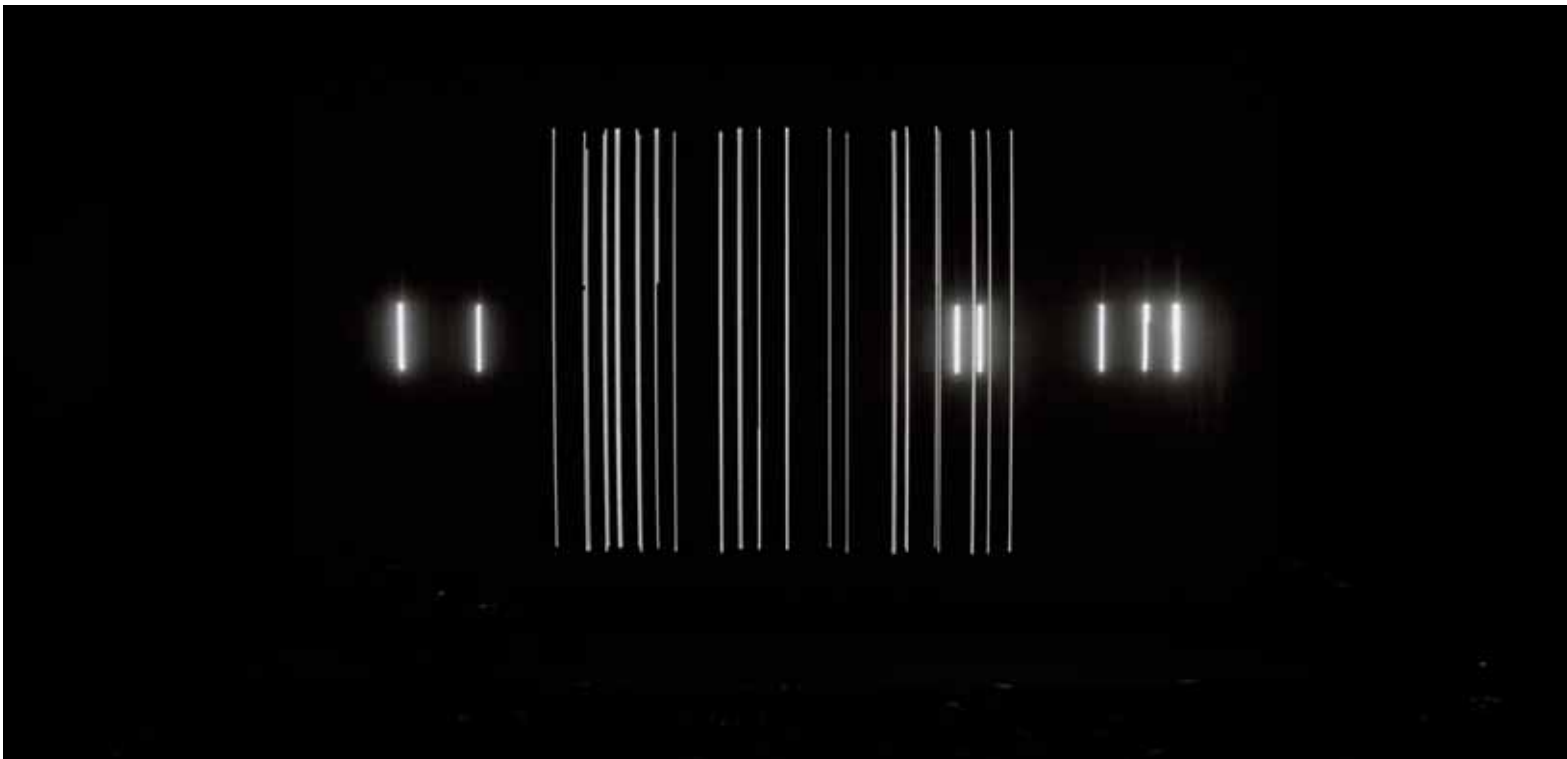


L'étincelle #11
journal de la création à l'Ircam



MANIFESTE 2014

festival
11 juin - 10 juillet
le programme



CONCERT PROJET « LUMIÈRE »_UNE PERFORMANCE POUR SONS ET LASERS BLANCS, CRACOVIE (POLOGNE), 2013_© ROBERT HENKE_PHOTOGRAPHIE ANDREAS GOCKEL

#11 FESTIVAL 11 JUIN - 10 JUL. 2014

MANIFESTE-2014
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.

LE CURSUS 2 DE L'IRCAM
FORME CHAQUE ANNÉE
CINQ 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



P. 5
ÉDITORIAL

P. 6
LES MOTS ET LA CHOSE
ENTRETIEN AVEC PIERRE GUYOTAT
PROPOS RECUEILLIS PAR DONATIEU GRAU
ET FRANK MADLENER

P. 10
**LE FRÉMISSEMENT
ET LA SURPRISE**
ENTRETIEN AVEC BERTRAND BONELLO

P. 12
LES LIENS DU SON
PAR DAVID SANSON

P. 15
**LES RECHERCHES DE L'IRCAM
S'EXPOSENT À MANIFESTE**
PAR HUGUES VINET

P. 16
PHILIPPE LEROUX
PAR WATARU MIYAKAWA

P. 20
MICHEL FOUCAULT À L'IRCAM

P. 22
**L'EXERCICE
DE LA TRANSGRESSION**

P. 23 L'ARTISTE ÉQUILIBRISTE
ENTRETIEN AVEC CATHERINE MILLET

P. 24 PERVERTIR LE CLASSICISME
ENTRETIEN AVEC BERTRAND BONELLO

P. 25 FOUCAULT ET LA TRANSGRESSION
PAR JUDITH REVEL

P. 28
**DE LA PLUME À LA BAGUETTE
(ET VICE VERSA)**
PAR JÉRÉMIE SZPIRGILAS

P. 30
LA FORME ET LE SENS
ENTRETIEN AVEC GEORGE BENJAMIN
PAR GABRIEL LEROUX

P. 32
**MAURIZIO CATTELAN,
ROBERT HENKE**

P. 35
LIEUX & PARTENAIRES

é L'étincelle, le journal de la création à l'Ircam # 11

#11 ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU.

IRCAM, Institut de recherche et coordination acoustique/musique. 1, place Igor-Stravinsky 75 004 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 Marine Nicodeau
Ont participé à ce numéro George Benjamin, Bertrand Bonello, Donatien Grau, Pierre Guyotat, Catherine Millet, Wataru Miyakawa, Judith Revel, David Sanson,
Jérémy Szpirglas, Hugues Vinet Documentation Gabriel Leroux Conception graphique BelleVieille En couverture © Robert Henke Imprimerie Lamazière
ISSN 1952-9864. © Ircam-Centre Pompidou. Éditeur Ircam-Centre Pompidou



MANI- FESTE 14

festival, académie, portes ouvertes

JOYEUX ANIMAUX DE LA MISÈRE

GUYOTAT/NORDEY

11 JUIN/19H 12 JUIN/20H IRCAM

L'AURORE

MURNAU/OEHRING, QUATUOR SINE NOMINE

11 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

FUNDAMENTAL FORCES

BARRI, HENKE

11 JUIN/22H ET 23H IRCAM

MADE IN IRCAM

CONFÉRENCES ET DÉMONSTRATIONS D'INNOVATIONS TECHNOLOGIQUES

12 JUIN/15H-18H GAÏTÉ LYRIQUE

13 JUIN/15H-18H CNAM

UN TEMPS BIS

BECKETT/APERGHIS, DONATONI, LACHENMANN

12 JUIN/19H30 13 ET 14 JUIN/20H30 15 JUIN/15H

T2G-THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

DANSE : PICK - FURE

13, 14 JUIN/20H30 MAISON DES ARTS ET DE LA CULTURE DE CRÉTEIL

PORTES OUVERTES

14 JUIN/15H-20H IRCAM & PLACE IGOR-STRAVINSKY

« COLLECTIVE SOUND CHECKS »

EXPÉRIENCES SONORES INÉDITES AVEC DES TECHNOLOGIES MOBILES

14 JUIN/14H-18H CENTRE POMPIDOU

REGISTRE DES LUMIÈRES

ENSEMBLE MUSIKFABRIK, SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART/CENDO,

LIGETI, ZENDER

14 JUIN/20H CITÉ DE LA MUSIQUE

LUNA PARK

APERGHIS, REGNAULT

15 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

INTERNATIONAL WORKSHOP ON MOVEMENT AND COMPUTING (MOCO'14)

16, 17 JUIN/9H30-18H IRCAM

COMPOSER (AVEC) LE GESTE (COLLOQUE)

18 JUIN/9H30-18H IRCAM

PHILIPPE LEROUX I

SOLISTES XXI/LEROUX

18 JUIN/20H IRCAM

PHILIPPE LEROUX II

ENSEMBLE ACCROCHE NOTE/JODLOWSKI, LEROUX, MOMI

19 JUIN/20H ÉGLISE SAINT-MERRY

KLANGFORUM WIEN

BEDROSSIAN, CORRADO, DUMONT, HAAS, ŽURAJ

20 JUIN/20H30 CENTRE POMPIDOU

LA VOIX DE FOUCAULT/FOUCAULT - ARCHIVES SONORES EN ÉCOUTE

CHRISTOFFEL

21 JUIN/18H30 ET 19H30 IRCAM

QUATUOR - ÉLECTRONIQUE

JACK QUARTET /CZERNOWIN, HAAS, XENAKIS

21 JUIN/20H IRCAM

RÉCITAL FLORENT BOFFARD

BACH, BENJAMIN, SCHOENBERG, STROPPIA

26 JUIN/20H IRCAM

CORDES TENDUES

DEFORCE, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE

DANSE DE PARIS/BENJAMIN, CENDO, PINTSCHER, XENAKIS

27 JUIN/20H Le CENTQUATRE-PARIS

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

EXAUDI/CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION POUR DEUX VOIX ET

ENSEMBLE DIRIGÉ PAR GEORGE BENJAMIN, CZERNOWIN, EÖTVÖS, PINTSCHER

28 JUIN/20H Le CENTQUATRE-PARIS

AT FIRST LIGHT

ENSEMBLE ORCHESTRAL CONTEMPORAIN/BENJAMIN, CZERNOWIN,

HACKBARTH

1^{er} JUILLET/20H IRCAM

IN VIVO THÉÂTRE MUSICAL

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION DIRIGÉ

PAR GEORGES APERGHIS, GALAZ

2 JUILLET/20H Le CENTQUATRE-PARIS

IN VIVO DANSE

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION DIRIGÉ PAR

HÉCTOR PARRA ET LOÏC TOUZÉ

3 JUILLET/20H30 CENTRE POMPIDOU

CONCERT DE LA MASTER CLASS DE DIRECTION D'ORCHESTRE

DE PETER EÖTVÖS ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

4 JUILLET/20H30 MAISON DE LA RADIO

CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION DE MUSIQUE

DE CHAMBRE DIRIGÉ PAR CHAYA CZERNOWIN CRÉATIONS DES

COMPOSITEURS DE L'ACADÉMIE/STAŃCZYK, VANONI

5 JUILLET/20H Le CENTQUATRE-PARIS

IN VIVO ELECTRO LIVE

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION DIRIGÉ PAR ROBERT HENKE

5 JUILLET/22H Le CENTQUATRE-PARIS

CONCERT DE L'ATELIER RÉALISATION INFORMATIQUE MUSICALE

8 JUILLET/20H IRCAM

OUT AT S.E.A (SOMEONE EATS ALL)

9 JUILLET/20H Le CENTQUATRE-PARIS

FINAL/CONCERT DE LA MASTER CLASS DE DIRECTION D'ENSEMBLE

DIRIGÉE PAR PETER EÖTVÖS ENSEMBLE DU LUCERNE FESTIVAL

ACADEMY ORCHESTRA/CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE

MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS/ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

10 JUILLET/20H IRCAM



Transgresser aujourd'hui

Transgresser : affirmer simultanément la limite et son effraction, la finitude et l'excès, la loi et le désir. Ce geste esthétique, philosophique et politique aiguise le festival et l'académie pluridisciplinaire de l'Ircam, ManiFeste-2014.

Quelles transgressions aujourd'hui qui ne soient ni l'avatar des années soixante-dix, ni le scandale éphémère s'abîmant dans la convention – une morne dialectique –, ni le subversif reproduit ? Parmi les singularités sauvages de ManiFeste-2014, Pierre Guyotat porté par Stanislas Nordey, Georges Aperghis croisant Samuel Beckett, la voix de Michel Foucault ou encore la figure du chef-compositeur (George Benjamin, Peter Eötvös, Matthias Pintscher) transgressant la séparation somme toute récente entre interpréter et concevoir.

Que sommes-nous capables de voir et de dire, donc d'entendre, qui énonce pleinement notre temps ? La pensée de Foucault, prodigue en ruptures d'évidences, constitue ici un ressort précieux. Trente ans après sa mort, le philosophe des forces du pouvoir, des strates du savoir et de la gouvernance de soi est « mis sur écoute » lors d'une rencontre internationale et d'une création sonore. Son célèbre panoptique, permettant de voir sans être vu, aura par ailleurs inspiré le spectacle multimédia *Luna Park* de Georges Aperghis, un dispositif de surveillance et d'autosurveillance à l'heure de la NSA.

Transgresser la séparation entre les « mots et la chose » par le sonore ? L'imaginaire de Pierre Guyotat, le plus musicien de tous les poètes français, noue directement l'humain à l'animal, le noble à l'ignoble, la fiction au réel, le langage à la sexualité, par l'invention d'un verbe dégagé de tous les impératifs de la société. Contre l'indicible propre au *xx^e* siècle, le rythme de la langue et l'ampleur de l'épopée. Il faut pouvoir donner un nom à l'obscur car « il y a toujours un mot pour dire le pire » ; il faut pouvoir impulser un phrasé, nécessité d'écrivain et de musicien. Georges Aperghis sollicite sur ce point l'écriture par la soustraction de Beckett pour inventer un « temps bis », qui soit tout à la fois concert, lecture inédite et scène sonore.

Transgresser l'écart entre discursif et non-discursif, parier sur la forme contre le matériau fétichisé, dépasser la rhétorique usée des modes de jeu, du silence et du fragmenté ? Cette ligne de fracture traverse les rendez-vous et les concerts du festival. L'effraction du geste ou la longue perspective de l'harmonie, les fulgurances de l'instant (Raphaël Cendo, Chaya Czernowin, l'ombre portée de Xenakis), ou le primat harmonique, constitutif de la durée pour George Benjamin, Georg Friedrich Haas et Philippe Leroux, celui-ci glissant sans cesse de la texture à la figure.

Mais quelles transgressions pour l'Ircam en 2014 ? Il s'agit d'enfreindre les cadastres entre le savant et le praticien, entre l'humain « préservé » et la technique « aveugle », deux épithètes erronées. Un antagonisme similaire opposait déjà Rameau, tête pensante, à Rousseau, « mélodiste du cœur ». À chaque époque, sa querelle de bouffons ! L'enjeu d'avenir est précisément l'alliance intime de l'intelligible et du sensible, de l'invention scientifique et artistique. La transgression suprême pour le laboratoire de la place Stravinsky, n'est-ce pas aujourd'hui ce monde de l'électronique, s'émancipant de l'instrumental comme de la maigre trouvaille sonore, induisant de nouvelles manières d'exister sur les scènes du spectacle vivant, de nouvelles manières d'écouter et d'écrire ? Portes ouvertes sur un ManiFeste électronique et plus encore, électrique, avec pour devise l'une des jonctions de l'ami de Foucault, Gilles Deleuze : « n'interprétez jamais, expérimentez ! »

Frank Madlener

DESTRUCTIVE
OBSERVATION FIELD
(TESTS). L'INSTALLATION
SERA PRÉSENTÉE AU
FRESNOY À L'OCCASION
DE PANORAMA 16.
© ROBERT HENKE

EDITO



PHOTO CATHERINE HELIE © EDITIONS GALLIMARD

LES MOTS ET LA CHOSE

ENTRETIEN AVEC PIERRE GUYOTAT

Dans cet entretien, l'écrivain Pierre Guyotat éclaire le processus d'écriture qui est le sien et qui est à l'œuvre dans son dernier roman, *Joyeux animaux de la misère* (© Éditions Gallimard), dont des extraits seront lus et mis en scène par Stanislas Nordey pour l'ouverture de ManiFeste-2014.

JOYEUX ANIMAUX DE LA MISÈRE

MERCREDI 11 JUIN, 19H, JEUDI 12 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

PIERRE GUYOTAT

écrivain français, né le 9 janvier 1940

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- 1967** Tombeau pour cinq cent mille soldats
(Gallimard, Paris)
- 1970** Éden, Éden, Éden (Gallimard, Paris)
- 1975** Prostitution (Gallimard, Paris)
- 2000** Progénitures (Gallimard, Paris)
- 2003** Musiques (Léo Scheer, Paris)
- 2006** Coma (Mercure de France, Paris)
- 2007** Formation (Gallimard, Paris)
- 2010** Arrière-fond (Gallimard, Paris)
- 2014** Joyeux animaux de la misère
(Gallimard, Paris)

[Frank Madlener] L'écriture de *Joyeux animaux de la misère* commence en mai 2013 suspendant la composition de *Géhenne*. Quelle est la genèse de cet « exercice de détente », de ce flot devenu irrépessible ?

[Pierre Guyotat] *Géhenne*, était-ce momentanément trop dur, trop radical, trop effrayant ? Je vis depuis très longtemps avec un arrière-fond imaginaire, ancien, dont les décors et les figures évoluent avec l'âge. J'y porte l'éclairage qui me plaît. L'imagination est un don, il faut le reconnaître, mais c'est aussi un acte et une accoutumance, une pratique à risques qui requiert une lutte pour s'imposer, aux autres et à soi-même, dès les premières années, où l'on est mal vu pour oser s'y livrer. Là-dessus viennent se greffer des pulsions, des inquiétudes, la recherche de l'absolu. *Géhenne* est un monde radical où les catégories sont marquées définitivement : les humains et les non-humains, les animaux étant plus hauts que les non-humains, avec la nourriture du rat pourri. Alors que dans *Joyeux animaux*, il s'agit de figures qui sont à moitié humaines, ou qui ont été humaines.

Mon envie verbale me pousse autant vers *Géhenne* que vers ce restant d'humanité : ça commence dans les mâchoires. *Joyeux animaux de la misère* m'a posé problème : ai-je le droit de faire cela, alors que je suis dans une œuvre plus radicale, ai-je le droit de me détendre ? Je voulais pourtant, dans ce texte imprévu, trouver des figures nouvelles, issues de l'humain. Le titre provient du texte lui-même. Ce n'est pas moi qui l'ai trouvé mais Rosario, la figure centrale, qui, dans un moment de grande confusion nocturne, évoque les animaux, les chiens, les mouches, la vermine, les figures demi-humaines, les figures humaines, et les invoque sous l'appellation de « joyeux animaux de la misère » : c'est nous tous.

11
06

MERCREDI 11 JUIN, 19H
JEUDI 12 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

JOYEUX ANIMAUX DE LA MISÈRE PERFORMANCE AVEC PAYSAGE ÉLECTRONIQUE, CRÉATION

CETTE ŒUVRE PEUT HEURTER LA SENSIBILITÉ
DES JEUNES SPECTATEURS.

Pierre Guyotat texte (© Éditions Gallimard)
Stanislas Nordey lecture, mise en scène
Création sonore Olivier Pasquet
Lumière Stéphanie Daniel

Pierre Guyotat a imaginé une comédie enjouée, un système précis de dialogues crus, un « tac au tac » où s'activent maîtres et convoyeurs, putains mâles et femelles, époux et pères, fugitifs, meurtriers et monstres. En bordure du district chaud d'une mégapole s'engagent les aventures de Rosario dans une grande confusion nocturne. « J'ai écrit ce texte, de langue aisée, d'une seule traite et toutes affaires cessantes, comme exercice de détente dans le cours de la rédaction d'une œuvre plus longue, *Géhenne*, à paraître prochainement : son emportement, son allégresse se ressentent, je l'espère, de cette exclusive heureuse. » Le rythme unique de la langue de *Joyeux animaux de la misère* est habité par Stanislas Nordey dans un paysage électronique.

