

NOT HERE

Mercredi 6 juin, 22h30

Église Saint-Merry

Florentin Ginot conception, contrebasse

Olivier Defrocourt scénographie, construction

Marie-Hélène Pinon création lumière

Jacques Bouault dispositif lumineux

Martin Antiphon dispositif sonore

Sébastien Naves réalisation informatique musicale Ircam

Rebecca Saunders

fury

György Kurtág

Jelek, játékok és üzenetek (extraits)

Hommage à John Cage - Elakadó szavak [Hommage à John Cage - Mots hésitants]

In Nomine - all'ongherese (*Damjanich emlékkő*)

Création française des versions pour contrebasse

Georges Aperghis

Obstinate

Création française

Helmut Lachenmann

Toccatina

Création française de la version pour contrebasse

Sebastian Rivas

We must, commande de l'Ircam-Centre Pompidou

Création 2018

Durée du concert: 1 h environ

Production HowNow. **Coproduction** Philharmonie de Cologne - Acht Brücken. **Avec le soutien** d'Impuls Neue Musik, fonds franco-allemand pour la musique contemporaine. **Coréalisation** Ircam-Centre Pompidou, Rendez-Vous Contemporains de l'église Saint-Merry, avec le soutien de la Sacem.

REBECCA SAUNDERS

fury

(2005)

pour contrebasse solo

Durée: 8 minutes

Commande: Casa da Musica, Porto

Édition: Peters

Création: le 24 septembre 2006, à Strasbourg, dans le cadre du Festival Musica, par António A. Aguiar (ensemble Remix).

En dépit de la nature irascible du matériau sonore, le silence est ici considéré comme la toile de laquelle tous les sons émergent et dans laquelle ils se fondent ensuite. *fury* est conçue comme une mélodie, étirée jusqu'au point de rupture sur les huit minutes que dure ce solo.

R.S.

Furie

[fyRi] subst. Fém. **A.** [En tant que symbole ou personnification du mal, de la vengeance dans la myth. antique] **1.** *MYTH. ROMAINE.* [Avec une majuscule] Chacune des trois divinités infernales, qui étaient chargées d'exécuter la vengeance divine. **2.** *Au fig., cour., fam.* Femme donnant (occasionnellement ou habituellement) libre cours à sa colère, à sa rancune, avec une rare violence. **B.** [En tant que sentiment] **1.** [Correspond à *fureur*] Dérèglement passager du comportement, pouvant caractériser certaines folies, et se manifestant par des actes d'extrême violence. Folie furieuse. **2.** [Correspond à *fureur*] Colère intense, aux effets souvent démesurés.

D'après le *Trésor de la Langue Française* (CNRS Editions)

CYÖRGY KURTÁC

Jelek, játékok és üzenetek (extraits)

[Signes, jeux et messages]

(1987-2008, 2017-2018 pour la version
pour contrebasse)

pour contrebasse solo

Hommage à John Cage - Elakadó szavak

[Hommage à John Cage - Mots hésitants]

(1987, rév. 1991-2018)

Durée: 2 minutes

Édition: Editio Musica, Budapest

Arrangements: Florentin Ginot

Création de la version pour contrebasse: le 2 mai 2018, à
la Philharmonie de Cologne, par Florentin Ginot.

In Nomine - all'ongherese (Damjanich emlékkő)

(2001, rév. 2018)

Durée: 5 minutes

Édition: Editio Musica, Budapest

Arrangements: Florentin Ginot

Création de la version pour contrebasse: le 2 mai 2018, à
la Philharmonie de Cologne, par Florentin Ginot.

Jelek, játékok és üzenetek (Signes, jeux et messages) sont des pièces de durées variables, écrites pour diverses occasions: lettres musicales, hommages, expérimentation ludique des techniques instrumentales. Le recueil, qui s'est considérablement enrichi entre 1987 et 2008, comprend des pièces pour violon seul, alto seul, contrebasse seule, ou trio à cordes. De caractères et de durées différentes, certaines ne durent que quelques secondes, d'autres plusieurs minutes; elles peuvent présenter une succession parfois déroutante de pizzicati incisifs et de glissandi humoristiques, ou des mouvements d'archet déments. La plupart sont des aphorismes musicaux, des invitations à la réflexion, et quelques-unes sont des évocations d'amis et professeurs renommés - des souvenirs en forme de miniatures.

