

L'étincelle
journal de la création à l'Ircam
#9

 **ircam**
Centre
Pompidou

MANI- FESTIE 2013

festival
29 mai - 30 juin
le programme



MANI-FESTE 13 festival

sommaire

JUIN 2013 #9

P.5
EDITO

P.6
QUELLE MÉTAMORPHOSE
POUR LE SPECTACLE VIVANT
AU XXI^e SIÈCLE ?
ENTRETIEN AVEC BRUNO TACKELS

P.10
NOLI ME TANGERE
HEINZ HOLLIGER
PAR LAURENT FENEYROU

P.14
CHORÉGRAPHIE D'UN CHANT
ENTRETIEN AVEC BARBARA HANNIGAN
PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

P.16
ALIADOS
OPÉRA, POLITIQUE ET MONTAGE
ENTRETIEN AVEC ESTEBAN BUCH

P.20
PARADOXES FERTILES
ENTRETIEN AVEC YAN MARESZ
PAR ÉRIC DENUT

P.24
UN AVENTURIER RÉFLÉCHI
JEAN-FRÉDÉRIC NEUBURGER
PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

P.26
L'ART DES DISPOSITIFS
ENTRETIEN AVEC RAYMOND BELLOUR
PAR GABRIEL LEROUX

P.30
GÉHENNE PIERRE GUYOTAT

P.33
JIM CAMPBELL

P.35
LIEUX ET PARTENAIRES

DU 29 MAI AU 30 JUIN

CHANTIER 2014-2018 VERRET	29 MAI/19H30	IRCAM
	30 MAI/19H30 ET 22H	
THE PYRE VIENNE	29, 30, 31 MAI/21H	CENTRE POMPIDOU
SCARDANELLI ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, CHŒUR DE LA RADIO LETTONE /HOLLIGER	30 MAI/20H	CITÉ DE LA MUSIQUE
RÉCITAL NEUBURGER HOLLIGER, PLATZ, SCHUMANN	1 ^{er} JUIN/20H	IRCAM
CONFÉRENCE « MUSIQUE INFORMATIQUE... » BERRY, CONT	04 JUIN/11H	COLLÈGE DE FRANCE
PORTRAIT MARESZ I LIVELY, MUSIKFABRIK /GAXIE, LINDBERG, MARESZ	06 JUIN/20H30	CENTRE POMPIDOU
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE HANNIGAN /CELLA, LUTOSLAWSKI, SCHŒLLER	07 JUIN/20H	SALLE PLEYEL
L'ITINÉRAIRE – LES CRIS DE PARIS HERVÉ, KIM, LANZA	08 JUIN/19H30	IRCAM
PERCUSSION 2013 ADAMS, FERNEYHOUGH, PAGLIEI, XENAKIS	12 JUIN/20H30	CENTRE POMPIDOU
RÉPLIQUES ART-SCIENCE « POSTÉRITÉ, DEVENIR, OUBLI : L'ŒUVRE DU NUMÉRIQUE »	12, 13, 14 JUIN / À PARTIR DE 14H30	IRCAM, SACEM
ALIADOS ENSEMBLE MULTILATÉRALE /BUCH, GINDT, RIVAS	14, 15, 17, 19 JUIN/20H30	THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
	18 JUIN/19H30	
EXAUDI - ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN LINDBERG, POSADAS, RIHM	15 JUIN/20H	CITÉ DE LA MUSIQUE
PORTRAIT MARESZ II ENSEMBLE COURT-CIRCUIT /MARESZ, RIZO-SALOM, SOH	19 JUIN/20H30	IRCAM
CONCERT DE LA MASTER CLASS DE PERCUSSION DE STEVEN SCHICK	21 JUIN/18H30	CENTQUATRE
IN VIVO THÉÂTRE LE BALCON /DURUPT, ROMITELLI	21 JUIN/20H30	THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
FÊTE DE LA PERCUSSION ENSEMBLE DE PERCUSSIONS DU CNSMDP /MARESZ, XENAKIS, RIHM	22 JUIN/20H30	CENTQUATRE
HANNIGAN – DIOTIMA NONO, POSADAS, SCHŒLLER	24 JUIN/20H30	THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
IN VIVO VIDÉO CERA	28 JUIN/15H-21H	CENTQUATRE
	29 JUIN/15H-21H	
CONCERT DE L'ATELIER D'INTERPRÉTATION DU RÉPERTOIRE ÉLECTROACOUSTIQUE	28 JUIN/19H	CENTQUATRE
STOCKHAUSEN – ATELIER-CONCERT HEISSER, NEUBURGER	28 JUIN/21H	CENTQUATRE
CONCERT DE LA MASTER CLASS DUO DE PIANOS DE J.-F. HEISSER ET J.-F. NEUBURGER	29 JUIN/17H	CENTQUATRE
CRÉATIONS DES ATELIERS DE COMPOSITION DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN ET DE L'ENSEMBLE VOCAL EXAUDI	29 JUIN/19H ET 21H	CENTQUATRE
CONCERT DE MUSIQUE DE CHAMBRE DES SOLISTES DU LUCERNE FESTIVAL ACADEMY ORCHESTRA	30 JUIN/15H	IRCAM
ET DES ÉLÈVES DU DAI HOLLIGER, ZIMMERMANN IN VIVO DANSE DE MEY, FAVRE, GÉRARD, LORIMER, RICHARD, STRINGER	30 JUIN/17H	CENTRE POMPIDOU
FINAL HOLLIGER ENSEMBLE DU LUCERNE FESTIVAL ACADEMY ORCHESTRA, ENSEMBLE EXAUDI /CARTER, HOLLIGER, LIGETI, MONTALTI	30 JUIN/20H	IRCAM

ManiFeste-2013 fédère une quinzaine d'acteurs majeurs de la culture, de la formation ou de la recherche, en particulier l'Ensemble intercontemporain, le CENTQUATRE, les Spectacles vivants-Centre Pompidou et le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. ManiFeste-2013 bénéficie des soutiens du réseau européen Ulysses, de la Sacem et de la Direction générale de la Création Artistique.

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

MANIFESTE 2013

À L'ÉCART

JE FAIS MA PROMENADE

ELLE M'EMMÈNE AU BOUT DU CHEMIN

PUIS À LA MAISON; ALORS, SANS BRUIT

NI PAROLE, JE SUIS À L'ÉCART

BEISEIT

ICH MACHE MEINEN GANG

DER FÜHRT EIN STÜCKCHEN WEIT

UND HEIM; DANN OHNE KLANG

UND WORT BIN ICH BEISEIT

ROBERT WALSER

Journal

Festival international et académie pluridisciplinaire, rendez-vous de la création et de l'émergence artistiques à Paris, ManiFeste-2013 replace la musique au centre des arts du temps (théâtre, danse, cinéma, arts numériques...). Pendant un mois, l'Ircam réunit dans un espace commun d'expression près de cent compositeurs, interprètes, metteurs en scène, acteurs, vidéastes, chorégraphes, danseurs; tous protagonistes d'une intrigue temporelle intégrant la technologie. Au cœur du scénario du festival et du journal *L'Étincelle*, l'écriture scénique de Gisèle Vienne et de François Verret, l'opéra *Aliados* de Sebastian Rivas, un portrait de Yan Maresz, la traversée du compositeur et chef d'orchestre Heinz Holliger, la présence de la voix et de la percussion.

ManiFeste-2013 guette l'irruption et le montage du réel dans le journal d'un artiste. Fortuit et nécessaire, anodin et historique, improvisé ou prémédité, ce journal s'écrit sur les plateaux du spectacle vivant: partition de l'excès et de la profondeur chez Gisèle Vienne, montage de tableaux vivants chez François Verret, journal d'une vie (Holliger-Hölderlin), torsion de l'archive et de la mémoire défaillante de deux alliés improbables, Lady Thatcher et le sénateur Pinochet dans l'opéra *Aliados*. L'art du montage pourra enfanter un état d'exception et quelques figures monstrueuses - tel anarchiste régicide convoqué par Mauro Lanza, l'icône vocale et la lutherie numérique pour Philippe Schöeller. Le réel? Un montage vraisemblable. La musique? Une création continue de réel à l'état sauvage. L'opération fondatrice du montage agit au sein même d'une discipline ou à sa lisière, comme dans les programmes In Vivo Vidéo, In Vivo Danse, ou In Vivo Théâtre, supervisé par Heiner Goebbels. C'est précisément à la marge des mondes électroniques et instrumentaux que se déploie aujourd'hui la virtuosité singulière de Yan Maresz dont ManiFeste-2013 dessine le portrait de la maturité, œuvre par œuvre, page à page.

ManiFeste-2013 ouvre les colonnes de son propre journal aux artistes de l'avenir, à ceux qui embrassent tout à la fois l'histoire et la création car ils les pratiquent conjointement. Si le XX^e siècle a pu être le règne de l'hyper-spécialisation et des marges immobiles (concevoir ou interpréter, intelligible ou sensible), un futur proche pourrait bouleverser ces cadastres établis - ce n'est pas le moindre effet de l'œuvre du numérique. Le musicien de l'avenir, interprète de lui-même et de toute la musique? Ainsi Heinz Holliger, frère en composition de Schumann et de Bernd Alois Zimmermann, de Friedrich Hölderlin et de Robert Walser, proche des expériences aux limites de la folie, incarne-t-il une jonction singulière entre la mémoire et l'expérimentation, entre le poème, la musique et le corps. Au plus loin de l'irreprésentable et de l'indicible, car «il y a toujours un mot pour dire le pire» (Pierre Guyotat): une écriture de la vie, l'éminence du réel.

Marges

La quinte à vide qui ouvre l'ultime chant du *Winterreise* de Schubert saisit l'image de l'asile d'Uppsala. *En Présence d'un Clown* d'Ingmar Bergman absorbe la multiplicité des arts dans l'unique médium du cinéma, à l'inverse de l'esthétique de la substitution ou de la performance si mal nommée, qui remplace un savoir-faire par une discipline non maîtrisée. Image en mouvement et tableau hollandais éclairé à la bougie, théâtre dramatique et burlesque, cinéma et télévision, écoute obsessive du lied: ces divers modes de représentation vont se succéder magistralement, accélérant les péripéties du film. Tout se joue dans le grand jour de la folie de Carl Akerblom, inventeur méconnu de la cinématographie vivante et parlante, qui projette une image sur un écran translucide. L'apparition du clown blanc, associée au vieillard de Schubert, n'est pas seulement l'indice de l'impondérable et de la mort, *Rigor Mortis*, son nom issu du *Septième Sceau*. C'est la marge et le blanc dans un texte qui s'interrompt, dans un médium qui se modifie, dans une vie qui bifurque et s'effectue.

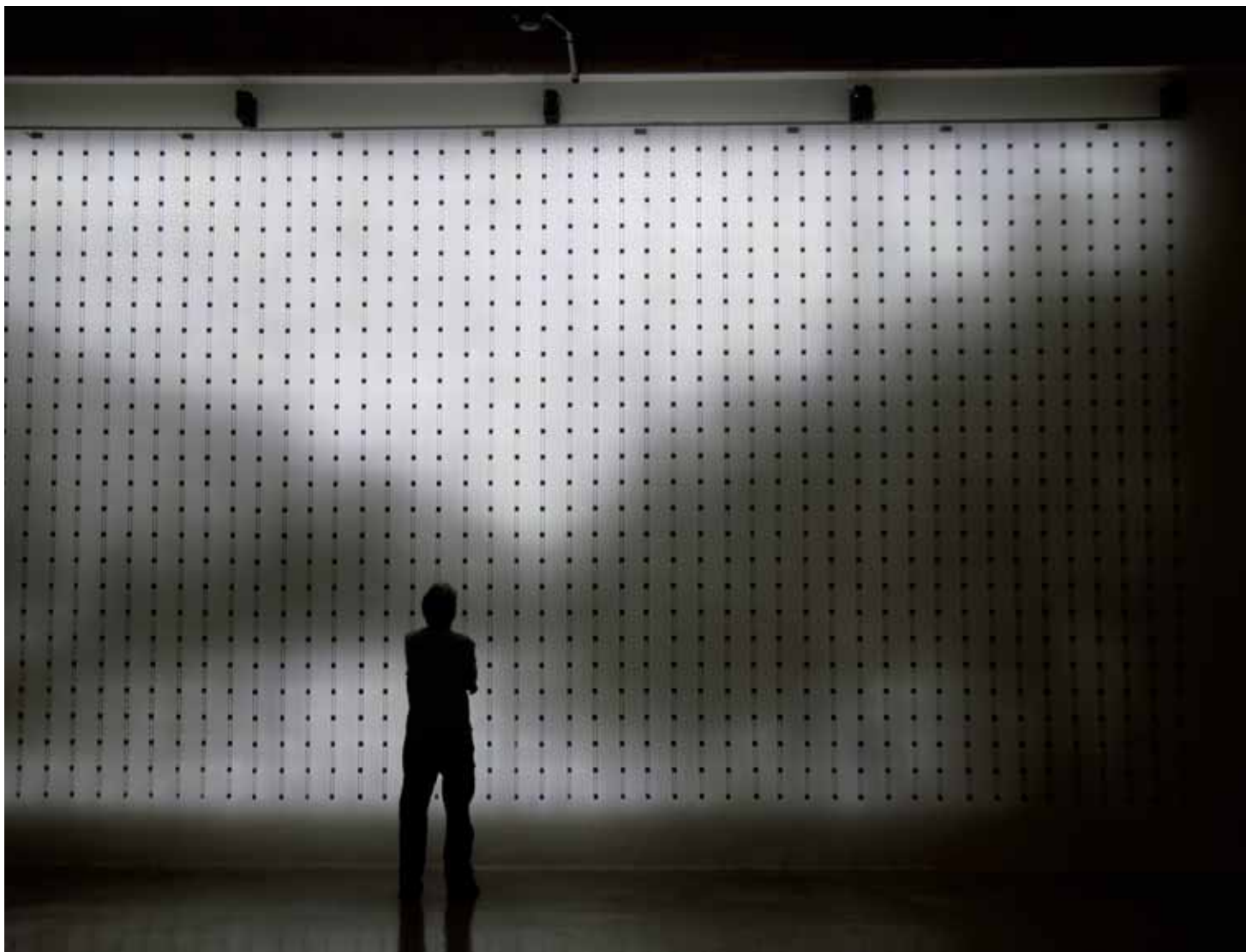
Frank Madlener

ÉDITO



EN PRÉSENCE D'UN CLOWN
FILM D'INGMAR BERGMAN
©CAPRICCI FILMS.





JIM CAMPBELL_HOME MOVIES 1248-1, 2008_CUSTOM ELECTRONICS, 1248 LEDs_288 X 156 X 7 INCHES_COURTESY OF THE ARTIST.

QUELLE MÉTAMORPHOSE POUR LE SPECTACLE VIVANT AU XXI^E SIÈCLE ?

ENTRETIEN AVEC BRUNO TACKELS

CHANTIER 2014-2018
FRANÇOIS VERRET

MERCREDI 29 MAI, 19H30, JEUDI 30 MAI, 19H30 ET 22H,
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

THE PYRE
CRÉATION 2013
GISELE VIENNE

MERCREDI 29, JEUDI 30, VENDREDI 31 MAI, 21H
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

Travaillant à la lisière de la danse, du théâtre, des arts visuels et de la musique, intégrant la technologie, de nombreux artistes brouillent les marges strictes entre les disciplines. Certains d'entre eux rencontrent aujourd'hui l'Ircam, à l'instar de François Verret et Gisèle Vienne. Dans cet entretien, Bruno Tackels, philosophe, essayiste, dramaturge, observe et analyse les effets profonds et l'origine de ces « écritures de plateau ».

Considérer la scène comme une page sur laquelle on écrit collectivement, ce serait l'une des caractéristiques de « l'écrivain de plateau ». L'écriture n'est plus affaire solitaire de l'écrivain, elle se réalise ici et maintenant, mais il n'y a pas de méthode unique. Cette idée a pris forme de façon très visible dans les années quatre-vingt-dix et au cours de festivals emblématiques, comme lors d'Avignon 2005.

L'autorité du metteur en scène « au service du texte » fut battue en brèche par la multiplicité des disciplines simultanément exposées, en particulier par la présence de la danse sur les scènes théâtrales. Ce fut un véritable feu de forêt, avec des personnalités comme Pascal Rambert, Gisèle Vienne, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Pipò Delbono qui ont tous leur esthétique propre. Mais le metteur en scène de répertoire a pu être le premier contestataire de la sacralité du texte. Thomas Ostermeier à Berlin en est l'exemple même : grand metteur en scène démiurge, il s'attaque aux mythes, à Shakespeare, Ibsen, quitte à réécrire les textes. Il opère un déplacement par l'écriture, il y a mutation et métamorphose. Perte du sens ? En réalité, « l'écrivain de plateau » ne conteste pas l'écriture mais plutôt l'antériorité du texte sur l'appareillage. Des écrivains se sont remis à penser que seuls leur plume, leur regard, pouvaient dire le réel. C'est un phénomène très européen qui remonte finalement à Tadeusz Kantor (« l'écriture au bord du plateau, à la lisière du plateau, la chambre de mon enfance ») ou, à cent quatre-vingt degrés, aux premières œuvres de Robert Wilson (*Le regard du sourd*, 1971 ; *Einstein on the Beach*, 1976). Robert Wilson a été détesté au début, en France, comme dandy new-yorkais, représentant le chic et l'argent dans une ère brechtienne, un artiste au service d'aucune idée, d'aucune signification, ne revendiquant qu'une seule chose, l'autonomie de l'art. Si une poutre lumineuse doit monter en dix-huit minutes dans *Einstein*, il faut que cet événement ait lieu, pour lui-même, dans la partition de l'opéra. Si je songe à François Verret dans son propre parcours, je suis frappé par sa mise en scène du sonore : son rapport à la musique est toujours chorégraphique et singulier. Je pense à Jean-Pierre Drouet, percussionniste-acteur-improvisateur dont la présence est inoubliable, le plus beau danseur de Verret. L'écrivain de la scène Didier-Georges Gabily était fasciné par les danseurs de Verret ou de Mathilde Monnier. D'une certaine façon, il s'agissait de briser la dramaturgie aristotélicienne, ce serait un point commun entre toutes ces aventures, et la chorégraphie y a grandement contribué. Chez Gisèle Vienne, je vois une grande proximité à Kantor, en particulier dans le rapport entre l'animé et l'inerte, le mort et le vif. Pas des corps d'acteurs sur la scène, mais beaucoup d'ingrédients et des corps non extraordinaires, du monde déjà là. Les marionnettes seront plus vivantes que l'acteur, c'est un geste de ready-made, l'objet trouvé placé sur la scène, si important dans le champ des arts visuels.

Ce mouvement qui a suspendu l'autorité et l'antériorité du mot ou du texte au théâtre, n'engage-t-il pas en réalité une autorité plus puissante, celle du metteur en scène, incubateur du tout ? La figure romantique de l'artiste total serait d'une certaine façon réactivée, et on voit la fascination pour le cinéma dans toutes les disciplines, seul art capable d'annexer viscéralement le réel. Par ailleurs, du côté de la performance qui a été vidée de sa force initiale de subversion, n'assistons-nous pas aux limites

MANI-FESTE 13

festival
musique théâtre danse vidéo

MERCREDI 29 MAI, 19H30
JEUDI 30 MAI, 19H30 ET 22H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

CHANTIER 2014-2018

Mise en espace **François Verret**
Graham F. Valentine acteur-chanteur
Jean-Pierre Drouet percussions et voix
Martin Schütz violoncelle électrique
Charline Grand, Jean-Christophe Paré performers
Vidéo **Claire Roygnan**
Lumières **Raphael de Rosa**
Réalisation informatique musicale **Ircam/Grégory Beller**

PAR OÙ COMMENCER ?
TOUT CRAQUE, TANGUE ET SE DISLOQUE,
LE CIEL BOURDONNE DE MÉTAPHORES...
OSSIP MANDELSTAM

François Verret ouvre à l'Ircam son vaste « chantier 2014-2018 » qui durera cinq ans, passant par Paris, Grenoble, Strasbourg et Edimbourg. *Chantier 2014-2018* s'agence par fragments sonores et tranchées vocales, paysages acoustiques et optiques, haïkus visuels et proférations de ventriloque... « Montage à la volée » de tableaux vivants inspirés par les visions hallucinées de ceux qui reviennent des batailles, hantés par les spectres de la grande Histoire ; le temps s'immobilise parfois et révèle ce qu'est une nature morte. *Chantier 2014-2018* s'écrit comme un journal discontinu et collectif. L'autorité magistrale de la parole, de la fiction et de la date est sapée par un mouvement vital ou par la configuration singulière de l'espace.