Production MC2: Grenoble. Coproduction Ircam-Centre Pompidou, TzG-Théâtre de Gennevilliers.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

11
06

MERCREDI 11 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

L'AURORE

FILM DE FRIEDRICH WILHELM MURNAU
(*Sunrise: A Song of Two Humans*, États-Unis, 1927,
90', muet, noir et blanc)

Avec George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston

MUSIQUE HELMUT OEHRING
Seven Songs for Sunrise, création française

Jürg Henneberger direction et piano
Quatuor Sine Nomine
Patrick Genet, François Gottraux violons
Hans Egidi alto
Marc Jaermann violoncelle

David Moss performance vocale
Jörg Schneider trompette
Nikita Cardinaux clarinette basse
Noëlle Reymond contrebasse
Jean-François Taillard sonorisation

L'Aurore, « chant pour deux humains », est considéré comme le chef-d'œuvre de Murnau tourné en 1927 à son arrivée aux États-Unis. *L'Aurore* embrase une forêt de signes, de chromos et de techniques inédites. La ville surgit au milieu de la nature; le comique se mêle au monstrueux, la surimpression à la coupe du montage, le réalisme au fantastique. Une aube définitive du cinéma? Pour accompagner l'image polyphonique d'un drame qui hurle ou susurre, Murnau ne s'est jamais décidé en faveur d'une musique précise. Le compositeur Helmut Oehring, né de parents sourds-muets, relève le défi d'un mélodrame qui ne doublerait pas les intentions du film: *Sept chants pour l'Aurore* entonnés par le vocaliste David Moss et soutenus par un ensemble de chambre et le quatuor Sine Nomine.

Quatuor Sine Nomine en partenariat avec la Cinémathèque suisse.
Avec le soutien pour la composition de la Fondation pour la musique Ernst von Siemens.
Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants/Les Cinémas-Centre Pompidou.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

{FM} Le rythme, la vitesse, l'allégresse sont frappants dans la langue de *Joyeux animaux de la misère*, ainsi que la multiplicité des voix. Une même voix ou un ensemble de voix qui se diffractent. Cette vivacité est-elle motivée par le désir de théâtre?

{PG} Ce que je fais depuis longtemps procède du théâtre. Et pourquoi? Parce que, la création étant un acte solitaire, on a besoin de figures immédiates, qui parlent, qu'on fait parler, entre elles, auxquelles on parle, aussi. On a besoin de se dédoubler dans d'autres moi que le sien. J'ai toujours été attiré par le tac au tac, par l'art du dialogue, si difficile, qui m'est toujours apparu comme le summum de l'acte poético-fictionnel. Je suis arrivé, dans ce texte-là, assez rapidement, à mes fins: échanges brefs. Car une réplique trop longue fait s'épaissir la chose en narration, ce dont je ne veux pas. Il faut que l'action avance par la réplique seule. Par le tac au tac, les figures existent, elles endossent la responsabilité de ce qu'elles font et, aussi, d'une certaine façon, cela se fait tout seul. Je les installe sur scène, ensuite elles se débrouillent.

{FM} Dans ce dialogue on entend aussi une nature sonore, un extérieur, très particulier à cette œuvre...

{PG} Vous voulez parler sans doute de ces moments où la figure principale traverse des cols - la montagne, comme lieu de la pureté. Je suis né dans la montagne, avec des odeurs de fleurs, de résine. Dans cette nature, les turpitudes devraient être impossibles... C'est une absurdité, naturellement: il y a autant de crime en haut qu'en bas. On monte vers les sonnailles, avec les troupes, les animaux en principe innocents, les rapaces. Et sur terre, en bas, il y a des monstres et des animaux moins nobles, de la vermine, etc. Depuis l'enfance, je réfléchis au sort des animaux. L'animal et le cosmos restent aujourd'hui des questions primordiales pour moi. Je ne me suis jamais contenté de l'humain. Je vais naturellement vers ce qui est doté d'un autre langage, et j'ai assez rapidement compris que l'animal était doté d'un langage réel, autre que le nôtre.

{FM} *Joyeux animaux* ressort d'une transgression qui n'est pas de l'ordre de la provocation ni de la subversion, mais plutôt de la limite sans cesse franchie. La frontière animal-homme est ainsi franchie. Tout est dicible, tout est vu et agi simultanément, n'est-ce pas là le plus transgressif?

{PG} C'est ma recherche depuis longtemps: arriver à une langue qui soit dégagée de la société, de tous les impératifs d'une vie normale et sociale. J'ai toujours pensé qu'écrire, c'était cela. Faire de l'art, c'est transgresser. Il ne s'agit pas de provocation mais cela ne m'étonne pas qu'on réagisse à ce que je fais. L'interdiction d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, je l'ai vécue aussi comme étant de bonne guerre. Blanchot allait plus loin, écrivant que ce n'était pas pour le sexe que le livre avait été interdit, mais parce que c'était « trop fort ». Puisque je cherche un langage aussi près du réel que possible, et aussi près de la pulsion sexuelle et sociale, je ne peux faire produire ce verbe que par des figures qui ont toute liberté d'agir. Des figures qui n'y perdent rien et qui n'y gagnent rien, qui ne sont pas insérées dans la société.



PHOTO JEAN-LOUIS FERNANDEZ

STANISLAS NORDEY

Des figures asservies de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, je suis passé aux figures de bordel d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, puis ici aux figures non humaines où le langage est enfin possible. Dans la comédie classique, ceux qui s'expriment avec le plus de liberté, ce sont les domestiques, les asservis, les soumis. Les autres perpétuent les usages. C'est en bas que ça y va. Là se trouve le réel parce que les corps existent avec toute leur réalité. Dans ce monde, on ne peut pas imaginer de faire passer le moindre intellectuel. Des dieux, des fous, un poète, sans doute, mais pas d'intellectuels. Car il s'agit ici de gens qui ont un contact direct avec la matière : le peuple manuel.

À une époque, on a dit que j'étais un subversif, évidemment. Maintenant, le *Petit Larousse illustré* parle d'une œuvre « puissamment transgressive ». La transgression est finalement liée au comique : rien de plus drôle que de passer les bornes, de dire ce qui est interdit. Drôle et facétieux. Je n'ai pas eu à le vouloir, c'était ma pente naturelle dans la composition de l'œuvre, et ma nécessité. La façon dont j'ai travaillé à ce texte, dans cet état de grand bonheur, dont je retombe en ce moment, me fait penser à la mystique : l'imagination et l'hallucination. Les mystiques sont de grands amoureux, très audacieux. Sainte Thérèse d'Avila, saint Jean de la Croix, sainte Thérèse de Lisieux même. La chair dans toute sa splendeur. Il y a aussi dans tout cela un déroulé très logique, non pas des fantasmes qui voyagent. Je tiens quelque chose que je ne lâche pas.

{Donatien Grau} Vous êtes toujours dans le monde où se passe l'œuvre. À chaque fois, il y a la figure d'un jeune être, ici Rosario. N'est-ce pas la figure du jeune homme que vous étiez, lorsque ce monde s'est créé en vous ?

{PG} N'exagérons pas : de ce que j'aurais voulu être, plutôt. Complètement différent de moi, mais très proche. C'est l'expression d'une chose déterminante : la façon intense dont j'ai vécu l'apparition de la sexualité à la préadolescence. Immédiatement, un monde s'est créé, sauvagement. J'ai plus tard contrôlé tout cela, j'ai créé cet univers et cette fantasmagorie. J'ai été pris par tout cela, par cette force sidérante du désir sexuel, qui ne dure pas, une force qui s'ajoute à toutes les autres, aux orages de la nature. Une chose interne. Quand j'avais cinq ans, en 1945, on nous a expliqué ce qu'était la force dévastatrice et fatale de l'atome.

{DG} Considérez-vous que vous concevez un monde, ou que vous entrez dans un monde ?

{PG} Cela dépend des moments. Quand je l'écris, il est devant moi, j'en fais partie moi-même. Ce n'est pas un texte qu'on peut écrire sur un secrétaire Louis XV ! J'étais en contact avec ces figures, j'étais comme elles, mis à nu. Je précise encore une fois qu'il n'y a aucune activité sexuelle chez moi pendant la conception de tout cela : abstinence sexuelle complète depuis près de trente-cinq ans. On s'accroche encore à ce que j'ai pu déclarer il y a longtemps, sans entendre ni comprendre l'évolution. Ces scènes sont créées de toutes pièces, avec ce que j'ai pu entrevoir des bordels de femme, en Algérie et à Paris : le lieu du bordel mâle, depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, une imagination pure.

{FM} Votre passion pour la musique, un art proche mais autonome, provoque bien des désirs chez les compositeurs. Cette question a souvent été discutée dans le cours même de l'élaboration du projet pour la scène. Par ailleurs, la musique a souvent accompagné la gestation de vos livres. Qu'en est-il pour *Joyeux animaux de la misère* ?

{PG} J'ai peu écouté de musique ici, dans le courant de l'écriture. C'est dangereux d'écouter de la musique, on peut avoir l'impression d'écrire aussi beau que ce qu'on entend. Si c'est Wagner le musicien-horizon par excellence, cela devient dangereux. Toute note chez Wagner est testamentaire, une note d'horizon, on a l'impression qu'il va mourir ensuite, et la musique avec.

J'ai été très sensible au *Scardanelli Zyklus* de Heinz Holliger vu et écouté à la fin mai 2013, au moment où mon travail prenait une ampleur définitive. J'ai été touché par cette musique sur les derniers poèmes de Hölderlin – les canons, les instruments, les petites phrases dites en direct par le compositeur, et même l'espace créé. J'ai été « confirmé » par cette écoute.

Il y a eu beaucoup de tentatives pour que ma langue rencontre la scène et une musique originale. Cela ne s'est pas encore fait, au fond, précisément parce que nous avons affaire à de l'écrit avec sa temporalité

PIERRE GUYOTAT

Joyeux animaux de la misère

Une mégalopole intercontinentale et multiclimatique constituée de sept mégapoles dont l'une au moins est en guerre. Vaisseaux spatiaux, drones occupent l'espace céleste. En bas, animaux, monstres, fous de « dieu ». Haute technologie et archaïsmes, dévotions diverses, En bordure d'un district « chaud » de l'une de ces sept mégapoles, de climat chaud, à proximité de grands ports et de grands chantiers, et dans un reste d'immeuble (rez-de-chaussée, escalier, deux étages), un bordel mené par un maître jeune qui l'a hérité de son père, et qui se pique. Trois putains y traitent un tout-venant de travailleurs - époux souvent trompés, pères prolifiques -, de fugitifs, d'échappés d'asiles, de meurtriers : deux mâles, un « père », son « fils », Rosario, une femelle en chambre à l'étage et qui ne sort jamais - un chien la garde. Les deux mâles sont renforcés, en cas d'affluence, d'un « appoint », époux abandonné avec enfants; la femelle est le but sexuel mais il faut passer par l'un des mâles, le tarif comprend les deux prises. Vie domestique ordinaire dedans, et au dehors immédiat : toilette, à l'étage, des putains, leur exposition, en bas, à l'entrée contre le mur (la montre), prises disputées, conflit « père » / « fils », saillies de putains à putains d'autres bordels pour renouvellement des cheptels. Aventures extérieures, surtout pour Rosario dont la « mère » survit dans un abattage mi-urbain mi-rustique, climat humide, très lointain dans la mégalopole. Il la visite à intervalles réguliers : le trajet d'aller, en camionnette ou fourgon locaux d'abord puis en *bahut* intercontinental, dure plus d'une journée, de nuit à nuit, la visite, quelques heures à l'aube, où, entre autres, la mère reprise le *mowey*, court vêtement, toujours redécousu, du « fils ». La fiction avance sous forme de comédie, crue et enjouée, de dialogues, de jactances, de « direct » sur l'action en cours. J'ai écrit ce texte, de langue aisée, d'une seule traite et toutes affaires cessantes, comme exercice de détente dans le cours de la rédaction d'une œuvre plus longue, *Géhénne*, à paraître prochainement : son emportement, son allégresse se ressentent, je l'espère, de cette exclusive heureuse. Le monde qui s'y fait jour n'est ni à désirer ni à rejeter : il existe aussi, en morceaux séparés par la distance, dans l'humanité actuelle; et je ne suis ni le premier ni le dernier à vouloir et savoir tirer connaissance, beauté et bonté de ce qui peut nous paraître le plus sordide, voire le plus révoltant, à nous tels que nous sommes faits.

P. G.

Quatrième de couverture © Éditions Gallimard

propre. Sauf à ce que la musique suive le texte et sa prosodie, cela ne marcherait pas. J'ai toujours pensé que dans la mise en musique de textes populaires, par Schubert, Schumann, ou Mahler, la simplicité de l'énoncé convenait à une musique elle-même simple. C'est autre chose quand il s'agit de poèmes très élaborés : il y a comme une « fausseté » dans ce désir de fusion qui règle la question du poème en quelques minutes musicales. Ce qui me gêne, c'est que la musique ne suive pas le temps du poème.

On peut imaginer une musique qui adopterait le déroulement, le rythme de la langue écrite, un peu comme dans *Pelléas et Mélisande*, ou même dans les *Oratorios* de Schütz. Un musicien pourrait inventer une trame propre avec de temps en temps du chant. Mais mettre une musique « fermée » sur un texte aussi réglé que l'est un poème, non. D'une certaine façon, il y a un musicien de trop.

Propos recueillis par Donatien Grau et Frank Madlener

MERCREDI 11 JUIN, 22H ET 23H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

FUNDAMENTAL FORCES PERFORMANCE, CRÉATION

Création électronique et vidéo Robert Henke, Tarik Barri
Réalisation informatique musicale Ircam/Thomas Goepfer

Artiste allemand de l'électronique, pour la première fois invité de l'Ircam, Robert Henke mobilise tout à la fois la perception visuelle et l'écoute. L'auteur du projet, icône des arts numériques Monolake, développe ses propres environnements sonores et informatiques, comme le logiciel Ableton Live. *Fundamental Forces* se focalise sur l'accélération du mouvement et l'attraction entre les structures visuelles et sonores, créant des objets flottant dans un espace profond. Pensée *in situ* comme la plupart des projets de Henke, la création de *Fundamental Forces* déploie toutes les ressources de l'Espace de projection de l'Ircam.

Production Ircam-Centre Pompidou.

Tarif | 10€

12
06

JEUDI 12 JUIN, 15H-18H, GAÏTÉ LYRIQUE,
SALLE JAUNE
VENDREDI 13 JUIN, 15H-18H, CNAM

MADE IN IRCAM

Dans le cadre du festival Futur en Seine sont proposées des conférences et démonstrations d'innovations technologiques en présence de chercheurs, de partenaires industriels/développeurs intégrateurs et d'artistes qui se sont appropriés les outils pour leur création. Traitement de la voix, indexation musicale, son 3D, synthèse sonore par modélisation physique... autant de terrains où sera décrypté le modèle spécifique d'innovation de l'Ircam.

Coordination Frederick Rousseau

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Cap Digital, Gaîté lyrique, CNAM. Événement associé à Futur en Seine.

Gratuit.

12
06

JEUDI 12 JUIN, 19H30
VENDREDI 13, SAMEDI 14 JUIN, 20H30
DIMANCHE 15 JUIN, 15H
T2G-THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

UN TEMPS BIS CRÉATION

Moment composé par Georges Aperghis

Valérie Dréville actrice

Geneviève Strosser alto

Lumières Daniel Lévy

Textes Samuel Beckett (extraits de *Bing*, *Mirlitonades*, *Plafond*, *Pour en finir encore...*)

Musiques

Georges Aperghis *Uhrwerk*, création

Franco Donatoni *Ali*

Helmut Lachenmann *Toccatina*

Il faudrait inventer un mot qui ne signifie ni spectacle, ni lecture, ni concert : une scène inédite pour la langue souveraine de Beckett et pour les loupes sonores de Georges Aperghis, Franco Donatoni et Helmut Lachenmann. Né de la rencontre entre l'actrice Valérie Dréville et l'altiste Geneviève Strosser, ce « temps bis » noue son intrigue autour des ritournelles furioso d'Aperghis et des petites proses de Beckett, partitions vocales autant que picturales, combinatoire infatigable des mots et du regard. Un temps bis pour briser la solennité de l'écriture par l'écoute vive.

Production T&M-Paris. Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Comédie de Reims, T2G-Théâtre de Genevilliers CDNCC, Festival Musica.

Tarifs | 24€ | 15€ | 12€



© DROITS RÉSERVÉS / COLLECTION CINÉMA THÉÂTRE SUISSE

LE FRÉMISSEMENT ET LA SURPRISE

ENTRETIEN AVEC BERTRAND BONELLO

À l'occasion de la projection de *L'Aurore* de Murnau, accompagnée d'une nouvelle musique composée par Helmut Oehring, rencontre avec le réalisateur et musicien Bertrand Bonello, qui avait collaboré avec l'Ircam en 2003 pour son film *Tiresia*. À partir de Murnau, Bonello pense l'image et le son, le cinéma et la musique.

L'AURORE

MERCREDI 11 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

BERTRAND BONELLO

RÉSONANCES

19 SEPTEMBRE - 26 OCTOBRE
CENTRE POMPIDOU

Le cinéaste et musicien propose un dispositif autour des rapports entre musique et cinéma, image et son.

Manifestation organisée par les Cinémas du Département du développement culturel du Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, avec le soutien de l'Ircam et en partenariat avec France Culture.

Programme détaillé disponible en août sur www.centrepompidou.fr et www.festival-automne.com

Truffaut parlait de *L'Aurore* de Murnau comme du plus beau film de l'histoire du cinéma. Un film extrêmement analysé, autant qu'encensé et déifié. Pour dire les choses trivialement, n'est-ce pas une forme de jubilation liée à des techniques qui s'inventaient là ?

Je ne pense pas car *L'Aurore* appartient à une période du cinéma où l'invention est constante. Tout le monde est en train de chercher comment raconter une histoire avec des images. Ce qui est particulier, c'est le passage aux États-Unis d'un cinéaste allemand auquel on va fournir des moyens démesurés. William Fox avait vu *Le dernier des hommes*, tourné par Murnau en Allemagne. Il a fait venir le réalisateur aux États-Unis et lui a donné des moyens illimités pour *L'Aurore*. Il y a donc dans ce film un mélange entre l'invention expressionniste allemande et les moyens financiers et industriels américains. Ce qui fait que Murnau a pu tenter exactement ce qu'il voulait. Il a pu aller au bout de ses idées et chaque plan est une invention et une réussite de l'invention.

Est-ce qu'il y a un élément « polyphonique » qui vous intéresse particulièrement dans ce film, dans la façon dont les éléments s'interpénètrent ?

VENDREDI 13, SAMEDI 14 JUIN, 20H30
MAISON DES ARTS ET DE LA CULTURE
DE CRÉTEIL, PETITE SALLE

DANSE : PICK – FURE

CRÉATION 2014

Chorégraphie **Yuval Pick**
Composition musicale **Ashley Fure**,
commande Ircam-Centre Pompidou
Réalisation informatique musicale **Ircam/Manuel Poletti**
Interprétation **Lazare Huet, Alexis Jestin, Madoka Kobayashi, Anna Massoni, Antoine Roux-Briffaud**

Première création entre le chorégraphe israélien Yuval Pick, le directeur du CCN de Rillieux-la-Pape et la compositrice américaine Ashley Fure, qui s'est formée notamment au Coursus de l'Ircam. Deux artistes conjuguent la matière sonore électroacoustique, le « corps artisan » des danseurs et la modification de l'espace, dans le cours même de l'œuvre. La danse peut-elle influencer sur l'écriture de l'électronique, et vice-versa, sans altérer pour autant leur autonomie respective ? Une injonction artistique et une toute première collaboration entre la Maison des Arts et de la Culture de Créteil et l'Ircam.

Production Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape / Direction Yuval Pick.
Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Le Rive Gauche, Saint-Etienne-du-Rouvray, TEAT Champ-Fleuril | TEAT Plein théâtres départementaux de la Réunion.
Résidence : MAC de Créteil.

Tarifs | 20€ | 10€

SAMEDI 14 JUIN, 14H-18H
CENTRE POMPIDOU, STUDIO 13/16

COLLECTIVE SOUND CHECKS

DANS LE CADRE DES PORTES OUVERTES

Les « Collective Sound Checks » invitent les adolescents à faire des expériences sonores inédites avec des technologies mobiles (smartphones). Chaque session aura un scénario différent : jouer de la musique ensemble, participer à un jeu collectif ou explorer un environnement de réalité augmentée avec sons et lumières. Les scénarios des ateliers évolueront en fonction des technologies développées dans le cadre du projet CoSiMa et des souhaits des participants.