GEORGES APERGHIS

Obstinate

(2017-2018)

pour contrebasse solo

Durée: 7 minutes

Commande: Acht Brücken / Philharmonie de Cologne

Édition: autoédité

Création: le 2 mai 2018, à la Philharmonie de Cologne,
par Florentin Ginot.

L'interprète s'attaque, entêté, obstiné, aux cordes d'une contrebasse. Et, plus encore qu'aux cordes, à la tension de ces cordes, qui refuse de lui céder. Il se bat contre elle sans désarmer, la travaille comme un sculpteur défie le marbre, avec des gestes répétés, furieux et inlassables.

Bref: tout est dans le titre.

J.S.

HELMUT LACHENMANN

Toccatina

(2017)

étude pour contrebasse seule

Durée: 5 minutes

Commande de la version pour violon: Igor Ozim

Commande de la version pour contrebasse:

Florentin Ginot

Édition: Breitkopf & Härtel

Création de la version pour violon: le 20 mai 1988,

à Stuttgart (Allemagne), par Joachim Schall.

Création de la version pour contrebasse: le 2 mai 2018,

à la Philharmonie de Cologne, par Florentin Ginot.

Une petite toccata pour [contrebasse]¹, cela semble incongru, si l'on s'en tient aux conventions de ce genre réservé aux claviers. Cependant, dans son acception d'origine, « le terme pouvait initialement appeler n'importe quel intermédiaire instrumental, pourvu qu'il s'agît d'une pièce de caractère improvisé, adaptée au langage particulier de l'instrument employé ».

Ce qui laisse imaginer quelle forme peut prendre une *toccatina* pour [contrebasse]: un langage spécifique s'impose dès l'abord par la façon de *toucher* [la contrebasse], les cordes étant jouées avec le bouton (l'écrou-tendeur) de l'archet - un accessoire qui perd ici son statut d'intermédiaire pour devenir l'outil de *production* du son, en se posant sur les cordes.

La résonance si particulière de ces « bruits » attire l'écoute, et permet de distinguer rapidement le contour d'une mélodie en sons ténus, entrecoupée de notes pincées. Après avoir atteint l'extrême aigu, la ligne mélodique redescend et se transforme bientôt en une valse où l'on distingue, comme en filigrane, une mélodie symétrique de la première, ponctuée par une résonance de corde à vide.

Ce geste initial donne le ton de ce que sera la pièce: une apparente improvisation de différentes manières de jouer [de la contrebasse], où l'écrou se transforme en plectre pour pincer les cordes, relayé ensuite par le bois de l'archet, où, enfin, les seules notes jouées à l'archet deviendront des souffles variés sur les cordes, le chevalet, les chevilles et la volute de l'instrument. Le mouvement régulier, à la croche, accentue cette impression de sonder [*abtasten*] un univers sonore *différent*.

D'après François Bohy
programme du Festival d'automne à Paris,
cycle Helmut Lachenmann

¹ Dans cette notice originellement destinée à la version pour violon, le terme « violon » a été délibérément remplacé par « contrebasse ».

SEBASTIAN RIVAS

We must (2017-2018)

pour contrebasse et électronique

Durée: 25 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Édition: non édité

Réalisation informatique musicale Ircam/Sébastien Naves

Création 2018

*« But release me from my bands
With the help of your good hands:
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. »*

*« Affranchissez-moi de mes liens,
Par le secours de vos mains bienfaitantes.
Il faut que votre souffle favorable
Enfle mes voiles, ou mon projet échoue:
Il était de vous plaire. »*

Épilogue dit par Prospero de *The Tempest* de
William Shakespeare

Avec cet épilogue adressé au public, l'acteur qui joue Prospero dans *The Tempest* de William Shakespeare souligne le piège dans lequel la mécanique du théâtre l'a enfermé, et dont seuls les applaudissements du public pourront le libérer. De même, dans *We must*, le contrebassiste est prisonnier du dispositif scénique sur lequel il se produit et qui était une contrainte première lors de la commande de la pièce. Plus largement, le compositeur Sebastian Rivas lui-même se voit aujourd'hui prisonnier d'un dispositif musical qu'il aspire depuis quelques années à élargir à d'autres médias (théâtre, danse...) dans une démarche résolument pluridisciplinaire qui trouve ici l'une de ses expressions. La pièce fait donc appel autant à des régimes compositionnels qu'à des régimes performatifs, ouvrant la porte à des temporalités plus lâches que celles d'une partition strictement codée. La démarche d'écriture est ici beaucoup plus théâtrale que musicale: le texte conduit plus qu'il ne détermine la performance. Retravaillé au plateau par le compositeur et son interprète, il porte le corps de ce dernier sur la scène et dans ses interactions avec le reste du dispositif, scénique ou électroacoustique en temps réel, dans une vision foucauldienne du concept de « dispositif ».