Comment *exposer* un événement, anodin ou historique, à travers le remuement de mémoires précaires, défaillantes, délirantes ? Dans ses « œuvres préposthumes », Robert Musil réussit à décrire l'agonie d'une mouche en prise au papier Tanglefoot, ou la menace d'une flèche volante, bourdonnement de fer dans le ciel du Tyrol du Sud au-dessus de la ligne de combat. Pressentiment effroyable mêlé à un bonheur inespéré.

Aux aguets de ces instants de saisissement, François Verret, en écrivain de plateau, engage simultanément dans son laboratoire de recherche des acteurs, danseurs, musiciens et vidéastes, des artistes proches.

Par où commencer ?
Par le milieu même de la ligne de front.

Coproduction Compagnie FV, Ircam-Centre Pompidou.
Avec la collaboration de la MC2 de Grenoble où François Verret est artiste associé.

Tarif | 10€

exactes d'une « esthétique de la substitution » : remplacer un savoir-faire par une discipline dont on ne maîtrise pas la temporalité ?

Le devenir performatif de l'art dont on voit l'emprise, c'est remplacer une représentation du réel par une action du réel. Les performeurs se sont inquiétés de la trace et de la reproductibilité, ce qui est en effet contradictoire avec l'émergence initiale de la performance. Lorsque Rodrigo Garcia convoque par petite annonce une actrice qui accepte de se faire couper les cheveux chaque soir, il scandalise car il mêle performance et théâtre. Pour ma part, je ne m'intéresse pas qu'aux aventures émergentes ou à la résurgence de la performance mais aussi à ce qu'une figure comme Ariane Mnouchkine a pu entreprendre dans le champ multidisciplinaire. Après ses grands Shakespeare et Molière, il y a eu chez elle un événement correspondant sans doute à la bascule de la guerre en Bosnie. Pour être à la hauteur de ce qui se passe aujourd'hui, la tâche de l'artiste est de se mettre à écrire, ici et maintenant. Pour le coup les acteurs écrivent sur le plateau, et il ne faut pas oublier dans la compagnie, la présence continue d'Hélène Cixous, écrivain qui accompagne. Il est frappant de pouvoir détecter ce mouvement contemporain dans une compagnie qui a plus de quarante ans, encore et toujours aux avant-postes ! Chaque chose est remise en jeu car il y a eu une réflexion sur l'organisation sociale du travail. Le système de Mnouchkine n'est pas celui d'un gourou, on l'a dit également de Vassiliev. Il s'agit de personnes qui savent ce qu'elles veulent, dotées d'une conviction absolue et contagieuse. Mnouchkine a pu ainsi entraîner une collectivité très vaste. Elle parvient à réaliser un film qui échappe aux conditions du marché des films pour bénéficier des conditions du travail au théâtre : temps du tournage, démultiplication des hypothèses et des essais, discussion collective...

Ne montrez-vous pas ici un modèle pour l'atelier d'artiste du XXI^e siècle, agençant une multitude de savoir-faire et de compétences complémentaires ? À l'image du bureau d'architecte d'une certaine façon, il y a une construction collective et signée. Tout repose sur une infrastructure et une organisation sociale pensée dans ses fonctionnalités pratiques.

Mnouchkine a réussi à mettre l'appareillage technique au service de l'idée et du projet. Un modèle d'*entrepreneur* par son aspect pragmatique ? Je ne sais si elle appréciera ce terme « libéral » mais elle a en tout cas totalement conscience de ce que signifie le métier de l'acteur de cinéma qui est un acteur « monté » à l'inverse de l'acteur au théâtre. À ce propos, les écrits de Walter Benjamin en 1935 (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*) restent une stimulation formidable lorsqu'ils parlent d'un tel acteur comme de celui qui est sorti victorieux d'une série de tests. Si les gens vont le soir au cinéma, c'est parce qu'ils veulent voir Charlot prendre une revanche sur l'appareillage. Au cinéma, le réel est toujours un effet du montage : on voit plein d'éclats de vie de Chaplin. On refabrique de la continuité à partir de la discontinuité.



ANJA RÖTTGERKAMP DANS *THE PYRE*, CONCEPTION GISELE VIENNE
PHOTOGRAPHIE GISELE VIENNE.

Par le montage dont vous parlez, mais aussi par la force des nouveaux outils du temps réel, le plus intime et le plus « naturel », la voix et la présence se combinent aujourd'hui à l'artifice : transformation, changement de l'expression, devenir animal d'une voix, mixage avec une voix d'archive... Le visible et l'expressif se mêlent, cette incarnation utilisant l'arsenal technologique n'est certes pas « naturelle » mais d'une puissance infinie. Un horizon immense se dégage simultanément pour l'opéra, la danse, les arts visuels et même le cinéma.

Mais ce chantier a été ouvert par les Grecs, par la tragédie déjà soutenue par l'artifice du masque. Présence, corps et technologie ne doivent pas être opposés. Aujourd'hui on twitte au Parlement. Qui aurait pu croire que l'Assemblée retrouverait par la technologie l'une de ses fonctions originelles ? N'importe quel citoyen peut parler avec son député. Twitter « ré-auratise », réanime le Parlement. Et si le théâtre avait dû mourir à cause du cinéma, cela aurait dû arriver. Or le théâtre a tout avalé, tout l'appareillage, y compris la fonction du montage. Je considère toujours que l'appareil est premier : le fameux déclin de l'aura par la technique est présent dès l'origine. Les deux lieux critiques analysés par Walter Benjamin dans les années trente, le Parlement et le théâtre désertés au profit de la radio, connaissent ainsi leur révolution et revitalisation par la technologie. Il n'y a aucune raison pour que le spectacle vivant ne soit pas contaminé par les effets colossaux de la technologie : transformation du corps et du métier de l'acteur, mise en crise de la notion d'auteur, de la distinction absolue entre émetteur et récepteur. Walter Benjamin fut visionnaire en tout. Son flâneur soumis aux multiples chocs de la ville, dont la vie est d'un bout à l'autre montage de moments hétérogènes, est aussi celui qui navigue dans les espaces virtuels. Plus d'un demi-siècle avant l'avènement d'Internet, cette vision nous désignait.

Entretien réalisé par Frank Madlener

WALTER BENJAMIN, L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE, PREMIÈRE VERSION 1935.

On pourrait représenter l'histoire de l'art comme la confrontation entre deux pôles au sein de l'œuvre d'art elle-même et considérer que l'histoire de son déroulement est définie par le déplacement du centre de gravité d'un pôle d'art à l'autre. L'un de ces pôles est la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre, sa valeur d'exposition.

{...}

Le cinéma rend le test exposable en faisant de l'exposabilité de la performance un test particulier. En effet, l'acteur de cinéma ne joue pas devant un public, mais devant un appareil. Le chef opérateur occupe la place même qui, dans l'examen d'aptitude professionnelle, est occupée par le directeur des tests. Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une exigence des plus difficiles. S'en acquitter c'est en face de l'appareil, sauvegarder son humanité. Pareille performance suscite un immense intérêt. Car c'est devant un appareil que la grande majorité des citadins doit, dans les bureaux comme dans les usines, abdiquer son humanité pendant la durée de sa journée de travail. Le soir, ce sont ces mêmes masses qui remplissent les salles de cinéma pour voir comment l'acteur les rachète dans la mesure où, non content d'affirmer son humanité à *lui* (ou ce qui y ressemble) en face de l'appareil, il s'en sert pour triompher.

Éditions Gallimard, traduction Maurice de Gandillac

MERCREDI 29, JEUDI 30, VENDREDI 31 MAI, 21H
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

THE PYRE SPECTACLE CRÉATION

Conception, mise en scène, chorégraphie
et scénographie **Gisèle Vienne**
Création musicale, interprétation et diffusion live
KTL {Stephen O'Malley et Peter Rehberg}
Texte **Dennis Cooper**
Lumière **Patrick Riou**
Stylisme et conception des costumes **José Enrique Ona Selfa**
Création vidéo **Robin Kobrynski**
Fabricant Décor/Leds **Designgroup Professional GmbH**,
LED Lightdesign
Autres éléments décor **Espace et cie**

Créé en collaboration avec et interprété
par **Anja Röttgerkamp** et en alternance par **Léon Rubbens**,
Lounès Pezet et **Rose Mousselet**
Collaboration artistique **Anne Mousselet**
Collaboration technique réalisée
par l'équipe de l'Opéra de Lille
Collaboration informatique musicale
Ircam/Manuel Poletti, **Thomas Goepfer**
Conception plans 3D **Rémi Brabis**
Aide à la recherche scénographique **Marc Le Hingrat**

L'effroi et le trouble, l'animé mêlé à l'inerte,
la perception piégée par l'hyper-réalisme,
signent le monde de Gisèle Vienne, chorégraphe,
plasticienne. Sa nouvelle création *The Pyre* condense
l'écriture abstraite, figurative, narrative, et pousse
jusqu'à ses limites le rapport intense de Gisèle Vienne
au texte de l'écrivain Dennis Cooper, collaborateur
artistique depuis 2004. Une danseuse et un garçon,
sous l'emprise d'un mutisme complet, évoluent dans
une installation lumineuse qui évoquera les lumières
urbaines contemporaines – la ville, la discothèque.
Au cours de cette partition musicale et
chorégraphique, la narration transparaîtra peu à peu,
celle d'un écrivain fictif aux prises avec sa mère défunte.
Pour leur première collaboration avec l'Ircam, Gisèle
Vienne, Peter Rehberg et Stephen O'Malley accentuent
la vertigineuse sensation de profondeur visuelle
par la spatialisation électronique. *The Pyre*, mille
et une écritures de l'excès.

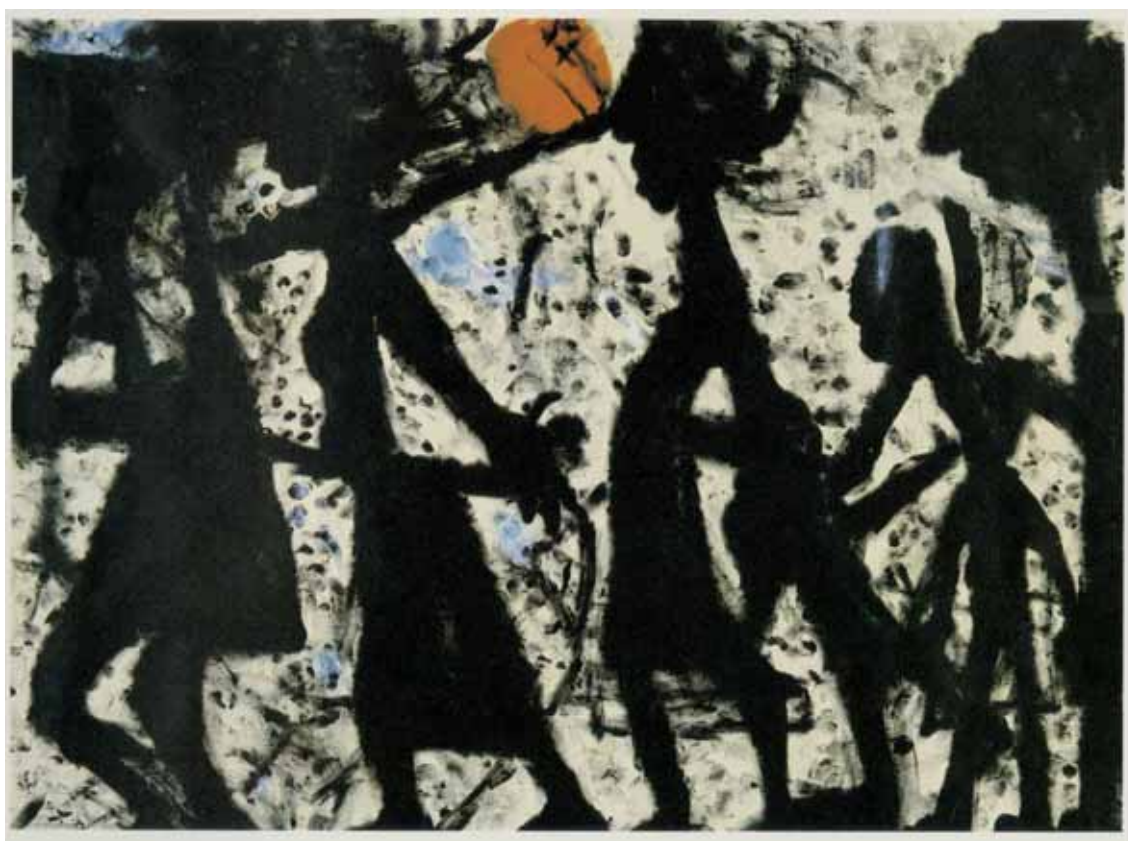
Production déléguée DACM.
Coproduction Opéra de Lille, Le Parvis, Scène nationale de Tarbes Pyrénées,
Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Comédit de Caen, Centre dramatique
national de Normandie, Festival Automne en Normandie, Scène nationale d'Evreux, Bonlieu
Scène nationale, La Bâtie (Genève), Centre de développement chorégraphique (Toulouse),
Centre dramatique national Orléans Loiret Centre, CCN d'Orléans, Malta Festival (Poznan),
Holland Festival (Amsterdam), International Summer Festival (Hambourg), Künstlerhaus
Mousonturn (Francfort), Next Festival, Eurometropolis Lille-Kortrijk-Tournai & Valenciennes/
BIT Theaterparzen (Bergen), Festival de Otoño a Primavera (Madrid), IDEOLOGIC ORGAN /
Designgroup Professional GmbH. Soutien à la création Festival actual.
Dans le cadre du projet TRANSFABRIK – «TRANSFABRIK, projet initié par l'Institut Français
en coopération avec le Goethe Institut et avec le soutien du Hauptstadtkulturfonds Berlin,
du ministère des Affaires étrangères, du ministère de la Culture et de la Communication
et de l'OFJA. Il reçoit également le soutien de Total et de la SACD. Ce projet est inscrit
dans le cadre de l'Année franco-allemande – cinquantenaire du Traité de l'Élysée.»

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

30
05 JEUDI 30 MAI, 22H30, GRANDE SALLE
PAROLE DE DANSE, AVEC GISELE VIENNE,
DENNIS COOPER ET SERGE LAURENT
Entrée libre dans la limite des places disponibles.

NOLI ME TANGERE UNE THÈSE EN TROIS DÉCLINAISONS SUR HEINZ HOLLIGER

PAR LAURENT FENEYROU



LOUIS SOUTTER,
DIE KALTE LAST (LE COLIS FROID) (1938)
©MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS
DE LAUSANNE.

SCARDANELLI
JEUDI 30 MAI, 20H
CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS

RÉCITAL NEUBURGER
SAMEDI 1^{ER} JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

FINAL HOLLIGER
DIMANCHE 30 JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

1. L'œuvre de Heinz Holliger tient de la biographie.

Non pas les travaux et les jours, dont on retiendra néanmoins ceci: les jeunes années, loin de la guerre, que laissaient seulement deviner des lambeaux de conversation et d'alors obscures nouvelles à la radio («À l'époque d'Auschwitz, j'étais assis chez moi devant des plats remplis à ras bord et je mangeais tout mon content. Les expériences les plus douloureuses furent à peu près la mort de mon canari et la destruction de ma petite voiture», écrit, glaçant, Holliger); la poésie et la lecture, enthousiaste jusqu'à l'identification, de Trakl, ce «torturé, pour qui les mots étaient le seul moyen de survivre», avec leur alphabet de parfums et de couleurs, dans le sillage de Rimbaud (et Holliger de traduire en allemand *Le Bateau ivre*); une musique à l'essence lyrique: le romantisme de Schumann, l'expressionnisme de Berg et le choc des *Six Pièces* op. 6 de Webern; l'influence d'un maître, Sándor Veress, dont Holliger dit avoir appris l'attention aux lignes,

la rigueur du contrepoint et d'une polyphonie où toute voix doit importer, le sens de la déclamation et de la forme, mais aussi une éthique de l'art et une implacable critique de soi-même; les cours de Pierre Boulez à Bâle, qui lui dévoile une somptuosité harmonique insoupçonnée; la pratique, en virtuose inégalé, du hautbois, depuis le répertoire baroque jusqu'à certaines des expérimentations contemporaines les plus hardies; la direction d'orchestre et la composition d'œuvres à l'écart, *ad marginem*.

Ce n'est pas cela que nous entendons par biographie, du moins pas essentiellement, mais, loin de l'idée de musique absolue, d'une autonomie de l'art et de la beauté en soi, une *écriture de la vie*. Une écriture qui n'existe que dans l'expérience de signes vécus et par leurs traces – et une vie qui n'est ni extérieure ni antérieure à cette écriture. Ou, comme l'écrivait Baudelaire: «La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau, est un travail littéraire d'un ordre tout différent». Holliger dira de Schumann, mais la formulation vaut assurément pour lui-même, que ses œuvres «sont des manifestations d'introversions musicales». Car les compositeurs dont il ne cesse de se réclamer, Schumann, donc, ou plus près de nous, Bernd Alois Zimmermann, ne se distinguent pas de ce qu'ils composent, où résonne un fort sentiment tragique. Partant, l'œuvre serait non une illustration, un éclaircissement de la vie, et dès lors un objet hors de soi, mais l'expression et la structure de cette vie: ce qui, à l'intérieur de la vie, avec elle et au-dessus d'elle, est ce que cette vie est. Et c'est pourquoi elle engage l'homme entièrement. La biographie ne se borne pas à reproduire une vie d'homme et n'est pas vouée à l'imitation des menus faits de son quotidien, pas plus qu'elle ne combine ses thèses, n'en cultive la rhétorique savante ou n'ordonne des rapports de cause à effet. La forme s'y expose non en tant que telle, mais toujours en lien avec ce que Holliger nomme l'«âme de la musique», dans la vastitude des significations que cette dernière suscite: idées, émois, visions, associations, évocations d'autres mondes, en deçà de la différence des arts. L'œuvre – *Scardanelli-Zyklus* ou *Puneigä* l'attestent – se fait carnet, journal de la «coupole» baudelairienne. Ou portrait de l'autre, de l'«âme derrière l'instrument», comme la *Partita* composée pour l'ami András Schiff. La foi de Holliger tient tout entière dans cette écriture, qui révèle une immensité spirituelle et accepte parfois de la vie ce qui risque de la supprimer.