Expériences conçues par l'Ircam, Orbe et NoDesign dans le cadre du projet CoSiMa avec l'Ensalab (Ecole nationale supérieure des arts décoratifs), ESBA TALM (Ecole supérieure des beaux-arts du Mans) et ID Scènes. CoSiMa (Collaborative Situated Media) est un projet de recherche soutenu par l'Agence nationale de la recherche, et coordonné par l'Ircam. Coproduction Ircam/Studio 13/16-Centre Pompidou. Événement associé à Futur en Seine.

Gratuit.

SAMEDI 14 JUIN, 15H-20H
IRCAM ET PLACE IGOR-STRAVINSKY

PORTES OUVERTES

Traitement du son et de la voix, composition et improvisation assistées par ordinateur, interaction geste-son, cognition sonore et musicale, musicologie contemporaine, design sonore, instruments intelligents, spatialisation du son, indexation musicale, synchronisation interprète-ordinateur... découvrez les champs de recherche actuels de l'Ircam. La place Igor-Stravinsky est investie par des dispositifs interactifs musicaux sous forme de jeux collectifs – Interactive Music Battles – et d'objets quotidiens transformés en instruments de musique – Mogeels-Play the World – conçus par Phonotonic et Mogeels, deux startups issues de l'Ircam. Dans les espaces en sous-sol sont proposées conférences scientifiques, présentations et démonstrations technologiques, performances artistiques, rencontres avec les chercheurs.

Production Ircam-Centre Pompidou. Événement associé à Futur en Seine. Interactive Music Battles : coproduction Phonotonic, Ircam-Centre Pompidou. Contributeurs : Nicolas Rasamimanana, Andrea Cera, Sir Alice. Mogeels – Play the World : coproduction Mogeels, Ircam-Centre Pompidou. Contributeur : Bruno Zamborlin

Gratuit.

Nous voyons, en effet, la brune et la blonde, la ville et la campagne, le jour et la nuit, le bien et le mal, etc. Tout cela peut paraître un peu « lourd », et pourtant à chaque fois, cela devient magique. C'est cela la grâce !

Ce qui me semble unique, dans ce film, c'est que chaque plan est extrêmement « solide », réussi, cadré et pensé mais, en même temps, on sent partout un frémissement, un tremblement, à chaque seconde du film. En ce sens, ce film a quelque chose de l'ordre du commencement. Avec chaque plan, on a l'impression, quasi mystique, qu'il n'y avait rien avant et qu'il n'y aura rien ensuite. Comme si chaque image ne venait de nulle part et mourrait aussitôt après. Une succession de surgissements.

Aujourd'hui, on réalise des films avec énormément d'images, mais pas avec autant d'idées. Quel nombre d'idées chez Murnau, Chaplin ou Keaton, parce qu'ils n'avaient pas le choix ! Ne pouvant utiliser la parole, l'image devait véhiculer énormément d'histoire et de sens. Aujourd'hui, les dialogues étirent le temps et les films sont beaucoup plus lents narrativement que dans les années 1920. Même le montage « cut » ne signifie pas rapidité ! Souvent on fait un tel montage pour donner une sensation de vitesse alors que ça ne va pas vite. Ce qui pour moi signifie la rapidité, c'est la surprise : ne pas savoir ce qui va arriver. Dans *L'Aurore*, après chaque plan, on est pris par le suivant auquel on ne s'attendait pas.

Si vous deviez imaginer la musique de *L'Aurore*, quel serait pour vous un choix pertinent par rapport à ce type d'œuvre aussi achevée ?

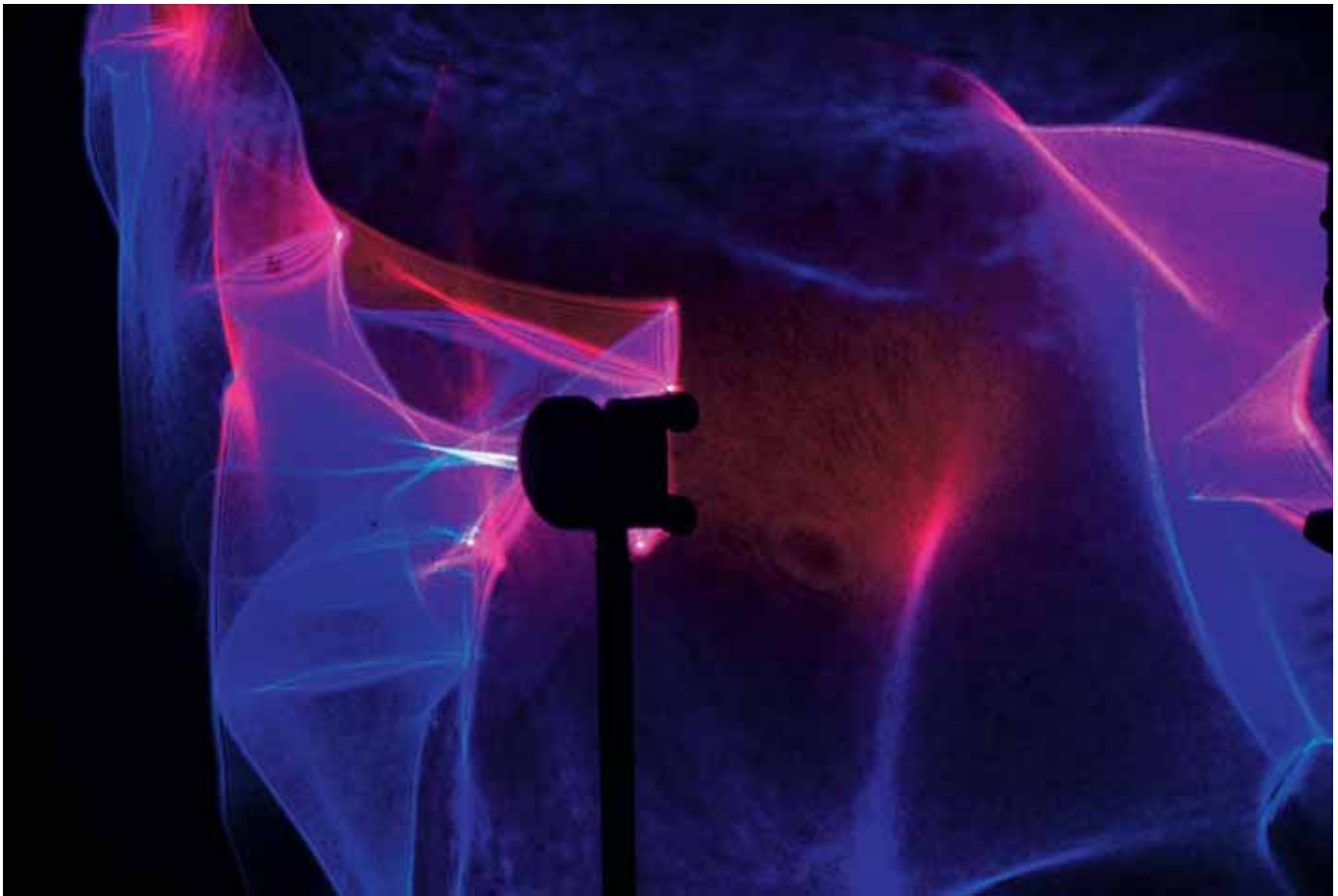
Je l'ai souvent regardé avec des musiques différentes. Dernièrement, par exemple, je l'ai regardé en écoutant en même temps un album de Plastikman. J'ai beaucoup aimé cette expérience. Il y a quelque chose qui est de l'ordre de la pulsation, pas du tout une pulsation qui va casser le temps mais qui va davantage imposer un autre rythme quasiment interne.

Ce qui est compliqué, quand on compose une musique aujourd'hui pour un film muet, c'est de savoir à quel moment on va agir en soulignant. À l'époque, c'était la pratique et cela marchait bien. Mais, aujourd'hui, ces codes ne fonctionnent plus. Donc, comment éviter ce piège ? Je pense que je laisserais des silences, des plages de quarante secondes de silence. Ce film supporte largement de ne pas être accompagné par instants. Ensuite, il faut trouver la sonorité. Comment rendre compte de cette sensation très forte de frémissement ? J'essayerai de travailler ce frémissement, avec des notes non fixées, des agrégats sonores, sans que ce soit de l'ordre du montage son.

Le cinéma et la musique, ce que l'un fait à l'autre, c'est un sujet qui vous concerne beaucoup. Pour vous cinéaste, quelle est la fonction dédiée à la musique ?

Je dis très souvent que la musique ne doit jamais illustrer mais raconter. C'est un élément narratif et non illustratif. La question est très simple : à quel moment pense-t-on, fait-on, ou disposons-nous de la musique ? Quand c'est à l'étape du montage, le cas le plus courant, forcément elle devient illustrative. Quand on l'intègre au scénario – et c'est ce que j'essaie toujours de faire – elle acquiert de fait une fonction narrative. Si vous savez qu'à telle ou telle minute il y aura de la musique, il n'est pas nécessaire de raconter autre chose, la musique va s'en charger. On peut alors montrer quelque chose d'autre. J'essaie toujours d'inscrire la musique dans le script parce que je maintiens qu'elle doit raconter.

Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux



DESTRUCTIVE OBSERVATION FIELD (TESTS)_L'INSTALLATION SERA PRÉSENTÉE AU FRESNOY À L'OCCASION DE PANORAMA 16_© ROBERT HENKE

LES LIENS DU SON

PAR DAVID SANSON

L'édition 2014 de ManiFeste en témoigne : entérinant le glissement de la « musique » au « son », mettant au défi la notation musicale, les musiques électroniques – envisagées au sens à la fois le plus ouvert et le plus exigeant du terme – sont le domaine où la distinction entre musique « savante » et musique dite « de divertissement » s'est faite la plus poreuse. Elles pourraient très bien, à ce titre, constituer un parfait laboratoire de résistance et de mutation artistiques.

FUNDAMENTAL FORCES

MERCREDI 11 JUIN, 22H ET 23H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

DANSE : PICK - FURE

VENDREDI 13, SAMEDI 14 JUIN, 20H30
MAISON DES ARTS ET DE LA CULTURE DE CRÉTEIL,
PETITE SALLE

REGISTRE DES LUMIÈRES

SAMEDI 14 JUIN, 20H
CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS

LUNA PARK

DIMANCHE 15 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

PHILIPPE LEROUX I

MARDI 18 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

PHILIPPE LEROUX II

JEUDI 19 JUIN, 20H
ÉGLISE SAINT-MERRY

IN VIVO ELECTRO LIVE

ACADÉMIE
SAMEDI 5 JUILLET, 22H
Le CENTQUATRE-PARIS, NEF CURIAL

Une culture du son

Le domaine des musiques électroniques illustre par excellence l'un des paradigmes fondamentaux de la création musicale de l'après-guerre : le passage, récemment théorisé par Makis Solomos, de la *musique au son*¹. Qu'ils œuvrent sur bandes, sur machines ou sur ordinateur, qu'ils soient des musiciens de l'écrit ou des « sons fixes », les pionniers de l'électronique – leurs noms sont bien connus, et ils sont trop nombreux et divers pour être tous cités – ont été directement ou non, ces cinquante dernières années, à l'origine de maintes aventures de l'art musical : l'électroacoustique, la musique minimaliste, l'esthétique spectrale ou la jeune école dite « de la saturation », pour ne citer qu'elles, s'originent dans des expérimentations de synthèse sonore qui ont conduit à une nouvelle approche d'un paramètre tel que le timbre et d'une notion telle que le bruit, voire à la prise en compte du support dans le processus de composition. C'est d'ailleurs en grande partie à elles – ces expérimentations – que la musique doit d'être virtuellement porteuse en ce début de XXI^e siècle d'un questionnement philosophique pour le moins fondamental : repenser la place de l'écoute (et du corps qu'elle engage), et à travers elle notre relation au temps.

Ne serait-ce que parce qu'elle met en question la notation musicale², et, ainsi, cette maîtrise du matériau sonore qui est au fondement de la tradition musicale européenne, l'électronique a bel et bien régénéré la nature même de la musique, quelle qu'elle soit. Et, le festival

SAMEDI 14 JUIN, 20H
CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS

REGISTRE DES LUMIÈRES

SWR Vokalensemble Stuttgart
Ensemble musikFabrik
Direction Marcus Creed
Réalisation informatique musicale Ircam/Grégory Beller

GYÖRGY LIGETI *Lux Aeterna*
HANS ZENDER *Warum*, création
RAPHAËL CENDO *Registre des lumières*
commande Françoise et Jean-Philippe Billarant, SWR,
Kunststiftung NRW et Ensemble musikFabrik, création française

Le temps des origines d'après Ovide, le temps des premiers hommes, le temps des civilisations : Raphaël Cendo trace une vaste odysée dans l'espace, mêlant le cœur, l'ensemble et l'électronique. En trois chapitres, de l'émergence du cosmos jusqu'à nos temps présents, cette trajectoire en forme d'ellipse médite la place de l'humain dans l'univers. *Registre des lumières*, selon le compositeur, désigne précisément le livre de « la mémoire de ces lumières émettrices d'un lointain passé commun, balises de notre Humanité ». Quelle force inexorable presse à repousser les limites du possible ? En guise d'épilogue mais non de réponse, ce fragment d'Héraclite : « Si tu n'espères pas, tu ne trouveras pas l'inespéré, qui est introuvable et inaccessible. »

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Cité de la musique. Avec le soutien du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues. Avec le soutien du Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik et de la Kunststiftung NRW.

Tarifs | 18€ | 14,40€ | 12,60€

DIMANCHE 15 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

LUNA PARK

Musique et mise en scène **Georges Aperghis**
Installation scénographique et lumière **Daniel Lévy**
Textes **Georges Aperghis** et **François Regnault**
Réalisation informatique musicale **Ircam/Grégory Beller**
Collaboratrice artistique à la mise en scène **Émilie Morin**
Développement vidéo **Yann Philippe**
Avec **Richard Dubelski, Eva Furrer, Johanne Saunier, Michael Schmid**

Comment réussir à voir sans être vu ? Dans *Luna Park*, chacun surveille l'autre. Placés côte à côte au sein du retable conçu par Georges Aperghis, quatre protagonistes n'ont que des contacts virtuels entre eux, jamais physiques ni directs, passant par le « circuit » : micros, caméras de surveillance, écrans, haut-parleurs espions. Chacun se regarde dans sa caméra comme dans un puits profond, et entretient un rapport presque amoureux avec elle et aussi avec sa propre image. Une tentative d'autosurveillance ? Après une tournée européenne, *Luna Park* s'installe au Centre Pompidou, en collaboration avec Les Spectacles vivants. Le monde virtuel imbriqué au monde réel provoque des fausses pistes où le spectateur fera son propre montage et son propre mixage. Un panoptique d'aujourd'hui.

Coproduction Ircam-Les Spectacles vivants/Centre Pompidou. Avec le soutien du Réseau Varèse, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne. Événement associé à Futur en Seine.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

ManiFeste vient cette année encore en attester, elle ne cesse d'attirer de nouvelles générations de compositeurs. On notera que la plupart du temps, les pièces purement électroniques (c'est-à-dire où l'électronique n'est associée ni à la voix ni à un autre instrument acoustique) sont conçues pour des dispositifs ou des modes de diffusion autres que celui du concert traditionnel, et généralement collaboratifs : pièce de théâtre ou de danse (voir Pierre Jodlowski avec Myriam Naisy, ou, cette année, Ashley Fure avec Yuval Pick), film muet (on pense au beau travail de Mauro Lanza, en 2007, sur le film de Benjamin Christensen *Häxan*) ou vidéo d'artiste, installation sonore, spectacle « multimédia » (Georges Aperghis) ou pièces radiophoniques. Ou alors – comme par exemple chez Philippe Leroux – il s'agit de pièces électroacoustiques destinées à un acousmonium, ensemble de haut-parleurs qui est un autre moyen de déjouer la frontalité. C'est bien là un autre des enjeux de l'électronique : l'importance cruciale qu'y revêt la question de la *diffusion* de la musique – à tous les sens du terme : sa restitution sonore, sa mise en espace, sa présentation au public, sa circulation.

On notera surtout que beaucoup, parmi cette nouvelle génération de compositeurs, bien qu'issus de la tradition écrite, se révèlent perméables à des expérimentations musicales qui excèdent le champ institutionnel dans lequel ils évoluent. De même que le rock psychédélique de la fin des années 1960 avait pu inspirer un Fausto Romitelli, Raphaël Cendo, invité du prochain ManiFeste, avoue sans honte son admiration pour les expériences bruitistes du Japonais Masami Akita, alias Merzbow. Expériences limites et, dit-il, « limitées ». Mais s'il insiste sur la « différence énorme » qui toujours séparera, selon lui, les musiques « populaires » de la musique écrite, Raphaël Cendo reconnaît néanmoins certains parallèles : « Écoutez certaines œuvres de la première période spectrale et écoutez ensuite les Pink Floyd : la correspondance est saisissante³ ! ». De facto, c'est, nous semble-t-il, dans la création électronique que ces parallèles se font les plus opérants : au plan de l'ambition artistique comme du résultat sonore, les albums (la critique spécialisée emploie parfois le mot d'« opus ») de certains « musiciens électroniques⁴ » présentent parfois d'étonnantes analogies avec certaines œuvres de compositeurs dits « contemporains ».

Analogies digitales

Créé en 1999, l'ensemble Zeitkratzer présente au public aussi bien la musique de Cage, Tenney, Lucier ou Stockhausen aussi bien que celle de Keiji Haino, Terre Thaemlitz, Carsten Nicolai ou Merzbow. Depuis 2005, le festival *Présences électronique*, initié par le Groupe de recherches musicales, fait le pari de confronter les musiques issues des sphères savante et non-savante lors de concerts spatialisés. Son directeur, Christian Zanési, nous déclarait en 2008 : « Ce sont deux démarches, deux manières différentes de vivre la musique, qui ne sont pas antagonistes : une manière de la vivre au quotidien, en temps réel, rentrer avec ses machines, sentir le moment et faire quelque chose – qui tient un peu de l'improvisation, mais une improvisation un peu préparée ; et une autre manière qui serait la « voie longue », consistant à essayer de raffiner le travail afin qu'il puisse supporter plusieurs écoutes, à se poser la question de la forme en allant le plus loin possible – à faire une œuvre. C'est une « frontière » que chacun est aujourd'hui libre de franchir dans un sens ou dans l'autre, deux démarches qui sont faites pour se croiser⁵. » Les liens de collaboration noués par de nombreux centres de création musicale avec ce que l'on appelle, dans le jargon ministériel, des SMAC (salles de musiques actuelles), témoignent eux aussi de ce rapprochement. Comme en témoigne enfin l'invitation lancée par l'Ircam à des musiciens comme Plaid (fleurons de l'exigeant label britannique Warp), pour la récente soirée Ircam Live à la Gaîté lyrique, ou Robert Henke (qui, sous le nom

de Monolake, a signé quelques-unes des plus belles riches heures de la musique électronique allemande), hôte de ManiFeste 2014.

L'hybridation n'est pas seulement institutionnelle ou «philosophique». Elle est d'abord technologique. Nombreux sont ainsi les musiciens électroniques qui utilisent les logiciels développés à l'Ircam, par exemple, à commencer par MAX: c'est le cas par exemple de Ryoji Ikeda, d'Alva Noto ou, justement, de Robert Henke. «MAX est un langage», expliquait ce dernier (qui fait par ailleurs partie de l'équipe de développement du logiciel Ableton Live) dans un entretien que l'on peut voir sur Internet. «Un langage que chacun utilise de manière complètement différente. [...] Ce que j'aime avec ce logiciel, c'est qu'il a le pouvoir de changer votre manière de penser la musique. C'est en tout cas ce qui s'est produit avec moi...»

De fait, l'esprit d'ouverture est depuis longtemps actif du côté de ces musiciens «autodidactes»... qui sont d'ailleurs loin de l'être tous. Si la plupart sont issus de la scène «rock» (au sens le plus large et le plus aventureux du terme), beaucoup entretiennent des liens avec la tradition «savante», en particulier en Allemagne. C'était le cas de certaines figures phares du *krautrock* (le rock «cosmique» allemand des années 1970) telles que Holger Czuckay ou Irmin Schmidt, qui ont étudié avec Stockhausen. C'est le cas aujourd'hui, d'un musicien comme Marcus Schmickler, formé auprès de disciples de Zimmermann, Stockhausen et Eimert, et actif – entre moult autres projets – au sein de M.I.M.E.O.: un groupe d'improvisateurs prolongeant la dynamique initiée dans les années 1960 par des ensembles comme AMM ou Musica Elettronica Viva, qui, déjà en leur temps, essayaient de mettre à bas les frontières musicales... Beaucoup également proviennent des écoles d'art – l'exemple type étant Brian Eno.

