

L'Ircam-Centre Pompidou et La Scala Paris présentent

MICHAËL LEVINAS : ANNIVERSAIRE

Lundi 15 avril, 21h

À La Scala Paris

Mathieu Dubroca baryton

Trami Nguyen piano

Le Balcon

L'itinéraire

Maxime Pascal direction

Christophe Forey création lumière

Florent Derex projection sonore

Augustin Muller, Nicolas Vérin réalisation informatique musicale Ircam

Michaël Levinas

Études sur un piano espace

Gérard Grisey

D'eau et de pierre

Michaël Levinas

Le Poème battu

Préfixes

Création de la nouvelle version

Durée du concert: 1h20 environ

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, L'itinéraire et Le Balcon. Production déléguée L'itinéraire. Coréalisation La Scala Paris - Les Petites Heures. Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale, de la fondation Ernst von Siemens, de la Sacem et de la Spedidam.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la saison musicale de La Scala Paris.

Ce concert est présenté dans le cadre de Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale - une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale.



MICHAËL LEVINAS : ANNIVERSAIRE

Lundi 15 avril, 21h
À La Scala Paris

L'Ircam, Le Balcon, L'Itinéraire et La Scala Paris fêtent les soixante-dix ans du compositeur et pianiste Michaël Levinas. L'auteur des *Nègres* et de *La Métamorphose*, ancien élève d'Olivier Messiaen, trace sa trajectoire propre, non loin de la musique spectrale, mais qui ne résout pas tout dans le timbre générateur. Pour ce concert anniversaire, comme il l'a déjà fait en 2010 pour son œuvre fondatrice *Études sur un piano espace*, Michaël Levinas revisite une ancienne réalisation effectuée en 1991 à l'Ircam, *Préfixes*. En écho, Le Balcon et L'Itinéraire, deux ensembles liés directement à l'aventure musicale du compositeur, se réunissent pour une œuvre de jeunesse très peu connue de Gérard Grisey, pour deux groupes d'instruments : *D'eau et de pierre*.

MICHAËL LEVINAS

Études sur un piano espace

(1976-1977, rev. 2010)

Effectif : piano

Durée : 6 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Édition : Lemoine

Réalisation informatique musicale Ircam, GMEM/Augustin Muller

Création de la version originale : en 1977 à Paris, par Michaël Levinas (piano)

Création de la version avec électronique revue en 2010 : le 20 juillet 2010 dans l'église Saint-Michel de Cordes-sur-Ciel (France), par Alphonse Cemin (piano)

Avec ses *Études sur un piano espace*, Michaël Levinas cherchait une auscultation de l'instrument « piano », qui ne consistait pas à transformer le timbre mais à y entendre et à transmuter des catégories fondatrices. En tant que pianiste, il était à la recherche des incidences spectrales des transitoires d'attaque. Le terme « étude » ne s'entend du reste pas ici uniquement au sens de l'étude pianistique (dans la droite ligne de Chopin ou Debussy), mais aussi au sens de la recherche et de l'esquisse - une esquisse préparatoire aux deux *Concertos pour un piano espace*.

Dans les années 1970, l'instrument appelé « piano » est arrivé au terme de ses pérégrinations organologiques - qui remontent au pianoforte de Cristofori, sinon au clavecin et aux origines premières des claviers (qui sont essentiellement des instruments à percussion) -, la facture n'en est sans doute pas totalement parfaite, mais l'idéal d'équilibre sonore d'un bout à l'autre du registre est presque atteint, de même que ceux de rapidité d'articulation et de variété de dynamiques et d'attaques. En tant que concept, le piano est un gigantesque espace, résonnant de couleurs et de timbres extrêmement divers et peuplé de chefs-d'œuvre innombrables. C'est cet « espace » à la fois sonore et historique sur lequel se penche Michaël Levinas - lui-même pianiste virtuose, ce qui fait de lui un observateur, certes non objectif, mais sensible et plein d'ardeur. Ainsi peut-on entendre dans ces *Études sur un piano espace* un pas supplémentaire vers la création d'un univers sonore propre au piano. On y dépasse le contrepoint, la mélodie, l'harmonie et le rythme - on y dépasse également la vision impressionniste qu'en avait Debussy, qui déjà s'était affranchi de certaines caractéristiques inhérentes à la facture de l'instrument, comme ces attaques percussives propres aux marteaux. Le piano approche ici le statut de méta-instrument auquel il a toujours aspiré.

Jérémie Szpirglas

GÉRARD CRISEY

D'eau et de pierre

pour deux groupes instrumentaux

(1971-1972)

Effectif du groupe I: flûte (aussi piccolo), clarinette en *la*, basson, cor, violon, violon II, alto, violoncelle, contrebasse

Effectif du groupe II: hautbois (aussi cor anglais), cor anglais (aussi hautbois), clarinette en *mi bémol*, trompette, trombone, trombone basse, tuba, 2 percussionnistes

Durée: 30 minutes

Édition: Salabert

Création: le 26 novembre 1972, dans le cadre des Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz, par l'Ensemble européen de musique contemporaine, sous la direction de Michel Tabachnik

D'eau et de pierre est une œuvre inspirée par les notions philosophiques indiennes du Purusha et de la Prakriti. Elle met en scène deux éléments antinomiques. L'un, statique, paisible, éternel, épouse, du point de vue de l'organisation des hauteurs, des durées et des timbres, la forme d'un cercle spiralé qui peut commencer à n'importe quel instant de la partition. L'autre, dynamique, agressif, vigoureux, se compose de séquences permutablement absolument autonomes. À chaque agression, le groupe statique réagit. Il se comporte comme une eau dormante dans laquelle on jetterait des pierres.