2. L'œuvre de Heinz Holliger tient de la biographie.

Une écriture de la vie, du *bios*: «Je sens la musique comme un phénomène biologique». Ou encore: «Je considère que la musique entre aussi par la peau». Car la musique passe moins par le concept philosophique, envers lequel Holliger nourrit de la méfiance, que par le corps et l'énergie animant le son. Rythmes et motifs en témoignent, de même que les œuvres, destructives, de la fin des années 1960 et du début des années 1970: *Kreis*, *Lied* et *Cardiophonie*, où l'interprète atteint à ses limites physiques, et auparavant, *h*, *Dona nobis pacem*, *Pneuma* et *Psalm*, élargissant les techniques instrumentales et vocales, et renonçant à l'occasion au contrôle des hauteurs, à la faveur de bruits, de sons complexes, d'éléments phoniques et phonétiques instables, au seuil de la rupture. Souvent, l'effectif se veut poumon. Car le souffle est ce qui incarne, au sens le plus strict, la vie. C'est pourquoi les voix, principalement chorales, et les instruments à vent (le hautbois, bien sûr, mais aussi la flûte) sont tellement importants dans l'œuvre de Holliger: la flûte, concertante ou soliste, jalonne *Scardanelli-Zyklus*, autant parce que Hölderlin, dont nombre de poèmes sont ici chantés, en jouait, que par sa nature pneumatique propre. «Le mouvement du souffle, la systole et la diastole du cœur, les rythmes biologiques, les rythmes de la nature ou des astres ne reflètent jamais une division du temps absolument égale. Celui qui parle, qui chante, qui joue d'un instrument ne devient «expressif» et intelligible que s'il tient compte des nuances infiniment subtiles

JEUDI 30 MAI, 20H
CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS
DANS LE CADRE DE LA BIENNALE D'ART VOCAL

SCARDANELLI

Sophie Cherrier flûte
Chœur de la Radio lettone
Ensemble intercontemporain
Direction Heinz Holliger
Bande magnétique Nicolas Berteloot

HEINZ HOLLIGER *Scardanelli-Zyklus*

Enfermé dans sa tour de Tübingen et dans la folie pendant la seconde moitié de sa vie, Friedrich Hölderlin signait ses poèmes d'étranges pseudonymes dont celui de Scardanelli, et de dates fantaisistes. L'expérience ultime de la poésie hölderlinienne décrit une sortie hors du temps et une dissolution dans la transparence. L'immense projet du *Scardanelli-Zyklus* qui a mobilisé le compositeur Heinz Holliger de 1975 à 1993 marque une expérience unique dans la musique du xx^e siècle, un journal musical inexorable. Trois cercles s'organisent: les *Saisons* pour chœur mixte, *Les exercices sur Scardanelli* pour petit orchestre et bande. Enfin un cycle autour de la flûte, dont l'unique (*t)air(e)* conduit jusqu'aux limites physiologiques de l'interprète, *Ad Marginem*, l'une des pièces inspirée d'un tableau de Paul Klee, offre une clé pour tout *Scardanelli*: la fuite aux marges de la perception, ici les infra-graves et les infra-aigus, est l'expression d'une solitude et d'une étrangeté absolues. Comme le notait Schumann, frère en composition de Hölderlin et Holliger, c'est être «déchiré aux racines mêmes de l'existence».

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain, Ircam-Centre Pompidou.
CONCERT DIFFUSÉ EN DIRECT SUR FRANCE MUSIQUE.

Tarifs | 18€ | 14,40€ | 12,60€

19H, CITÉ DE LA MUSIQUE, MÉDIATHÈQUE
PRÉSENTATION DU CONCERT PAR CLÉMENT LEBRUN,
MUSICOLOGUE

Entrée avec le billet du concert dans la limite des places disponibles.
Réservation obligatoire: 01 44 84 44 84

1^{er}
06

SAMEDI 1^{ER} JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

RÉCITAL NEUBURGER

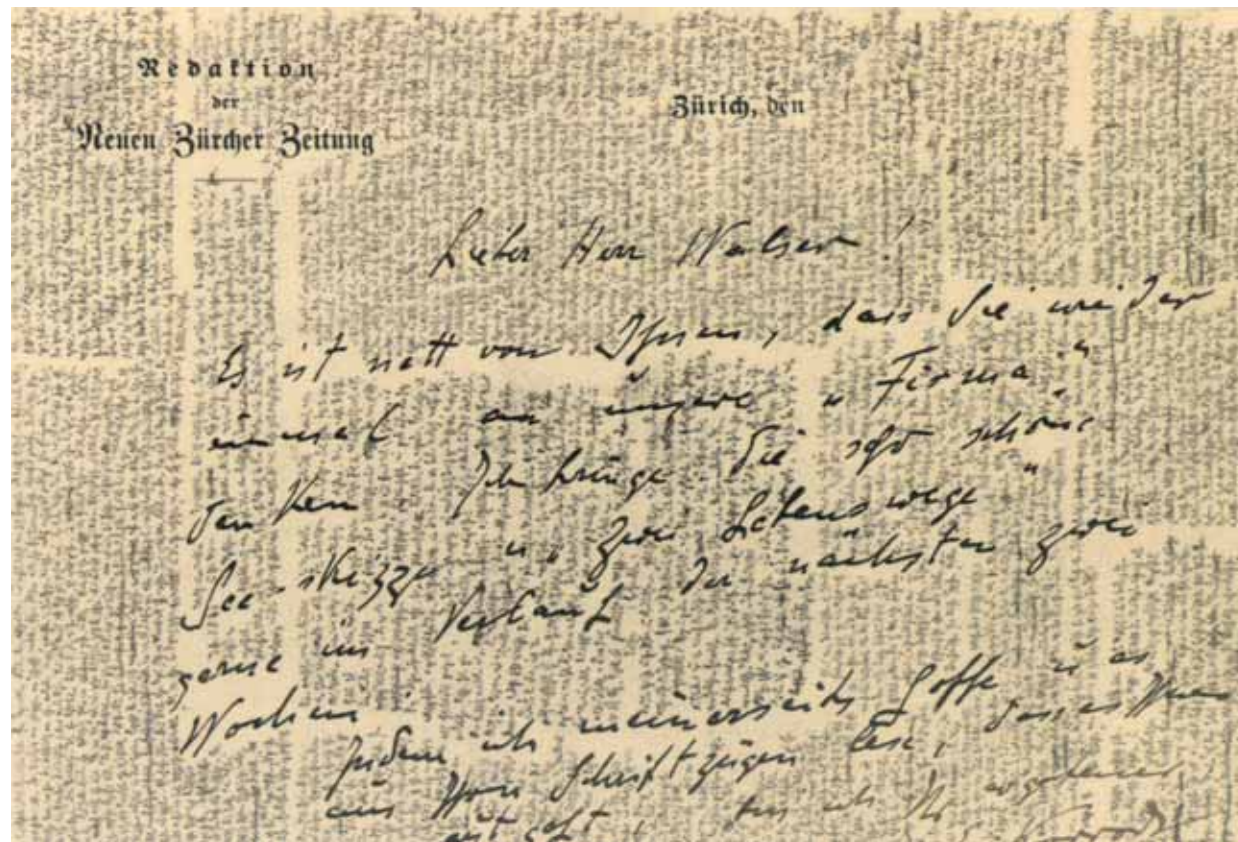
Jean-Frédéric Neuburger piano
Réalisation informatique musicale Ircam/Robin Meier

ROBERT HP PLATZ *Branenwelten 6*, création française
ROBERT SCHUMANN *Kinderscenen op. 15*,
Kreisleriana
HEINZ HOLLIGER *Prélude, Barcarolle, Sphinx 1*,
Csardas de la Partita pour piano

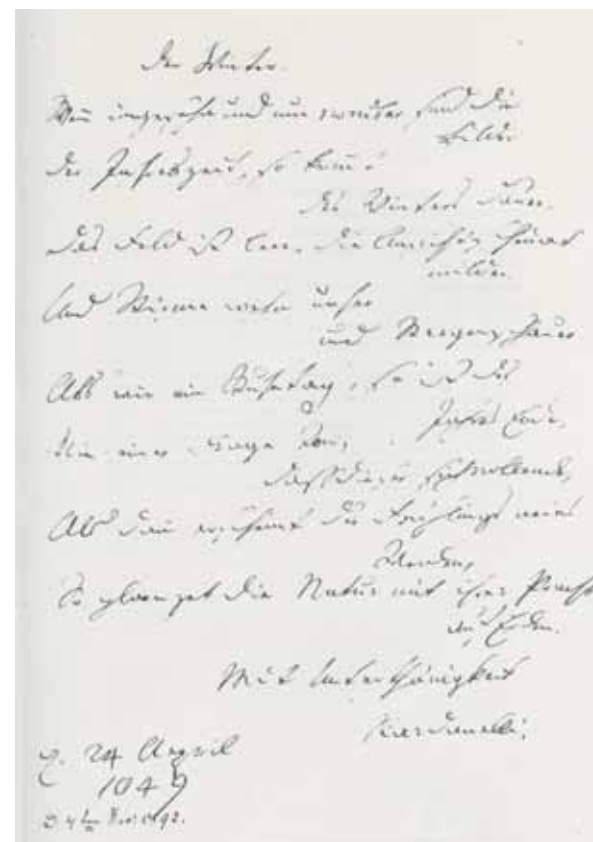
Variations et sautes d'humeur, réciprocité infinie du poème et de la musique: la musique de Heinz Holliger entretient un très long compagnonnage avec celle de Robert Schumann. Au sein de sa grande *Partita* pour piano, le compositeur suisse fait résonner certain *Sphinx*, évoquant le *Carnaval* de Schumann: quelques notes-lettres d'une signature secrète pour tout un cycle. Le récital de Jean-Frédéric Neuburger s'ouvrant avec le piano de Robert Platz, métamorphosé par l'informatique sans l'aide d'aucun haut-parleur, s'achèvera dans l'univers fantasque des *Kreisleriana*. Schumann s'inspire ici des divagations et des pirouettes singulières du maître de chapelle Johannès Kreisler, inventé par E.T.A. Hoffmann: le grotesque est interrompu par la rêverie et la fougue, suspendue par les «il était une fois» réitérés de l'enfance.

Production Ircam-Centre Pompidou.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€



ROBERT WALSER, CARTE D'EDOUARD KORRODI, RÉDACTEUR LITTÉRAIRE DE LA NEUE ZÜRCHER ZEITUNG À ROBERT WALSER ET MICROGRAMMES DE ROBERT WALSER (JUIN-JUILLET 1932).
©KEYSTONE/ROBERT WALSER-STIFTUNG.



FRIEDRICH HÖLDERLIN, *DER WINTER* (L'HIVER) (1842), MANUSCRIT.
©FONDATION MARTIN BODMER.

de ces rythmes. Plus la forme rythmique est rigide, plus nous avons le sentiment de ne plus pouvoir respirer, la musique elle-même (et non seulement l'exécutant) tendant à s'essouffler». C'est en respirant justement, en plaçant exactement la césure, selon un *rubato* aux reminiscences schumanniennes, que naît le phrasé et que nous remontons à la phrase, avènement du langage à lui-même, avant même ses structures mélodiques et périodiques. Car la musique de Holliger avoisine le langage. Il lui faut apprendre à phraser, ou réapprendre, comme Nelly Sachs, qui surmonta son aphasie en écrivant *Enigmes ardentes* (*Glühende Rätsel*) – Holliger mit en musique, pour alto et dix instruments, cinq poèmes de ce recueil.

Nous revient aussi en mémoire un intermède de Beckett, cher à Holliger: *Souffle*, d'une page seulement, mais qui paraît si dense. Pas une réplique, seulement des didascalies: noir; brève lueur sur un espace jonché de vagues détritiques; cri faible, sorte de vagissement, aussitôt suivi d'une inspiration (l'éclairage monte), silence; expiration (l'éclairage descend), à laquelle succèdent tout aussitôt un cri, absolument identique au premier, puis un silence; noir. Les deux cris délimitent-ils la durée de nos existences, entre naissance et mort, entre l'aurore de la génération et le couchant de l'agonie? «Cri de naissance – croissance (inspiration) – bref arrêt – lent déclin (expiration) vers la mort, le cri de mort-naissance: naissance négative [...] ou répétition du toujours identique?», s'interroge Holliger, attentif à ne pas trancher, lui qui réalisa en musique les gestes ambigus, les ressassements obsessionnels, les rituels d'anéantissement, l'univers clos, sans écho, pas même de sa propre voix, et l'existence spectrale des personnages de *Come and Go*, *Not I* et *What Where* de Beckett, le schubertien.

Cette respiration, inspiration et expiration, englobe chaque vie de l'univers, du végétal, de l'animal et de l'humain, et jusqu'au ressac de la mer, influence notre perception et détermine notre façon de penser et de sentir tout ce qui est dans le temps et l'espace. Il lui est en outre accordé une dimension spirituelle: l'homme inspirant pour la pre-

mière fois accueille le souffle d'Elohim, à l'origine de toute vie. *Pneuma* est souffle – âme – esprit – vie. Le spirituel de la biographie, c'est ce *pneuma*, ce *spiritus* de la tradition gréco-latine et judéo-chrétienne, de sorte que la biographie est, si l'on nous autorise cet âpre néologisme, une pneumatographie.

3. L'œuvre de Heinz Holliger tient de la biographie.

Une écriture de vies en marge et d'exclus, aux destins tragiques ou en proie à la folie et à d'inquiétantes visions: Hölderlin, Schumann, Trakl, Walser, Soutter, Celan... Non que les œuvres de Holliger tiennent de l'art brut, mais, de la déraison, elles semblent retenir ceci: – une simplicité des images et des figures, une structure souvent réduite à quelques archétypes, à une ossature formelle, un art économe, à l'exemple des dernières œuvres de Schumann, dont le sujet s'est absenté, s'est retiré ou, à bout de souffle, s'est brisé, jusqu'à la dissociation; – une suspension du temps. *Scardanelli-Zyklus* retient non les grands odes ou hymnes dans lesquels Hölderlin raffinait au-delà de toute mesure les rythmes grecs, y entraînant le vers allemand, mais se concentre sur les poèmes de la folie, dont il ne reste qu'une partie, pour l'essentiel des dernières années – quantité de pages furent détruites, négligées par des visiteurs parfois avertis pourtant. Hölderlin les écrivit dans la tour de Tübingen, où il passa les dernières années de sa vie, de 1807 à 1843, les signa du nom de Scardanelli et les data non sans confusion: 1676, 1743, 1940... Ce calendrier monstrueux dénote l'immuable, une Histoire désormais en échec, loin du jacobinisme et des idéaux de la Révolution française que Hölderlin avait brandis autrefois. Sans guère de métaphores, les poèmes, simples, aux rythmes iambiques réguliers, statiques, comme hors du temps, portent presque exclusivement sur les saisons. «La nature n'y est pas descriptive ou romantique, l'homme est toujours placé au-dehors d'elle, comme derrière une vitre.

Il voit sa beauté, mais elle reste intouchable, inapprochable.». Cette froideur intacte, roide, que la clinique jugerait signe de schizophrénie, les poèmes de Walser l'énoncent également: aussi un cycle de douze lieder pour contre-ténor, clarinette, accordéon et contrebasse, est-il titré *Beiseit* (*À l'écart*). Dans *Scardanelli-Zyklus*, et ailleurs, des harmonies gelées, transparentes, fragiles, d'après l'effondrement, une écriture paralysée, immobile, bien que souvent faite de chorals et de canons, et une forme promise au retour incessant de ses cycles miroitent l'absence de commencement, de tension et de fin; – une torsion de la langue, qui tend aux jeux de langage – en Suisse, on le sait, naquit Dada. Limitons-nous à rappeler ici l'intérêt de Holliger pour les dialectes, dont les mots ne sont pas encore domptés, élimés, aplanis par l'usage, et que l'on trouve dans les poèmes de Kurt Marti, pour *Rosa Loui*, ou dans ceux, hypnotiques, d'Anna Maria Bacher, pour *Puneigä*. «Ce sont des poèmes païens, crus, et non pas une poésie structurée ou figiolée», autorisant la violence du son, non censurée, la fascination et l'ébranlement, sinon une sorte de chamanisme alpin; – une écriture de la vie qui ne s'oppose pas à la mort, mais la contient, comme sa condition de possibilité, et dont l'expérience musicale serait la plus originelle et la plus décisive, la plus intime et la plus impérieuse expression. Un *moriendo*, un *diminuendo al niente*, des structures menées à leur terme, qu'illustrait déjà le premier *Quatuor à cordes*, par le ralentissement, un *descrescendo*, une perte d'énergie, un relâchement des cordes et de la pression de l'archet ou des doigts. Ont depuis suivi d'autres pages arrachées à l'angoisse de la destruction, de la perte et du néant. Holliger évoque même, amusé, ceux qui le définirent comme un «miniaturiste sensible et nécrophile». De cela, le silence pourrait donner une image sonore, mais il n'est aucunement muet, il n'est en aucune sorte la cessation de la musique en soi, de ses bruissements, mais une vibration, un lieu de tension extrême. Pour autant, l'artiste est celui qui écrit sachant que le sujet est mort, posthume. La biographie est, aussi, une thanatographie.

MARDI 4 JUIN, DE 11H À 12H
COLLÈGE DE FRANCE, AMPHITHÉÂTRE HALBWACHS
CONFÉRENCE

« MUSIQUE INFORMATIQUE : DE LA SYNCHRONISATION INTERPRÈTE/ELECTRONIQUE À LA PARTITION ALGORITHMIQUE. »

Par Gérard Berry (Collège de France) et Arshia Cont (Ircam)

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

JEUDI 6 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

PORTRAIT MARESZ I

David Lively piano
Ensemble musikFabrik
Direction Peter Rundel
Réalisation informatique musicale
Ircam/Olivier Pasquet, Thomas Goepfer

SÉBASTIEN GAXIE *Nouvelle œuvre*,
commande Ircam-Centre Pompidou, création
MAGNUS LINDBERG *Twine, Étude I et II*,
Coyote Blues
YAN MARESZ *Nouvelle œuvre*, commande Françoise
et Jean-Philippe Billarant, Kunststiftung NRW et Ensemble
musikFabrik, création

La création très attendue de Yan Marez incarne un rêve ancien, celui de l'œuvre intégrale qui absorbe toute distinction entre matériau et dramaturgie. Utopie stockhausienne de l'unicité absolue, où la synthèse électronique procède du rythme, où les timbres électroniques et instrumentaux sont conçus simultanément. Musique sans figures d'un ensemble saisi par l'électronique. Pour échapper au pays connu et trop balisé de la musique mixte, Yan Marez brusque ici son propre idiome – vitesse, plasticité, musique pulsée et figurée.

Magnus Lindberg partage la scène de cette soirée avec l'ensemble musikFabrik et le pianiste américain David Lively. Élaboré après une longue fréquentation des *Noces* de Stravinsky, son *Coyote Blues* répondait au désir d'écrire pour la voix dont on retrouvera la trace dans les mélismes purement instrumentaux. Les modèles vocaux, manipulés par l'informatique, sont également intégrés par Sébastien Gaxie dans sa création polyrythmique pour piano. Un compositeur – pianiste fasciné quant à lui par le *clavier bien tempéré* de Bach.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou.
CONCERT DIFFUSÉ SUR FRANCE MUSIQUE LE 17 JUIN À 20H DANS LES LUNDIS
DE LA CONTEMPORAINE.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

CHORÉGRAPHIE D'UN CHANT



BARBARA HANNIGAN, PHOTOGRAPHIE ELMER DE HAAS.

ENTRETIEN AVEC BARBARA HANNIGAN

Créatrice et dédicatoire de nombreuses œuvres, Barbara Hannigan est une figure incontournable de la scène musicale d'aujourd'hui. Invitée pour deux concerts dans le cadre de ManiFeste, elle fera également profiter de son expérience les jeunes compositeurs de l'académie. Retour sur l'itinéraire d'une soprano chérie par le contemporain...

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE
VENDREDI 7 JUIN, 20H
SALLE PLEYEL

HANNIGAN - DIOTIMA
VENDREDI 24 JUIN, 20H30
THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

Comment devient-on une chanteuse telle que vous, avec autant d'intérêt, d'outils et de passion pour la musique d'aujourd'hui ?

Mon professeur au Conservatoire de Toronto a certainement joué un grand rôle dans cette direction qu'a prise ma carrière. Elle savait que je m'ennuierais à mourir si elle ne me faisait chanter que du Schubert et du Mozart. Elle m'a donc conseillé d'aller à la bibliothèque, d'emprunter des partitions et de les étudier, l'une après l'autre. Du reste, peut-être ma curiosité vient-elle aussi du fait que, à cet âge-là, je n'avais justement pas ce bagage schubertien et mozartien – je ne connaissais pas non plus que Mahler, Boulez ou Ligeti. Je viens de Nouvelle-Écosse, d'un village avec moins de cinq cents habitants. On n'y écoutait pas réellement de musique classique. Quand je suis arrivée à dix-sept ans à Toronto, c'est comme si tout un monde s'ouvrait à moi.

Comment travaille-t-on un répertoire aussi ardu, qui s'éloigne toujours plus de la voix « classique » ?

Les chanteurs ne peuvent travailler à pleine voix toute la journée: il faut ménager sa voix. Je travaille donc le plus souvent sur table, en silence. J'imagine l'œuvre, la ligne de chant. J'essaie de tout visualiser: non pas seulement la courbe d'une mélodie ou un saut d'intervalle, mais tout ce qui est sollicité par le chant: les muscles, les sensations de vibration. Je visualise la forme que prendra mon palais pour rendre tel passage, ce que fera ma langue, comment je respirerai, comment je sentirai ma mâchoire... C'est exactement la même gymnastique intellectuelle que celle d'un plongeur, qui visualise sa figure alors qu'il est encore debout sur le plongeur. Ou celle d'un danseur, qui repasse une chorégraphie entière dans sa tête.