Surtout, ces musiciens n'ont besoin d'aucune caution; peu leur chaut d'être estampillés «haute culture». En matière d'électronique, la «tradition» n'est-elle pas aussi longue d'un côté comme de l'autre de cette barrière qui sépare les créations prétendument «savantes» des musiques dites (parfois abusivement) «de divertissement»? Rien ne les a jamais empêchés d'aller et venir librement entre les scènes – musique «pop», improvisée, contemporaine, art sonore –, ni de faire preuve d'une ouverture musicale panoramique. Ainsi, au moins autant que le milieu des arts plastiques, la scène électronique a-t-elle contribué à faire connaître les œuvres de compositeurs souvent boudés par

l'establishment musical – d'Éliane Radigue à Moondog, de Cornelius Cardew à La Monte Young.

«La multiplication aujourd'hui d'exemples de frontières poreuses entre «haute» et «basse» culture entérine bien des circulations musicales inédites qui mettent en avant de nouveaux savoir-faire et de nouvelles virtuosités (instrumentales mais aussi technologiques), de nouvelles complexités (qui n'apparaissent pas toujours en tant que telles), et de nouvelles trajectoires professionnelles. Ce nouveau paysage musical nécessite d'autres marqueurs que les termes antinomiques classiques «complexité/simplicité», «élitisme/grand public» pour établir de nouvelles cartes de la création musicale.» Ainsi les musiques électroniques, parfaite illustration de ces remarques d'Hervé Zénouda⁶, sont-elles un défi aux catégories institutionnelles, autant qu'à nos propres idées reçues. Elles sont le reflet d'un temps qui, comme le souligne Bastien Gallet, «n'ouvre sur aucun monde», mais «inaugure la simultanéité de tous les âges et le décès prématuré de l'esthétique»; un temps où les modes de création se font de plus en plus processuels, où la figure de l'artiste comme le concept d'«œuvre» sont soumis à de profondes mutations. Mettant à l'épreuve le clivage qui sépare ces champs voisins, pour ne pas dire synonymes – et néanmoins séparés dans l'ubuesque logique des terminologies institutionnelles –, que sont les musiques «contemporaines» et «actuelles», elles invitent à une réflexion en profondeur sur les structures d'accompagnement et de diffusion de la création artistique.

¹ Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des xx^e-xxi^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, coll. «Æsthetica», 2013.

² Voir Philippe Manoury, «Considérations (toujours actuelles) sur l'état de la musique en temps réel», 2007, dossier en consultation sur le site <http://etincelle.ircam.fr>

³ «Fureur et mystère de Raphaël Cendo», entretien avec Laurent Vilarem consultable sur le site Altamusica.com

⁴ Par «musiciens électroniques», on entend ceux qui évoluent dans le large champ circonscrit jadis par Bastien Gallet dans ses stimulantes «enquêtes» sur les musiques électroniques, soit «les musiques issues des courants techno et house, le dub jamaïcain et sa descendance prolifique, toute la mouvance hip-hop, la musique bruitiste, l'ambient et le territoire sans limites de l'expérimentation sonore» – autant de pratiques que l'on ne saurait indifféremment ranger sous l'étiquette «musiques de divertissement». Voir Bastien Gallet, *Le Boucher du prince Wen-houei*, Paris, Musica Falsa éditions, 2002, p.16.

⁵ «Une culture du son», entretien avec Christian Zanési, Pierre-Yves Macé, Sébastien Roux et Pascal Baltazar in *Mouvement* n°46, janvier-mars 2008.

⁶ Hervé Zénouda, «Culture/Contre-culture: musiques "savantes" et "populaires" au début du xxi^e siècle», article consultable sur le site www.academia.edu



GEORGES APERGHIS_LUNA PARK_© IRCAM-CENTRE POMPIDOU

LES RECHERCHES DE L'IRCAM S'EXPOSENT

PAR HUGUES VINET

MADE IN IRCAM

JEUDI 12 JUIN, GAITÉ LYRIQUE, SALLE JAUNE
VENDREDI 13 JUIN, 15H-18H, CNAM

« COLLECTIVE SOUND CHECKS »

SAMEDI 14 JUIN, 14H-18H
CENTRE POMPIDOU, STUDIO 13/16

PORTES OUVERTES

SAMEDI 14 JUIN, 15H-20H
IRCAM ET PLACE IGOR-STRAVINSKY

INTERNATIONAL WORKSHOP ON MOVEMENT AND COMPUTING (MOCO'14)

LUNDI 16, MARDI 17 JUIN, 9H30-18H
IRCAM, STUDIO 5 & SALLE STRAVINSKY

COMPOSER (AVEC) LE GESTE

MERCREDI 18 JUIN, 9H30-18H
IRCAM, SALLE STRAVINSKY

Si l'art maîtrisé est celui qui s'efface au service du propos, si l'innovation qui réussit est celle qui abstrait la complexité de mise en œuvre dans des usages simples, les fondements scientifiques et techniques sur lesquels reposent leurs réalisations en sont alors d'autant plus méconnus et nécessitent des modes de diffusion qui leur sont propres. Ceci est vrai des recherches accueillies à l'Ircam¹, qui, bien que mobilisant en permanence une centaine de collaborateurs, restent généralement perçues de manière très diffuse, en dehors des communautés spécialisées – artistiques, scientifiques et industrielles – auxquelles elles s'adressent. Afin de lever le voile, cette nouvelle édition de ManiFeste propose un concentré, en six jours du 12 au 18 juin, d'événements publics qui rendent compte des relations de ces recherches avec leurs différentes sphères d'activité. Membre actif du pôle Cap Digital depuis sa fondation, l'Ircam s'associe avec le festival Futur en Seine pour des présentations technologiques MADE IN IRCAM, réunissant chercheurs, industriels et artistes invités. Moment fort du festival, l'Ircam ouvre ses portes le 14 juin à un large public, en investissant la place Igor-Stravinsky, ses espaces en sous-sol et l'atelier 13-16 du Centre Pompidou pour proposer conférences, présentations de dispositifs interactifs, ateliers pour adolescents et rencontres avec les chercheurs. Les journées des 16 au 18 sont consacrées à l'accueil de deux colloques scientifiques, « Movement and Computing 14 » et « Composer (avec) le geste » qui abordent, selon les regards croisés de la danse, de l'informatique et des sciences cognitives d'une part, de la musicologie contemporaine d'autre part, la thématique du geste et du mouvement. L'ensemble de ces événements s'attache à illustrer, à travers la diversité de leurs approches, les facettes multiples d'une recherche interdisciplinaire qui fonde sa dynamique d'innovation dans l'interaction art-science-technologie.

¹ Menées principalement dans le cadre de l'unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication, du CNRS, de l'université Pierre et Marie Curie et de l'Inria.

LUNDI 16, MARDI 17 JUIN, 9H30-18H
IRCAM, STUDIO 5 & SALLE STRAVINSKY

INTERNATIONAL WORKSHOP ON MOVEMENT AND COMPUTING (MOCO'14) COLLOQUE

MOCO'14 (Movement and Computing 2014) est la première édition d'une série de colloques internationaux interdisciplinaires dédiés au mouvement humain, à ses représentations et transformations numériques. MOCO a pour but de rassembler des chercheurs et artistes sur les thèmes de perception, modélisation et captation du mouvement, et leurs utilisations dans des systèmes interactifs. Ces aspects occupent une part de plus en plus importante dans les arts de la scène (musique, danse, théâtre) et les pratiques numériques. MOCO réunira des travaux innovants de la part de chercheurs et d'artistes. Issu d'une collaboration de l'université de Vancouver avec l'Ircam, MOCO accueille dès sa première édition des scientifiques renommés dont David Kirsh (professeur à l'université de Californie San Diego) qui a notamment collaboré avec le chorégraphe Wayne McGregor.

Coordination scientifique Frédéric Bevilacqua, Jules François (Ircam), Sarah Fdili Alaoui, Philippe Pasquier, Thecla Schiphorst (SIAT, Simon Fraser University, Canada). Organisation Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua, Éric Boyer, Emmanuel Fléty, Jules François, Norbert Schnell, Diemo Schwarz, Hugues Vinet (Ircam).

Coproduction Ircam-Centre Pompidou/Simon Fraser University.
Sur inscription: moco.ircam.fr

MERCREDI 18 JUIN, 9H30-18H
IRCAM, SALLE STRAVINSKY

COMPOSER (AVEC) LE GESTE COLLOQUE

La référence au « geste » est revendiquée par de nombreux compositeurs d'aujourd'hui. Il s'agit tantôt du geste instrumental virtuose, relayé par la technologie, tantôt d'une notion plus abstraite exprimant l'importance de l'énergie et de l'expressivité dans l'écriture musicale. La dimension gestuelle de la musique est ainsi devenue un enjeu essentiel dans la jeune création. Mais ce phénomène est-il si nouveau ? Pour répondre à cette question, le colloque « Composer (avec) le geste » réunira des musiciens et des musicologues autour de trois grands thèmes : geste et scène ; geste et technologie ; geste et modes de jeux. Les tendances artistiques les plus récentes seront confrontées avec celles, parfois méconnues, issues des expériences des années 1960-1970 sur la notation, les indications de jeu, l'improvisation instrumentale et la technologie. De quoi aiguïser notre perception des relations entre corps, écriture et instrument dans des directions parfois inattendues.

Coordination Nicolas Donin et l'équipe Gemme. Participants : Anne-Sylvie Barthel, Grégory Beller, Benjamin Carat, Pascal Decroupet, Nicolas Donin, Richard Dubelski (sous réserve), Maxime Echarhour, François-Xavier Féron, Francesco Filidei, Jérémie Garcia, Laurent Feneyrou, Ariane Jessulat, Philippe Leroux, Michelle Magalhaes, Jean-François Trubert.

Avec le soutien de l'Agence nationale de la recherche, projet GEMME ANR-12-BSH3-0007
Production Ircam-Centre Pompidou.

Gratuit.

PHILIPPE LEROUX

PAR WATARU MIYAKAWA

Né en 1959, Philippe Leroux appartient à une génération de compositeurs dont la démarche consiste davantage en une synthèse des recherches menées par leurs aînés que dans la rupture avec un courant musical donné [...] Il est convaincu que le principe de prolifération à partir d'un seul motif, qui incarnait une certaine forme d'idéal chez les compositeurs occidentaux modernes, ne correspond plus à notre perception actuelle du son, et que notre préoccupation musicale n'est plus l'objet ou le matériau, mais la relation entre ces éléments hétérogènes. En tant que l'un des représentants de la deuxième génération de la musique spectrale, Philippe Leroux considère la notion de processus chère à cette dernière comme un principe fondamental qui assume précisément cette relation.

PHILIPPE LEROUX I

MERCREDI 18 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

PHILIPPE LEROUX II

JEUDI 19 JUIN, 20H
ÉGLISE SAINT-MERRY



GUILLAUME DE MACHAUT_MA FIN ET MON COMMENCEMENT_EXTRAIT

EXTRAITS [...]

Je brûle, dit-elle un jour à un camarade

Si Philippe Leroux emploie souvent des termes tels que « mouvement », « geste » ou « action sonore », c'est « afin de mettre l'accent sur la potentialité et le mouvement interne [des figures] plutôt que sur leur facture² ». Cette idée rejoint celle de Gérard Grisey qui définit le son, non pas comme un objet figé ou immobile, mais avant tout comme un phénomène « transitoire ». De même, la pensée de Leroux est proche de celle d'Henri Bergson, pour qui « [la solidité du changement] est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités ». Aussi Leroux estime-t-il que le geste qui donne naissance au son et les variations d'énergie induites par celui-ci – qu'il nomme les « substituts gestuels », termes empruntés au compositeur Denis Smalley – sont fondamentaux et bien plus importants qu'un travail motivique ou mélodique. [...]

Cette importance du geste explique également son intérêt pour le chant grégorien, car « les neumes mettent en valeur avant tout les figures, et non pas les notes ; la figure est déjà un geste constitué comme une petite forme en soi ». Il adopte ainsi un système d'écriture proche des neumes sangalliens du x^e siècle dans *Je brûle, dit-elle un jour à un*

MERCREDI 18 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

PHILIPPE LEROUX I

Caroline Delume luth/guitare
Valérie Dulac vièle/violoncelle
Solistes XXI
Direction Rachid Safir
Réalisation informatique musicale Ircam/Gilbert Nouno
Équipe Représentations musicales Ircam/Jérémie Garcia

PHILIPPE LEROUX *Quid sit musicus?*

commande Ircam-Centre Pompidou, création

La continuité et le processus musical, la mobilité de la perception et de l'harmonie sont des constantes du style de Philippe Leroux qui a souvent sollicité la recherche musicale et technologique de l'Ircam autour d'œuvres clés. Après *Voi(r)ex* et *Apocalypsis*, *Quid sit musicus?* oriente l'informatique musicale dans le sillage de Guillaume de Machaut. Extraire l'essence gestuelle d'un manuscrit du XIV^e siècle afin que la perception de l'ancien trait calligraphique devienne la base de la production sonore et de la composition d'une nouvelle œuvre. Philippe Leroux intègre la nouvelle technologie de papier augmenté qui, par le biais d'un dispositif optique et d'un stylo bluetooth, permet de «récupérer» les données de la partition de Machaut chantée lors du concert. «Quid sit musicus?» (Boèce). Qu'est-ce que le musicien? Est-il celui qui joue, celui qui fait ou celui qui comprend?

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Solistes XXI
Concert enregistré par France Musique.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

18H30, SALLE STRAVINSKY

FILM «IMAGES D'UNE ŒUVRE N° 18 :
QUID SIT MUSICUS?, DE PHILIPPE LEROUX»,
UN FILM DE THIERRY-PAUL BENIZEAU.

Gratuit.

JEUDI 19 JUIN, 20H
ÉGLISE SAINT-MERRY

PHILIPPE LEROUX II

Ensemble Accroche Note
Assistant musical et prises de sons originales
François Donato

PHILIPPE LEROUX *Continuo(ns); Je brûle, dit-elle un jour à un camarade*

MARCO MOMI *Almost Requiem*

commande d'État, création

PIERRE JODLOWSKI *Ombre della Mente*

commande d'État, création française

Continuo(ns), *De la texture*, *De la vitesse...* tous les titres de Philippe Leroux désignent le mouvement et le transitoire, caractéristiques de son esthétique. Répétition et pulsation obstinée sollicitent immédiatement la mémoire de l'auditeur. L'expérience de la musique électroacoustique et la pratique de la musique mixte, une double attention au phénomène sonore et au symbole graphique, ainsi les neumes grégoriens dans *Je brûle*, sont fondatrices pour Leroux. À ses côtés, Accroche Note convie deux compositeurs familiers de l'Ircam, ici entièrement focalisés sur la voix. Marco Momi pour la création d'un quasi-requiem et Pierre Jodlowski qui choisit une zone de dépression et d'ombre, un discours «entravé par une force obscure qui empêche le déroulement normal des choses».

Production Accroche Note. Coproduction Ircam-Centre Pompidou et BABEL Productions.

Tarif | 10€

camarade (1990) pour soprano solo et dans *On a crié*, en distinguant deux types de notes plus ou moins épaisses pour éviter l'uniformisation de celles-ci. Si Leroux est passionné par le chant grégorien, mais aussi par d'autres traditions orales, c'est, en outre, parce qu'il y voit une forme idéale de transmission et de mémorisation que nous avons perdue aujourd'hui, car «la question de la mémoire est fondamentale» pour lui. Sur ce point, il subit la profonde influence de Marcel Jousse dont les recherches portaient principalement sur les lois psychophysiologiques du syle oral et du geste. Ainsi, tout en reconnaissant l'importance de l'écriture, Leroux exprime une certaine méfiance à l'égard de celle-ci, ce qui le conduit à «s'abstraire totalement de la représentation musicale écrite et à être uniquement dans l'écoute». [...]

Continuo(ns)

Le triptyque *Continuo(ns)*, (*d'Aller*, *Plus loin* écrit entre 1994 et 2000 pour un effectif croissant (respectivement quintette, violon et ensemble, et grand orchestre), dont les titres accolés illustrent les convictions esthétique et éthique du compositeur, concrétise ses recherches entreprises dans les années 1990. *Continuo(ns)* emprunte son titre au mode d'écriture baroque avant tout dans «l'idée de pulsation ininterrompue et obstinée» afin de gérer le continuum sonore sur toute l'œuvre. Il en va de même dans (*d'Aller*, qui porte également une autre empreinte de l'école spectrale : les modèles biomorphes ou technomorphes qui s'imposent comme les fondements de l'écriture, à partir desquels le compositeur élabore son matériau (harmonie, rythme...) en les analysant à l'aide de moyens technologiques. Par exemple, au début de *Partiels*, œuvre emblématique de la musique spectrale, Grisey analyse le *mi* grave joué par le trombone au moyen du sonagramme pour reconstituer ensuite avec des instruments le spectre harmonique de cette note. Leroux compare cette démarche au mode d'«intussusception» défini par Marcel Jousse, qui consiste à assimiler un objet ou une action extérieure et ensuite à «influencer {ceux-ci} en {les} enrichissant de nouveaux comportements». C'est donc à cette période que le compositeur commence à se servir des outils de la composition assistée par ordinateur (en particulier, le logiciel AudioSculpt principalement pour analyser un modèle sonore, et le logiciel OpenMusic et son ancienne version PatchWork pour constituer un matériau musical, souvent à partir de cette analyse acoustique du son). Pour (*d'Aller*, le compositeur adopte comme modèle le sinus : non pas le son correspondant à l'onde sinusoïdale, mais le graphisme élémentaire de la forme sinus, dont il déduit un profil mélodique ascendant-descendant qui sera déployé sur l'ensemble du concerto. Leroux lui-même reconnaît dans cette démarche l'influence de Iannis Xenakis et, plus particulièrement, de l'UPIC, outil de composition assistée par ordinateur, conçu par le compositeur d'origine grecque, qui permet de composer en dessinant sur une tablette graphique les formes d'onde et les enveloppes de volume qui sont ensuite traitées par l'ordinateur. Comme le développement linéaire d'une seule idée musicale risque d'entraîner, sinon de la monotonie, du moins une grande prévisibilité, l'une des préoccupations majeures du compositeur réside dans l'intégration de «surprises» par la contradiction entre le prévisible et l'imprévisible au sein des processus de transformation. Quelques passages de cette



© CÉCILE BROUSSARD

pièce montrent que, une fois qu'une figure est inscrite dans notre mémoire par la répétition, Leroux place souvent une « déviation » assez inattendue (comme, par exemple, le jeu de tons à la mesure 35 que l'on assimile à l'échelle ascendante en *staccato* répétée obstinément par d'autres instruments, alors que ces deux éléments sonores partagent à la base peu de points communs). [...]

Nouvel horizon

Après *Apocalypsis*, Philippe Leroux emploie des procédés qui paraissent à première vue assez simples comme la juxtaposition, la mise à l'envers ou la répétition. Dans *De la disposition* (2009) pour orchestre, dont le titre rappelle l'art de la *dispositio* de la rhétorique, il agence

sans cesse différemment une trentaine de « formules » dont la plupart proviennent de (*d'Aller*, l'enjeu musical étant seulement de juxtaposer ou superposer celles-ci sans aucune intention de développement. Créée lors du Festival Berlioz – festival annuel consacré principalement à la musique symphonique, qui a lieu à La Côte-Saint-André, la ville natale du compositeur romantique –, *Envers symphonie* (2010) pour orchestre reprend le programme de la *Symphonie fantastique* « à l'envers ». Leroux s'inspire par exemple du fameux *Dies Irae* du cinquième mouvement pour réaliser son premier mouvement (caractère grave et menaçant, motifs mélodiques). Une autre caractéristique majeure de cette œuvre est la réutilisation de nombreux passages de *Plus loin*, qui sont juxtaposés, répétés ou mis à l'envers. De ce point de vue, *Envers symphonie* se situe bel et bien dans la continuité de *De la disposition*. Par cette démarche « écologique », le compositeur met en valeur les relations

JEUDI 19 JUIN,
PARIS EST-CRÉTEIL/UPEC, AMPHI GRIS
VENDREDI 20 JUIN,
PARIS-1 PANTHÉON-SORBONNE, AMPHI RICHELIEU
SAMEDI 21 JUIN,
PARIS-1 PANTHÉON-SORBONNE, AMPHI DE GESTION

FOUCAULT(S) 1984-2014 COLLOQUE INTERNATIONAL

Qu'en est-il en 2014 de la pensée foucauldienne? Bien loin de vouloir construire un monument funéraire pour le philosophe; et fermement convaincu(e)s de ce que les commémorations ne sont en réalité trop souvent que l'aveu de notre propre impuissance à conserver ce qui fait de la philosophie tout à la fois une exigence et une urgence de la pensée, nous aimerions aujourd'hui esquisser le panorama, le plus large et le plus différencié possible, des études foucauliennes. Un paysage en forme de chantier ouvert, traversé par des lignes de problématisation extrêmement diverses, mais qui disent toutes, à leur manière, ce que Foucault nous apprend encore aujourd'hui sur notre présent.