Le titre de l'œuvre lui-même fait référence à ce dispositif, conçu et réalisé par Olivier Defrocourt: un dispositif qui relève de l'installation, avec trois plateformes réparties dans l'espace et équipées chacune de quatre haut-parleurs, sur

lesquelles sont posées trois contrebasses différentes. Chacune de ces plateformes est munie de son propre éclairage, par le bas. Dénué d'éclairage zénithal, le dispositif exige une écriture des lumières, en articulation avec le discours théâtre-musical, évoquant pour Sebastian Rivas le poème de Bukowski qui dit :

*"we must bring
our own light
to the
darkness.*

*nobody is going
to do it
for us."*

*« il nous faut
sortir nous-même
des
ténèbres.*

*personne ne le
fera
pour nous. »*

Prolongeant la réflexion de Prospero, les processus compositionnels à l'œuvre dans *We must* jouent sur le principe de la séparation. La pièce s'ouvre sur la vision d'un rapport excessivement charnel de l'instrumentiste à son instrument, notamment grâce à une exploration de l'extrême aigu, qui oblige le contrebassiste à « embrasser » sa contrebasse. De là, chaque geste musical ou théâtral nous éloignera de cette fusion : irruption de la voix, abandon de l'instrument, dispute de l'interprète et de son double, passage d'une plateforme à une autre, évolution de la diffusion sonore de l'électronique, d'abord fondu au son de la contrebasse puis envahissant peu à peu tout l'espace, dissociation spatiale de la diffusion des traitements vocaux et instrumentaux - une séparation poussée jusqu'à l'éclatement effectif de tous les éléments constitutifs de la performance.

J. S.

Entretien avec Florentin Ginot

« Oublier » l'instrument permet de l'approcher différemment

Votre carrière de contrebassiste prend depuis quelques années un tournant résolument aventureux : vers la création, vers l'interdisciplinaire... Comment en êtes-vous arrivé là ?

Les rencontres ont toujours été le premier vecteur de découverte, amenant la curiosité et ouvrant à d'autres univers - ainsi que d'autres façons de penser la musique et sa pratique. J'ai eu la chance de rencontrer tôt des personnalités ou professeurs qui m'ont ouvert à la musique contemporaine et à l'improvisation en même temps qu'aux instruments des époques baroque et Renaissance...

Notre apprentissage de la musique est focalisé sur l'instrument, une sorte de spécialisation du métier d'interprète. C'est important, mais l'instrument doit rester un outil. Il me semble qu'il faut s'ouvrir à d'autres médias et d'autres interprétations de ce que pourrait être l'expression artistique, dans une période où la tendance sociale tend à couper les ponts. Ça nous permet tout simplement d'augmenter le potentiel commun avec les compositeurs, mais également avec le public. Regarder Rothko pour jouer Feldman, lire Beckett pour saisir certains gestes de Rebecca Saunders...

« Oublier » l'instrument permet de l'approcher différemment.

Avouons-le : la contrebasse a été horriblement négligée pendant des années, voire des siècles - reléguée au dernier rang du continuo, elle n'attire ensuite qu'à la période romantique et surtout postromantique - et encore : au sein de l'orchestre. En revanche, depuis une cinquantaine d'années, les compositeurs s'y intéressent davantage : comment analysez-vous l'histoire de votre instrument, et, plus particulièrement son histoire au regard des musiques de création au cours du dernier demi-siècle ?

Le jazz a naturellement été un formidable vecteur d'impulsions pour cet instrument avec des personnalités comme Charles Mingus ou Scott LaFaro, de par les différents rôles qu'occupe la basse, mais surtout par les artistes qu'elle a permis de révéler. C'est aussi un instrument roi en improvisation. Par moments, on peut observer des transformations presque vocales du geste, au-delà du cadre instrumental.

Vous collaborez régulièrement avec des compositeurs : comment travaillez-vous avec eux ? Êtes-vous laboratoire ou force de proposition ?