De manière presque concomitante avec votre prise de rôle de Lulu à la Monnaie de Bruxelles, vous avez collaboré avec George Benjamin sur son opéra *Written on Skin*: comment vous êtes-vous appropriée le rôle ?

J'ai rencontré George Benjamin quelque temps avant qu'il ne se mette au travail. Il connaissait déjà ma voix, et nous nous sommes ménagés un peu de temps pour faire la musique ensemble, chez lui. Nous avons joué les *Sept lieder de jeunesse* de Berg, nous avons parlé



PHILIPPE SCHÖELLER, D.R.

ambitus, tessiture, confort de voix. Quand la partition m'est parvenue, scène après scène, ma première réaction a été la surprise. Cela n'avait rien d'un rôle virtuose. C'était lyrique, avec quelques notes haut perchées, mais, à première vue, relativement modeste. Ce n'est que pendant les répétitions, et surtout à partir du moment où nous avons travaillé en scène sous la direction de Katie Mitchell, que j'ai commencé à appréhender l'intensité et le poids du rôle. Les lignes étaient tendues, les phrases longues. Ces notes tenues dans l'aigu exigeaient des efforts très différents des passages coloratures qu'on me demande habituellement. Le rôle était celui d'une femme sérieuse et grave, et j'ai beaucoup aimé cet aspect-là. Nous n'avons presque rien changé.

Pendant le festival ManiFeste-2013, vous chanterez deux œuvres de Philippe Schöeller. Il nous dit lui-même à votre sujet: « La rencontre avec cette artiste exceptionnelle qu'est Barbara Hannigan est la source de l'invention poétique et artistique de ce diptyque, *Operspective Hölderlin*, *Three Songs from Esstal*. » Comment devient-on la « muse » d'un compositeur ?

Philippe Schöeller est un compositeur singulier – certainement un original. Je suis toujours fascinée par le mystère qui se dégage de ses partitions complexes. Les compositeurs connaissent mon engagement de longue haleine pour le répertoire contemporain, et savent que l'on peut me faire confiance. Je ferai tout pour comprendre de la manière la plus approfondie possible ce qu'ils ont essayé de transmettre au travers de leur musique.

Comment choisissez-vous les œuvres que vous créez – est-ce une question d'esthétique ? De relation humaine ? Un projet séduisant ? Ou peut-être, une question de voix ?

Je n'ai pas de recette. Les compositeurs que j'aime sont très différents: Ligeti, Dutilleul, Boulez, Dusapin, Barry, Benjamin, Schöeller – rien que dans cette courte liste, il y a déjà un panel esthétique très varié. Je refuse bien des offres, car je ne ressens aucune familiarité avec la partition qu'on me demande de chanter. Je recherche un certain équilibre entre la puissance de la vision intellectuelle et la force dramatique et émotionnelle. Le pourcentage peut varier d'une pièce à l'autre, mais les deux aspects doivent être présents. C'est aussi une affaire de goût, d'architecture de la partition ou du rôle, et du choix des textes. Je suppose que la décision vient de mon propre instinct – la seule chose à laquelle je puisse me fier.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

VENDREDI 7 JUIN, 20H
SALLE PLEYEL

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Barbara Hannigan, soprano
Direction Jukka-Pekka Saraste
Réalisation informatique musicale Ircam/Carlo Laurenzi

CARMINE EMANUELE CELLA (LAURÉAT ACADEMIE MANIFESTE-2012) *Reflets de l'ombre*, commande Ircam-Centre Pompidou et Radio France, création
PHILIPPE SCHÖELLER *Three Songs from Esstal*, commande Radio France, création
WITOLD LUTOSLAWSKI *Symphonie n° 3*

Un souffle lyrique traverse le concert dirigé par Jukka-Pekka Saraste, présent jusque dans la troisième symphonie de Lutoslawski. Avec une formation typiquement romantique, Philippe Schöeller annonce un opéra futuriste, proche d'*Operspective Hölderlin*, également dédié à la soliste Barbara Hannigan. Le pari de Carmine Emanuele Cella, compositeur et lauréat de l'académie 2012, est l'alliance directe entre électronique et orchestre. S'emparant de l'allégorie du mythe de la caverne chez Platon, il pose deux mondes en présence, le premier, instrumental, représentant l'ombre imparfaite du second, pure idée sonore électronique.

Coproduction Radio France, Ircam-Centre Pompidou.
CONCERT DIFFUSÉ EN DIRECT SUR FRANCE MUSIQUE.

Tarifs | 35€ | 28€ | 24,50€ | 18€

SAMEDI 8 JUIN, 19H30
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

L'ITINÉRAIRE - LES CRIS DE PARIS

Direction Jean Deroyer, Geoffroy Jourdain
Réalisation informatique musicale Ircam/Gilbert Nouno,
Manuel Poletti, Heera Kim, Serge Lemouton*
Encadrement pédagogique Ircam/Éric Daubresse
Paysagiste, conseillère à la mise en scène
Astrid Verspieren*

HEERA KIM *Things We Said Today*, création Cursus 2
MAURO LANZA *Ludus de Morte Regis*, commande Cris de Paris dans le cadre du dispositif « Identité et Environnement Sonore », création
JEAN-LUC HERVÉ *Germination**, commande d'État, création

Inscrire l'œuvre dans la nature et la nature dans l'œuvre, élaborer un dispositif musical en fonction même du lieu de l'écoute, tel est le pari de Jean-Luc Hervé, associant croissance végétale et musicale sur une place sonore au cœur de Paris. La première partie du concert est beaucoup plus urbaine, rhétorique et théâtrale avec la création de Heera Kim et le triptyque de Mauro Lanza. Tout à la fois deuil, anarchie et fête, *Ludus de Morte Regis* se souvient d'anarchistes qui tentèrent d'assassiner le roi Umberto 1^{er}. Rébellion contre l'état de nature, folie de Nietzsche, le Crucifié, signant un billet à l'adresse d'Umberto: autant de gestes radicaux et burlesques pour un « état d'exception ».

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, L'itinéraire, Les Cris de Paris. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'étude aux jeunes compositeurs du Cursus 2). En collaboration avec l'Ecole Du Breuil, Arts et Techniques du paysage, établissement géré par la Ville de Paris.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

18H30, SALLE IGOR-STRAVINSKY
FILM « IMAGES D'UNE ŒUVRE N° 16: GERMINATION, DE JEAN-LUC HERVÉ », ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR PHILIPPE LANGLOIS ET CHRISTIAN BAHIER.
Entrée avec le billet du concert.

ALIADOS OPÉRA, POLITIQUE ET MONTAGE



AUGUSTO PINOCHET S'ENTRETIENT AVEC L'ANCIEN PREMIER MINISTRE BRITANNIQUE MARGARET THATCHER EN 1990. PHOTOGRAPHIE JONES, L.R.C., SIPA.

ENTRETIEN AVEC ESTEBAN BUCH

Musicologue et chercheur à l'EHESS, Esteban Buch est également le librettiste d'*Aliados*, un «opéra du temps réel». Il signe ainsi son second livret après *Richter* écrit il y a une dizaine d'années. Il revient sur cette activité de librettiste et aborde sans détour les rapports de l'opéra avec l'histoire et la politique.

ALIADOS
VENDREDI 14 AU MERCREDI 19 JUIN, 20H30
18 JUIN, 19H30
THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Vous caractérisez *Aliados* comme un «opéra du temps réel». Il y a intrusion sur une scène d'opéra de l'histoire, de faits historiques, du documentaire et de l'archive. En vous lançant dans ce projet, aviez-vous des modèles ou des anti-modèles artistiques ?

Par la formule «opéra du temps réel», nous jouons sur le *temps réel* d'un point de vue technologique, dont on connaît l'importance dans le monde musical, et le *temps réel* d'un point de vue politique. Il y a une dizaine d'années quand j'ai écrit le livret de *Richter* de Mario Lorenzo, j'avais parlé d'opéra documentaire de chambre. De *Richter* à l'opéra du temps réel *Aliados*, il y a une continuité, je me situe dans le même sillage. Pour les deux, la trace du document reste le point de départ. Quant aux modèles, je pense bien sûr à *Nixon in China* de John Adams

qui est le plus récent et qui m'a intéressé pour des raisons évidentes, notamment la rencontre entre deux figures historiques. Plus généralement il existe une trace mineure, très marginale dans l'opéra du 20^e siècle, d'œuvres qui ont pris non seulement des sujets d'actualité comme thème, mais aussi des sujets à forte charge politique, à partir de traces documentaires. L'opéra radiophonique de Kurt Weill et Bertolt Brecht sur Lindbergh, *Der Lindberghflug*, où l'on trouve des traces du discours du pionnier de l'aviation et également des références au rôle joué par les médias dans son exploit médiatico-technologico-sportif. Un autre exemple historique, c'est *Intolleranza 1960* de Luigi Nono, où la date même s'inscrit dans le titre. Le livret de cet opéra est travaillé à partir de sources renvoyant à des événements contemporains, dont une catastrophe minière et une inondation, sur fond de dénonciation politique du fascisme. Ce sont surtout ces trois modèles-là que j'ai mobilisés pour *Aliados*.

L'une des différences avec *Intolleranza 1960*, c'est l'écart temporel entre l'époque représentée par *Aliados* et le temps présent, celui de la création de votre œuvre. La rencontre entre la dame de fer et le vieux dictateur se déroule en 1999, la référence à la guerre des Malouines remonte à 1982. Donc vous créez une double distance historique. Pourquoi avez-vous saisi cet événement singulier ?

C'est vrai, il y a un écart. En même temps je continue à avoir le sentiment que cette histoire vit avec nous. Thatcher est encore vivante. Son héritage sera placé sur le devant de la scène dès qu'elle disparaîtra. Même pour Pinochet, l'histoire n'est pas terminée, en termes de mémoire historique. Pinochet est mort, mais le Chili reste en prise avec son héritage. Il en va de même pour la guerre des Malouines. C'est un événement qui a plus de 30 ans aujourd'hui, mais qui reste en Argentine un sujet d'actualité. Il reste des revendications autour des îles, même si on essaye de se démarquer de la guerre et de la dictature. Ce sujet a encore sa place dans l'espace public. Par ailleurs, *Nixon in China* est écrit en 1985 et la visite de Nixon en Chine se déroulait en 1972. Il y avait là aussi un écart, contrairement à Brecht et Weill qui travaillaient sur le vif du présent, deux ans après la traversée de Lindbergh.

Pourquoi cet événement-là dans *Aliados*? Autant pour des raisons dramaturgiques que biographiques. D'un point de vue dramaturgique, car j'ai toujours été attiré par les huis clos. Entre ces deux vieillards plus ou moins impotents, plus ou moins immobiles, c'en est un qui produit une scène plutôt beckettienne. J'étais aussi très intéressé par le fait qu'il y avait une dimension comique dans l'abjection de cette rencontre, un côté totalement dérisoire et misérable. Quant à la dimension biographique, elle est très simple. La guerre des Malouines est l'expérience de ma génération d'argentins. Je suis né en 1963, la même année que les conscrits qui se sont retrouvés embarqués de force dans cette guerre par la dictature argentine, alors dirigée par le général Galtieri. Au travers de Thatcher, Pinochet, de la guerre des Malouines, j'ai fait un retour sur mon histoire, et sur l'histoire de ma génération.

L'archive est un point de départ. Il y a des archives abondantes sur les deux protagonistes principaux. Quel peut être le statut de l'archive sur une scène ?

Je pense à deux niveaux. Dans mon livret abondent des allusions concrètes à des documents visibles. Personnellement, j'ai toujours été sensible à l'esthétique du document en tant que tel. J'éprouve un intérêt esthétique pour les vieux papiers, les vieilles photos, voire les archives télé, etc. C'est pourquoi j'avais suggéré, si on avait les droits pour les montrer, d'utiliser les papiers de ce que la CIA avait écrit sur Pinochet, avec leur force esthétique particulière. Cela peut aussi s'appliquer aux documents sonores. Avec Sebastian Rivas, nous avons un intérêt pour la vraie voix de Pinochet ou de Thatcher.

MERCREDI 12, JEUDI 13 ET VENDREDI 14 JUIN, IRCAM ET SACEM

POSTÉRITÉ, DEVENIR, OUBLI : L'ŒUVRE DU NUMÉRIQUE RÉPLIQUES ART-SCIENCE

RENCONTRES

MERCREDI 12 ET JEUDI 13 JUIN
14H30, IRCAM, SALLE IGOR-STRAVINSKY
Avec Philippe Dubois, Christine Berthaud, Thierry Bouche, Roberto Di Cosmo, Andrew Gerzso, Emmanuel Hoog, Christian Jacob, Anne Laforêt, Pierre Lemarquis, Aymeric Mansoux, Amedeo Napoli, Frédéric Raynal...

DÉBATS ET CONFÉRENCES

MERCREDI 12 JUIN 18H30, IRCAM, SALLE IGOR-STRAVINSKY

Nicolas Bourriaud, Jean-Baptiste Clais

JEUDI 13 JUIN 18H30, IRCAM, SALLE IGOR-STRAVINSKY

Slava G. Turyshev

20H, IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

Pierre Boulez, Régis Debray

VENDREDI 14 JUIN 14H30, SACEM

Patrick Bazin, Bruno Racine*

16H30, SACEM

Alain Bonardi, Delphine Dauga, Christophe Dessinause*

18H30, SACEM

Patrick Bazin, Emmanuel Hoog, Christian Jacob, Michaël Levinas

*sous réserve d'acceptation

Le « Digital Dark Age » désigne une situation future où les données électroniques seront illisibles car stockées sur des supports caducs dans des formats oubliés. Cette problématique touche tous les domaines du savoir et de l'art, de l'archivage et de la création. Elle s'étend à mesure que la mémoire de l'humanité est convertie en bits. Quelles stratégies face à « l'oubli numérique » ? Quelle pérennité pour les œuvres conçues avec une technologie bientôt révolue ? Montage et archivage, vintage et remake, interprétation et réinterprétation authentique signalent l'inventivité artistique en prise directe avec la fuite du temps technologique. Rencontres, débats et « répliques » art-science sur l'œuvre au temps du numérique : une confrontation entre Faust et Janus.

Coordination Sylvain Lumbroso, Hugues Vinet, Sylvie Benoit

Production Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40

12
06

MERCREDI 12 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

PERCUSSION 2013

Daniel Ciampolini, Benoît Maurin, Pierre-Olivier Schmitt, Gianni Pizzolato, interprètes
Steven Schick percussion

Réalisation des Geecos Ludovic Barrier - luthier

Réalisation informatique musicale Ircam/Lorenzo Bianchi

LORENZO PAGLIEI *Voir-Toucher*,

commande Ircam-Centre Pompidou, création

IANNIS XENAKIS *Rebonds, Psappha*

BRIAN FERNEYHOUGH *Bone Alphabet*

JOHN LUTHER ADAMS *Roar*

La percussion est au cœur de l'Ircam et de son académie. L'Américain Steven Schick a conçu son récital sur des classiques du répertoire, de Xenakis à Ferneyhough. Le compositeur Lorenzo Pagliei achève une recherche musicale et technologique de deux ans à l'Ircam dans le champ des percussions virtuelles. Naissance d'un espéranto du son et du geste ? *Voir-Toucher* induit une nouvelle lutherie, un alphabet inédit de gestes capable de contrôler des modèles physiques par le logiciel Modalys.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou.

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

À un autre niveau, les sources documentaires du texte sont aussi des archives. Pour les propos tenus par Thatcher et Pinochet en scène, j'utilise ce que l'on trouve réellement dans leurs discours. Tout ce qui relève d'un propos politico-historique est repris par des discours réels : des parties, des passages, des extraits, des moments. Sans être scrupuleusement fidèle, car il y a un jeu de la composition qui est de ma responsabilité. Mais pour chaque propos, je peux renvoyer au discours dont il est extrait. À un moment Thatcher s'emporte contre les dictateurs. C'est un propos qu'elle a vraiment tenu, à ceci près qu'elle ne l'a pas fait devant Pinochet. Imaginez la tension produite par cette phrase prononcée en présence d'un dictateur par excellence. Je ne voulais pas rendre plus charitable l'image de Thatcher, mais suggérer qu'elle avait des discours changeant en fonction des contextes. En revanche les discours des deux autres personnages de fiction, l'intendant et l'infirmière, relèvent d'une autre logique : celle de l'alégorie. Ces personnages sont des incarnations des États respectifs. Ce qu'ils disent, ce sont des choses que je leur fais dire, à ceci près que l'une des fonctions du personnage de l'aide de camp est de rappeler les accusations portées contre Pinochet. J'ai ici utilisé un extrait de l'acte d'accusation du juge Baltasar Garzón. Enfin le cinquième personnage, le conscrit est aussi un personnage de fiction, auquel je fais dire des choses dans lesquels des gens de ma génération pourraient se retrouver. Une fiction qui témoigne à la place de celui qui ne peut plus témoigner parce qu'il est mort.

Le collage, dans les arts visuels, a été utilisé par des œuvres fortement chargées politiquement. Une manière d'ancrer le sens artistique dans le réel ou de faire entrer le réel dans l'œuvre d'art. Ne fonctionnez-vous pas de manière similaire, en collant et en montant, des images du réel. N'est-ce pas une forme de manipulation consciente ?

On ne peut pas produire un discours sur le réel sans composer avec le réel, dans ce sens où le réel est le matériel même à partir duquel on réagit. La « manipulation » est associée au fait de vouloir faire croire aux gens des choses dont on ne leur donne pas les raisons. Un homme politique serait manipulateur non pas quand il compose quelque chose, mais quand il cache ses véritables intentions. De ce point de vue, nous ne manipulons pas dans la mesure où nous ne cachons rien du tout. Mais nous nous inscrivons très clairement dans un discours polémique. Pour élargir la question, je pense qu'il y a toute une gamme d'opérations entre collage, montage, composition. Collage ? Oui ! Dans la mesure où toute citation est un collage. J'aime et revendique une esthétique du collage : ceux de John Heartfield contre les nazis, ceux de Max Ernst dans un but moins politique. C'est certainement un moyen parmi les plus puissants et les plus originaux que le XX^e siècle ait produit, dans le domaine des arts visuels ou du champ radiophonique, et cela inclut également certains gestes de la musique concrète dans sa version historique.

À côté du collage stricto sensu, il y a des gestes qui relèvent plus du *montage*. Dans la tradition cinématographique, le montage n'est pas un travail avec des échantillons du réel, mais un travail à partir de ce que le réalisateur a décidé de produire comme image. Le montage peut exposer le caractère composé de cette opération comme une ressource esthétique dont le but est de marquer la distance par rapport au premier degré de ce qui est représenté. En ce sens-là, il y a bien du montage. Cela nous renvoie à des questions d'histoire de la musique. Adorno opérait une distinction nette entre Stravinsky, qui pour lui était, dans le mécanique, et Schönberg qui aurait été dans l'organique. Cette réflexion dichotomique appartient à une époque où l'on pensait que l'opposition organicisme/mécanique fonctionnait. De nos jours, on est revenu de cette idée. Toute composition, même dans la tradition organiciste, même dans la tradition beethovenienne, relève du même type de mise en série d'éléments que le montage le plus saccadé ou le plus déconstruit.

Il peut toutefois y avoir un montage apparent et un montage qui gomme l'élément hétérogène. Plus les éléments sont hétérogènes, plus l'acte du montage doit être fort pour créer une continuité. On peut soit camoufler le montage, soit l'exhiber comme opération. Un faux naturel ou un constructivisme pleinement assumé.

Je suis d'accord avec ça, avec toutefois une nuance. Les esthétiques qui « exhibent » le geste du monteur, qui « exposent » l'artifice, ne renoncent pas à l'idéal de la cohérence, à l'idéal d'un sens, d'une signification, qui s'en dégagera. Même le geste qui consiste à exhiber les ficelles dans la tradition brechtienne est destiné à produire à l'arrivée un effet intégré, cohérent, global sur le spectateur. De ce point de vue, peu d'œuvres assument jusqu'au bout le fait d'être complètement hétérogènes, faites de bric et de broc, sans création de lien. Très peu assument l'hétérogénéité radicale de leur composition.