Intervenants **Giorgio Agamben, Etienne Balibar, Bertrand Binoche, Rachida Boubaker-Triki, Jean-François Braunstein, Judith Butler, Sandro Chignola, Collectif théâtral «Foucault 71», David Christoffel, Pierre Dardot, Arnold Davidson, François Delaporte, Piergiorgio Donatelli, François Ewald, Pascale Gillot, Frédéric Gros, David Halperin, Bernard Harcourt, François Hartog, Claude Imbert, Laurent Jaffro, Jean-François Kervégan, Pascal Laborier, Sandra Laugier, Christian Laval, Guillaume le Blanc, Dominique Lecourt, Sandro Mezzadra, Gérard Mordillat, Paolo Napoli, Mathieu Potte-Bonneville, Jacques Revel, Judith Revel, Pier Aldo Rovatti, Philippe Sabot, Michel Senellart, Ann Laura Stoler, Fatih Triki, Georges Vigarello.**

Colloque international organisé par les universités Paris-1 Panthéon-Sorbonne (PhCo, EA3562) et Paris Est-Créteil/UPEC (LIS, EA 4395). Avec le soutien du Centre Michel Foucault, de La Maison Auguste Comte. En collaboration avec l'Ircam.

Gratuit.

2006

VENDREDI 20 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

KLANGFORUM WIEN

Donatienne Michel-Dansac soprano

Klangforum Wien

Direction Emilio Pomarico

Collaboration informatique musicale Ircam/Serge Lemouton

Réalisation informatique musicale Ircam/Aurélien Dumont

Encadrement pédagogique Ircam/Alexander Mihalič

VITO ŽURAJ *Fired-up*, création française

PASQUALE CORRADO *Grain*, création française

AURÉLIEN DUMONT *Abîme Apogée*, création française

Cursus 2

FRANCK BEDROSSIAN *Epigram I et II* commandes

Ensemble Contrechamps, Françoise et Jean-Philippe Billarant

et Witten, création française

GEORG FRIEDRICH HAAS *Introduction und Transsonation* création française

Aux deux pôles du concert du Klangforum Wien, l'artisanat furieux de Franck Bedrossian inspiré par Emily Dickinson et l'esprit holistique de Georg Friedrich Haas, marqué par Giacinto Scelsi. Le compositeur autrichien s'est emparé des enregistrements sur ondulino – la part improvisée chez Scelsi –, pour donner corps à une œuvre incantatoire et microtonale. Cohérence musicale sans systématique, Franck Bedrossian se concentre sur les inflexions et distorsions suggérées par le poème ou par la voix elle-même. La première partie de la soirée est dédiée à trois jeunes compositeurs réunis par la Fondation San Fedele autour de Hildegard von Bingen et de la cosmologie chinoise: le feu chez Vito Žuraj, la terre pour Pasquale Corrado et l'unification de tous les éléments, électrifiés dans *Abîme Apogée* d'Aurélien Dumont.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'études aux jeunes compositeurs du Cursus 2) et du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

constamment renouvelées entre des objets connus, qui découlent de ces opérations simples, ce qui agit continuellement sur notre mémoire. Cette approche volontairement «élémentaire» témoigne de son désir profond de réexaminer la dimension perceptuelle à laquelle il attache depuis toujours une importance particulière. Son intérêt pour celle-ci s'exprime également dans son rapport avec la répétition qui est d'ailleurs l'un des procédés principaux employés dans *Envers Symphonie*. Leroux voit comme un grand bouleversement la découverte de l'enregistrement sonore, qui a permis d'obtenir la répétition quasi parfaite, car cette dernière «change notre rapport à la mémoire», en provoquant une perte de repères. Ainsi la répétition s'oppose-t-elle, comme le soutient Gilles Deleuze, aux «particularités de la mémoire⁴». Si, dans *Envers Symphonie* comme dans d'autres pièces, le compositeur tend à répéter des objets à l'excès, c'est parce qu'il veut nous inciter à percevoir non pas un phénomène identiquement reproduit, mais les «variations de notre perception⁵».

Philippe Leroux mène parallèlement d'autres recherches qui s'inscrivent dans le prolongement du travail précédent. Toujours attaché au concept de processus, il met en place, au début de *L'unique trait de pinceau*, le principe «topologique de tresse à quatre brins⁶», c'est-à-dire quatre processus enchevêtrés qui évoluent chacun de manière autonome. À l'un de ces quatre brins, le compositeur affecte le silence qui joue, nous l'avons vu, un rôle de plus en plus diversifié. C'est également sur ce principe que s'organise...*Ami...Chemin...Oser...Vie...* (2011) pour ensemble, composé lors du décès de son frère. Dans cette œuvre profondément marquée par un aspect figuraliste, le compositeur confronte deux processus: l'un de type monodique, l'autre polyphonique. Le premier joue un rôle dominant au début de l'œuvre, tandis que «la polyphonie prend peu à peu le dessus afin de suggérer la densité et la saturation vitale que met en œuvre l'être qui ne souhaite pas mourir⁷». *Ailes* (2012) pour baryton et ensemble, qui reprend entièrement l'œuvre précédente à laquelle s'ajoute la partie vocale, est peut-être l'œuvre la plus dramatique de Philippe Leroux qui en écrit lui-même le texte. Cette pièce, dédiée également à son frère, semble manifester la volonté du compositeur d'élargir son langage musical. De fait, si l'écriture vocale occupe, à partir des années 2000, une part de plus en plus considérable de sa production musicale (bien entendu *Voi(renx)* ou *Apocalypsis*, mais aussi *L, Pour que les êtres ne soient pas traités comme des marchandises, Pour..., Pourquoi, Cinq poèmes de Jean Grosjean...*), c'est certainement parce qu'il cherche, «par des figuralismes structurels ou gestuels⁸», à enrichir la forme qui est alors, et qui restera, son principal centre d'intérêt. [...]

L'intégralité du texte est à retrouver sur brahms.ircam.fr

Wataru Miyakawa est musicologue et compositeur.

¹ Philippe Leroux, «De *Voi (renx)* à *Apocalypsis*: essai sur les interactions entre composition et analyse», *L'Inouï*, n° 2, 2006, p. 52.

² P. Leroux, *Musique, une aire de jeux*, op. cit., p. 52.

³ Dominique Druhen, dans le livret de «Philippe Leroux – *Continuo (ns), Fleuve, Air-Ré, PPP, Phonie douce*», Ensemble Court-circuit, dir. Pierre-André Valade, CD MFA, 1995, p. 1.

⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 15.

⁵ P. Leroux, «...Phraser le monde: continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale», op. cit., p. 46.

⁶ Propos recueillis par l'auteur, le 10 août 2013. Leroux emploie également cette expression dans la note de programme de...*Ami...Chemin...Oser...Vie...*

⁷ P. Leroux, note de programme de...*Ami...Chemin...Oser...Vie...*

⁸ P. Leroux, *Musique, une aire de jeux*, op. cit., p. 108.

MICHEL FOUCAULT À L'IRCAM

Février 1978 : Pierre Boulez invitait au sein du jeune Ircam trois philosophes, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Roland Barthes, pour un cycle de cinq concerts-ateliers consacré au temps musical. Cette rencontre entre la philosophie et la création musicale se terminait au Centre Pompidou par une table ronde où intervenaient aux côtés de Pierre Boulez, Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Elliott Carter, Luciano Berio, ainsi que Jean-Claude Risset, Michel Decoust et Gérald Bennett qui travaillaient alors à l'Ircam.



© SASSIER

EXTRAITS DES PROPOS DE MICHEL FOUCAULT
LORS DE CETTE SÉANCE DU 23 FÉVRIER 1978.
[...]

Michel Foucault : « Je ne suis pas là pour parler. J'étais venu pour écouter, et auditeur je resterai ! Le seul rôle que je puisse jouer, ce serait celui de questionneur, poser quelques questions à l'équipe de l'Ircam. Autour de quoi, sur quel sujet ? Il ne s'agit pas évidemment de faire un bilan sur ce qui s'est passé, mais de se demander ce qui s'est passé au cours de ces cinq soirées qui n'étaient ni des répétitions publiques ni des concerts commentés. C'était d'abord quelque chose qui nous a fait à tous plaisir, il faut partir de là. Bien sûr, l'idéal serait de faire parler tout le monde... enfin, l'idéal ou la catastrophe. Alors, on a choisi une méthode inspirée directement des méthodes de Pierre Boulez : l'effet grossissant. Il découpe quelques mesures, il prend quelques instruments, les isole, et fait voir ce que c'est. Supposons la même chose : je suis un auditeur moyen, plutôt au-dessous de la moyenne, et puis il y a l'équipe de l'Ircam qui se trouve associée à cette entreprise de plusieurs façons. Elle est à la fois auditrice et créatrice, elle est des deux côtés de la barrière car les séances auxquelles nous avons assisté sont le résultat d'un travail collectif de l'Ircam. L'Ircam se fait une certaine conception et de la musique et du rapport du public à la musique. Et parce que c'est l'équipe de l'Ircam qui va maintenant définir ce qui va se passer dans les années prochaines dans cette ligne ou dans une ligne plus ou moins sinueuse à partir de là. Nous sommes partis de quelques constatations très simples : il est vraisemblable qu'aucune forme d'art aujourd'hui, qu'aucune forme d'expression quelle qu'elle soit n'atteigne, ne secoue, ne passionne autant de gens que la musique sous toutes ses formes, savantes ou populaires au sens fort et plein du terme.

Deuxièmement, la musique savante, au moins depuis le début du xx^e siècle, depuis Schoenberg si vous voulez, n'a pas cessé de caval-cader au-devant des formes esthétiques mais des formes d'expression et de pensée, sans qu'on n'en ait jamais pris conscience ni tiré toutes les conséquences.

Troisièmement, le discours sur la musique a toujours été soit un discours de compétence intérieur à la musique, soit un discours de consommation plus ou moins régulateur ou policier, un discours du goût.

Ou bien encore un discours d'écho, de résonance d'œuvre à œuvre. Hier soir justement, avec Pierre Boulez, on parlait de ce phénomène. Au fond d'œuvres littéraires qui furent en résonance dans la musique, ou de musiques qui eurent un écho dans les œuvres littéraires, il n'y en eut guère qu'une dans les temps modernes, cela aura été Wagner. Avec Baudelaire, avec Mallarmé, avec Thomas Mann, avec Hermann Hesse. Proust. Et j'ai pensé qu'on avait oublié un nom hier, il y a cinq ans on l'aurait cité en premier, tout simplement Nietzsche. Je ne crois pas que l'entreprise de Pierre Boulez et de l'Ircam soit de faire entrer la musique dans un grand rituel de communion générale: "parlons tous de la musique, faisons tous de la musique." Il ne s'agit pas de créer un Orphéon social. Mais je crois que le problème qu'on a essayé de poser, et vers lequel on s'oriente, est le suivant: est-il possible, non pas tellement de parler "sur" la musique, mais de parler à côté de, à partir de la musique, en dérivant d'elle, en se déplaçant par rapport à elle, en se mettant en mouvement à partir d'elle? Parler de la musique sans que ce soit parler sur la musique. En bref, est-il possible dans un discours quelconque de la capter comme une force plutôt que de la capturer comme un objet?

{...} En somme, il s'agit de parler de la musique, au sens où on peut dire "revenir de loin". Après tout, ce n'est pas très nouveau. Quand les Pythagoriciens parlaient de la musique, non pas sur la musique, ils parlaient en dérivation par rapport à elle. Je crois qu'au Moyen Âge, il y a eu toute une théologie et cosmologie de la musique qui ne parlait pas "sur" la musique mais partait d'elle.

Voilà le sens général du projet.

{...} Une chose m'a beaucoup frappé dans les analyses qu'a présentées Pierre Boulez. Au fond, il n'a jamais rien dit de plus que ce qu'il y avait explicitement dans la musique. Si on prend, par exemple, une analyse d'œuvre d'art comme celle de Panofsky, on voit là ce qu'il faut de détours pour arriver à voir ce qu'il y a effectivement dans une peinture. Je ne veux pas dire qu'il montre autre chose que ce qu'il y a dans la peinture ni qu'il applique une grille externe à la peinture. Mais quel n'est pas le champ immense de références qu'il faut parcourir pour arriver à voir ce qu'il y a dans la peinture.

Ce qui m'a frappé dans les analyses de Pierre Boulez, c'est qu'il n'avait besoin d'aucune référence externe, il avait à peine besoin de l'histoire de la musique, il s'est référé à Noces de Stravinsky ou à Messiaen. Il ne parlait jamais que de ce qu'il y avait effectivement dans la pièce qu'il étudiait et faisait tout le contraire de Monsieur Croche, il ne parlait pas de la musique comme d'un tableau. Il ne disait rien qui n'était au fond audible dans la musique, audible mais pourtant qu'on n'entendait pas. Que s'est-il passé? J'ai été frappé d'une chose. Quand on entendait ce qu'il dirigeait, avant toute explication, on avait une certaine audition, bonne ou mauvaise, peu importe. Il donnait cette explication proprement interne à l'œuvre, et on écoutait à nouveau. On avait alors une autre perception: on ne pouvait pas dire qu'on entendait de la même façon même si on entendait la même chose et pourtant on ne peut pas dire qu'on entendait ce qu'il avait expliqué, on ne peut pas dire exactement qu'on reconnaissait.

Il y a tout un travail de l'explication sur l'effet perceptif, un travail spécifique qui n'était pas de pure et simple analyse ou déchiffrement. Alors, qu'est-ce qui se passe? Que fait une telle analyse sur "l'oreille" d'un auditeur qui n'est pas un spécialiste de musique?»

[...]

SAMEDI 21 JUIN, 18H30 ET 19H30
IRCAM, STUDIO 5/SALLE STRAVINSKY
DANS LE CADRE DU COLLOQUE INTERNATIONAL
FOUCAULT(S) 1984-2014

LA VOIX DE FOUCAULT /FOUCAULT - ARCHIVES SONORES EN ÉCOUTE

DAVID CHRISTOFFEL LA VOIX DE FOUCAULT,
commande Ircam-Centre Pompidou, création sonore
Réalisation informatique musicale Ircam/Grégory Beller

La voix peut-elle trahir une pensée en train de se faire ou de convaincre? David Christoffel opère une forme d'archéologie du sonore et de la pensée avec les outils informatiques qui traversent un vaste corpus de cours de Michel Foucault. «Quand j'ai commencé à écouter les cours au Collège de France dans le fonds Foucault déposé à l'IMEC, je me suis demandé s'il n'y avait pas dans sa façon de parler, des sortes de stigmates de sa façon de penser. L'idée de cette pièce radiophonique originale est donc de tester cette hypothèse sur une trentaine de minutes.» Trente ans après sa disparition, Foucault est placé sur écoute. Cette soirée conclut le colloque «Foucault(s) 1984-2014», la création radiophonique étant projetée parallèlement aux archives sonores de la rencontre Foucault-Barthes-Boulez-Deleuze à l'Ircam.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Centre Michel Foucault, Fonds Michel Foucault/IMEC (Institut de la mémoire de l'édition contemporaine). Avec l'aimable autorisation des ayants droit de Michel Foucault.
En collaboration avec les universités Paris-1 Panthéon-Sorbonne (PhiCo, EA3562) et Paris Est-Créteil/UPEC (LIS, EA 4395).

Gratuit.

21
06

SAMEDI 21 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

QUATUOR-ÉLECTRONIQUE

JACK Quartet
Christopher Otto, Ari Streisfeld violon
John Pickford Richards alto
Kevin McFarland violoncelle
Réalisation informatique musicale Ircam/Carlo Laurenzi
et EXPERIMENTALSTUDIO
des SWR/Thomas Hummel, Simon Spillner

CHAYA CZERNOWIN HIDDEN,
commande Ircam-Centre Pompidou, création
IANNIS XENAKIS Tetras
GEORG FRIEDRICH HAAS Quatuor à cordes n° 7,
création française

L'EXPERIMENTALSTUDIO des SWR, lieu emblématique de la création électronique depuis Luigi Nono, et l'Ircam se concentrent sur le quatuor à cordes, en compagnie d'une nouvelle étoile montante de la musique de chambre, le JACK Quartet venu des États-Unis. Georg Friedrich Haas a creusé la perspective spectrale du quatuor par le soutien de la technologie et la projection dans l'espace. Chaya Czernowin plonge sa vaste création *HIDDEN* (caché) dans un paysage subaquatique, déserté de toute présence humaine et troué par quelques monolithes sonores. Dans cette écriture de l'observation et de la perception, le silence joue un rôle essentiel. Ce silence qui n'est souvent qu'une forme de rhétorique, mesure ici la distance à l'objet et confère toute la dimension spatiale de l'œuvre. Suivant la prophétie de Gurnemanz à Parsifal: «ici le temps devient espace.»

Production Ircam-Centre Pompidou.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€



MAURIZIO CATTELAN_UNTITLED, 1998_ACRYLIC ON CANVANS_100 CM. X 75 CM_PHOTOGRAPHIE PEGGY LEBOEUF_
COURTESY MAURIZIO CATTELAN'S ARCHIVE_FIRMA

L'EXERCICE DE LA TRANSGRESSION

JOYEUX ANIMAUX DE LA MISÈRE

MERCREDI 11 JUIN, 19H
JEUDI 12 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

UN TEMPS BIS

JEUDI 12, 19H30
VENDREDI 13, SAMEDI 14 JUIN, 20H30
DIMANCHE 15 JUIN, 15H
T2G-THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

LA VOIX DE FOUCAULT/ FOUCAULT-ARCHIVES SONORES EN ÉCOUTE

SAMEDI 21 JUIN, 18H30 ET 19H30
IRCAM, STUDIO 5/SALLE STRAVINSKY

La question de la transgression a-t-elle encore une actualité et mérite-t-elle qu'on se la pose encore? Comme on a pu parler de tradition du nouveau, ne doit-on pas aujourd'hui évoquer une sorte de tradition de la transgression qui, du coup, en atténuerait la portée et l'impact? Ou, au contraire, ne faut-il pas percevoir un glissement du domaine de la transgression vers d'autres problématiques, peut-être moins formelles, plus sociales et plus inattendues? Pour essayer de débrouiller ces interrogations, Catherine Millet, actrice et analyste majeure du monde des arts plastiques, Bertrand Bonello, réalisateur de *Tiresia* et de *l'Apollonide*, et la philosophe Judith Revel spécialiste de Michel Foucault.

L'ARTISTE ÉQUILIBRISTE ENTRETIEN AVEC CATHERINE MILLET

La question de la transgression vous semble-t-elle encore vigoureuse ou active dans les arts ?

Si l'on considère l'ensemble du champ artistique, je ne vois pas beaucoup d'artistes qui, dans leur travail ou leur discours, avancent la notion de transgression, ou fassent référence à Georges Bataille par exemple. À titre personnel, je déplore cette situation. Car il me semble que quelqu'un qui s'engage dans une pratique artistique ou dans une pratique d'écriture doit avoir à l'horizon, que ce soit exprimé ou pas, le souhait ou le désir de transgresser, de dépasser une limite, de briser les codes.

Par exemple, je lisais dernièrement un texte du jeune cinéaste espagnol, Albert Serra, qui s'intéresse à la corrida. Tout au long du xx^e siècle, les arts plastiques ont souvent brisé les tabous. À partir de ce constat, Serra développe l'idée que la corrida devrait prendre modèle sur les arts plastiques pour se renouveler et briser ses propres codes. Albert Serra a une définition de l'art comme ce qui va au-delà de ce qu'on pensait admis. J'ai envie de dire que l'art et la notion de transgression sont presque synonymes.