MICHAËL LEVINAS

Le Poème battu

pour voix, piano, percussion et électronique
(2009)

Effectif : baryton-diseur, batteur, piano et synthèse
de croisement par informatique

Durée : 8 minutes

Commande : CIRM

Réalisation informatique musicale Alexis Baskind/CIRM

Création : le 20 novembre 2009, au Théâtre Francis Gag
de Nice, dans le cadre du Festival MANCA 2009, par
Lionel Peintre (voix), Christophe Bredeloup (percussion)
et l'Ensemble 2E2M, sous la direction de Pierre Roullier

Le Poème battu

Le tambour parle

Poème tambouriné sur un texte de Ghérasim
Luca, *Le Triple*, tiré de *Héros-limite*,
Éditions Corti.

LE TRIPLE

le viol viole violemment le on du violon
on du violon étant violé par le viol
le violon c'est le viol
et c'est le viol qui viole violemment le viol
le viol viole le on du violon violé
et le et du violon violet
et du violon violet est violé par le e de la viole
mais c'est la ine de la violine
qui violète le viole violé
on du violon violé violète la violette
on du viol du violon violé
et ine de la violine
volent violemment la violette
car l'oniste fait d'un viol un violoniste
de même que le on avait fait de lui un violon
donc
la violette joue violemment du violon
elle joue avec le celliste
de la violente violoncelliste
celle-ci voile le on du violon
tandis que celle-la
s'envole avec l'oniste de la violoniste
heureusement à cette heure
Eur du violeur et euse de la violeuse
Sont violemment violés par l'acteur et l'actrice
du c du violateur et de la violatrice
c'est avec le on du violon
qu'on voile la violatrice

et c'est avec la ine de la violine
qu'on viole le violateur
on voile et on dévoile
la ine de la violine violatrice
et le on de l'oniste du violoniste violateur
on viole violemment le viol et le violentable
et c'est à la table du violentable
qu'on viole l'inviolable
on viole à table
l'inviolable et tout ce qui est stable
tout ce qui est stable donc violentable
le s du stable est violenté par le in de l'instable
in de l'instable et ine de la violine
sont violés par ette de la violette
et par ette de sa voilette
voir ce qui cache la voilette de la violette
c'est faire le jeu des voyeurs
le f du frire le feu dans le jeu
c'est le rire du f du feu
le rire du f c'est le rite du feu
t du rite suivi de r du rite
suivi de r du rire à la fin du jeu
c'est le feu du feutre
t et r c'est le feutre du feu de la terre
le rire du f du frire le feu
n'étant qu'un rite de la terre de feu
le feu de terre est à la terre de feu
ce que le on du violon est à la ine de la violine
le feu de terre et la terre de feu
jouent leur double jeu

sur le on et la ine du violon-violine
qui à son tour met le feu et la terre
dans son jeu
qui consiste à mettre le feu à la terre
et le f du feu devant le double r de la terre
faux frères et image parfaite du couple
le un et le double sont doublés par le triple
qui déjoue ainsi le jeu androgyne
du on et de la ine
le n du on et le n de la ine
le n du o du i et de la ine
le i du o du o du n
du haut de la haine

MICHAËL LEVINAS

Préfixes

pour ensemble et électronique

(1991, révisée en 2018-2019)

Effectif de la nouvelle version : flûte, clarinette, clarinette basse, cor, 2 trompettes, trombone, tuba, harpe, 2 percussions, 2 claviers piano, violon, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse et électronique

Durée : 15 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Dédicace : à Lucien Adès

Réalisation informatique musicale Ircam/Nicolas Vérin

Édition : Lemoine, Paris

Création de la première version le 7 mars 1991,

au Centre Pompidou (Paris), par l'Ensemble

intercontemporain, sous la direction de Peter Eötvös

Création de la nouvelle version

Préfixes est une pièce fondée sur une recherche particulière dans le domaine de la synthèse du son. Le point de départ de cette recherche consiste à réaliser sur l'ordinateur des hybridations de sons instrumentaux entre eux. Plus précisément, il s'agit de centrer l'hybridation sur le « transitoire d'attaque » des sons. Très vite, j'ai obtenu des résultats sonores confirmant ainsi les intuitions que j'avais depuis longtemps. J'ai toujours pensé en effet qu'il existe des possibilités très spécifiques d'hybridations de transitoires d'attaque entre différentes familles instrumentales, entre voix humaine et instruments par exemple. Initialement, ces hybridations devaient obéir à des lois précises concernant les parentés de modes d'excitation des corps sonores et tenir

compte aussi de la cohérence des spectres harmoniques respectifs de deux sources sonores hybridées. Ce domaine de l'hybridation du transitoire d'attaque - moment névralgique et décisif du son instrumental - me semble représenter depuis toujours, d'une part, le développement indispensable de mes recherches sur « l'instrumental » et, d'autre part, il me semble rejoindre la « vieille préoccupation historique de la fusion dans les techniques orchestrales du XIX^e siècle et du XX^e siècle ».