Ne peut-on pas dire que l'Histoire elle-même est le montage d'une écriture, la composition d'une intrigue historique, même avec toute la rigueur de l'historien ? Les historiens ont mis quelques générations à le reconnaître. Mais aujourd'hui aucun historien ne contestera qu'il y a mise en intrigue, ni que cette mise en intrigue relève de la subjectivité et de la responsabilité sur le plan moral, de l'historien lui-même. Il n'y a pas d'histoire sans *faire* de l'histoire au sens de fabriquer des récits. Et la question de la dimension esthétique de la pratique de l'écriture de l'histoire, ou des sciences sociales prend alors toute son importance. C'est d'ailleurs une chose qui rapproche mon expérience d'historien de la musique et mon expérience d'écrivain, de librettiste.

Il y a eu toute une polémique associée à la figure de Hayden White qui à un moment dit postmoderne, était allé tellement loin dans la manière de souligner le côté rhétorique des gestes de l'historien que l'on tombait dans l'écueil du révisionnisme et du négationnisme. Les historiens ont répondu à cela de différentes manières, par exemple par le paradigme de la trace chez Ginzburg, ou encore par un travail très détaillé sur la figure et sur le statut du témoignage. Cette question du témoin est du reste très présente dans *Aliados*. Le tiers assiste à une scène, et de ce point de vue, la caméra est positionnée pour l'espace public dans la figure du témoin. La question des médias et médiateurs d'une situation de témoignages partagés intervient dans *Aliados*.

Pour réaliser vos intentions dramaturgiques, avez-vous déjà imaginé de vous diriger vers le théâtre plutôt que vers l'opéra ? Qu'apporte finalement l'opéra à votre situation théâtrale ?

Je peux très bien imaginer des formes hybrides de tout calibre entre l'opéra intégralement chanté, et le théâtre intégralement parlé. Autrement dit, s'il y avait des propositions pour faire parler certains moments du texte, au lieu de les faire chanter, ça pourrait tout à fait me convenir. D'ailleurs l'écriture de Sebastian Rivas à certains niveaux est parfois plus proche de la parole parlée que du chant lyrique. Je ne pense pas avoir écrit un texte pour qu'il soit tout le temps chanté, et seulement chanté. J'ai laissé au compositeur le choix d'agir sur cette question.

Il y a un deuxième aspect à prendre en considération : les temporalités de l'opéra font que les livrets sont souvent trop longs, trop bavards, parce qu'on mesure mal à quel point l'extension du temps musical dilate tout texte de manière vertigineuse. Et si je regarde les versions successives du livret, je constate son rétrécissement constant. Le temps de la scène est devenu le temps d'un opéra contemporain, avec tout ce que ça suppose d'indétermination générique. Imaginez maintenant une pièce de théâtre à partir de six pages de livret : vraisemblablement, au bout de dix minutes ce serait terminé.

Il y a une troisième raison pour adopter l'opéra, c'est que j'aime beaucoup cet art. Il y a beaucoup de situations, à commencer par la rencontre

Pinochet Thatcher, qui seraient impensables sans chant. C'est clairement un duo d'amour au sens lyrique traditionnel avec tous les clichés que l'on peut imaginer derrière. C'est une évocation du répertoire de l'opéra tout à fait affichée. Une autre ressource proprement liée à l'opéra : le catalogue des crimes par exemple fonctionne comme un clin d'œil au catalogue de Don Giovanni. Il ne s'agit pas de jouer simplement de la référence monstrueuse inversée : le type de temps impliqué dans le catalogue de *Don Giovanni* est proprement musical et ne fonctionnerait pas au théâtre. Certains passages du texte n'avaient de sens que par rapport à cet écho d'une pratique opératique.

Avoir choisi l'opéra n'est-ce pas aussi une manière d'éviter deux pièges ? Le premier serait celui du biopic, format très en vogue aujourd'hui : raconter des histoires politiques, les histoires des acteurs politiques, avec le risque d'une réécriture esthétisante et émotionnelle de l'histoire. Le second piège serait de tomber dans quelque chose de trop pédagogique en voulant à tout prix dire aux gens ce qu'il faut penser.

Je vois bien ces deux risques. Pour les biopics par exemple j'ai été amené à voir le film sur Thatcher avec Meryl Streep. Ça n'avait pas grand intérêt, un film très complaisant. Dans *Aliados* on est dans une situation un peu différente car on s'est focalisé sur 50 minutes de la vie de Thatcher, avec l'écho de son rôle en 1982. Des opéras biopics ont déjà été tentés. Qu'est-ce que ça donne ? Il faudrait se plonger dans le répertoire pour voir si la forme « histoire d'une vie » peut correspondre à quelque chose dans l'opéra. Mais c'est très éloigné de notre projet. Et la musique est l'un des moyens qui permet d'échapper radicalement à la forme standard du biopic. Pour ce qui est de l'aspect didactique, que dire ? Quand on se lance dans cet opéra, avec le sujet qu'on a choisi, ce n'est certainement pas pour inviter les gens à admirer Pinochet ou Thatcher, ni la dictature argentine. Maintenant, mon intention n'est pas non plus d'inciter les gens à changer d'avis sur Thatcher, Pinochet ou Galtieri. J'assume complètement un message politique, engagé et clair. Mais l'opéra c'est une manière de mettre en forme la dimension du message en espérant susciter autre chose que la simple affirmation « on est contre ces monstres-là, etc. », quelque chose de plus mystérieux et personnel.

Pourquoi y a-t-il si peu d'opéras politiques et tant d'opéras mythologico-poétiques qui évitent tout ancrage trop historique ?

Historiquement le genre opéra a évité les sujets d'actualité pour plusieurs raisons. D'une part, parce que la mythologie était la source d'une culture classique qui servait de clé d'interprétation du monde réel par voies d'allégories ou de métaphores, pour l'élite qui la maîtrisait. La culture des élites au XVIII^e et au XIX^e siècles fonctionnait comme cela. En même temps, pour des raisons de censure on ne pouvait pas parler directement de sujets politiques. On ne parlait pas du roi, mais d'un roi lointain qui dans un pays inconnu, avait commis des choses ressemblant à certains faits de l'époque contemporaine. *Don Carlos* évoque la situation politique contemporaine de Verdi à travers une histoire qui se déroule à l'époque de l'inquisition, trois siècles plus tôt. Les spectateurs comprenaient, mais ils étaient obligés d'opérer un transfert. L'opéra au XX^e siècle, pour des raisons d'inertie et pour légitimer un répertoire complexe du point de vue musical, est souvent resté sur ce registre-là. Ce fait est comme inscrit dans la dynamique interne au genre. Il y a un demi-tabou, ou du moins une sorte de méfiance face à l'idée même de faire des sujets qui touchent à l'actualité. Mais ces dernières décennies, il y a une petite évolution, un besoin peut-être, de voir que ce genre finalement si étrange peut élaborer une langue avec le monde tel qu'il est...

Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux

VENDREDI 14 AU MERCREDI 19 JUIN
(RELÂCHE LE DIMANCHE)
14, 15, 17, 19 JUIN, 20H30
18 JUIN, 19H30
THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

ALIADOS (ALLIÉS)
UN OPÉRA DU TEMPS RÉEL
CRÉATION SPECTACLE EN ANGLAIS ET ESPAGNOL
SURTITRÉ EN FRANÇAIS

Musique **Sebastian Rivas**, commande d'Etat
Livret **Esteban Buch**
Mise en scène **Antoine Gindt**
Réalisation live **Philippe Béziat**
Direction musicale **Léo Warynski**

Collaboration artistique et assistante à la mise en scène
Élodie Brémaud
Scénographie **Élise Capdenat**
Lumière **Daniel Lévy**
Costumes **Fanny Brouste**
Réalisation informatique musicale **Ircam/Robin Meier**

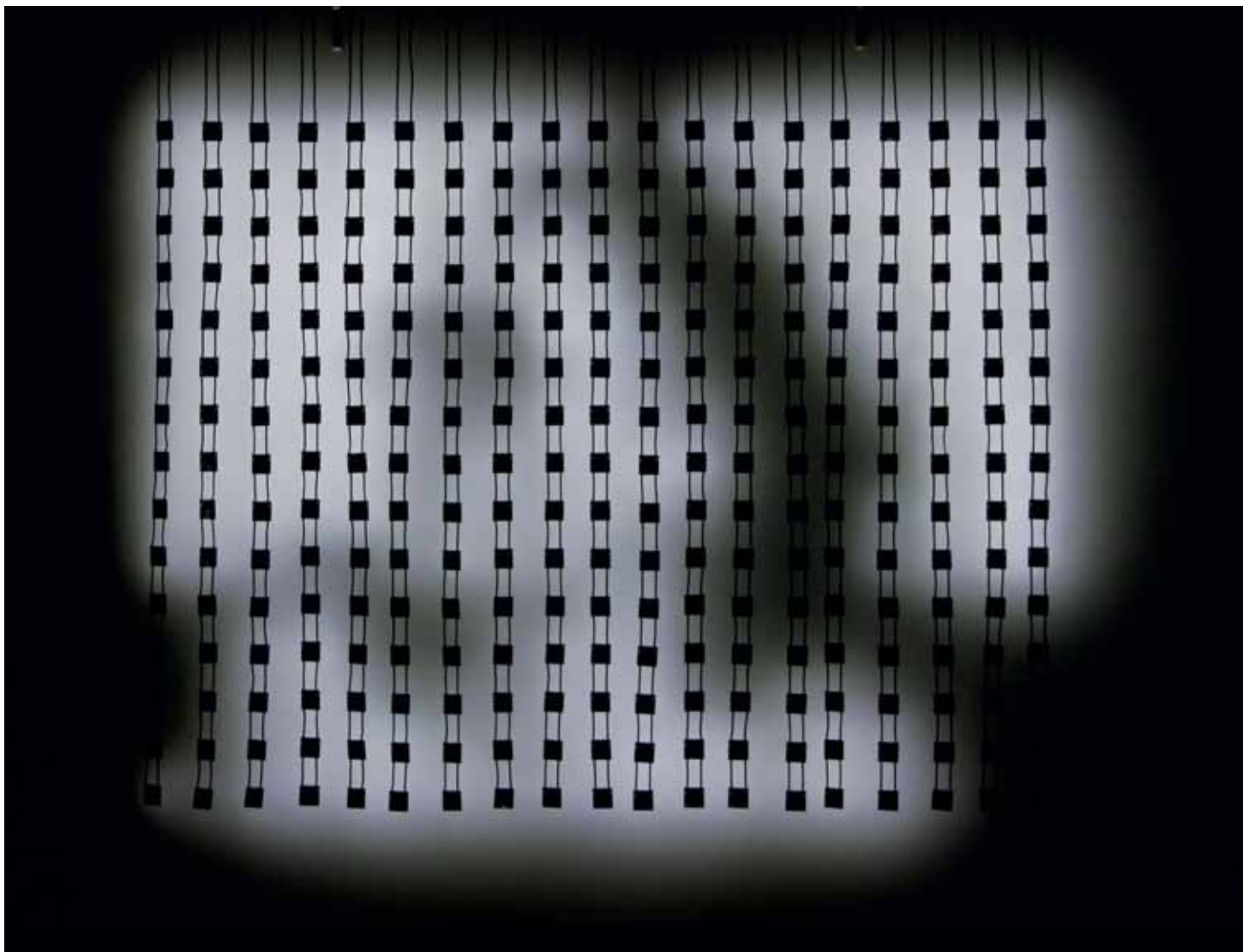
Nora Petročenko Lady Margaret Thatcher
Lionel Peintre Général Augusto Pinochet
Mélanie Boisvert L'infirmière
Thill Mantero L'aide de camp
Richard Dubelski Le Conscrit

Ensemble Multilatérale
Antoine Maisonhaute violon
Kobe Van Cauwenberghe guitare électrique
Benoît Savin clarinette basse
Mathieu Adam trombone
Lise Baudouin piano
Hélène Colombotti percussions

« Aussi vous avez amené la démocratie au Chili. » Lady Thatcher invitée par le sénateur Augusto Pinochet pour un *teatime* cordial à Londres, en 1999, ne tarit pas d'éloge sur celui qui devra bientôt répondre de ses crimes devant un tribunal. À l'instar du *Nixon in China* de John Adams, l'opéra *Aliados* s'inspire de l'histoire politique, en l'occurrence la guerre des Malouines qui vit en 1982 l'alliance improbable de la Dame de fer, championne du libéralisme, et du général chilien en pleine guerre froide. La mémoire défaillante de deux vieillards retirés du pouvoir, l'archive révélatrice, l'histoire collective, sont au centre du projet de Sebastian Rivas et Esteban Buch, deux Argentins remontant un événement décisif pour leur génération et leur identité. Sur la scène théâtrale conçue par Antoine Gindt, la frappe du réel surgit au travers de la manipulation visuelle et de la stylisation du chant. Un opéra du temps réel au sens plein, temps historique et temps de l'informatique.

Coproduction T&M-Paris, Ircam-Centre Pompidou, Réseau Varèse. Avec le soutien du Fonds de création lyrique/SACD, du Théâtre de Gennevilliers/CDMCC, du Festival Musica (Strasbourg) et du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines/Scène nationale.

Tarifs | 24€ | 15€ | 12€ | 9€



JIM CAMPBELL_HOME MOVIES 300-1, 2006_CUSTOM ELECTRONICS, 300 LEDS_60 X 50 X 3 INCHES_ COURTESY OF THE ARTIST.

PARADOXES FERTILES

PORTRAIT MARESZ I
JEUDI 6 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

PORTRAIT MARESZ II
MERCREDI 19 JUIN, 20H30
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

FÊTE DE LA PERCUSSION
SAMEDI 22 JUIN, 20H30
CENTQUATRE, NEF CURIAL

ENTRETIEN AVEC YAN MARESZ

Malgré un corpus resserré, il est pour beaucoup d'observateurs le compositeur français le plus remarquable de la génération qui commence à prendre le pouvoir artistique et institutionnel en Europe - celle des Thomas Adès, Jörg Widmann, Matthias Pintscher. Bien que doué d'un talent remarqué pour les idiomes musicaux les plus porteurs d'audience, il se consacre à l'art savant, celui des vocabulaires et des syntaxes les plus exigeants. Si son écriture adopte un style sophistiqué, nourri des recherches les plus en pointe sur les enjeux du moment de son art (notamment l'orchestration), sa plume n'en est pas sèche pour autant, ni sa pratique au quotidien sans générosité : il est un transmetteur, un enseignant de premier ordre, recherché à la fois par les écoles d'art et les cursus de pré-professionnalisation. Les traits pérennes que l'on retrouve dans ses œuvres (virtuosité des figures, éclat des harmonies, rebond des rythmes) n'obèrent pas le refus du sur-place stylistique, une poésie en mouvement qui confère à chaque pièce un parfum

de prototype. Les flamboyances des «harmonies timbre» de l'orchestrateur-né, qui suffiraient à elles seules à assurer un halo flatteur à ses pièces, n'affaiblissent pas la quête d'un souci formel constant, la prise de risque compositionnelle. Ces quelques paradoxes, sans caractère exhaustif, dessinent un premier portrait de Yan Maresz, le compositeur de *Metallics*, la pièce emblématique des années 1990 de l'Ircam, des *Zigzag Etudes* pour orchestre ou encore d'une musique d'accompagnement pour le film de René Clair *Paris qui dort*. Figure pivot de notre jeune modernité, Yan Maresz n'en est pas moins d'une absolue discrétion : une quasi-absence de commentaires sur son œuvre, peu d'entretiens publics et publiés, une ponctuation rare par le verbe d'une production musicale jalonnée pourtant de grandes réussites et arpentée avec gourmandise par de nombreux interprètes. Saisissons l'opportunité unique de la création d'une nouvelle pièce pour ensemble et électronique par musikFabrik dirigé par Peter Rundel lors de l'édition 2013 du festival ManiFeste pour mieux approcher les enjeux qui animent son œuvre et sa personnalité.

Votre corpus est actuellement dans ce que les musicologues ont coutume d'appeler la phase de maturité, après les fulgurances de vos premiers opus et la confirmation de votre talent par des pièces d'ensemble et d'orchestres réputées. Cela se traduit désormais par une très forte attente à chacune de vos créations. Cette attente influence-t-elle d'une certaine manière vos choix (le type d'œuvre, le choix de la formation ou du/des soliste/s) ou bien avez-vous réussi ces dernières années à résister à cette pression ?

J'ai toujours rêvé d'être un compositeur prolifique, qui écrirait avec facilité, et j'ai d'ailleurs commencé la composition un petit peu comme cela, quand je suis passé du jazz à l'apprentissage de l'écriture. C'est une chose que je peux faire si je ne me pose aucune question sur le langage musical ou les recherches que je veux mener. Aussitôt survient le problème de savoir s'il faut composer énormément ou composer tout simplement lorsque l'on a quelque chose à dire... J'ai un jugement assez sévère envers moi-même qui fait que j'ai tendance à produire peu... Mais c'est en réalité beaucoup d'écriture et peu de choix définitifs.

Plus une nécessité intérieure donc qu'une réaction à un jugement extérieur que vous intégreriez...

Le jugement extérieur n'est jamais rentré en ligne de compte, d'autant que celui-ci a toujours été plutôt favorable. Je ne peux donc pas dire que je me pose des questions sur mon travail parce qu'il est reçu comme ceci ou comme cela ; c'est vraiment par rapport à moi-même que cela se passe, c'est quelque chose de très intime en réalité. Et en définitive, le problème est bien de toujours se demander si l'on peut faire mieux. Je ne recycle pas les mêmes trouvailles ; il y aura bien ici ou là des formules que je vais travailler jusqu'à ce qu'il n'y ait

SAMEDI 15 JUIN, 20H
CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS
DANS LE CADRE DE LA BIENNALE D'ART VOCAL

EXAUDI – ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

EXAUDI
Ensemble intercontemporain
Direction François-Xavier Roth
Réalisation informatique musicale
Ircam/Thomas Goepfer

MAGNUS LINDBERG Jubilees
ALBERTO POSADAS Tenebrae,
commande Françoise et Jean-Philippe Billarant, création
WOLFGANG RIHM
Klangbeschreibung II - Innere Grenze,
création de la nouvelle version

Dominant sa génération en Espagne, Alberto Posadas conduit une œuvre imposante où l'âpreté singulière du détail est toujours intégrée dans une vision globale, souvent un tableau tragique et sombre. Après les *Quatre scènes sombres* inspirées de Goya ou *Elogio de la sombra* pour quatuor, Posadas crée ses *Tenebrae* sur des fragments de Novalis, Stefan Georg ou tirés de la Bible. C'est à partir d'un texte de Nietzsche, *Le Voyageur et son ombre* que Rihm dessine une frontière intérieure (*Innere Grenze*). Contraste scintillant dans ce concert, les *Jubilees* de Magnus Lindberg, écrits pour les soixante-quinze ans de Pierre Boulez, ignorent allègrement toutes affres expressionnistes, toute solennelle profondeur.

Coproduction Ensemble intercontemporain, Cité de la musique, Ircam-Centre Pompidou.
CONCERT DIFFUSÉ SUR FRANCE MUSIQUE LE 24 JUIN À 20H DANS LES LUNDIS
DE LA CONTEMPORAINE.

Tarifs | 18€ | 14,40€ | 12,60€

19H, CITÉ DE LA MUSIQUE, MÉDIATHÈQUE
PRÉSENTATION DU CONCERT PAR CLÉMENT LEBRUN,
MUSICOLOGUE
Entrée avec le billet du concert dans la limite des places disponibles.
Réservation obligatoire: 01 44 84 44 84

MERCREDI 19 JUIN, 20H30
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

PORTRAIT MARESZ II

Élise Chauvin soprano
Ensemble Court-circuit
Direction Jean Deroyer
Réalisation informatique musicale
Ircam/Manuel Poletti, Diana Soh
Encadrement pédagogique Ircam/Grégoire Lorieux

YAN MARESZ Sul Segno, Metallics
LUIS FERNANDO RIZO-SALOM
Quatre pantomimes pour six, création
DIANA SOH Arboretum: of myths and trees,
création Cursus 2

Le style de Yan Maresz – fluidité, entrelacs des lignes, vivacité harmonique – est jalonné par ses œuvres réalisées à l'Ircam, chacune d'entre elles ouvrant une perspective artistique et technologique. Dès sa première note, *Metallics* sollicite notre mémoire, celle de Miles Davis ou des concertos baroques. Étudiant du Cursus, Maresz imaginait alors une brève « histoire » de la trompette par la variation de ses multiples sourdines, une étude musicale entrée depuis lors au répertoire de nombreux solistes. Dix ans plus tard, en 2004, *Sul Segno*, pour cordes pincées et électronique, marquera la quintessence du raffinement sonore, tout un monde résonnant révélé par l'analyse informatique des sons instrumentaux et de leur transitoire d'attaque.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Court-circuit. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'étude aux jeunes compositeurs du Cursus 2).