L'inactualité de la transgression dans l'art découle-t-elle de son institutionnalisation ?

En France, il y a une institutionnalisation qui pèse beaucoup et qui fait que de nombreux artistes, pourtant de qualité, font leur chemin dans les cadres que leur offre l'institution. De plus, le marché, en bonne santé, exerce aussi ses pressions. C'est l'un des gros problèmes pour moi et pour tous ceux de ma génération, qui ont connu une époque où les avant-gardes s'enchaînaient les unes aux autres dans un esprit de constant dépassement. Est arrivé un moment où leur surenchère est apparue un peu gratuite, mais au moins entretenait-on une remise en cause permanente.

Cela ne veut pas dire qu'aucun artiste, aujourd'hui, ne soit préoccupé par la transgression. Je pense, par exemple, aux frères Jake et Dinos Chapman qui se posent encore ces questions. Ils sont lecteurs de Bataille et, par ailleurs, ils ont essayé de s'affronter à des motifs de représentations ultimes comme dans leurs œuvres qui «représentent» sur un mode grotesque des camps d'extermination nazis. Dans leur dernière exposition, ils se confrontaient au thème de la mort, de sa représentation et de la conscience que nous en avons : des enjeux tabous dans nos sociétés.

Est-ce que, de manière générale, on n'assiste pas une dialectique qui balance immanquablement du transgressif vers le conventionnel ?

On retrouve ici la vieille dichotomie du contenant et du contenu. Au début du xx^e siècle, beaucoup d'avant-gardes cassaient les codes de

26
06

JEUDI 26 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

RÉCITAL FLORENT BOFFARD

Florent Boffard piano

JEAN-SÉBASTIEN BACH *Invention à 3 voix n°9 et n°14, Sonate en trio n°4, Andante*
(transcription Florent Boffard)

ARNOLD SCHOENBERG *Pièces pour piano opus 23 n° 1, 2, 3, 4, 5*

GEORGE BENJAMIN *Shadowlines*

MARCO STROPPA *Innige cavatina*

(extrait de *Miniature estrose*), *Traiettoria...deviata*

L'esprit polyphonique plane sur ce récital du pianiste Florent Boffard. Passionné de Bach et Schoenberg dont il a enregistré toute l'œuvre pour piano, Florent Boffard s'élançait dans les *Shadowlines* de George Benjamin, six canons préludes qui cachent l'art de la combinatoire sous le classicisme des surfaces. Marco Stroppa, compositeur entré très jeune dans le panthéon du pianiste, avait imaginé à vingt-cinq ans une trajectoire épique entre le piano et l'électronique, un concerto mémorable où l'électronique remplace l'orchestre. «La relation entre les sons synthétiques et les sons concrets du piano est parfois étudiée de manière à ce qu'ils se confondent en une seule image et sensation. Timbres inharmoniques et harmonie, en d'autres termes, illusion et réalité, tendent souvent à fusionner et se transforment l'une en l'autre.» **Marco Stroppa**

Production Ircam-Centre Pompidou.
Concert enregistré par France Musique.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

27
06

VENDREDI 27 JUIN, 20H
Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

CORDES TENDUES

Arne Deforce violoncelle

Réalisation informatique musicale Max Bruckert

RAPHAËL CENDO *Foris*
IANNIS XENAKIS *Kottos*

Élèves du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Anaïs Bertrand mezzo-soprano

Gabrielle Lafait, Vladimir Percevic, Thien-Bao Pham-Vu altos

Anton Hanson, Jules Dussap violons

Simon Dechambre violoncelle

Ensemble de cordes du Conservatoire

Direction Bruno Mantovani

Encadrement pédagogique Jean Sulem

IANNIS XENAKIS *Aroua, Embellie*
GEORGE BENJAMIN *Viola, Viola; Upon Silence*
MATTHIAS PINTSCHER *Figura IV*

Un concert aux extrêmes des cordes contemporaines, avec le Conservatoire supérieur de Paris et le violoncelliste Arne Deforce. Le geste péremptoire d'*Aroua* de Xenakis avec sa modulation de la matière sonore, en particulier le glissando, se répercute dans l'étrangeté de la forêt sauvage et électrifiée de *Foris* de Raphaël Cendo. Aux antipodes, la fluidité harmonique de Matthias Pintscher et le lyrisme de George Benjamin. Dans *Upon Silence*, le compositeur britannique suit pas à pas les strophes d'un poème miraculeux de Yeats.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.
Avec le soutien du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

Tarifs | 10€ | 8€ | 5€

sensation, donc la forme, parce qu'elles avaient à montrer quelque chose de singulier, d'ordre social ou sexuel. Et ce qu'elles avaient à dire était en soi choquant ou provocant. Je pense par exemple à un George Grosz qui, à travers ses tableaux ou dessins, nous montrait la guerre, les corps décharnés, les bas-fonds des métropoles, etc. La recherche formelle s'appuyait sur la nécessité de montrer quelque chose que la société ne souhaitait pas voir.

On ne supprimera jamais cela: pouvoir se confronter à certaines réalités très difficiles. Il y a quelques années, les organisateurs de l'exposition *Présumés innocents* au CAPC de Bordeaux ont eu affaire aux juges parce que les œuvres exposées, qui n'étaient pourtant pas si transgressives que ça, mettaient en jeu la question de la pédophilie. Un sujet tabou dans nos sociétés, mais aussi une réalité. À la différence d'un documentaire télévisé, ce que montre un artiste dans ce cas, c'est la séduction que peut exercer un enfant et le trouble que nous pouvons éprouver. Il nous place en face de notre propre responsabilité, en face de nos fantasmes, etc. Robert Rauschenberg parlait de travailler sur la frontière entre l'art et la vie. À partir du moment où un artiste marche sur cette frontière comme un équilibriste, il prend le risque de la transgression par l'irruption du réel dans le champ artistique.

La « performance » fut à l'origine subversive. Aujourd'hui, on la réactive dans les murs des institutions muséales. Le fait de rejouer une performance ne pulvérise-t-il pas son aspect subversif ?

Pas toujours. J'ai vu la rétrospective de Marina Abramovitz au Moma, et je fus troublée de voir rejouer par de jeunes artistes certaines performances emblématiques. À partir du moment où vous avez affaire au corps vivant, mis dans une situation de risque ou complètement dénudé au milieu de la foule, je pense que, là, quelque chose de la transgression d'origine continue de jouer. Il fallait ainsi passer entre un homme et une femme nus, appuyés chacun sur le chambranle d'une porte. Or, beaucoup de visiteurs préféreraient passer par une autre porte de peur sans doute de devoir les frôler... Donc, certaines choses de cet ordre fonctionnent encore très bien.

À l'heure de l'hymne généralisé au transdisciplinaire, la question du métier n'est-elle pas éminemment transgressive ? Le métier considéré comme un savoir-faire exercé dans un domaine précis. Ou cette question vous semble-t-elle caduque et purement académique ?

Ce qui me semble caduc, c'est l'idée qu'un beau métier dans le respect de la tradition serait forcément mieux que tout ce « bricolage » transdisciplinaire. Ceci dit, je pense qu'un véritable artiste est quelqu'un qui se donne les moyens de bien réaliser, de trouver la bonne forme pour ce qu'il a à dire, même s'il invente sa pratique, même s'il ne peint pas comme on peignait du temps de Raphaël. Je suis souvent déçue quand je vois certaines œuvres auxquelles il manque des moyens techniques et formels. Il faut un savoir-faire et une pratique, même si l'on travaille à partir d'objets ready-made et que l'on fait appel à des techniques non traditionnelles. Il y a trop d'expositions qui ne sont pas explicites en elles-mêmes, et qui nécessitent un mode d'emploi: cela signifie que la réalisation de l'idée est lacunaire.

PERVERTIR LE CLASSICISME ENTRETIEN AVEC BERTRAND BONELLO

Dans le cinéma, y a-t-il encore des transgressions possibles ? Concernent-elles l'image, le récit, le son, la forme, voire la durée de l'œuvre ? Associez-vous transgression et scandale ?

Le scandale, il vient toujours des autres. J'ai pu avoir des procès, qui m'ont surpris. Aujourd'hui, être transgressif me semble quasi impossible mais ce n'est pas nécessaire non plus. La transgression, je l'associe à une idée nouvelle, à quelque chose qui n'a jamais été abordé et qu'on fait surgir tout d'un coup. La question de la durée est une fausse question. Il y a déjà eu des transgressions de cet ordre. Je pense à Rivette avec un film de treize heures Aujourd'hui, ça n'a plus rien de transgressif. Les œuvres radicales me semblent de nos jours plus confortables que radicales. À partir du moment où on avance avec un radicalisme, on se protège également. De même pour les œuvres expérimentales, qui sont d'une certaine façon protégées par la pancarte « expérimental ». La transgression pourrait être simplement pervertir le classicisme. C'est peut-être plus compliqué, et plus transgressif que la radicalité !

Pervertir le classicisme, dans le cas d'une biographie, serait-ce pervertir le biopic ?

En effet. Les gens vont rentrer dans une salle de cinéma et on ne leur donne pas ce à quoi ils s'attendent. De plus en plus, à cause des moyens de communication et de marketing, on sait ce qu'on va voir. On ne fait que vérifier ce qu'on présupposait. Parvenir à faire que les gens voient autre chose que ce qu'ils sont venus vérifier, je ne sais pas si c'est un geste transgressif, mais c'est un geste important à faire. C'est pour cela que je parle de perversion du classicisme, car il y a quelque chose de non ostentatoire que je trouve plus fort.

Est-ce que les choses sont transgressives parce qu'on les veut telles ou parce qu'elles sont perçues comme transgressives ? Cela se joue dans la perception. On ne fait jamais un film pour être transgressif. On le fait et, contre toute attente, il y a une réception qui est celle de la transgression. J'ai revu *Starship Troopers* de Paul Verhoeven. C'est un film très transgressif. À un moment, on ne sait plus sur quel pied danser. Certains diront: c'est un film pro-nazi ! D'autres: c'est un film anti-américain ! En fait, Verhoeven s'amuse avec les codes. Il a fabriqué un film très classique au niveau de l'histoire et de la structure, et il réussit derrière à proposer une vision inattendue, trouble forcément, de l'impérialisme. À l'inverse, je considère qu'en revenant en Hollande, lorsqu'il fait *The Black Book*, Verhoeven réalise un film bien plus lisible, plus prévisible, bref, plus attendu. Je trouve que c'est un film qui « travaille moins ». Quand vous sortez de la salle, certains films sortent de vous, et il y en a d'autres qui, semaine après semaine, vous travaillent. Ce sont des films plus transgressifs car ils agissent plus en profondeur.

Propos recueillis par Frank Madlener et Gabriel Leroux

FOUCAULT ET LA TRANSGRESSION PAR JUDITH REVEL

L'ambiguïté de la transgression

Je crois que, dans les années 1960, la référence à Bataille, comme celle à Blanchot, est pour Foucault à la fois décisive et transitoire. Décisive parce qu'elle détermine, avec quelques autres références (par exemple la lecture de Nietzsche) la rupture que Foucault met en acte par rapport à la philosophie universitaire de son époque. En même temps, le concept de transgression est ambigu, et dès le texte d'hommage qu'il consacre à Bataille, en 1963, Foucault semble s'en rendre compte : le problème de la transgression, c'est que si elle est censée échapper à la dialectique, elle n'en reste pas moins prisonnière de cet « autre » que représente la limite, qui lui donne sens et la nourrit.

Il n'y a pas de transgression qui ne soit passage à la limite ; mais il n'y a pas de limite qui ne soit paradoxalement confirmée par le geste qui la nie. Du coup, le problème devient bien davantage : comment expérimenter une différence qui ne soit pas définie par rapport à/contre/à partir de son « autre » ? C'est un vieux problème – c'est, dans une certaine mesure, déjà celui de *l'Histoire de la folie* et de *Raymond Roussel* ; et ce sera encore, bien plus tard, la clé de l'analytique des pouvoirs à laquelle Foucault se livre dans les années 1970 : comment fait-on pour résister sans être (au mieux) qu'un contre-pouvoir, c'est-à-dire *l'autre* du pouvoir, son double inversé ?

L'expérience intérieure de la transgression

La référence foucauldienne à l'expérience intérieure de la transgression est compliquée : c'est la mobilisation d'une « intériorité » là aussi héritée de Bataille, dont il n'aura en réalité de cesse de se débarrasser dans les mêmes années. Tout le problème est à la fois d'attribuer à la transgression une positivité qui empêche qu'on la rapporte toujours, en négatif, à la limite qu'elle nie, et de penser l'expérience autrement qu'à partir d'une intériorité de la conscience, ou qui, quand bien même elle inclurait l'inconscient, serait malgré tout immédiatement personnalisée, individualisée, psychologisée. C'est en cela que Blanchot sert à Foucault dans ces mêmes années : par Blanchot, il s'agit pour lui de destituer le sujet, de dissocier, le « je parle » du « je pense ». « Qu'importe qui parle », scandera Foucault quelques années plus tard : ce qui compte est ce qui se dit et non qui le dit – une parole de différence et non une intériorité réfractaire. Nous sommes, comme tous les objets du monde et comme les mots que nous leur appliquons – au même titre qu'eux – des produits de notre propre histoire, des constructions historiques. Rien de plus. La parole nous précède, nous traverse et nous saisit : notre intériorité n'est qu'un effet de miroir historiquement déterminé.

La subjectivation

Je crois que ce qui est important, c'est la manière dont ce type de posture donne lieu chez Foucault, dans les dernières années, à une analyse politique et éthique. Comment créer de la différence radicale si nous sommes les produits d'une histoire sans dehors, si nous sommes soumis à des rapports de pouvoir multiples qui nous font

SAMEDI 28 JUIN, 20H
Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

EXAUDI
Juliet Fraser soprano
Jimmy Holliday basse
Ensemble intercontemporain
Direction Matthias Pintscher

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION POUR DEUX
VOIX ET ENSEMBLE DIRIGÉ PAR GEORGE BENJAMIN
ACADÉMIE

PETER EÖTVÖS *Psy*
GEORGE BENJAMIN *Flight*
MATTHIAS PINTSCHER *Study II for Treatise on the Veil*
CHAYA CZERNOWIN *Duo Leat*

Écrire pour voix et ensemble, une discipline redoutable et très exposée pour un jeune compositeur, où se jouent toutes les questions de syntaxes, de sonorités et de phrasés. Cet atelier avec l'Ensemble intercontemporain est placé sous la direction de deux compositeurs hantés par la vocalité et par ailleurs chefs d'orchestre : Matthias Pintscher et George Benjamin.

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

Tarifs | 10€ | 8€ | 5€

MARDI 1^{ER} JUILLET, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

AT FIRST LIGHT

Ensemble orchestral contemporain
Direction Daniel Kawka
Réalisation informatique musicale Ircam/Gilbert Nouno

BENJAMIN HACKBARTH *Volleys of Light and Shadow*,
commande Ircam-Centre Pompidou, création
GEORGE BENJAMIN *At First Light*
CHAYA CZERNOWIN *Lovesong*

Une petite trompette déchire la ligne d'horizon et la vision du tableau de Turner, Norham Castle, Sunrise. Ainsi s'ouvre l'un des premiers opus de George Benjamin. La relation entre ce qui est et ce qui devient, entre l'objet solide et la surface mouvante, constitue le geste initial de *At First Light* où se laisse devenir le grand œuvre à venir de Benjamin. La musique de Chaya Czernowin cristallise souvent une expérience visuelle où la présence de la nature est saisie par l'impact physique du son. Dans *Lovesong*, il s'agit plutôt d'un ébranlement existentiel et d'une chute particulière (« tomber amoureux ») : tout se joue dans l'intensité des liens créés au sein d'un ensemble de chambre. Ancien étudiant de Czernowin, l'Américain Benjamin Hackbarth a exploré méthodiquement la relation entre gestes électroniques et acoustiques, la stabilité instrumentale face à un monde libre de toute amarre. De cette anxiété originelle surgit une dynamique musicale.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble orchestral contemporain.

Tarifs | 10€ | 8€ | 5€



MAURIZIO CATTELAN_FRANK AND JAMIE, 2002_POLYESTER RESIN, WAX, PIGMENT, HUMAN HAIR, CLOTHING, SHOES AND ACCESSORIES_FRANK: 192 CM. X 63 CM. X 51 CM_ JAMIE: 182 CM. X 63 CM. X 56 CM_PHOTO, ATTILIO MARANZANO_COURTESY, MAURIZIO CATTELAN'S ARCHIVE_FIRMA

MERCREDI 2 JUILLET, 20H
Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 200

IN VIVO THÉÂTRE MUSICAL

Donatienne Michel-Dansac soprano
Lionel Peintre baryton
Mathieu Steffanus clarinette
Richard Dubelski percussion
Nicolas Crosse contrebasse
Lumières Daniel Lévy
Réalisation informatique musicale Ircam/Pablo Galaz
Encadrement pédagogique Ircam/Grégory Beller,
Marco Liuni

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION
DIRIGÉ PAR GEORGES APERGHIS **ACADÉMIE**

PABLO GALAZ *Troubles*, création Cursus 2

In Vivo Théâtre musical est un cadre unique pour qu'un jeune artiste puisse réaliser une situation scénique singulière, avec ou sans voix, suivant une dramaturgie originale où se contractent musique et scène, ressources sonores, gestuelles et visuelles. Sous la direction de Georges Aperghis, avec le concours précieux d'interprètes proches du théâtre musical, In Vivo Théâtre musical présente cette première étape avant une extension et un développement dans d'autres villes d'Europe.

Production Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'études aux jeunes compositeurs du Cursus 2). L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Gratuit.

JEUDI 3 JUILLET, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

IN VIVO DANSE **ACADÉMIE**

Chorégraphie Loïc Touzé
Interprètes Bryan Campbell, Ondine Cloez,
Madeleine Fournier, David Marques, Teresa Silva
Brice Martin basson
EXAUDI
Direction James Weeks
Encadrement pédagogique Ircam/Benoit Meudic
Lumières Yannick Fouassier et Abigail Fowler

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION DIRIGÉ
PAR HÉCTOR PARRA ET LOÏC TOUZÉ

Loïc Touzé est chorégraphe et danseur. Formé à l'Opéra de Paris, il a créé depuis les années 2000 entres autres *Morceau*, *LOVE*, *La Chance*, *O MONTAGNE*, *GOMME* avec Yasmin Rahmani et *Elucidation* en 2004 avec l'Ircam. Avec trois jeunes compositeurs, il tente une nouvelle expérimentation mettant en jeu la relation danse/musique. Les chanteurs d'EXAUDI et le bassoniste Brice Martin participent pleinement du processus d'In Vivo Danse, initié avec Les Spectacles vivants-Centre Pompidou: inventer des modes de travail réactifs entre plateau et studio, mettre à jour les relations entre l'écriture du mouvement et l'écriture musicale.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, ORO-Loïc Touzé, Charleroi Danse, micadanses, Paris. Avec le soutien du TU Nantes.

Gratuit.

être ce que nous sommes, si tout passage à la limite ne finit par susciter qu'un léger déplacement de cette même limite, et la relance à l'identique d'un geste transgressif d'autant plus vain qu'il s'annule lui-même dans son effectuation? Foucault en arrive finalement à penser que la seule résistance véritable, c'est la capacité que nous avons à nous inventer nous-mêmes – sans cesse, sans terme, à l'infini. Cette production de nous-mêmes par nous-mêmes de l'intérieur des mailles du pouvoir, c'est-à-dire à partir des déterminations qui nous traversent, c'est ce qu'il appelle alors production de *subjectivité* – ou *subjectivation*. Cette subjectivation n'est jamais « pure »: on n'est jamais exclusivement le produit d'une création de soi par soi. La question devient dès lors: à partir de quoi, en partant de quelle partie de soi, de quel type de rapport à soi (et aux autres), peut-on se subjectiver? S'il faut littéralement malaxer la « pâte » de son propre rapport à soi et aux autres pour lui donner une forme nouvelle, cette « substance éthique » – ce que les Grecs appellent un *ethos* – doit malgré tout être chaque fois redéfinie à partir d'un diagnostic portant sur les déterminations du présent.

Et ce présent, par définition, change, parce qu'il est une nappe de déterminations historiques en équilibre provisoire. Rapport à soi, éthique et histoire ne sont donc pas pensables séparément.