C'est un travail spécifique à chaque compositrice ou compositeur, voire à chaque pièce. Ceci étant, il s'agit toujours d'un mélange de laboratoire et de propositions. Une partie importante de notre travail consiste à « interpréter » l'essence de ce que nous livre un compositeur pour chercher au sein du complexe instrument-instrumentiste le meilleur moyen de l'exprimer.

Observez-vous des tendances, ou tout du moins des préoccupations, communes ou similaires, dans l'approche des compositeurs d'aujourd'hui de votre instrument ?

Plusieurs éléments se dégagent dans les recherches sur la contrebasse, à commencer par la corporalité de l'instrument, et son corps-à-corps avec l'instrumentiste. Je suis fasciné par la manière dont chaque compositeur va s'emparer de cet objet, de sa résistance, de ses zones sourdes, si il ou elle va s'emparer du grave terrien que possède la contrebasse ou tenter d'y échapper à tout prix... Un deuxième aspect, qui est également lié aux questions de résonances/latences de l'instrument, est son immense richesse spectrale, et la virtuosité qui peut en découler. La contrebasse possède à la fois une base fondamentale harmonique et une grande richesse dans les partiels aigus de ces sons graves.

Parmi les compositeurs de ce programme, hormis György Kurtág, il s'agit souvent d'une recherche autour de la puissance physique de l'instrument, sa résistance interne, la lutte ou le dialogue avec le corps du musicien. Certains s'émancipent de cette lutte ou la soulignent par moment avec l'utilisation de la voix : parole hachée, parfois même parole criée.

Quelle relation entretient chacun d'eux avec l'histoire de l'instrument ? Que ce soit avec l'histoire de son jeu et l'image qu'il a dans l'imaginaire musical collectif ?

Je ne peux répondre qu'en partie. La contrebasse telle qu'on la voit et l'entend dans le jazz dégage un imaginaire commun fort et inaliénable. Une fois cet élément apprécié, Georges Aperghis par exemple m'a dit faire « table rase » de cette histoire. Rebecca Saunders a encore une autre approche il me semble : renouant, repoussant plus loin la tessiture de la contrebasse avec le grave organique utilisé dans *fury*.

Dans le cas des œuvres de Helmut Lachenmann ou de György Kurtág, ce sont des « adaptations », des nouvelles versions : qu'est-ce qui change ? Comment ont-ils transposé le discours d'un instrument à l'autre ? Comment avez-vous travaillé avec les compositeurs sur ces nouvelles versions ?

Il s'agissait d'adapter ces musiques entièrement pour les spécificités de l'instrument. Lachenmann m'avait proposé de faire la transcription de *Toccatina*, destiné d'abord au violon, après notre travail sur *Pression*, pour violoncelle à l'origine. Les deux processus d'adaptation présentent quelques similitudes, notamment dans la recherche de spécificité extrême de chaque son et de son origine, mais dans une dimension complètement différente. C'est un travail passionnant, justement dans la distanciation à l'instrument dont nous parlions, tout en étant au cœur du problème instrumental/créateur de son. Dans le cas de Kurtág, la recherche est peut-être plus traditionnelle que chez Lachenmann : Kurtág a lui-même transposé quantité de motifs pour différents instruments, à commencer bien sûr par les claviers. Ces motifs ou caractères sont associés à des personnes, à des émotions, et liés à une certaine articulation à la trompette, au piano, à l'harmonium... Il s'agit ensuite de transcrire l'essence du geste, souvent vocal.

Que cherchez-vous à souligner dans chacune des pièces ?

Les différentes énergies qui sont à l'œuvre dans ces musiques. Je m'efforce de dégager la « parole » que le compositeur ou la compositrice a voulu poser sur le papier, et chercher à l'intégrer corporellement dans le travail autant que possible, car l'objet final reste une projection scénique complexe, que l'on donne à entendre et à voir.

À ce sujet, le concert est pensé plutôt comme un spectacle, avec un dispositif scénique et lumineux et une mise en espace: pourquoi? Comment avez-vous travaillé cette mise en scène en articulation avec les œuvres?

Je suis curieux des légers décalages de situations. Ici, l'idée est de proposer au public une situation scénique où la scénographie décale subtilement l'atmosphère du concert, tout en restant entièrement au service de la musique. C'est une mise en lumière particulière. C'est également un cadre avec lequel, et parfois même pour lequel, les compositeurs ont écrit leurs musiques.