Tarifs | 18€ | 14€ | 10€

plus rien à en tirer, mais en général je ne me répète pas. Pour ne parler que des œuvres avec électronique réalisées à l'Ircam, il serait bien difficile de trouver des points communs entre *Metallics*, *Sul Segno* et *Paris qui dort*.

Est-ce pour cette raison que vous avez exploré des genres qui ont été beaucoup moins exploités de façon spontanée par vos collègues, la musique d'accompagnement de film muet par exemple ?

Je trouve cet espace intéressant. N'étant pas quelqu'un qui écrit pour la scène mis à part quelques spectacles pour la danse, je vais me tourner vers des formes ou des projets qui vont se rapprocher le plus possible de cette sensation-là, ou en tout cas d'un croisement entre disciplines. « La musique et l'image » est quelque chose qui m'attire énormément, et j'ai l'impression de pouvoir toucher un public avec lequel je suis pour le coup, en phase, celui du cinéma, qui est probablement sous-sollicité pour nos musiques. Mais cela n'est vraiment pas de notre faute. Il est en réalité difficile de trouver des gens vraiment intéressés par la création musicale contemporaine dans le cinéma et les arts plastiques. Le film muet est une manière de s'approcher de cela, en espérant dans le futur, un projet sur un matériau cinématographique contemporain.

Et ce sont un peu des catalyseurs, des aides pour dépasser le seul stade de la résolution de problème et du questionnement du matériau ?

Bien sûr, et d'ailleurs je me suis toujours senti beaucoup plus libre dans les formes collectives. C'est là où finalement on peut lever un peu plus le pied sur cette exigence, et se mettre au service d'un projet artistique qui a des facettes pour lesquelles il faut accepter une certaine souplesse.

Vous nous avez habitués jusqu'à présent à un renouvellement quasi constant, à une remise en cause perpétuelle. Jamais vous ne gelez vos habitudes. Qu'en est-il dans la nouvelle pièce pour ensemble et électronique ? Le projet était-il clair dès sa gestation ou bien êtes-vous en train de le piloter en direct ?

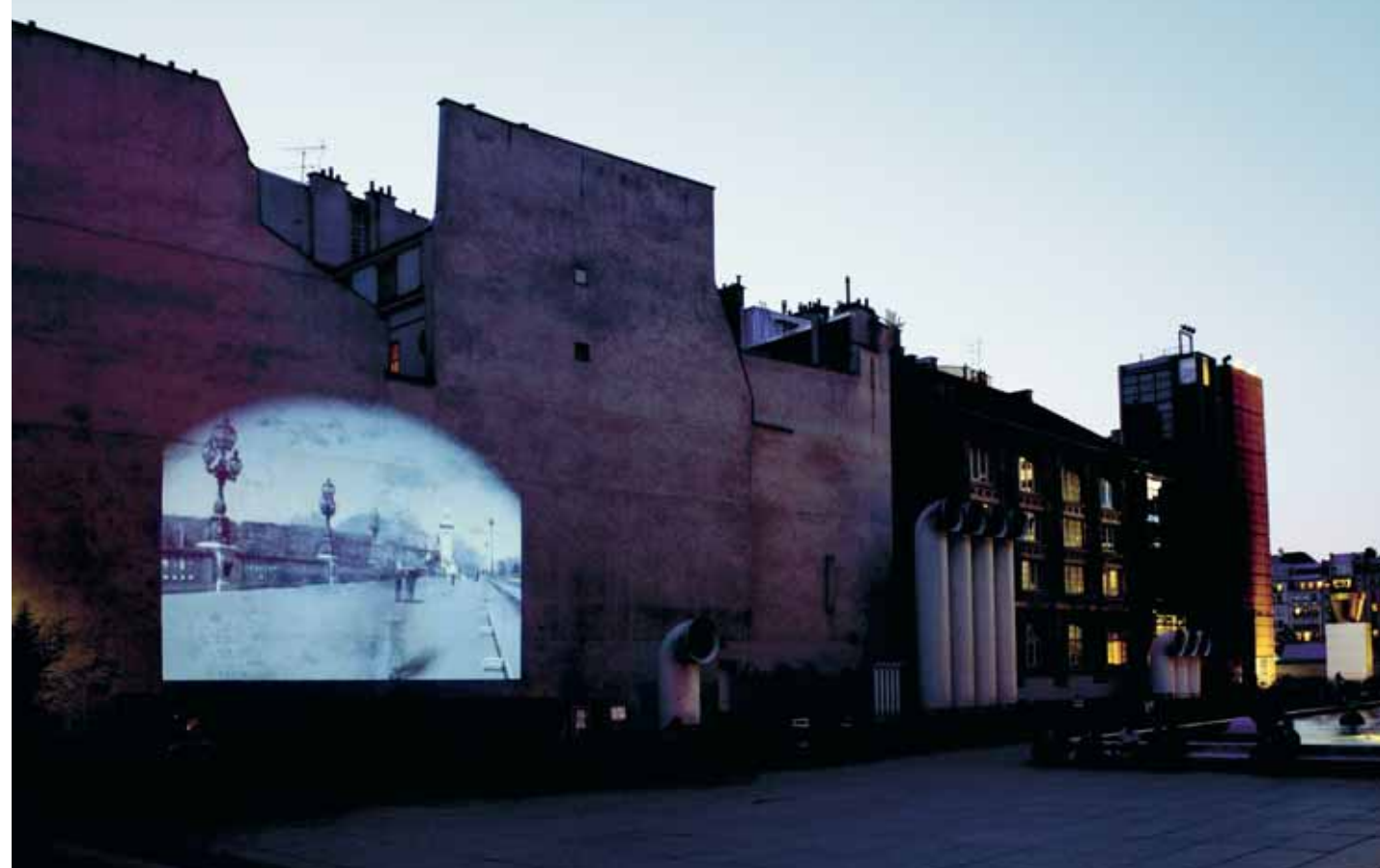
Il y a un petit peu des deux. Le projet était clair depuis longtemps pour la simple raison qu'il fait appel aux nouvelles technologies et plus spécifiquement aux outils développés à l'Ircam, et que j'ai travaillé plusieurs fois sur cette idée. Cette dernière a cependant pris des années pour se concrétiser car nous nous sommes heurtés pendant longtemps à un problème de puissance des machines. Au cœur du projet se trouve un concept d'interaction avec l'électronique dans le cadre de la musique pour ensemble. On pourra pointer une idée qui n'est pas nouvelle, à savoir la relation à l'informatique dans le cadre précis de cette pièce; mais pour ce qui est de la composition elle-même, il y a une forme de renouvellement puisque je travaille sur quelque chose que je n'ai jamais fait auparavant: une musique sans « figures ». Je travaille réellement sur le « ripieno », à savoir un organisme où il est difficile de distinguer tout ce qui fait la variation dans l'écoute de l'articulation musicale (des suspensions, un solo, etc.). La musique est donc pensée en terme de blocs, et on peut imaginer l'ensemble comme un corps unique, multicolore, dans lequel nous

prélevons « en bloc » avec l'informatique pour créer la partie électronique. Cela a des incidences sur l'écriture, beaucoup moins détaillée en termes instrumentaux que celle que j'aurais pu déployer auparavant par exemple.

En réalité tout cela vise à laisser la place à la partie électronique. Très souvent, en effet, quand on écrit pour un ensemble plus large avec de l'électronique, on se retrouve « coincé » car l'espace sonore est déjà saturé de couleurs et d'informations; on a alors tendance, avec l'électronique, à colorer « par-dessus ». C'est sans doute pour cette raison que l'on critique souvent cette électronique qui rajoute des petites touches d'orchestration. Ici, il s'agira a contrario d'une électronique réellement pensée structurellement dans et avec l'ensemble. C'est un véritable enjeu, et il a fallu développer toutes les technologies et outils dont nous avions besoin pour y faire face. Nous voulions que l'informatique en temps réel ait une place de choix et qu'on l'entende pour ce qu'elle est : une partie électronique et non pas la transformation de quelque chose qui se passe sur scène; nous désirions qu'elle soit vraiment une partie autonome en constante interaction avec l'écriture pour ensemble. Les deux sont pensés de concert.

Plus précisément, quels types de travaux de recherche de l'Ircam sont ici concernés ?

L'idée de départ était de pouvoir passer du timbre au rythme à l'aide de la synthèse sonore. Cela fait longtemps, depuis les *Zigzag Études*, que je cherche à penser et à formaliser le rythme comme étant une



YAN MARESZ, *PARIS QUI DORT* (2005),
MUSIQUE POUR LE FILM DE RENÉ CLAIR (1924).
PHOTOGRAPHIE OLIVIER PANIER DES TOUCHES.

conséquence des fréquences et inversement. Mais dans ce cas, les structures rythmiques elles-mêmes sont aussi générées par ces principes; les hauteurs qui constituent un accord contiennent en leur sein des informations qui peuvent représenter des périodicités, des pulsations.

Nous utilisons des outils informatiques pour analyser le son et le transformer en couches rythmiques, donc cela fabrique des polyrythmies très complexes qu'il faut ensuite dessiner et travailler au même titre que le son lui-même ou un objet plastique. Quand on étudie la vie d'un simple partiel dans un sonagramme, on voit bien d'ailleurs que ce partiel n'est jamais stable, qu'il y a une sorte de vie intérieure, des petites variations, des petits mouvements... Nous recréons les conditions de ces petits mouvements, c'est l'aspect de la synthèse. Mais il faut bien voir qu'il s'agit d'une synthèse écrite comme un ensemble de réactions à une intention sonore: je ne veux pas la prédire complètement, elle sera différente à chaque fois, même si j'en définis et connais le cadre. Je mets les limites et je demande à l'ordinateur de fabriquer cette partie électronique en fonction de barrières à l'intérieur desquelles il y a une certaine souplesse. Il y aura des incidences sur le tempo, et sur de nombreux événements qui vont être en interaction avec la machine.

Entretien réalisé par **Éric Denut**

VENDREDI 21 JUIN, 18H30
CENTQUATRE

CONCERT DE LA MASTER CLASS DE PERCUSSION DE STEVEN SCHICK ACADEMIE

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

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40

VENDREDI 21 JUIN, 20H30
THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

IN VIVO THÉÂTRE ACADEMIE

Mise en scène et scénographie **Anna Schewelew, Fabian Offert**
Le Balcon
Direction **Maxime Pascal**
Réalisation informatique musicale **Ircam/Laurent Durupt**
Encadrement pédagogique **Ircam/Jean Lochard**

LAURENT DURUPT *P-Server*, création **Cursus 2**
FAUSTO ROMITELLI *Professor Bad Trip I, II et III*

Pour un théâtre musical électrique! Après In Vivo Théâtre 2012 impliquant Ludovic Lagarde et la jeune génération de metteurs en scène français, c'est Heiner Goebbels qui a coordonné les ateliers d'In Vivo Théâtre 2013. Comment les technologies de l'information accaparent-elles l'atelier de l'artiste, le plateau théâtral et l'ensemble de nos forces vives? Anna Schewelew et Fabian Offert rencontrent l'imaginaire de Laurent Durupt. « Liberté » pour l'Ensemble Le Balcon, relié à un serveur intempêtif sur la scène des Bouffes du Nord, devenue circuit électronique. Dans l'esthétique baroque de *Professor Bad Trip*, Fausto Romitelli avait déjà mis en scène une autre forme d'addiction: la perte de contrôle ou l'expérience des gouffres.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Théâtre des Bouffes du Nord, Hessische Theaterakademie. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'étude aux jeunes compositeurs du Cursus 2).

Tarif | 10€

SAMEDI 22 JUIN, 20H30
CENTQUATRE, NEF CURIAL

FÊTE DE LA PERCUSSION

Ensemble de percussions du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Direction **Michel Cerutti**

YAN MARESZ *Festin*
IANNIS XENAKIS *Persephassa*
WOLFGANG RIHM *Tutuguri VI*

Fête de la percussion sous la halle du CENTQUATRE. *Persephassa* est le premier monument dédié à la percussion par Xenakis. Six percussionnistes encerclent le public et engagent une œuvre surpuissante, *Persephassa*, Perséphone, déesse de la naissance, de la force de la nature. La sauvagerie est en réalité un chaos minutieusement organisé: par ses formalismes, par la théorie des cribles, le compositeur-mathématicien prémédite l'espace, varie les symétries, contrôle les densités, périodicité, accélérations et les superpositions de vitesse pour un même matériau. La perspective du gigantesque *Festin* de Maresz est tout autre: domestiquer la combinatoire infinie de douze percussionnistes par la logique des timbres, donner naissance à un nouvel orchestre insoupçonné jusqu'ici.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-Paris pour l'accueil de projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40



JIM CAMPBELL_ FUNDAMENTAL INTERVAL (COMMUTERS), 2010_CUSTOM ELECTRONICS, 1728 LEDS, MOUNTED DURATRANS DIFFUSION SCREEN_33 X 44 X 2 INCHES
PHOTOGRAPHIE SARAH CHRISTIANSON.

JEAN-FRÉDÉRIC NEUBURGER, UN AVENTURIER RÉFLÉCHI

L'an dernier, dans le cadre de la première édition de ManiFeste, il créait *Echo Daimónon*, concerto pour piano, orchestre et électronique de Philippe Manoury. Jean-Frédéric Neuburger revient cette année pour un récital, où Heinz Holliger et Robert Platz partageront l'affiche avec Robert Schumann, un atelier-concert exceptionnel, aux côtés de son ancien professeur Jean-François Heisser, autour de *Mantra*, de Karlheinz Stockhausen, et une série de master classes destinées aux élèves de l'académie.

RÉCITAL NEUBURGER
SAMEDI 1^{ER} JUIN, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

**STOCKHAUSEN
ATELIER-CONCERT**
VENDREDI 28 JUIN, 21H
CENTQUATRE
ACADÉMIE

**CONCERT DE LA MASTER CLASS PIANOS
DE JEAN-FRANÇOIS HEISSER
ET JEAN-FRÉDÉRIC NEUBURGER**
VENDREDI 29 JUIN, 17H
CENTQUATRE
ACADÉMIE

Rencontrer Jean-Frédéric Neuburger réserve son lot de surprises, même pour quelqu'un qui a dans l'oreille sa personnalité pianistique exubérante et versatile, ou l'exigence de son œuvre de compositeur. On découvre un jeune homme discret et souriant de vingt-cinq ans, plaisantant volontiers, au discours construit à l'excès et à la réflexion profonde, à la fois érudite et inventive. C'est sans doute entre l'être social et l'être musical que se situe la véritable démarche du jeune pianiste et compositeur : mélange d'audace et de pensée profonde. Formé successivement auprès de personnalités aussi fortes qu'Émile Naoumoff, Jean-François Heisser et Jean Koerner, Jean-Frédéric Neuburger développe très tôt un grand respect pour le texte, doublé d'une curiosité insatiable pour les répertoires méconnus – quels qu'ils soient : un compositeur oublié et une partition contemporaine ont pour lui le même droit à nos salles de concert. Véritable éponge, il absorbe durant ses études une gigantesque culture musicale, en



PHOTOGRAPHIE CAROLE BELLAICHE.

même temps qu'il perfectionne ses techniques pianistiques ou d'écriture. Un savoir bien compris, décortiqué jusque dans ses moindres détails, qu'il met aujourd'hui tout entier au service de « la mise en scène sonore et l'interprétation du texte musical ». Un savoir qu'il aura à cœur de transmettre aux élèves de sa master class.

« Certains ont envie de changer leur style de jeu lorsqu'ils passent de la musique romantique ou moderne à la musique contemporaine, dit-il. Mais le "jeu contemporain" est une vue de l'esprit. En jouant le *Echo Daimónon* de Philippe Manoury, par exemple, je me suis justement efforcé de l'interpréter comme du grand répertoire – ce qu'il est, au reste – c'est-à-dire en prenant toutes les libertés expressives qu'il peut suggérer. Y compris le rubato. En travaillant avec les compositeurs, et même avec Pierre Boulez que l'on imagine pourtant si rigoureux, on s'aperçoit que le rubato non écrit sur la partition peut être demandé par le compositeur – c'est à nous, interprètes, de transmettre ce qui n'est pas écrit, et ce qui peut être déduit par une analyse ou un ressenti intelligent de la partition. »

Ce « ressenti intelligent » est nourri chez lui par son métier de compositeur : « Ma pratique de la composition me rend plus attentif aux processus d'écriture utilisés. Je peux en déduire le sens particulier d'un passage musical, et, de là, orienter mon interprétation. Cela dit, on peut arriver au même résultat par d'autres chemins, et des interprètes "moins" compositeurs que moi arriveront à des solutions tout aussi pertinentes par un travail de recherche analytique. Le risque pour quelqu'un qui va comme moi d'un métier à l'autre est bien sûr de se perdre dans les idées musicales des autres, dit Jean-Frédéric Neuburger. C'est pourquoi, lorsque je me concentre sur l'écriture, je prends régulièrement des pauses dans mes engagements de pianiste. » L'attention qu'il porte à l'écriture rend Jean-Frédéric Neuburger sensible à des esthétiques musicales contemporaines très variées. On peut ainsi l'entendre indifféremment dans des œuvres de Manoury, Holliger, Stockhausen, Barraqué, Merlet : « les diverses esthétiques ont toujours cohabité, constate-t-il. Durant la décennie 1900, par exemple, on pouvait entendre Albéniz, Schönberg et Fauré... en même temps qu'au Brésil et aux États-Unis, une musique tout autre s'écrivait. Le rôle de l'interprète est de faire entendre ces diverses musiques sans (trop) montrer sa propre préférence, si tant est qu'il en ait : le critère déterminant est la qualité de la facture de l'œuvre. »

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

LUNDI 24 JUIN, 20H30
THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

HANNIGAN - DIOTIMA

Barbara Hannigan soprano
Quatuor Diotima
Réalisation informatique musicale Ircam/Gilbert Nouno

LUIGI NONO *Djamila Boupacha*
PHILIPPE SCHÖLLER *Operspective Hölderlin*,
commande de l'Ircam-Centre Pompidou,
création de la nouvelle version
ALBERTO POSADAS *Liturgia Fractal*

« La voix est tout. » Ce cri de Philippe Schöeller, qu'on pourrait accorder à la musique de Nono, dit tout à la fois la nature et le langage, l'archaïsme et l'icône vocale, irréductible à l'instrument. *Operspective Hölderlin* interprétée par Barbara Hannigan et les Diotima parachève le cycle avec électronique initié par *Feuillages* et *Vertigo*, où se démultiplient les perspectives spatiales. *Operspective* présente un temps opératique, soutenu par un grand orchestre (concert du 7 juin). Perspectives sur Hölderlin, dans la proximité directe de Nono ? Philippe Schöeller invoque ici le poète et « la fraternité essentielle de sa parole de feu, bienfaisante et solaire ». Lorsque la voix quitte la scène des Bouffes du Nord, il demeurera un quatuor pur, celui d'Alberto Posadas, incantation et torsions mémorables de près d'une heure, croissant par propagation, par cycle et par auto-similarité, à l'image d'un organisme naturel.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, ProQuartet, en coréalisation avec le Théâtre des Bouffes du Nord.