Héritage de Foucault

Ce qui reste de Foucault, c'est la force de ce geste: se penser d'abord par la reconnaissance (c'est-à-dire la cartographie historique) des déterminations et des rapports de pouvoir qui nous font être ce que nous sommes. Et, dans un second temps, expérimenter le débordement de ces déterminations à travers la puissance de subjectivation dont nous sommes capables. Toujours tenter de s'inventer autrement, ailleurs, différemment: s'expérimenter dans un devenir, sous la forme de la métamorphose, et non pas sous la forme de l'identité et de la position. Cela trace un beau programme pour notre propre présent...

Le Foucault dont je me sens l'héritière, c'est précisément celui qui interroge l'actualité et qui nous enjoint de continuer à le faire après lui. Nous habitons désormais un autre temps que le sien. Mais l'exigence éthique et politique de la construction de ce que Foucault appelait dans son dernier cours au Collège de France, en 1984, la « vie autre » – une vie « autre » ici-bas, qui ne renvoie à aucun au-delà –, c'est-à-dire l'expérimentation volontaire d'une différence radicale, d'une réouverture des possibles, me semble toujours aussi utile. Cela inclut à la fois la fonction critique et l'imagination, l'indignation et l'expérimentation, le patient travail de l'historien, et le risque du passage au bord extrême de notre propre actualité, la destitution et la création. C'est un seul et même geste, qui définit à la fois la pensée et la vie – une « ontologie critique de nous-mêmes » qui est aussi l'expérimentation toujours relancée d'une « différence possible ».

DE LA PLUME À LA BAGUETTE (ET VICE VERSA)

PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

Depuis Mozart et Beethoven jusqu'à Mahler, rares sont les compositeurs à ne s'être pas frottés à la direction d'orchestre – au moins pour la création de leurs propres œuvres. Avec l'après-guerre, toutefois, les compositeurs ont déserté les pupitres. Depuis quelques années, le phénomène se renverse à nouveau...



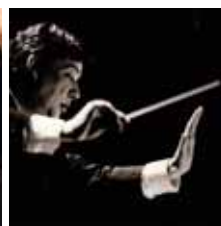
HEINZ HOLLIGER
© PRISKA KETTERER



MATTHIAS PINTSCHER
© PHILIPPE GONTIER



PETER EÖTVÖS
© JEAN-FRANÇOIS LECLERCO



BRUNO MADERNA
© PHILIPPE GRAS



PIERRE BOULEZ
© PHILIPPE GONTIER



GYÖRGY LIGETI
© PHILIPPE GONTIER

RÉCITAL FLORENT BOFFARD

JEUDI 26 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

CORDES TENDUES

VENDREDI 27 JUIN, 20H
Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

ACADÉMIE
SAMEDI 28 JUIN, 20H
Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

AT FIRST LIGHT

MARDI 1^{ER} JUILLET 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

CONCERT DE LA MASTER CLASS DE DIRECTION D'ORCHESTRE DE PETER EÖTVÖS

ACADÉMIE
VENDREDI 4 JUILLET, 20H30
MAISON DE LA RADIO, SALLE OLIVIER MESSIAEN

FINAL CONCERT DE LA MASTER CLASS DE DIRECTION D'ENSEMBLE DIRIGÉE PAR PETER EÖTVÖS

ACADÉMIE
JEUDI 10 JUILLET, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

Le distinguo entre le créateur musical et l'interprète est non seulement propre à la musique occidentale de tradition écrite, mais surtout une invention relativement moderne: ce n'est que depuis quelques décennies à peine que les instrumentistes – et à plus forte raison les chefs d'orchestre – ne sont plus systématiquement formés à l'écriture, du moins à ses rudiments, ou à l'improvisation. Quant aux compositeurs, rares sont ceux, dans l'histoire de la musique occidentale, qui ne sont pas en première ligne, non seulement dans la création de leurs œuvres – on se souvient de Beethoven insistant pour diriger lui-même ses symphonies malgré sa surdité –, mais aussi plus généralement à la tête d'orchestres, ensembles ou institutions musicales (de Bach, Cantor de Saint-Thomas de Leipzig, à Mahler, chef de l'opéra de Vienne, en passant par Vivaldi, Mendelssohn ou Liszt, pour ne citer qu'eux). Jusqu'au début du XIX^e siècle, la composition est au reste le plus souvent subordonnée à la fonction (écrire pour le prince, pour la cour, pour les offices, pour ses élèves). C'est l'arrivée

des romantiques, et l'émancipation progressive de l'artiste, qui bouleversent peu à peu le paradigme.

Ainsi, insensiblement, les compositeurs se sont en grande majorité éloignés du pupitre, et même de l'interprétation – si bien que des personnalités comme Heinz Holliger, à la fois hautboïste virtuose, chef exceptionnel, et génial compositeur, demeurent l'exception (alors qu'elles étaient légion à l'époque baroque ou classique). Aujourd'hui, rares sont les compositeurs qui dirigent – ou alors ils se contentent modestement de diriger leurs musiques. Les raisons de cet abandon du pupitre sont confuses et sans doute multiples: on peut les chercher du côté de la spécialisation extrême que nécessite la virtuosité instrumentale, des études théoriques toujours plus approfondies qui mènent à la composition, de la compartimentalisation de fait des formations. Une autre explication résiderait (tout simplement, serait-on tenté de dire), dans la concurrence toujours plus féroce qui règne dans chacun des domaines, rendant quasi impossible une double, voire triple, carrière. À cela s'ajoutent les contraintes d'un emploi du temps incompressible: comment, en effet, concilier les exigences de travail et de voyage qu'implique une carrière de chef ou de concertiste et celles de l'écriture, qui s'inscrivent dans une temporalité bien différente et bien plus vaste – rappelons-nous Mahler, qui composait au cours de ses congés? Aujourd'hui encore, un musicien comme George Benjamin dit se cacher pour écrire: «J'aime voyager, diriger, et enseigner avec passion, mais j'arrête presque tout pour écrire. Je me fais ermite. L'œuvre musicale est un testament, une réflexion personnelle qui se livre, et il faut avoir le temps et l'espace de s'y perdre, entièrement.»

Pourtant, les exemples ne manquent pas, même depuis la fin du second conflit mondial, de musiciens menant de front une vie de compositeur et une vie de chef: outre Holliger déjà mentionné, citons dans l'avant-garde Bruno Maderna ou Pierre Boulez. Ce dernier est même parfois plus connu, à l'international du moins, pour sa baguette (qu'il n'utilise d'ailleurs pas) que pour son œuvre, et a remporté pas moins de vingt-six Grammy Awards pour ses divers enregistrements. On rétorquera sans doute que Pierre Boulez écrit minutieusement, lentement – en témoigne la quantité relativement faible de sa production (en moyenne un opus par an) – et que la direction

VENDREDI 4 JUILLET, 20H30
 MAISON DE LA RADIO, SALLE OLIVIER MESSIAEN

**CONCERT DE LA MASTER CLASS
 DE DIRECTION D'ORCHESTRE
 DE PETER EÖTVÖS** ACADÉMIE

Orchestre Philharmonique de Radio France

CLAUDE DEBUSSY *Iberia*
WITOLD LUTOSŁAWSKI *Chain 3*
PETER EÖTVÖS *zeroPoints*

La master class de direction de Peter Eötvös soutient l'émergence de jeunes chefs d'orchestre, capables de diriger des œuvres de référence du XX^e siècle, de Debussy à Lutosławski, mais aussi des esquisses de jeunes compositeurs de l'académie pour lesquelles il n'existe aucun référent enregistré. Ces nouveaux interprètes pour le XXI^e siècle face à l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Radio France.

Gratuit.

5
07

SAMEDI 5 JUILLET, 20H
 Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

**CONCERT DE L'ATELIER
 DE COMPOSITION DE MUSIQUE
 DE CHAMBRE DIRIGÉ
 PAR CHAYA CZERNOWIN**

ACADÉMIE

Elizabeth Calleo soprano
 Solistes de l'Ensemble intercontemporain
 Réalisation informatique musicale Ircam/Marcin Stańczyk, Gabriele Vanoni
 Encadrement pédagogique Ircam/Éric Daubresse, Mikhail Malt

CRÉATIONS DES COMPOSITEURS DE L'ACADÉMIE

MARCIN STAŃCZYK *Aftersounds*, création Cursus 2
GABRIELE VANONI *The heart off guard*, création Cursus 2

Par leur compagnonnage étroit avec les compositeurs stagiaires, les solistes de l'Ensemble intercontemporain font de cet atelier un lieu unique de prise de risque. L'échange étroit entre interprète et compositeur contribue directement à cette perspective expérimentale. Les créations de deux compositeurs issus du Cursus 2, l'Italien Vanoni et le Polonais Stańczyk complètent cette soirée, placée sous le signe de la découverte.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain, ensemble associé de l'académie. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'études aux jeunes compositeurs du Cursus 2). L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-Paris pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Gratuit.

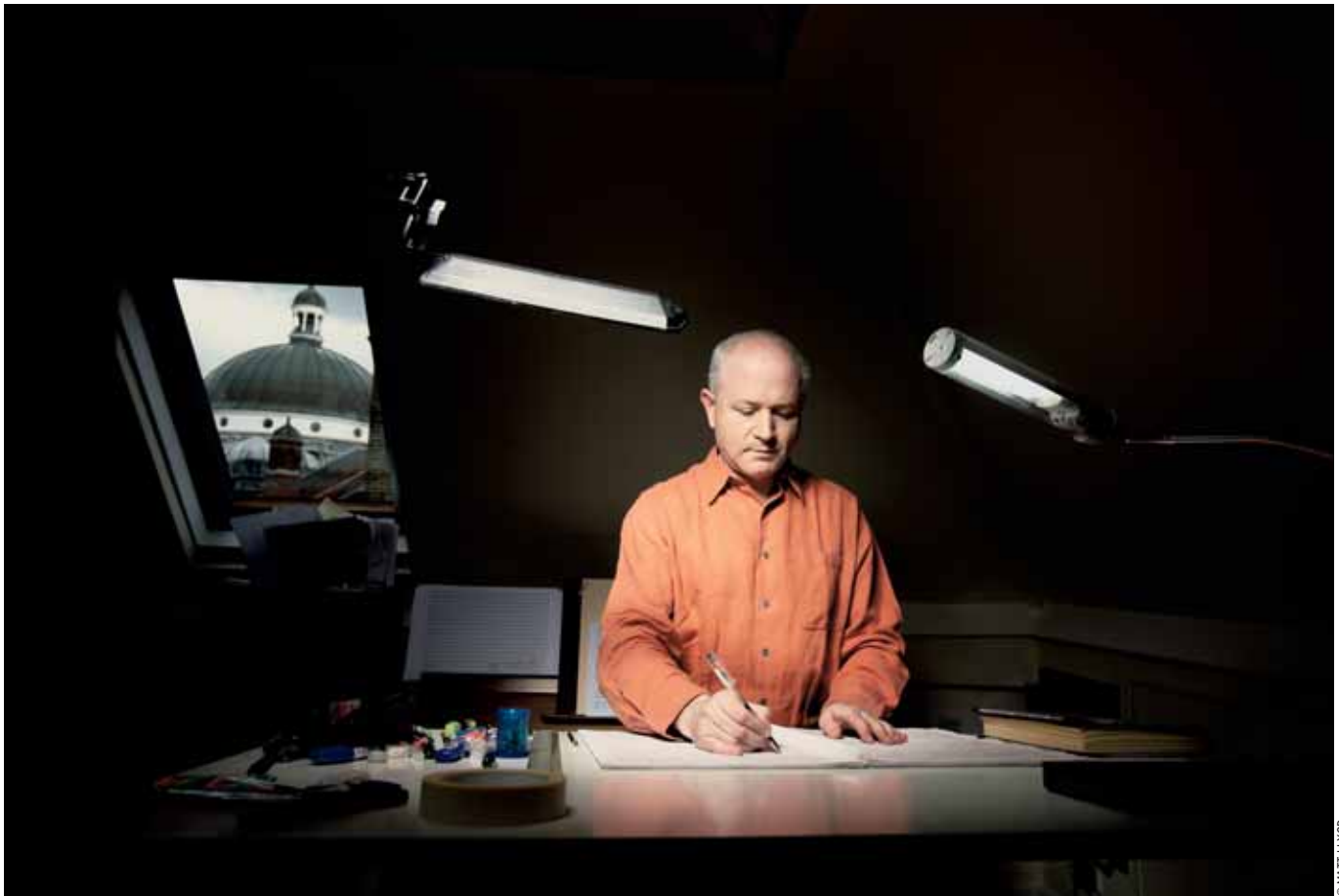
a longtemps représenté la part prépondérante de sa double casquette. Certes. Mais, dans le sillage d'un Boulez, on trouve des personnalités comme Peter Eötvös. Lequel Eötvös, en prenant la tête de l'Ensemble intercontemporain en 1979, a retenu de son aîné la manière d'être une entité une et indivisible – celle du compositeur-chef d'orchestre –, tout en produisant un catalogue pléthorique.

Après avoir été longtemps dirigé des chefs (non compositeurs), l'Ensemble intercontemporain est au reste revenu aux sources depuis la saison 2012-2013, avec l'arrivée de Matthias Pintscher. Pour ce dernier, composition et direction sont des activités complémentaires, sa sensibilité de compositeur lui ouvrant une compréhension «de l'intérieur» de la partition: «Ma réflexion de chef d'orchestre s'enrichit de mon propre processus d'écriture, et vice versa, constate-t-il. Mon double statut de chef et de compositeur a certainement joué dans ma nomination: l'Ensemble cherchait à retrouver le regard d'un compositeur sur la programmation de l'institution. Et si je n'ai pas l'intention de faire jouer constamment mes œuvres, l'écriture d'un programme représente à mes yeux un geste de création, une autre manière de composer, pour étendre les territoires de nos perceptions. J'aspire ainsi à partager avec le public ma fascination pour les réseaux étroits qui se tissent dans l'histoire de la musique, dégager les similitudes aussi bien que les antagonismes. J'aimerais par exemple programmer un jour Hans Werner Henze et Helmut Lachenmann au sein d'un même concert – ces deux figures qui se sont si âprement combattus pendant toutes leurs vies, et qui – je l'affirme ici au risque de déclencher un scandale – ont tant en commun!»

Pour George Benjamin, l'essentiel pour le compositeur est de garder le contact avec les instrumentistes, la confrontation avec la réalité sonore de l'écriture et, plus généralement, avec la musique jouée en concert – toutes choses auxquelles le métier de chef donne un accès privilégié. Inutile pour cela d'être chef, d'ailleurs: «il n'y a pas de règle, dit-il. Prenez György Ligeti, sans doute l'un des trois ou quatre plus grands compositeurs de l'après-guerre: il ne dirigeait pas, et n'était même pas très doué pour l'interprétation. Pour certains compositeurs, diriger est aussi une manière de faire partie du monde musical: car c'est là qu'il y a friction, entre écrire et continuer à prendre part au monde musical.»

Dans la jeune génération, la question n'est toutefois pas toujours celle-là, mais bien la nécessité pour les compositeurs de faire jouer leurs musiques et celles des artistes de leurs proches univers – les ensembles et institutions spécialisés n'ayant pas la possibilité de jouer tous les compositeurs. S'ils laissent bien souvent la baguette à d'autres, ils se frottent là à un autre type de direction: la direction artistique. On voit ainsi se former, sur le modèle de L'itinéraire ou de Court-circuit dans les années 1970 et 1980, des nouveaux ensembles, autour de quelques personnalités fortes: citons Cairn autour de Jérôme Combier, Multilatérale autour de Yann Robin, Links autour des frères Durupt. D'autres, comme Pierre Jodlowski ou Bertrand Dubedout fondent une véritable structure de production et de recherche (éOle, à Blagnac).

Le tout, comme le résume fort bien George Benjamin, est de trouver un équilibre. Une chose est sûre, cependant: l'image d'Épinal du compositeur plongé dans l'abstraction solitaire est de moins en moins vraie – si elle l'a jamais été!



© MATT LLOYD

LA FORME ET LE SENS

ENTRETIEN AVEC GEORGE BENJAMIN

Invité de ManiFeste lors de l'académie, le compositeur et chef d'orchestre George Benjamin évoque la question de la forme et de l'harmonie dans la composition. La pratique autant que la passion pour la transmission se lisent dans des propos qui éclairent le travail actuel du compositeur. Une leçon de maître.

Dans l'académie de ManiFeste-2014, nous abordons la question de la forme et de l'harmonie, les deux étant liées. Est-ce une question prioritaire pour vous quand vous découvrez la partition d'un jeune compositeur ?

Il y a des musiciens qui s'intéressent à l'harmonie et d'autres beaucoup moins. Je ne cherche pas à imposer mes goûts ni mes préférences personnelles. Mais si je détecte un don et une sensibilité à ce domaine chez un jeune compositeur, je peux l'encourager et lui ouvrir des perspectives. Je peux lui faire des suggestions, lui apprendre des techniques, lui former l'oreille comme mes professeurs l'ont fait avec moi. La question de la forme est essentielle. Elle ne dépend pas de l'esthétique, c'est une chose primordiale, qui appartient à tous les arts. Il faut toujours penser à faire des formes inventives. La forme est tout : l'harmonie, c'est la forme, l'orchestration, c'est aussi la forme. Si une orchestration fonctionne bien, cela ne tient pas qu'au choix d'un mélange d'instruments, mais au choix d'une conception formelle à travers les instruments. La plupart des jeunes élèves que je vois ne comprennent pas comment concevoir la forme, malgré l'esthétique ou le style, et souvent ils commettent des fautes formelles, qui entraînent une confusion à l'oreille de l'auditeur.

Est-ce que la question de la forme est une stratégie qui précède tout le reste ?

Ce qui précède tout, c'est plutôt la confusion ! Pour moi, les formes de variation sont une horreur, lorsqu'on comprend du début jusqu'à la

fin les proportions entre les mouvements, les rythmes de changements, etc. La prévisibilité totale n'est pas du tout souhaitable ! Il y a des compositeurs qui commencent dans le brouillard, et qui avancent à tâtons, et d'autres qui ont de grandes stratégies ; d'autres encore qui écrivent très rapidement une première esquisse, avant de la reprendre et de la reprendre encore. Le défi, pour chaque compositeur, c'est de trouver la route qui donnera les meilleurs résultats pour lui-même. Ce n'est pas une question de style : il s'agit de se connaître et de se comprendre. Comment doit-on faire les esquisses ? Par une grande partition ou quelques portées ? Par section ou par paragraphe ? Peut-on vraiment parler là de stratégie ? Dans ce cas, il s'agirait d'une stratégie ouverte et flexible. Pour ma part je change ma façon de faire ces choses de mesure en mesure. Le terme de stratégie me semble trop efficace. En revanche, je pense que la confusion (je ne sais pas ce que je vais faire, ni comment je vais le faire) fait partie de la créativité.

Certains compositeurs fonctionnent très différemment. Stockhausen, par exemple, visait des macro-formes. C'est très étranger à ma manière de voir et de faire. Si un professeur essaye d'imposer une manière de faire, c'est une grave erreur. On voit que certains élèves utilisent toujours la même stratégie et finissent par tourner en rond. Ils peuvent être inventifs avec le son, avec l'orchestration ou encore avec le rythme, mais ils ne le sont pas dans la façon primordiale de « commencer » une composition.

Jeune, vous avez été marqué par des impulsions très antagonistes, l'enseignement d'Olivier Messiaen à Paris

et celui d'Alexander Goehr à Cambridge. Cette diversité serait une voie fertile pour un jeune compositeur ?

Cela dépend. Il y a des gens qui sont plutôt fermés et il faut le respecter. À mon avis, c'est dommage, car l'art est un monde vaste, et il faut avoir plusieurs sources esthétiques. Jeune, il faut se donner un horizon large, car on se trouve soi-même dans le reflet des autres. Avec un seul modèle, vous courez le risque de devenir un épigone et de vous perdre. On risque alors de ne pas activer en nous-mêmes beaucoup de variété. L'art naît des frictions internes et de contrastes externes.

En tant que professeur à votre tour, quel serait votre rêve : rencontrer un élève proche de votre style, ou quelqu'un qui serait en contradiction totale avec vos préoccupations anciennes ?

