÉE

49^e MONTREUX JAZZ FESTIVAL (JUILLET)
PRÉSENTATION DU LOGICIEL OMAX PAR GÉRARD ASSAYAG

MIDDELHART, HINDSGAVL FESTIVAL (JUILLET)
RUNE GLERUP CLARINET QUINTET (STILL LEANING TOWARD THIS MACHINE), CRÉATION DANOISE

HAMBURG (AVRIL)
AMSTERDAM, HOLLAND FESTIVAL (JUN)
FESTIVAL DE SALZBOURG (AOÛT)
PIERRE BOULEZ, RÉPONS

FLORENCE, FESTIVAL FLAME (SEPTEMBRE)
MILAN (SEPTEMBRE, FÉVRIER)
LONDRES (MARS)
DANIELE GHISI, AN EXPERIMENT WITH TIME

STRASBOURG, FESTIVAL MUSICA (SEPTEMBRE)
MICHAËL LEVINAS, LA MÉTAMORPHOSE



Connaissez-vous Sacem Université ?

La plateforme pédagogique de la Sacem

Lieu d'échange, de partage et de débat d'idées, Sacem Université vous informe sur les enjeux et les valeurs de la culture, de la musique et du droit d'auteur.



Retrouvez nos colloques sur sacem.fr

- Musique, Sciences et Santé, accord majeur / le 11 février 2014
- Pour que vive la nuit / le 27 mai 2014
- La musique rend-elle plus intelligent que les maths ? / le 6 février 2015

À venir

- Quel futur pour la création musicale ? / le 3 juin 2015

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE | **sacem**

SACEM UNIVERSITÉ

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

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

Le Monde partenaire du Festival MANIFESTE

CULTIVEZ VOS POINTS DE VUE, ARGUMENTEZ VOS CRITIQUES.

CHAQUE JOUR LA CULTURE
EST DANS **Le Monde**
ET CHAQUE WEEK-END
DANS LE SUPPLÉMENT
culture&idées
ET DANS **M** LE MAGAZINE



PARTENAIRES

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

PARTENAIRES

Athénée Théâtre Louis-Jouvet
« Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale »
une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson
Festival JUNE EVENTS
Ensemble intercontemporain
ensemble associé de l'académie
Institut français
L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères et du Développement international pour l'action culturelle extérieure de la France
Le CENTQUATRE-PARIS
Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
Mairie du 4^e arrondissement de Paris
Maison de la musique de Nanterre
Maison de la Poésie
Nouveau théâtre de Montreuil
Philharmonie de Paris
Radio France
Studio-Théâtre de Vitry
Théâtre des Bouffes du Nord
Toneelhuis

SOUTIENS

FCM - Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Mairie de Paris
Réseau ULYSSES
subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
Réseau Varèse
L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales.
SACD
Sacem
Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Internationale Ensemble Modern Akademie
Orchestre Philharmonique de Radio France
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
Le Monde
Télérama

ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Juliette Le Guillou,
Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Nicolas Donin

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Mary Delacour, Marion Deschamps,
Alexandra Guzik, Deborah Lopatin,
Claire Marquet, Delphine Oster,
Caroline Palmier

PÉDAGOGIE

ET ACTION CULTURELLE
Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,
Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Melina Avenati,
Pascale Bondu, Raphaël Bourdier,
Jérémy Bourgogne, Sylvain Cadars,
Cyril Claverie, Christophe Da
Cunha, Eric de Gélis, Agnès Fin,
Anne Guyonnet, Jérémie Henrot,
Aurélia Ongena, Maxime Robert,
Clotilde Turpin, Frédéric
Vandromme et l'ensemble des
équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Sandra El Fakhouri,
Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel,
Claire Fabre

LIEUX

ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET

Square de l'Opéra
Louis-Jouvet
7, rue Boudreau
75009 Paris
M Opéra, Havre-Caumartin
01 53 05 19 19
athenee-theatre.com

MAIRIE DU 4^e ARRONDISSEMENT DE PARIS

2, place Baudoyer
75004 Paris
M Hôtel-de-Ville, Saint-Paul
01 44 54 75 04
mairie4.paris.fr

CDC ATELIER DE PARIS-CAROLYN CARLSON

Cartoucherie
2, route du champ de Manœuvre
75012 Paris
M Château de Vincennes
Bus 112

01 41 74 17 07
junevents.fr
Métro Château de Vincennes puis
navette Cartoucherie gratuite,
toutes les 10 minutes, 1h avant
et 1h après les spectacles.
Le bar du festival est ouvert
à partir de 18 h et propose
une restauration maison.

MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

8, rue des Anciennes Mairies
92000 Nanterre
01 41 37 94 21
RER A Nanterre-Ville
nanterre.fr

MAISON DE LA POÉSIE

Passage Molière
157, rue Saint-Martin
75003 Paris
M Rambuteau
01 44 54 53 00
maisondelapoésieparis.com

CENTRE POMPIDOU

75004 Paris
M Hôtel de Ville, Rambuteau,
Les Halles, Châtelet
01 44 78 12 33
centrepompidou.fr

MAISON DE LA RADIO

116, av. du Président Kennedy
75016 Paris
M Passy, La Muette
RER C (av. du Pdt Kennedy)
01 56 40 15 16
concerts.radiofrance.fr

IRCAM

1, place Igor-Stravinsky
75004 Paris
M Hôtel de Ville, Les Halles,
Châtelet, Rambuteau
01 44 78 12 40
ircam.fr

NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL

Grande salle
Jean-Pierre Vernant
10, place Jean-Jaurès
Petite salle Maria Casarès
63, rue Victor-Hugo
93100 Montreuil
M Mairie de Montreuil
01 48 70 48 90
nouveau-theatre-montreuil.com

LE CARREAU DU TEMPLE

2, rue Perrée
75003 Paris
M Temple, République
01 83 81 93 30
carreaudutemple.eu

LE CENTQUATRE

5, rue Curial
75019 Paris
M Riquet
01 53 35 50 00
104.fr

PHILHARMONIE DE PARIS

221, avenue Jean-Jaurès
75019 Paris
M Porte de Pantin
01 44 84 44 84
philharmoniedeparis.fr

THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

37 bis, bd de La Chapelle
75010 Paris
M La Chapelle, Gare du Nord
01 46 07 34 50
bouffesdu nord.com

!

e

le journal de la création à l'Ircam

ARCHAMBAULT - ASSAYAG - CASSIERS - CLAERBOUT - DURING - FAUST - FEDELE - FENEYROU - FINK - GHISI - HUREL
JARRELL - LEVINAS - MARESZ - SARACENO - SZPIRGLAS - VERRET - VILAREM

www.ircam.fr