Tarifs | 24€ | 16€ | 12€ | 10€

28
06
VENDREDI 28, SAMEDI 29 JUIN, 15H À 21H
CENTQUATRE

IN VIVO VIDÉO ACADEMIE

Direction Andrea Cera
Encadrement pédagogique Ircam/Grégory Beller

**CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION
MUSIQUE ÉLECTRONIQUE ET VIDÉO**

Comment l'intention initiale d'une vidéo est-elle modifiée par l'écriture musicale ? Six compositeurs se prêtent à cet exercice d'écriture et de montage au cours d'un In Vivo Vidéo conçu avec le Fresnoy et dirigé par le compositeur Andrea Cera. Les vidéos existantes sont celles de Clorinde Durand, Eric Oriot et Daniel Browne. À rebours, des étudiants du Fresnoy présenteront leurs créations vidéos, imaginées à partir d'œuvres choisies dans le répertoire de l'Ircam.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-Paris pour l'accueil de projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

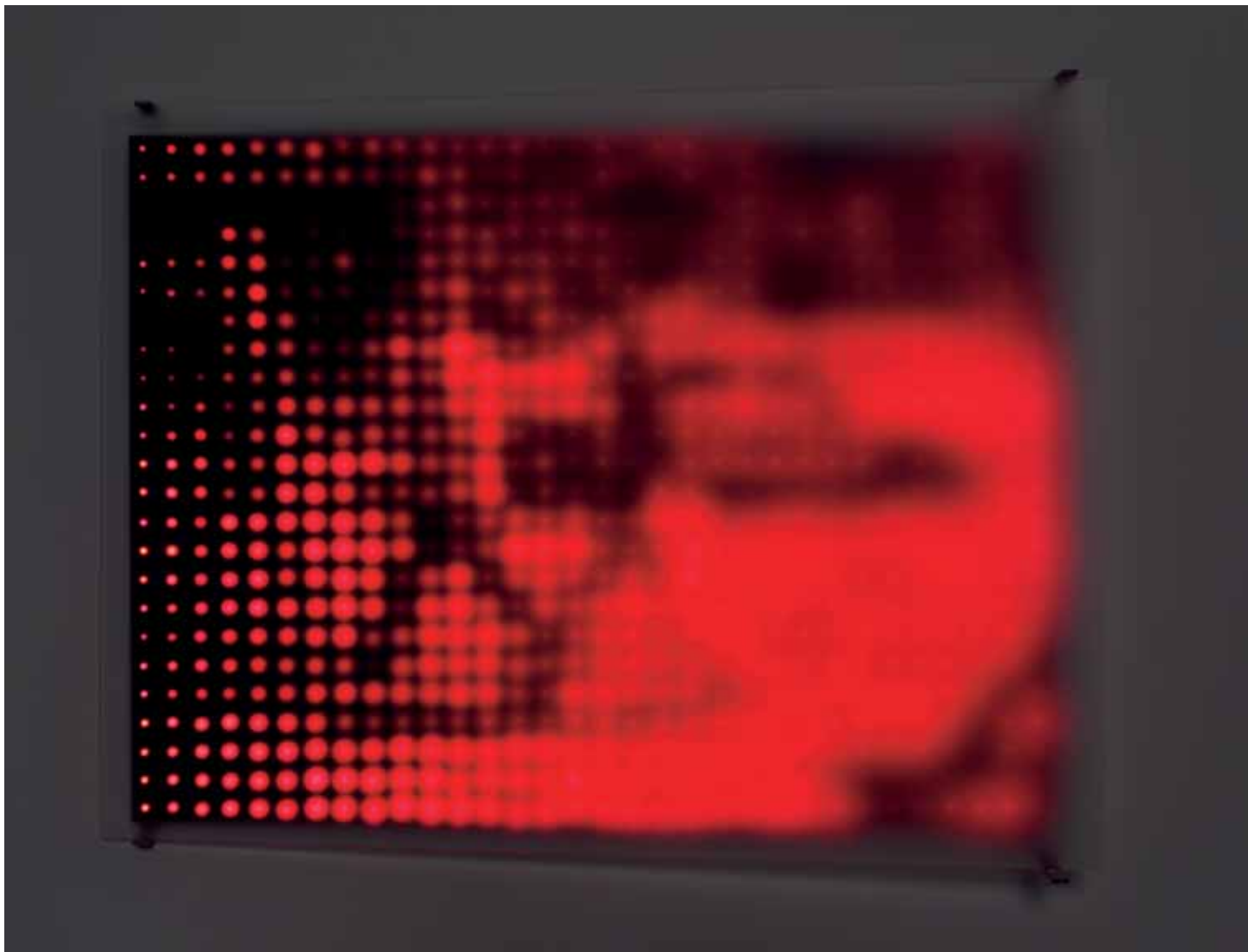
28
06
VENDREDI 28 JUIN
19H, CENTQUATRE

**CONCERT DE L'ATELIER
D'INTERPRÉTATION
DU RÉPERTOIRE
ÉLECTROACOUSTIQUE** ACADEMIE

Encadrement pédagogique
Ircam/Carlo Laurenzi, Grégoire Lorieux

Production Ircam-Centre Pompidou. En partenariat avec le Cnsmdp (élèves du DAI, diplôme d'artiste interprète et de master 2). L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-Paris pour l'accueil de projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40



JIM CAMPBELL_FIFTH AVENUE CUTAWAY #1, 2001_CUSTOM ELECTRONICS, 768 LEDs, TREATED PLEXIGLAS_31 X 24 X 7 INCHES_PHOTOGRAPHIE SARAH CHRISTIANSON.

L'ART DES DISPOSITIFS

ENTRETIEN AVEC RAYMOND BELLOUR

Dans son dernier ouvrage, *La querelle des dispositifs*, Raymond Bellour revient, sans craindre la polémique, sur la confusion entre films «de cinéma» et ce qu'on pourrait classer dans une catégorie, aussi large que vague, d'«images en mouvement». Refusant l'assimilation générale, il démonte avec précision les différences en s'appuyant sur la notion de dispositif. Il précise ici et approfondit ces distinctions poursuivant son esquisse d'une esthétique des conditions de réception des œuvres.

Votre livre, *La querelle des dispositifs*, analyse le mélange des médiums dans l'art. Voit-on apparaître un nouveau spectateur, qui serait à la fois visiteur, lecteur, auditeur? Autrement dit, y a-t-il émergence d'un nouveau type de regard ou d'écoute?

La multiplication des dispositifs artistiques et esthétiques pose le problème de l'identité du sujet qui vient les regarder. On peut symboliquement dater ce nouveau contexte de la fin des années 1990, à partir des deux fameuses biennales de Venise signées Harald Szeemann (1999 et 2001) et de la Documenta de Catherine David (1997). Les installations prennent alors le pas sur la peinture et la sculpture au sein des grandes expositions. La multiplicité des situations est telle qu'il devient très difficile de définir cet être, le spectateur, le visiteur, le déambulateur. C'est un être protéiforme qui est soumis aussi bien à une image seule dans une boîte noire qu'à douze images assemblées en fond d'écran dans un espace ouvert ou qu'à deux écrans opposés

dans un cube encore. Chaque installation invente son propre dispositif, c'est pourquoi j'ai pu évoquer l'idée de «théorisation flottante des degrés», d'un dispositif à l'autre. On passe par degrés plus ou moins sensibles ou insensibles d'une concentration maximale, qui peut approcher celle qui se produit au cinéma, à des manières de percevoir beaucoup plus volatiles. Comment qualifier par exemple cet être qui se balade dans une installation de Thomas Hirschhorn? Certainement pas de spectateur. Il s'agit davantage d'un visiteur, d'un regardeur, éventuellement d'un contemplateur...

Ce brouillage de la perception, des fonctions, ou encore des disciplines compromet-il la distinction un peu classique entre des arts qui imposent leur temporalité (musique, concert, théâtre...) et les arts auxquels le spectateur impose sa temporalité?

Cette distinction persiste! Le cinéma est un art qui impose sa tempo-

ralité. Un film a un début, un milieu et une fin. Il a une trame narrative, ou au moins toujours une continuité. Et il n'est reçu de façon satisfaisante que dans une situation permettant un minimum d'attention, c'est-à-dire permettant au spectateur de faire l'expérience de cette temporalité. Cette situation, c'est le dispositif de la salle de cinéma. On est spectateur dans une salle, au milieu d'un public. Si on en sort, c'est qu'on n'aime pas le film, et certainement pas pour y revenir quelques minutes plus tard. Dans les autres expériences, dans les musées, dans les galeries, dans les biennales, c'est à une mise en espace de l'image-temps qu'on assiste. Quand j'aborde cette question de la querelle des dispositifs, mon argument est le suivant: je refuse la confusion trop souvent faite entre le cinéma et l'image en mouvement. Toutes les images en mouvement ne sont pas du cinéma. Le cinéma reste un dispositif qualifié par un certain nombre de paramètres assez précis que l'on peut résumer ainsi: projection dans un temps défini, dans le noir, avec une attention minimum requise et pour une collectivité qui garantit un code de conduite perceptive.

Même les expériences multi-écrans (on pense à Abel Gance par exemple) n'ont pas changé la donne?

J'adopte un point de vue volontairement puriste sur la salle de cinéma. En ce sens, même le cinéma muet est une sorte d'installation: les sous-titres renvoient au livre, la musique en exécution extérieure renvoie au spectacle. Ce n'est qu'à partir du parlant qu'on obtient une homogénéisation de l'ensemble des éléments dans une projection unique. C'est aussi pourquoi Gance peut espérer relancer l'ancien modèle de son *Napoléon*, dans les années 1950, sous le nom de «polyvision» à partir du nouveau contexte créé par la télévision. Mais cela n'entame en rien l'autonomie du dispositif cinématographique. Encore une fois, j'entends distinguer l'image en mouvement et le cinéma. Je me refuse à appeler cinéma une image projetée de façon intermittente dans un espace ouvert au sein d'une exposition, avec des gens qui passent, arrivant de tous les côtés. Ce n'est plus l'expérience du cinéma.

Quel serait alors le statut des films de cinéma, déplacés, projetés hors de leur dispositif original? Perçoit-on encore la temporalité d'une œuvre dans le flot de l'exposition?

D'une part on «artistise» ces œuvres, d'autre part on les détruit, du moins en partie, en tant qu'œuvres de cinéma. Quand Chantal Akerman réalise *D'Est, au bord de la fiction*, elle construit de façon extrêmement intelligente trois espaces. Le premier est la reconstitution sommaire mais effective d'une salle de cinéma. Ensuite, elle propose une transformation du film en installation vidéo à travers des séries de moniteurs. Enfin, elle met en place une télévision avec un seul écran. Dans la première salle, personne ne regarde dans son intégralité, dans une sorte de pénombre à peine atténuée, un film qui demande une attention très soutenue. A l'autre extrême, on peut évoquer le cas absolument fou du film de Sokourov, *Spiritual Voices*, un film de presque six heures. Nous l'avons projeté intégralement au Jeu de Paume dans un programme organisé par «Trafic», comme un film de cinéma. Ce même film a été montré dans l'exposition «Face à l'histoire», sur un moniteur, à côté d'autres installations. Qui pouvait savoir que, dans ce film, il y a par exemple un prologue d'une heure, avec de la musique de Mozart, pendant lequel un seul plan disparaît insensiblement. Dans cette exposition, personne ne pouvait même reconnaître ce film. Les rapports entre le cinéma et le musée sont complexes. D'un côté des musées ont installé de vraies salles de cinéma: ils reproduisent ainsi l'expérience du cinéma, quel que soit le déplacement qui ainsi s'ensuit. D'un autre côté, il y a toutes les projections de films dans le cadre d'expositions, qu'elles soient consacrées au cinéma, à un artiste ou à une époque. Dès lors, le film se trouve soumis à une expérience nouvelle qui le modifie de façon

21H, CENTQUATRE

STOCKHAUSEN ACADEMIE
ATELIER-CONCERT

Jean-François Heisser,
Jean-Frédéric Neuberger pianos
Régie informatique musicale Ircam/Serge Lemouton

KARLHEINZ STOCKHAUSEN *Mantra*

Mantra: ni thème, ni figure, ni mélodie, mais une «formule magique» suivant la tradition sanskrit. En 1970, Stockhausen génère cette œuvre polyrythmique et polyphonique à partir d'une formule de treize sons. Son invention inépuisable se déploie aux deux pianos, dotés de petites percussions, enrichis par le traitement sonore opéra par la modulation en anneaux. De ce périple visionnaire en tout, Jean-François Heisser et Jean-Frédéric Neuberger font l'objet d'un atelier-concert.

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

Gratuit sur réservation: 01 44 78 12 40

29
06

SAMEDI 29 JUIN
17H, CENTQUATRE, ATELIER 9

**CONCERT DE LA MASTER CLASS
DUO DE PIANOS DE JEAN-FRANÇOIS
HEISSER ET JEAN-FRÉDÉRIC
NEUBURGER** ACADEMIE

Encadrement pédagogique Ircam/Serge Lemouton

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

Gratuit sur réservation: 01 44 78 12 40

19H ET 21H, CENTQUATRE

**CRÉATIONS DES ATELIERS
DE COMPOSITION DE L'ENSEMBLE
INTERCONTEMPORAIN
ET D'EXAUDI** ACADEMIE

Valérie Philippin soprano
Ensemble intercontemporain
Direction Jean Deroyer
EXAUDI
Direction James Weeks

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain, ensemble associé de l'Académie. L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-Paris pour l'accueil de projets d'expérimentation autour du spectacle vivant. Avec le soutien du réseau Ulisses, réseau européen pour la jeune création, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne. Avec le soutien de la Fondation Orange.

Gratuit sur réservation: 01 44 78 12 40



enchanter le monde

Mécène de la musique vocale depuis 1987, la Fondation Orange contribue à la découverte de nouveaux talents et à l'émergence de groupes vocaux. Elle intervient dans les répertoires classiques, musiques du monde, jazz et contemporains. Elle accompagne des festivals, théâtres et opéras qui sensibilisent des nouveaux publics à la création musicale et participent à la démocratisation de la musique. La Fondation Orange soutient les ateliers 2012/2013 de l'Ircam dédiés à la voix numérique.

substantielle. Peut-on réellement projeter un film dans les mêmes conditions de clarté que demandent les autres éléments d'une exposition? J'ai vu le film de Smithson *The Spiral Jetty* au MOMA en pleine lumière, avec des gens qui s'agitaient autour. Mais l'ai-je vraiment vu? Car, que peut-on en comprendre dans de telles conditions?

Y a-t-il des expériences de films qui ont intégré l'utilisation des images en mouvement par l'art contemporain? Ou le cinéma existe-t-il de façon autonome?

Le cinéma continue à mener sa vie de façon autonome, bien loin de tous les fantasmes sur «la mort du cinéma». Mais des cinéastes tendent des passerelles entre le cinéma et l'art contemporain. C'est le cas d'Agnès Varda par exemple, qui se définit comme une vieille cinéaste devenue jeune plasticienne. Depuis huit ans, elle a produit surtout une pluralité d'installations. Mais voilà qu'en 2008 elle réalise un film, *Les Plages d'Agnès*, dans lequel elle a réintroduit l'espace de ses installations, qui sont ainsi montrées et dont elle témoigne à l'intérieur du film même. Les choses se bouclent les unes sur les autres. Ce qui m'intéresse, c'est quand on a affaire à des situations où les

dispositifs se dialectisent en se distinguant. Pour *White Epilepsy*, Philippe Grandrieux décide de concevoir une prise de vue extrêmement particulière. Il veut obtenir une image qui lui permette de cadrer un gros plan d'une silhouette en son entier, si l'on peut dire. Il bascule sa caméra de façon à obtenir une image verticale qui sera projetée en tant que film sur un écran dont elle n'occupe que la partie centrale. C'est une projection d'une heure à laquelle on assiste, certes dans un format étrange, mais qui reste pleinement une expérience de cinéma. Mais il conçoit également une installation (qui sera bientôt exposée) où cette fois un écran spécifique aura le format même de l'image, un écran autour duquel on pourra circuler, et qui sera combiné avec d'autres écrans montrant d'autres images. Ce qui m'intéresse ce sont ces artistes, comme Grandrieux ou Michael Snow ou Douglas Gordon, qui ont suffisamment le sens de la spécificité des expériences pour ne pas les confondre, mais pour les multiplier.

Trouvez-vous dans ces œuvres d'images en mouvement des accords singuliers entre ce qui est visuel et ce qui est sonore? Des réussites du même ordre qu'au cinéma où les intrigues sonores et visuelles sont combinées?



EN PRÉSENCE D'UN CLOWN_PLAN FINAL_FILM D'INGMAR BERGMAN©CAPRICCI FILMS.

Il y a en ce sens des expériences réellement fortes dans les installations d'art contemporain. Quand Bill Viola réalise *Tiny Deaths*, concevant une salle carrée totalement noire dans laquelle vous entrez, où des silhouettes d'êtres humains sont une à une projetées sur trois murs, et qui vont progressivement exploser, être aspirées et disparaître dans une sorte de lumière absolue, c'est une expérience visuelle très intense loin de ce qu'un film de cinéma peut procurer. Il y a aussi un travail sur le son, car ces explosions sont également sonores: une image traumatique d'une réelle violence physique. La petite salle devient instantanément lumineuse. On passe du noir total à un trop plein de lumière. Le cinéma peut évidemment filmer cela, mais sans procurer le même effet d'immersion corporelle.

Ne trouve-t-on pas dans certaines installations des sollicitations à «interpréter», notamment par l'interactivité avec un spectateur qui va modifier l'œuvre et qui deviendrait son co-auteur?

Oui, je pense aux installations de Masaki Fujihata. Il travaille à partir d'un système de GPS et produit les images en 3D, en relief, qui avancent vers le spectateur au fur et à mesure de son déplacement à l'intérieur de la salle. Il y a là quelque chose qui n'aurait pas lieu sans le mouvement physique des spectateurs, dont l'accommodation visuelle se modifie à chaque instant. Là encore, le cinéma ne pourrait que filmer ces apparitions d'images, redoubler leur réalité pour en projeter une image plane (à moins qu'il ne veuille la simuler par la 3D).

Donc cela suppose pour le spectateur de cinéma une passivité...

Il y a une passivité requise pour le spectateur de cinéma. S'il bouge, il ne voit plus rien. C'est pour cette raison que j'ai pu qualifier le cinéma par comparaison avec l'hypnose (dans mon livre *Le Corps du cinéma*). Le dispositif contraint le spectateur à une attention, forcé en partie flottante, mais aussi très soutenue. Cette passivité physique est la condition d'une régulation imaginaire, d'un travail de la mémoire qui n'a lieu de cette façon-là, qu'au cinéma. L'important, dans l'expérience du cinéma, c'est ce processus de mémoire et d'oubli. Dans un film vu dans une salle de cinéma, on oublie au fur et à mesure qu'on regarde et qu'on se remémore. Ce processus ne peut pas être le même dans une situation plus ou moins fondée sur la déambulation.

Dans certaines pièces de théâtre, la présence de la vidéo est de plus en plus fréquente. N'est-on pas dans ce cas dans un mode d'expérience se rapprochant de l'expérience cinématographique?

On peut penser à la mise en scène de *Humiliés et offensés* par Frank Castorf (à Chaillot il y a quelques années) où le cube scénique était surplombé par un écran sur lequel se succédaient trois types de projections. Des projections de films de toutes sortes, des films pornos, des films publicitaires, etc. Par ailleurs, des prises de vue sur le développement de la ville de Berlin. Enfin des renvois par régie vidéo du jeu qui s'effectuait sur scène et qui se trouvait ainsi projeté, cadré, avec notamment des effets saisissants de gros plans. C'était assez fascinant. J'ai eu le sentiment de vivre une sorte de double distraction. J'étais parfois plus intéressé par ce que je voyais sur l'écran que par ce qui se passait sur la scène. D'autre fois c'était l'inverse. Une expérience très ambiguë. Des expériences de ce type se développent de plus en plus. Mais du coup, je ressens, plus encore, la nécessité de la redéfinition théorique du cinéma comme dispositif propre, ne serait-ce que pour comprendre la multiplicité des variables qu'on peut construire à partir de sa dissémination.

Entretien réalisé par Gabriel Leroux et Frank Madlener

**DIMANCHE 30 JUIN
15H, IRCAM, ESPACE DE PROJECTION**

**HOLLIGER-ZIMMERMANN
MUSIQUE DE CHAMBRE
ET SOLOS ACADEMIE**

Solistes du Lucerne Festival Academy Orchestra
Élèves du diplôme d'artiste interprète (DAI) du Cnsmdp
Production Ircam-Centre Pompidou. En partenariat avec la Lucerne Festival Academy et le Cnsmdp (élèves du DAI, diplôme d'artiste interprète).