J'ai eu plusieurs professeurs extraordinaires, mais le véritable génie, c'était Olivier Messiaen. Face à ses élèves, sa modestie était très étonnante. Il disait : « je veux servir mes élèves, leur ouvrir des portes, je veux les aider à trouver leur route, et ensuite les laisser partir. » C'est toujours facile à dire, et très difficile à faire. La plus belle chose, pour un professeur, c'est de voir une évolution rapide et créative chez un élève. On fait tout pour lui donner la réflexion, la maîtrise technique, mais, ce qui est essentiel, c'est de le voir éclore. Bien sûr, il y a des esthétiques que je ne comprends pas et forcément le contact sera plus difficile.

Ne constatez-vous pas aujourd'hui une obsession du matériau sonore, et un moindre intérêt quant aux questions dramaturgiques, discursives, ou purement formelles...

Quand j'étais étudiant, l'accent était mis sur l'aspect constructif. J'étais alors en rupture avec cette vision peut-être alors trop académique. Mais c'est pourtant très important que les œuvres d'art soient architecturées : je suis devenu plus constructif avec les années. Depuis lors, on a vu la focalisation sur l'effet sonore de la musique, les timbres, les modes de jeu instrumentaux, ou dans les grandes conceptions verticales harmoniques, mais peut-être pas assez de recherche en direction d'une conception formelle plus profonde. Il y a très peu de pensée sur le phrasé, par exemple, qui est une chose essentielle, incontournable. Qu'est-ce qu'un phrasé ? Pourquoi n'y a-t-il pas assez de vitalité mélodique dans la musique d'aujourd'hui ? Une remarque à ce sujet : les jeunes compositeurs n'ont pas assez de contact avec les chanteurs ! Auparavant, les compositeurs, de Mozart à Schönberg, écrivaient pour la voix et travaillaient avec des chanteurs. Que toute une société musicale, comme c'est le cas aujourd'hui, ne s'intéresse pas au chant ou de façon si peu conséquente, c'est troublant. J'avais pour ma part cet intérêt très jeune. Aujourd'hui, c'est devenu une obsession avec l'opéra.

Ce qui est frappant dans votre opéra *Written on Skin*, c'est que tout s'entend et pourtant rien n'est simple : une transparence qui n'est jamais univoque !

Il y a de l'ambiguïté. Pourquoi chanter ? Pourquoi parler ? On veut dire quelque chose. Lorsque j'étais bloqué pendant la composition de *Written on Skin* sur telle « mise en musique » du texte, Martin Crimp, qui avait fait le livret, m'a conseillé une chose simple : il faut penser à l'intention qui est derrière les mots. Il y a ce qu'on dit, et il y a le sens. On peut dire quelque chose de gentil de façon très méchante. Le sens des mots est très complexe. Quand la musique ajoute encore tout un monde derrière, alors la complexité s'en trouve renforcée. Le sens, l'émotion, le rythme des mots, la vitesse, la composition des intervalles, l'accentuation, le phrasé, les silences, les pôles harmoniques, les sous-pôles harmoniques, etc. Toute une architecture qui est d'une très grande complexité sans pour autant nuire à la transparence.

Propos recueillis par Gabriel Leroux

SAMEDI 5 JUILLET, 22H
Le CENTQUATRE-PARIS, NEF CURIAL

IN VIVO ELECTRO LIVE ACADÉMIE

Encadrement pédagogique Ircam/Thomas Goepfer, Jean Lochard

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION
DIRIGÉ PAR ROBERT HENKE

Artiste réputé de la musique électronique, Robert Henke initie un atelier nouveau à l'Ircam : une œuvre électronique est pensée directement en fonction du lieu de sa projection. Il s'agit pour les sept participants d'investir la nef du CENTQUATRE-PARIS et de jouer de cet espace particulier à partir d'improvisations électroniques, par l'utilisation d'instruments, d'interfaces, de contrôleurs. Cette nuit *in situ* met également en jeu l'image numérique.

Production Ircam-Centre Pompidou. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Gratuit.

MARDI 8 JUILLET, 20H
IRCAM, STUDIO 5

CONCERT DE L'ATELIER
RÉALISATION INFORMATIQUE
MUSICALE ACADÉMIE

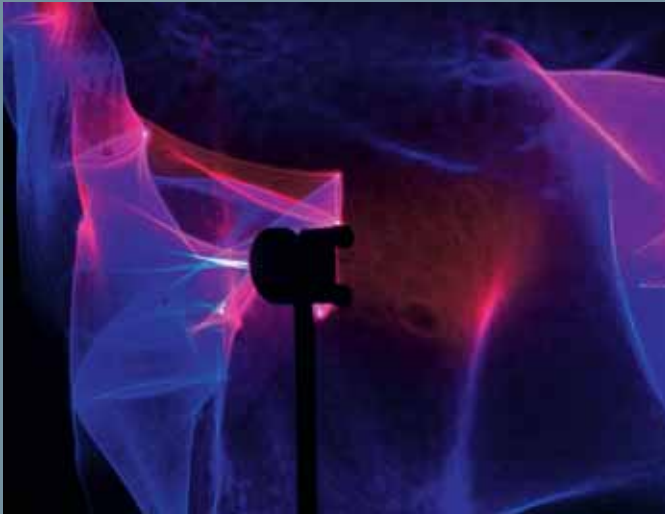
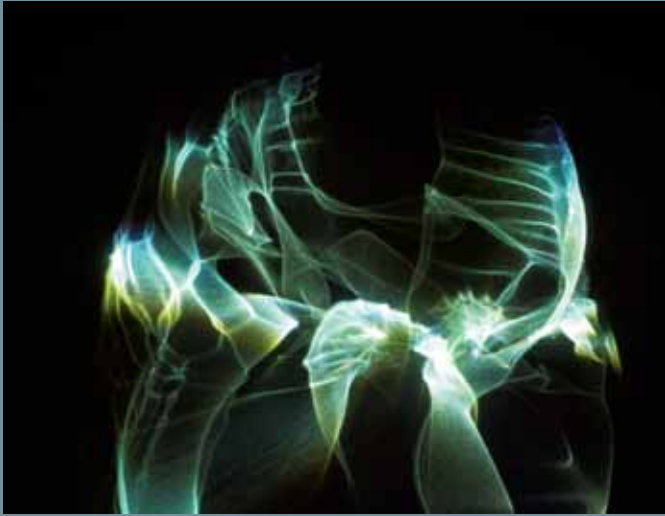
Encadrement pédagogique Ircam/Carlo Laurenzi, Grégoire Lorieux
Réalisation informatique musicale Ircam/Thomas Goepfer, Franck Bedrossian, Andrew Gerzso, Benoît Meudic, Héctor Parra

MARCO STROPPA *Little i*
FRANCK BEDROSSIAN *Transmission*
OLGA NEUWIRTH *Addio...sognando*
PIERRE BOULEZ *Dialogue de l'ombre double*
UNSUK CHIN *Double bind?*
HÉCTOR PARRA *Tentatives de réalité*

Les participants de l'atelier, ingénieurs du son, réalisateurs en informatique musicale, compositeurs et jeunes musiciens du Lucerne Festival Academy Orchestra et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, s'essaient à l'électronique de pièces emblématiques du répertoire de musique mixte. Transmission d'un savoir-faire pratique et d'un métier.

Production Ircam-Centre Pompidou. En partenariat avec la Lucerne Festival Academy et le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (élèves du DAI, diplôme d'artiste interprète et de master 2).

Gratuit.



DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE
À DROITE

*DESTRUCTIVE OBSERVATION
FIELD (TESTS)*
L'INSTALLATION SERA
PRÉSENTÉE AU FRESNOY
À L'OCCASION DE PANORAMA 16
© ROBERT HENKE

TRANSITION MACHINE
STOCKHOLM 2010/2011
© ROBERT HENKE

*DESTRUCTIVE OBSERVATION
FIELD (TESTS)*
L'INSTALLATION SERA
PRÉSENTÉE AU FRESNOY
À L'OCCASION DE PANORAMA 16
© ROBERT HENKE

CONCERT PROJET
« LUMIÈRE » UNE PERFORMANCE
POUR SONS ET LASERS BLANCS,
CRACOVIE (POLOGNE), 2013
© ROBERT HENKE
PHOTOGRAPHIE
ANDREAS GOCKEL

ROBERT HENKE

Musicien électronique allemand. Vit et travaille à Berlin.

Si chez Robert Henke l'approche s'est d'abord révélée musicale, force est de constater un glissement voire une extension vers le domaine visuel. De fait l'artiste invite désormais ses auditeurs-spectateurs à s'immerger dans un spectacle électro-acoustico-visuel. Invité du festival ManiFeste-2014, il présentera une performance particulièrement en résonance avec son travail, *Fundamental Forces*, le 11 juin.



MAURIZIO CATTELAN
UNTITLED, 1998
ACRYLIC ON CANVAS
100 CM. X 75 CM
PHOTOGRAPHIE, PEGGY LEOEUF
COURTESY, MAURIZIO
CATTELAN'S ARCHIVE
FIRMA



MAURIZIO CATTELAN
FRANK AND JAMIE, 2002
POLYESTER RESIN, WAX,
PIGMENT, HUMAN HAIR, CLOTHING,
SHOES AND ACCESSORIES
FRANK: 192 CM. X 63 CM. X 51 CM
JAMIE: 182 CM. X 63 CM. X 56 CM
PHOTO, ATTILIO MARANZANO
COURTESY, MAURIZIO
CATTELAN'S ARCHIVE
FIRMA

MAURIZIO CATTELAN

Plasticien italien né en 1960 à Padoue. Il vit et travaille à New York.

Star de l'art contemporain, Maurizio Cattelan fait partie de ces artistes qui ont connu une rétrospective de leur œuvre au Moma, aux retombées internationales. Destin étonnant pour l'un de ces plasticiens capable de véritables pieds de nez – transgressifs ou régressifs, mais toujours bourrés d'humour – aux institutions, qu'elles soient artistiques, politiques, sociales ou économiques. On pense à *La nona ora*, clin d'œil à la religion (et pourtant elle tombe...), à *Him*, cinglante manière de revisiter l'histoire récente (entre Buzzati et Tarantino) ou *Bidibodibiboo*, qui fonctionne comme une métaphore assez parlante de la très nouvelle condition insupportable de l'animalité. Dans ce numéro de *L'Étincelle*, deux cibles privilégiées de l'artiste italien : contre l'institution répressive qui finit par marcher sur la tête, contre le monde de l'art avec un *renactment* disneylandisé des lacerations avant-gardistes d'un Lucio Fontana. Quel est le statut d'un artiste à une époque où il semble difficile d'être transgressif ?

MERCREDI 9 JUILLET, 20H
Le CENTQUATRE-PARIS, SALLE 200

OUT AT S.E.A (SOMEONE EATS ALL)

OPÉRA DE CHAMBRE, CRÉATION FRANÇAISE

D'après *Out at Sea* de Slawomir Mrozek, commande Peter Eötvös Contemporary Music Foundation, avec le soutien du réseau ULYSSES
Livret András Almási-Tóth

Zoltán Megyesi *Fat*
Szilvia Vörös *Medium*
Maurice Lenhard *Thin*
Péter Barsony alto
Ditta Rochmann violoncelle
Horia Dumitrache clarinette
Direction Hsiao-Lin Liao

OUT AT S.E.A. 1, 2, 3 MUSIQUE MÁTÉ BALOGH, DIANA SOH, CHRISTIAN FLURY

OUT AT S.E.A. 4, 5, 6 MUSIQUE KOKA NIKOLADZE, SAMU GRYLLUS, MARIANA UNGUREANU

Out at S.E.A., petit opéra collectif à douze mains, a été supervisé par un maître du genre, Peter Eötvös. À partir d'une nouvelle de l'écrivain Slawomir Mrozek, appartenant au genre de l'absurde, six compositeurs ont entrepris la composition de ce cadavre exquis. Pour chacun des protagonistes de la nouvelle, une signature musicale spécifique. L'esprit du montage, le travail collaboratif, aboutissent aujourd'hui aux deux versions de *Out at S.E.A.*, à l'issue d'un processus lancé en avril 2013 à Budapest.

Projet réalisé dans le cadre de l'atelier de composition d'un opéra de chambre destiné à des compositeurs et organisé par la Peter Eötvös Contemporary Music Foundation et le Budapest Music Center, dans le cadre du Réseau ULYSSES et soutenu par the Art Mentor Foundation Lucerne et le Programme Culture de l'Union européenne. Avec le soutien du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

Tarifs | 10€ | 8€ | 5€

10
07

JEUDI 10 JUILLET, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

FINAL CONCERT DE LA MASTER CLASS DE DIRECTION D'ENSEMBLE DIRIGÉE PAR PETER EÖTVÖS ACADEMIE

Ensemble du Lucerne Festival Academy Orchestra
Élèves du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Ensemble intercontemporain
Réalisation informatique musicale Ircam/Serge Lemouton, Leslie Stuck

JOHN ADAMS *Chamber Symphony* TRISTAN MURAIL *L'Esprit des dunes* PETER EÖTVÖS *Intervalles-Intérieurs*

Les jeunes chefs d'orchestre supervisés par Peter Eötvös s'engagent dans la virtuosité flamboyante de la *Chamber Symphony* de John Adams, dans la distribution spatiale d'*Intervalles-Intérieurs*, et dans le désert de Gobi de *L'Esprit des dunes*. Tristan Murail fait ici explicitement allusion aux musiques du Tibet et à la technique du chant diphonique mongol, une analogie soutenue par l'électronique qui réalise la fusion parfaite entre timbre et harmonie, échantillons et temps réel. *L'Esprit des dunes*, très frappant par l'originalité de son écriture mélodique, se souvient d'un phénomène mystérieux : la friction des grains de sable sous l'effet du vent peut donner l'illusion d'entendre « le désert chanter » ou d'écouter l'inouï.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain, ensemble associé de l'Académie. En partenariat avec la Lucerne Festival Academy et le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (élèves du DAI, diplôme d'artiste interprète et de master 2).

Tarifs | 10€ | 8€ | 5€



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Concert contemporain, lundi à 20h
Alla Breve, du lundi au vendredi,
16h55 et 22h25
Label Pop, lundi à 22h30
Electromania, lundi à minuit
Tapage Nocturne, jeudi à minuit
Le Jour d'avant, dimanche à 17h

france
musique

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr



C'EST
POUR
VOUS

À PARIS SUR 93.5 FM

LA GRANDE TABLE

LES IDÉES DE CHACUN, LA CULTURE POUR TOUS

CAROLINE BROUÉ
DU LUNDI AU VENDREDI / 12H-13H30

franceculture.fr

Avec La Recherche vivez la science en trois dimensions

Le mensuel

N° 485 • 6,40€ MARS 2014

LA Recherche

L'actualité des sciences

ORDINATEUR QUANTIQUE

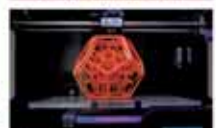
Les Dossiers de la Recherche

DLR

LES DOSSIERS DE LA Recherche

WWW.LA-RECHERCHE.FR

■ FÉVRIER/MARS 2014



IMPRESSION 3D LA GUERRE DU COPYRIGHT

DATA L'EMPIRE GOOGLE

LES DOSSIERS DE LA Recherche

U.S. F. 6.90 € - 30

www.larecherche.fr

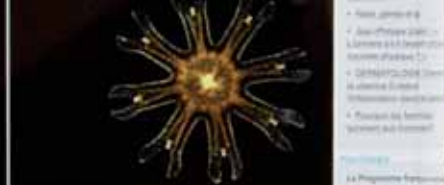
LA Recherche L'actualité des sciences

Parlez-vous MATLAB?

Activités Savoirs Idées Ressources Événements

Recherche Actualités

Le monde bouge. Pour vous, Télérama explore chaque semaine, de curiosités et d'infos nouvelles.



Le gène qui déclenche la métamorphose des

CINÉMA

LA CULTURE DÉBORDE, TÉLÉRAMA AUSSI

Le monde bouge. Pour vous, Télérama explore chaque semaine, de curiosités et d'infos nouvelles.



Télérama

L'actualité culturelle au quotidien sur telerama.fr

Chaque mercredi chez votre marchand de journaux

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.

FESTIVAL

Cité de la musique
Ensemble intercontemporain – ensemble associé de l'académie
Futur en Seine/Cap Digital
Gaîté lyrique
Le CENTQUATRE-PARIS
Les Cinémas, Les Spectacles vivants,
Studio 13/16-Centre Pompidou
Maison des Arts et de la Culture de
Créteil
T2G-Théâtre de Gennevilliers
T&M-Paris

SOUTIENS

FCM – Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique
contemporaine/Impuls neue Musik
Kunststiftung NRW
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, subventionnée par le programme
Culture de la Commission européenne.
SACD
Sacem – Société des auteurs,
compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Danse, Centre chorégraphique
de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Compagnie ORO-Loïc Touzé
Conservatoire national supérieur de
musique et de danse de Paris
EXAUDI
Lucerne Festival Academy
micadanses, Paris
Orchestre Philharmonique de Radio
France

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
La Recherche
Le Magazine Littéraire
Le Monde
Télérama

ÉQUIPE

direction

Frank Madlener

coordination **Suzanne Berthy**

Fiona Forte, Natacha Moëgne-Loccoz

direction R&D

Hugues Vinet

**Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua,
Nicolas Donin, Frederick Rousseau,
Norbert Schnell**

pédagogie et action culturelle

Andrew Gerzso

Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,

Florence Grappin

production

Cyril Béros

**Julien Aléonard, Andy Armstrong,
Melina Avenati, Pascale Bondu,
Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,
Sylvain Cadars, Cyril Claverie,
Éric de Gélis, Marie Delebarre,
Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie
Henrot, Aurélie Ongena, Julien Pittet,
Clotilde Turpin.**

communication & partenariats

Marine Nicodeau

Mary Delacour, Alexandra Guzik,

Leila de Lagausie, Deborah Lopatin,

Claire Marquet, Delphine Oster,

Caroline Palmier

centre de ressources ircam

Nicolas Donin

Chloé Breillot, Minh Dang,

Sandra El Fakhouri,

Samuel Goldszmidt

relations presse

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre



CENTRE POMPIDOU

75 004 Paris

M Hôtel de Ville, Rambuteau,

Les Halles, Châtelet

01 44 78 12 33

centrepompidou.fr

CITÉ DE LA MUSIQUE

221, avenue Jean-Jaurès

75 019 Paris

M Porte de Pantin

01 44 84 44 84

citedelamusique.fr

CONSERVATOIRE NATIONAL
DES ARTS ET MÉTIERS

292, rue Saint-Martin

75 003 Paris

M Arts et Métiers

01 40 27 20 00

cnam.fr

ÉGLISE SAINT-MERRY

76, rue de la Verrerie

75 004 Paris

M Hôtel de Ville, Châtelet

01 42 71 93 93

saintmerry.org

GAÏTÉ LYRIQUE

3 bis, rue Papin

75 003 Paris

M Réaumur-Sébastopol

01 53 01 51 51

gaite-lyrique.net

IRCAM

1, place Igor-Stravinsky

75 004 Paris

M Hôtel de Ville, Les Halles,

Châtelet, Rambuteau

01 44 78 12 40

ircam.fr

Le CENTQUATRE-PARIS

5, rue Curial

75 019 Paris

M Riquet, Stalingrad

01 53 35 50 00

104.fr

MAISON DES ARTS
ET DE LA CULTURE DE CRÉTEIL

1, place Salvadore Allende

94 000 Créteil

M Créteil Préfecture

01 45 13 19 19

maccreteil.com

Parking de l'Hôtel de Ville gratuit.
Retour en navette gratuite jusqu'à
la place de la Bastille (dans la limite
des places disponibles).
Restauration sur place dès 19h.
Bar ouvert après les représentations.

MAISON DE LA RADIO

116, avenue du Président Kennedy

75 016 Paris

M Passy, La Muette, RER C

(av. du Pdt Kennedy)

01 56 40 15 16

concerts.radiofrance.fr

T2G-THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Centre dramatique national

de création contemporaine

41, avenue des Grésillons

92 230 Gennevilliers

M Gabriel Péri (sortie n°1 puis

suivre les flèches rayées rouges

et blanches de Daniel Buren)

01 41 32 26 10

theatre2gennevilliers.com

Retour en navette gratuite
le vendredi et samedi soir jusqu'à
la place de Clichy, Saint-Lazare,
Opéra, Châtelet et République.
Restauration sur place, ouvert avant
et après le spectacle : Le Food'Art.
01 47 93 77 18

!

e

le journal de la création à l'Ircam

BENJAMIN - FOUCAULT - GUYOTAT - MILLET - MIYAKAWA - REVEL - SANSON - SZPIRGLAS - VINET

www.ircam.fr