Il s'agit de « donner à voir » ces musiques. La scénographie n'est pas articulée selon chaque œuvre mais plutôt pensée dans le but de créer un écrin « abstrait » accueillant des musiques nouvelles, pouvant varier d'un concert à l'autre. À l'origine du projet, il y a l'imaginaire dégagé par les sculptures-objets de Cy Twombly, vues au Brandhorst Museum de Munich. Puis les échanges avec l'équipe scénique du projet qui a fait un travail formidable, transformant les contraintes techniques en vecteurs de réflexion.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Georges Aperghis (né en 1945)

« Aperghis a certainement acquis la liberté de se placer sur le fil de l'acrobate, de risquer la chute. Mais à la différence de certains autres, il sait que quand l'acrobate tombe, il ne tombe pas dans le vide, il tombe sur d'autres fils, auquel cas il peut sauter, d'autant plus !! Le danger, on peut le négocier, on peut jouer avec, le mettre en horizon, en faire un point de ligne de fuite. Chez lui, il est toujours là, il réémerge sans cesse, à toute occasion, à chaque fois que sont introduits des éléments d'irruption, non pas pour créer des points de rupture avec la chaîne de complexité formelle, mais pour amener d'autres matières d'expression. »

Extrait de *L'hétérogénèse, une conversation entre Félix Guattari et Georges Aperghis* retranscrite par Antoine Gindt (1991).

brahms.ircam.fr/Georges-Aperghis - georges.aperghis.com

György Kurtág (né en 1926)

Maître génial et méticuleux de la forme courte, en constante recherche d'une écriture personnelle faite d'épuration et de cristallisation de l'instant, György Kurtág occupe une place à part sur la scène musicale. Préoccupé de sémantique, il compose, sur des textes de Pilinszky, Dalos, Kafka ou Beckett, des œuvres qui mettent en valeur l'aspect déclamatif de l'œuvre littéraire ainsi que l'unité et l'intelligibilité du texte. À l'instar de son compatriote Béla Bartók, il est soucieux de transmission - en témoignent ses *Játékok* (jeux) qu'il enrichit constamment. Il entretient également avec l'histoire de la musique une relation d'une grande richesse, se tournant vers ses

aînés dans une réinvention du matériau qui tient tour à tour de l'hommage, de l'inspiration et de la recontextualisation.

brahms.ircam.fr/gyorgy-kurtag

Helmut Lachenmann (né en 1935)

Helmut Lachenmann commence à étudier le piano (avec Jürgen Uhde), et la théorie et la composition (avec Johann Nepomuk David) à Stuttgart. Il poursuit ses études à Venise, auprès de Luigi Nono, lequel aura une influence déterminante sur son cheminement esthétique. Il revient en Allemagne en 1961, et verra en 1962 les premières exécutions de ses œuvres (Biennale de Venise, Cours international de Darmstadt).

Se lançant dès 1959 dans une exploration systématique des différents modes de jeu instrumentaux, Helmut Lachenmann fait des bruits du jeu instrumental et de leur qualité énergétique le projet même de son œuvre, en tant que développement d'un langage. Il ouvre ainsi un nouvel horizon à la musique : la « musique concrète instrumentale » ou « Klangrealismus », qui unit son et bruit.

brahms.ircam.fr/Helmut-Lachenmann

Sebastian Rivas (né en 1975)

D'origine franco-argentine, Sebastian Rivas se consacre au jazz et au rock avant d'entreprendre des études de composition et de direction à Buenos Aires. Il les poursuit en France avec Sergio Ortega et Ivan Fedele. Il complète sa formation auprès de compositeurs comme Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Michael Jarrell, François Paris ou Philippe Leroux.

Pensionnaire à la Villa Médicis de 2013 à 2015, il s'engage depuis dans divers projets de création et de recherche sur le geste instrumental, en particulier, et sur les rapports entre geste, mouvement et son par le traitement électronique. La place du sens et du corps dans la musique, le dialogue avec d'autres disciplines et les rapports entre structure et liberté, sont au centre de ses préoccupations artistiques.

brahms.ircam.fr/Sebastian-Rivas

Rebecca Saunders (née en 1967)