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40

17H, CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

IN VIVO DANSE ACADEMIE

Direction Thierry De Mey, Samuel Favre
Chorégraphes Christine Gérard, Mark Lorimer, Alban Richard, Clinton Stringer
Percussion Samuel Favre*
Réalisation informatique musicale Christophe Lebreton (Grame), Laurent Pottier (Gmem)*
Encadrement pédagogique Ircam/Benoit Meudic

CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION DANSE, PERCUSSION ET ÉLECTRONIQUE interprétées par les percussionnistes de la master class de Samuel Favre THIERRY DE MEY Light Music*

Les chorégraphes, Christine Gérard, Alban Richard, Mark Lorimer et Clinton Stringer inventent leurs modes de collaboration avec six compositeurs: aller et retour entre musique et danse, entre le plateau et le studio de recherche. Évoluant dans l'univers de la percussion et de l'électronique, In Vivo Danse 2013 conjugue l'écriture du mouvement de corps sonores et dansants. Ce programme supervisé par Samuel Favre, percussionniste à l'Ensemble intercontemporain, et par Thierry De Mey ouvre le champ d'une rencontre artistique inédite.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Charleroi Danses, micadanses, Paris.

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40

20H, IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

FINAL HOLLIGER

Anu Komsj, soprano
EXAUDI*
Ensemble du Lucerne Festival Academy Orchestra
Direction Heinz Holliger, James Weeks
Réalisation informatique musicale Ircam/Vittorio Montalti
Encadrement pédagogique Ircam/Mikhail Malt

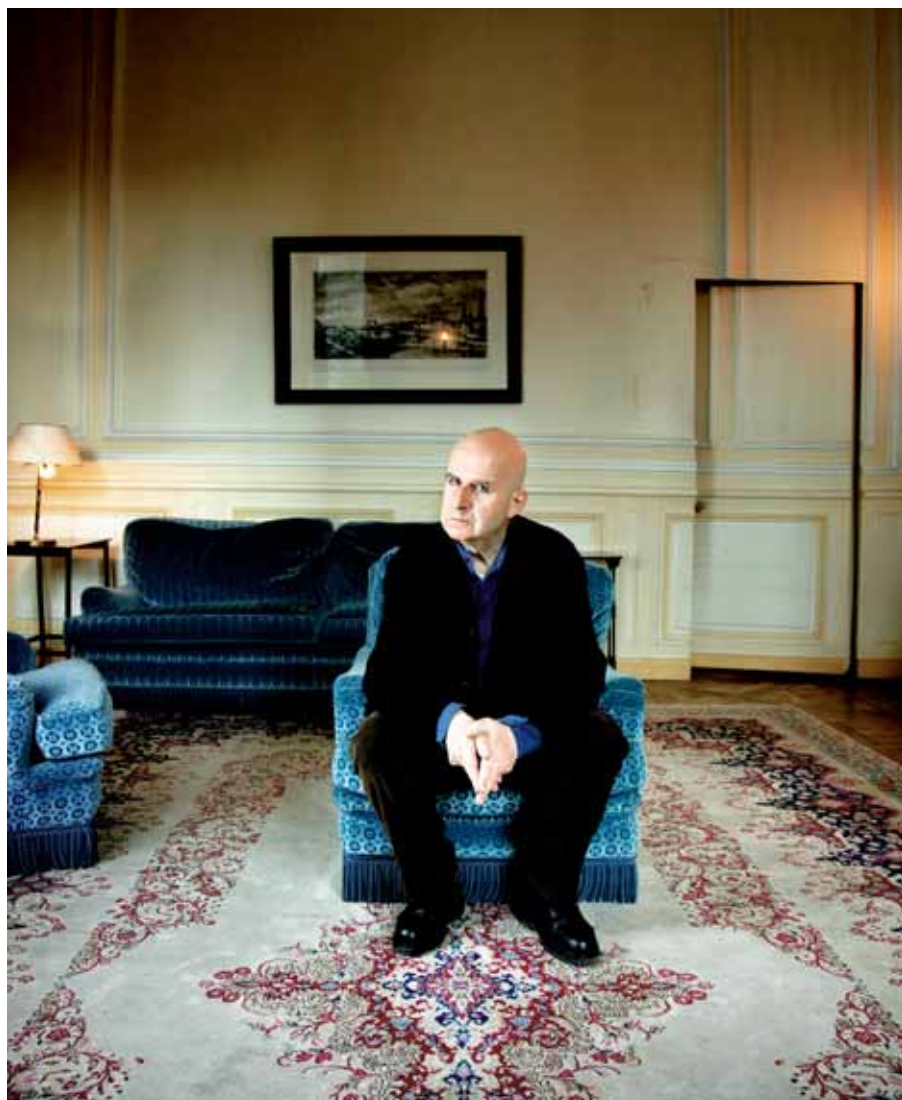
HEINZ HOLLIGER nicht Ichts nicht Nichts*, Puneigä, créations françaises
VITTORIO MONTALTI Tentative d'épuisement, création Cursus 2
ELLIOTT CARTER Mosaic
GÖRGY LIGETI Kammerkonzert

Une soirée dans le panthéon musical de Heinz Holliger à la tête d'un ensemble de jeunes musiciens issus de la Lucerne Festival Academy Orchestra. Le chef d'orchestre et compositeur donne libre cours à son goût pour les œuvres polyphoniques comme celle de Carter ou prototypes tel le *Kammerkonzert* de Ligeti, devenu un classique du xx^e siècle. Le dernier mot de ManiFeste-2013 appartient au récent quatuor vocal a cappella, action de reconnaissance de Holliger mettant en musique dix épigrammes mystiques d'Angelus Silesius (1624-1677). L'invention constante du souffle et de l'écriture vocale se fait miroir de la pensée de Silesius.

Production Ircam-Centre Pompidou. En partenariat avec la Lucerne Festival Academy. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'étude aux jeunes compositeurs du Cursus 2).

Tarifs | 18 € | 14 € | 10 €

PIERRE GUYOTAT



LÉA CRESPI

« IL Y A UN PRIX À PAYER POUR RÉINTRODUIRE LE RYTHME DANS NOTRE LANGUE - SANS EN INVENTER UNE AUTRE. »

PIERRE GUYOTAT, *EXPLICATIONS* (ÉDITIONS LÉO SCHEER)

Stravinsky (*Les Noces*), Mozart (*Les Noces de Figaro*), Schumann (*L'amour et la vie d'une femme*, *Lieder de Marie Stuart* et derniers lieder) et Wagner (*Les Maîtres chanteurs*), Rameau et Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Beethoven, Schoenberg (*Pierrot lunaire*) et Stockhausen, Josquin et Lassus, Gesualdo et Schütz, ces figures accompagnent depuis longtemps Pierre Guyotat. Le plus musicien des écrivains-artistes français engage pour 2014 un projet scénique, mobilisant l'Ircam et le metteur en scène Stanislas Nordey.

En 1999, l'auteur de *Progénitures* s'expliquait sur sa conception du rythme de la langue et sur l'absorption de toutes les disciplines par l'écriture.

« Je pense à des textes qui intègrent de façon souvent très belle ces deux composantes de la vision et du son, mais pour quelque chose d'assez plat, ou plutôt de trop exclusivement horizontal. Je crois que j'écris, moi, en relief : dans l'horizontal, et, beaucoup, dans le vertical. »

« C'est l'éloquence, donc l'âme, qui impose qu'on tranche, qu'on coupe, qu'on comprime, qu'on distende; qu'on supprime, par exemple, le e muet sauf quand il signale le féminin; qu'on réaccentue, par renforcement de l'accent ou par son annulation (une lettre c'est aussi une image, un élément du relief de la langue; une accentuation nouvelle – la cédille – peut renforcer cette image, donc le sens); qu'on supprime des prépositions, des conjonctions de coordination – le *que* devenant une sorte de conjonction générique, généralisée –, voire des articles définis, des articles indéfinis, pour que le substantif apparaisse seul, avec plus de force, et pour que la vitesse soit toujours plus grande et corresponde à la réalité, au « temps réel », à ce que, du moins, les techniques visuelles nous font voir et ressentir de l'image et du temps. »

Quatorze ans après ces lignes programmatiques tirées d'*Explications* s'ouvre le chantier scénique de *Géhenne*², dont un brouillon de l'argument initial est reproduit ici.

« Géhenne* », argument, plan et descriptions

Lieu? Pas de noms de lieux ni de figures, rien que des appellations; époque?

Description d'un monde mystique, irréel, qui n'existe que par les mots – du réel.

Nuit: un commis-convoyeur et un putain* renâclant à son affranchissement et que son maître revend et envoie à un autre maître d'un district lointain, pénètrent, après trajet en tacot, par le « Nord », dans un large pâté d'immeubles* aux limites incertaines et aux intérieurs dégradés, le Grand Taudis: ils y traversent sept espaces où agissent travailleurs, errants, musiciens, etc. et putains des deux sexes, vers la face « Sud » où donne le bordel (bouic) du nouveau maître.

Dans le troisième de ces espaces, dépassant de la petite multitude qui le presse, un grand putain essorillé d'une oreille « nous » emmène, provisoirement, par son verbe et celui de ses répondants, dans un nouvel espace géographique et temporel proche*: district de « blocs » à mi-pente entre, en plaine, une Cité (probablement littorale d'un océan) de la normalité (vertus et vices, production et décadence, lois et perversions, modernité, virtualité et magies meurtrières, etc.) sans limites perceptibles, et, en haut, un plateau, où fonctionnent encore abattoirs de bêtes et bagnes d'humains, chantiers pour presque rien, stations d'essence pour poids lourds aux chargements indéterminés, etc.

Ces « blocs », restes de faubourgs, avec leurs « taillis » et plans d'eau détériorés attenants, sont traversés* par une longue rue encore pavée avec impasses, ruelles de dégagement, creusée de quelques chantiers de terrassement, gaz, d'égouts, etc.: la plus grande part de ces anciennes habitations, boutiques, gargotes sont des bordels de mâles et de femelles tenus par des maîtres ayant hérité de leur ascendance humaine, cheptels et locaux et par quelques autres d'origine putain passés affranchis puis commis puis maîtres; l'ouverture du bordel donne, par un seuil encadré d'un *chambranle*, la dalle, sur le trottoir limité par le caniveau.

Au rez-de-chaussée, la salle, fenêtre ou fenestron sur la rue, parquet nu ou recouvert de linoléum (lino), une paillasse de crin déchirée à même le sol; table avec deux bancs; couloir vers chiottes à la turque (chichmah); prenant à mi-***, escalier de bois menant* à l'étage: grabat; parfois, armoire; fenêtre sur rue; mur du fond: fenestron sur reste de jardinet en bas.

Des séquences procédant de l'intervention du grand essorillé dans le Grand Taudis, se détache la figure d'un adolescent humain, originaire de la grande cité en bas, venu, par le haut ou par le bas? ici – la longue rue en pente de ci-dessus, bordels, bordel du maître au pagne d'or – non pour s'accoupler avec telle ou tel des putains mais pour en devenir un: la levée du désir sexuel – et du désir double (vers femelle et vers mâle) et contradictoire – en lui, il l'a ressentie d'emblée comme la levée du Mal, comme un asservissement au Mal et, plus tard, quelque temps avant de commencer à approcher la zone défendue, d'en flairer le remugle, et d'en entendre l'écho, il s'est essayé à en écrire des tentatives de description et de mise en scène, en voix²: le Mal s'est écrit par sa main: en feuillets impossibles à détruire, à « effacer de la face du monde ».

Le Mal, il ne peut laisser les seuls autres s'y colleter, il doit, poussé par la conscience que lui a imprimée le Créateur, s'y mêler, le racheter peut-être en s'y abandonnant jusqu'à la perte de son « être ».

Et, de toute manière, il faut que les écritures s'accomplissent – et il en a déjà trop écrit pour y échapper.

Pierre Guyotat

* L'astérisque simple signale que le mot pourrait être changé.

*** L'astérisque triple signale qu'une phrase pourrait être ajoutée.

² Voir *Arrière-Fond*, Gallimard, 2010.

¹ Texte en préparation à paraître aux éditions Gallimard.

93.5

france culture

LE RENDEZ-VOUS

Le journal sur le fil de l'actualité culturelle, médiatique et musicale

Laurent Goumarre

19h/20h - du lundi au vendredi

franceculture.fr

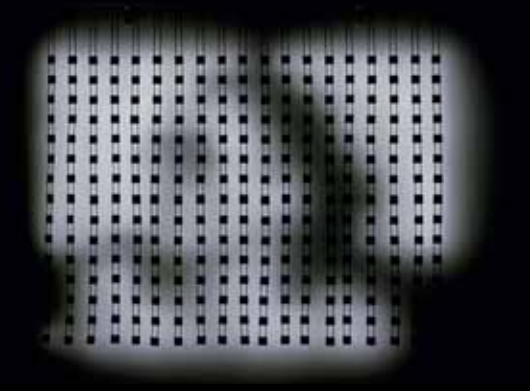
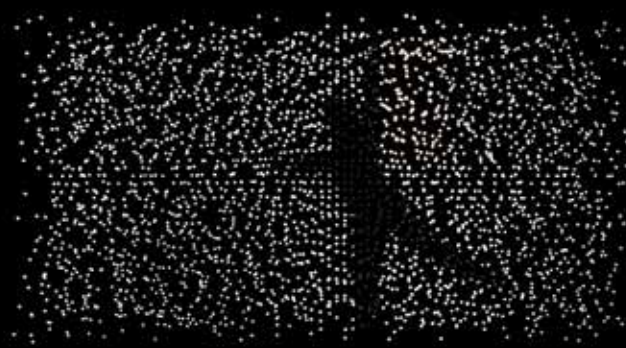


MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Chronique contemporaine, lundi à 8h40
Alla Breve, du lundi au vendredi, 16h55 et 22h25
Les Lundis de la contemporaine, lundi à 20h
Label Pop, lundi à 22h30
Electromania, lundi à minuit
Tapage Nocturne, jeudi à minuit

france musique

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr



LES TEMPS VISUELS DE JIM CAMPBELL

Jim Campbell est un artiste américain vivant à San Francisco.

Après des études de cinéma, Jim Campbell se tourne vers la science et obtient en 1978 des diplômes en Génie électrique et mathématiques délivrés par le Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Son travail artistique s'oriente vers la réalisation de dispositifs technologiques, d'abord des sculptures électroniques dans les années 1990, puis des œuvres composées de LED. Mêlant des films, des sons et des installations lumineuses à base de LED, Jim Campbell propose de véritables rébus visuels ou temporels. Les spectateurs se retrouvent dans des univers quasi heisenbergien, dans lesquels ce qu'ils perçoivent, dépend entièrement de leur point de vue, du lieu et du moment qu'ils ont choisi, bref du montage espace-temps qu'ils fabriquent eux-mêmes pour découvrir les dispositifs de l'artiste. Une expérience esthétique fondamentalement incertaine.

Les œuvres et installations reproduites dans L'Étincelle, font partie des travaux menés par Jim Campbell depuis les années 2000. Elles fonctionnent comme des montages temporels cristallisés en un espace incertain.

DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS

EXPLODED VIEWS, 2011
-2880 LEDS, CUSTOM ELECTRONICS
16'H X 20'L X 11'D
COMMISSIONED BY THE SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART
PHOTO SARAH CHRISTIANSON.

HOME MOVIES 1248-1, 2008
CUSTOM ELECTRONICS, 1248 LEDS
288 X 156 X 7 INCHES
COURTESY OF THE ARTIST.

FIFTH AVENUE CUTAWAY #1, 2001
CUSTOM ELECTRONICS, 768 LEDS,
TREATED PLEXIGLAS
31 X 24 X 7 INCHES
PHOTO SARAH CHRISTIANSON.

FUNDAMENTAL INTERVAL (COMMUTERS), 2010
CUSTOM ELECTRONICS, 1728 LEDS,
MOUNTED DURATRANS DIFFUSION SCREEN
33 X 44 X 2 INCHES
PHOTO SARAH CHRISTIANSON.

SCATTERED LIGHT, 2010
CUSTOM ELECTRONICS, LEDS, LIGHT BULBS,
WIRE, STEEL
80'L X 20'H X 16'D
TEMPORARY PUBLIC PROJECT COMMISSIONED BY THE MADISON SQUARE PARK CONSERVANCY, MADISON SQUARE ART, NEW YORK, 2010
PHOTO JAMES EWING,
COURTESY OF THE MADISON SQUARE PARK CONSERVANCY.

HOME MOVIES 300-1, 2006
CUSTOM ELECTRONICS,
300 LEDS
60 X 50 X 3 INCHES
COURTESY OF THE ARTIST.



Plus de débordements sur telarama.fr

Chaque mercredi chez votre marchand de journaux



Parce que la musique classique et contemporaine est un patrimoine à partager, nous la soutenons en participant largement à sa diffusion, à la sensibilisation des nouveaux publics et à l'encouragement de la pratique amateur. Pour faire de la culture un lieu de rencontres ouvert à tous.

MÉGÉNAT CAISSE DES DÉPÔTS
La culture est un bien public

www.caissedepots.fr





LIEUX

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
 cite-musique.fr

COLLÈGE DE FRANCE

11, place Marcelin Berthelot
 75 005 Paris
 M Cluny-La Sorbonne
 01 44 27 11 47
 collège-de-france.fr

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

5, rue Curial
 75 019 Paris
 M Riquet
 01 53 35 50 00
 104.fr

THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

Centre dramatique national
 de création contemporaine
 41, avenue des Grésillons
 92 230 Gennevilliers
 M Gabriel Péri
 01 41 32 26 10
 theatre2gennevilliers.com

THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

37 bis, bd de La Chapelle
 75 010 Paris
 M La Chapelle, Gare du Nord
 01 46 07 34 50
 bouffesdunord.com

SACEM

225, avenue Charles de Gaulle
 92 200 Neuilly-sur-Seine
 M Pont de Neuilly
 01 47 15 47 15
 sacem.fr

SALLE PLEVEL

252, rue du Faubourg Saint-Honoré
 75 008 Paris
 M Ternes
 01 42 56 13 13
 salleplevel.fr

L'ÉQUIPE DU FESTIVAL

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
 Natacha Moëgne-Loccoz

RÉPLIQUES ART-SCIENCE

Hugues Vinet
 Sylvie Benoit

COMMUNICATION & PARTENARIATS

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

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
 Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,
 Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
 Julien Aléonard, Timothé Bahabian,
 Anne Becker, Pascale Bondu,
 Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,
 Sylvain Cadars, Thomas Clément,
 Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet,
 Jérémie Henrot, Serge Lacourt,
 Maxime Le Saux, Clotilde Turpin,
 Frédéric Vandromme.

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre
 ERACOM/Estelle Reine-Adélaïde

PARTENAIRES

L'Ircam, association loi 1901,
 organisme associé au Centre Pompidou,
 est subventionné par le ministère
 de la Culture et de la Communication.
 L'Ircam et le CNRS sont associés dans
 le cadre d'une unité mixte de recherche
 STMS (Sciences et technologies
 de la musique et du son - UMR 9912)
 rejoints, en 2010, par l'université Pierre
 et Marie Curie (UPMC).



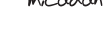
FESTIVAL
 Cité de la musique
 Ensemble intercontemporain -
 ensemble associé de l'Académie
 Le CENTQUATRE-Paris
 Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
 Orchestre Philharmonique
 de Radio France
 ProQuartet - Centre européen
 de musique de chambre
 T&M-Paris
 Théâtre des Bouffes du Nord

Soutiens
 Caisse des Dépôts
 FCM - Fonds pour la création musicale
 Fondation Orange
 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
 Spedidam

Partenariats pédagogiques avec
 Charleroi Danse, Centre chorégraphique
 de la Fédération Wallonie-Bruxelles
 Conservatoire national supérieur
 de musique et de danse de Paris
 EXAUDI
 (ensemble en résidence 2013)
 Hessische Theaterakademie
 Le Fresnoy-Studio national
 des arts contemporains
 Lucerne Festival Academy
 micadanses, Paris

PARTENAIRES MÉDIAS

Arte
 France Culture
 France Musique
 Le Monde
 Télérama



è

le journal de la création à l'Ircam

GUYOTAT - BELLOUR - TACKELS - MARESZ - HOLLIGER - CAMPBELL - BUCH

<http://manifeste.ircam.fr>