Rebecca Saunders étudie la composition à l'université d'Édimbourg avec N. Osborne, puis avec W. Rihm en Allemagne. L'une de ses principales préoccupations compositionnelles est l'étude des propriétés sculpturales du son structuré. *chroma* explore 19 déclinaisons d'un collage extensible de 24 groupes chambristes et sources sonores dans différents espaces architecturaux. *Insideout* est un collage pour une installation chorégraphique, en collaboration avec S. Waltz. Son œuvre spatiale la plus ambitieuse, *yes*, est une performance spatialisée pour soprano, 19 solistes et chef, dont les musiciens se déplacent en interprétant des « modules » pour former un collage musical. Elle collabore également avec des musiciens comme M. Blaauw, N. Hodges, T. Anzellotti et S. Ballon pour développer des solos.

brahms.ircam.fr/Rebecca-Saunders

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Florentin Ginot, contrebasse

Membre de l'Ensemble Musikfabrik depuis 2015, Florentin Ginot s'est formé au Conservatoire de Paris. Lauréat de la Fondation Banque Populaire, il a enregistré en 2015 un CD dans la collection *Jeunes Solistes* de la Fondation Meyer.

Il se consacre à la création contemporaine, au répertoire soliste et à l'invention de formes scéniques, s'enrichit de la collaboration avec les compositeurs actuels : Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders, Georges Aperghis, Liza Lim parmi d'autres, ainsi qu'au contact de la danse, du théâtre et du cirque contemporain en menant des projets transversaux au sein de sa compagnie HowNow, fondée en 2017.

Son solo *Not Here* sera présenté à la Philharmonie de Cologne, au festival Manifeste et à la Biennale de Venise en 2018.

florentinginot.com

Sébastien Naves, réalisation informatique musicale Ircam

Après des études d'électronique, Sébastien Naves obtient une maîtrise en ingénierie des systèmes image et son à l'université de Valenciennes. Ses études de piano, son statut de musicien/arrangeur dans de nombreux projets musicaux et sa passion pour les sciences et les arts, le conduiront à passer neuf années au sein de l'équipe d'ingénierie sonore du département production de l'Ircam. Il collabore notamment avec J. Harvey, G. Aperghis, E. Nunes, P. Leroux, P. Hurel, Y. Maresz, M. Matalon, L. Francesconi, K. Saariaho, l'Ensemble intercontemporain, les Percussions de Strasbourg, les ensembles Court-circuit, L'itinéraire, L'Instant Donné, Nickel ou l'ensemble Cairn dont il est membre, et réalise de nombreux disques.

Olivier Defrocourt, scénographie, construction

Olivier Defrocourt travaille principalement dans le spectacle vivant - théâtre, danse - dans le cadre duquel il conçoit et réalise des scénographies. De la rencontre avec Florentin Ginot est née une collaboration sur le projet « Not Here ». L'installation scénique, alliant de fortes contraintes scénographiques, techniques et plastiques, a constitué une expérience exploratoire pour le moins enrichissante.

Marie-Hélène Pinon, création lumière

Marie-Hélène Pinon n'est pas née dedans, n'a pas fait d'école. À trente ans, elle découvre le monde de la lumière au théâtre. Entre projecteurs, gélamines, angles et directions, elle se crée un chemin et une complicité avec des metteurs en scène, chorégraphes ou musiciens.

Molière 2009 de la création lumière pour *Le Diable Rouge* d'Antoine Rault, mis en scène de Christophe Lidon, avec une scénographie de Catherine Bluwal, Marie-Hélène Pinon a également travaillé avec Élise Chatauret (*Ce qui demeure*, puis *Antigone* de Sophocle), Laura Scozzi (*la Flûte Enchantée*), Fellag et Marianne Epin (*Tous les Algériens sont des mécaniciens*), l'Amazing Keystone Big Band (*Pierre et le Loup*, *Le Carnaval des animaux*), Pierre Guillois (*Bigre*).

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/ musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels: ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

ircam.fr

ÉQUIPES TECHNIQUES

HowNow

Sylvaine Nicolas, régisseur

Ircam

Bastien Raute, régisseur son

Thomas Le Lay, régisseur lumière

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

Jeudi 7, vendredi 8 juin, 20h

Samedi 9 juin, 17h et 20h

Dimanche 10 juin, 17h

Le CENTQUATRE, salle 400

VxH - LA VOIX HUMAINE CRÉATION 2018

Jean Cocteau *La Voix humaine*

Falk Richter *Disappear Here*

Roland Auzet conception, musique et mise en scène, co-commande de l'Ircam-Centre Pompidou et du Festival Aujourd'hui Musiques du Théâtre de l'Archipel, scène nationale de Perpignan

Tarifs 18€, 15€, 10€

Vendredi 8 juin, 20h30

Cité de la musique, salle des concerts

En lien avec l'exposition « Coder le monde » au Centre Pompidou.

ILLUMINATION

Marko Nikodijevic - Robert Henke *FROM WITHIN...*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de l'Ensemble intercontemporain, **création 2018**

Tarifs 18€, 15€, 30€, 10€

Vendredi 8, mardi 12, mercredi 13 juin, 20h30

Samedi 9 juin, 18h30 / Dimanche 10 juin, 16h00

MC93, salle Oleg Efremov

En lien avec l'exposition « Coder le monde » au Centre Pompidou.

LA FABRIQUE DES MONSTRES

ou *Démésure pour mesure*

d'après *Frankenstein* ou *Le Prométhée moderne*

de **Mary Shelley**

CRÉATION 2018

Jean-François Peyret conception

Daniele Ghisi musique, commande de l'Ircam-Centre Pompidou

Robin Meier réalisation informatique musicale Ircam

Avec **Jeanne Balibar, Jacques Bonnaffé, Victor Lenoble, Joël Maillard**

Tarifs 25€, 16€, 12€, 9€

Lundi 11 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

MONOLOGUES

Juliet Fraser soprano

Donatienne Michel-Dansac soprano

Juliette Raffin-Gay mezzo-soprano

Klangforum Wien

Titus Engel direction

Robin Meier réalisation informatique musicale Ircam

Sivan Elder *You'll drown, dear*

Franck Bedrossian *Epigram*, création française

Rebecca Saunders *Skin*, création française

Tarifs 18€, 14€, 10€



Télérama'

culture

MON MAGAZINE TOUS LES MERCREDIS
MON SITE, MON APPLI, MES SERVICES, PARTOUT ET TOUTE L'ANNÉE
ET MA SELECTION DE SORTIES SUR sorties.telerama.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.



Centre
Pompidou



SORBONNE
UNIVERSITÉ

PARTENAIRES

Bibliothèque nationale de France
Bibliothèque publique d'information
Centre national de la danse
Centre Pompidou-La Parole/Musée national d'art moderne/Les Spectacles vivants
Cité de la musique - Philharmonie de Paris
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Ensemble intercontemporain
La Villette
Le CENTQUATRE-PARIS
MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny
Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France dit « Pôle Sup'93 »
Radio France
T2G - Théâtre de Gennevilliers

{BnF

CN D

Centre national de la danse

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS

la Villette

MC93

maison de la culture
de Seine-Saint-Denis
Bobigny

radiofrance

Bibliothèque
Centre
Pompidou

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

ensemble
intercontemporain

cent
quatre
paris

pôlesup⁹³

T2G

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambassade de Suisse en France

inter|faces

Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

sacem^F

Société des Auteurs,
Compositeurs et
Éditeurs de Musique

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS
ET ÉDITEURS DE MUSIQUE

sacem^F
Université

fondation suisse pour la culture
prohelvetia

ULYSSES
network

la culture avec
la copie privée

vertigo

starts

Commission
européenne

france
musique

Le Monde

un événement
Télérama

ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION ARTISTIQUE ET ACADÉMIE

Suzanne Berthy

Natacha Moëne-Loccoz, Joana Durbaku

COORDINATION FORUM VERTIGO

Hugues Vinet

Sylvie Benoit, Louise Enjalbert

UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS

Brigitte d'Andréa-Novel, Jean-Louis Giavitto

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Philippe Langlois

Murielle Ducas, Sandra El Fakhouri,

Gaspard Kiejman

PRODUCTION

Cyril Béros

Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier,

Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars,

Clément Cerles, Lucas Ciret, Cyril Clavierie,

Joseph Dubrulle, Éric de Gélis, Agnès Fin,

Audrey Gaspar, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Aurélia Ongena,

Clotilde Turpin, et l'ensemble des équipes

techniques intermittentes.

COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Joséphine Adibone, Hortense Boulais-Ifrène,

Mary Delacour, Clémentine Gorlier,

Alexandra Guzik, Deborah Lopatin,

Claire Marquet

PÔLE WEB

Guillaume Pellerin, Cécile Drencourt,

Émilie Zawadzki

REPROGRAPHIE

Jean-Paul Rodrigues