Par ailleurs, la manipulation de ce moment névralgique (le transitoire) m'ouvre de nouveaux possibles dans l'imaginaire sonore. J'ai pu - grâce à la synthèse de croisement - hybrider des instruments à vent avec des consonnes émises par la voix humaine, la voix humaine avec des chutes de cymbales tournantes. Dans un second temps, j'ai abordé le problème de la vitesse et de la phrase musicale. Il s'agissait de créer des phrases rapides (avec des structures rythmiques appropriées) dont chaque son serait hybridé. C'est en décembre 1990 que ces résultats furent obtenus. Ils m'ont permis d'aborder réellement la phase de composition musicale et d'écriture. La réalisation de cette pièce posait en effet d'une manière nouvelle la notion de mixité entre sons directs et sons provenant de la synthèse et diffusés sur haut-parleurs. J'ai dû, pour des raisons techniques évidentes, renoncer à hybrider

des sons instrumentaux en direct. Je ne voulais pas pour autant reprendre dans *Préfixes* le rapport classique entre bande et instruments. D'ailleurs, on ne peut pas parler ici de véritable musique mixte. En effet, chaque son obtenu sur ordinateur est enregistré sur l'échantillonneur et déclenché par claviers MIDI. Cette écriture se voudrait d'autant plus précise que, dans la mixture des timbres synthétiques entre eux et leur mélange avec les instruments sur scène, le temps varié des résonances est calculé et provoque une rythmique de superposition, apparition et disparition de ces résonances : ainsi, un timbre en disparaissant en laisse apparaître un autre (procédé straussien que j'ai contrôlé à l'aide de l'ordinateur). On peut donc écrire et réaliser très précisément des rythmes et des unissons entre les instruments sur scène et leur version hybridée sur échantillonneur.

J'ai pourtant très vite renoncé à jouer sur le phénomène d'illusion et de fusion qui aurait pu laisser croire à l'auditeur que sons hybridés et sons naturels provenaient spatialement des mêmes sources. En revanche, l'utilisation de l'unisson entre instruments et sons hybridés, ainsi que la désarticulation dans l'espace (par « voyage » stéréophonique) de l'attaque et de la résonance des sons hybridés, l'écriture en décalage rythmique favorisant aussi la perception (décalée) des attaques instrumentales, l'utilisation (toujours rythmique) de l'écho m'ont ouvert des perspectives de mariages entre instruments et sons artificiels.

Ces catégories de l'utilisation de l'espace m'ont progressivement amené à une écriture radicale et polyphonique devenue l'essence formelle même de cette pièce : strette continue pouvant intégrer plus de trente parties réelles. Cette strette est structurée sur des « phases » hybridées obéissant chacune à des accélérations

et des ralentissements. Elles obéissent à dix augmentations et cinq diminutions proportionnelles. La superposition de ces « variations » et leur décalage progressif et calculé créent des « textures » rythmiques complexes et dynamisent la perception de l'hybridation des sons. J'ai été marqué ici par le traitement des motifs de la fugue de l'*Opus 106* de Beethoven. Ainsi, les sons instrumentaux (sur scène) sont intégrés polyphoniquement et rythmiquement à ces strettes. Ces polyphonies sont « voilées » harmoniquement (selon une technique que j'ai utilisée dans l'*Ouverture pour une fête étrange*), par des spectres harmoniques obtenus par la synthèse de modèle de résonance. Je considère *Préfixes* comme une première étape, allant dans une direction qui m'ouvre des perspectives dans le domaine du timbre et dans celui de son écriture.

Je tiens à remercier Nicolas Vérin pour le précieux concours qu'il m'a apporté à l'Ircam pour la réalisation informatique. Je remercie également les musiciens qui ont prêté leurs concours pour la réalisation des échantillons sonores : Nell Froger, soprano ; Olivier Baby, basse ; Jean-Philippe de Chalendar, chef d'orchestre ; M. Laferrière, Jean-Max Dussert, clarinettes ; M. Dutrieux, clarinette basse ; André Cazalet, Paul Minck, cors ; Benny Sluchin, trombone ; Jean-Guillaume Cattin, percussion ; Sylvie Beltrando, harpe.

Michaël Levinas
(source : brahms.ircam.fr)

À propos de la nouvelle version de *Préfixes*

La question de la syntaxe et du sens purement sonores de la « langue musicale », qui fonde l'écriture et le travail d'hybridation de *Préfixes*, constitue un fil rouge de mon écriture. Ainsi la première version de *Préfixes*, qui remonte à 1991, est-elle antérieure à mes opéras (*Go-gol*, *Les Nègres*, *La Métamorphose...*) ou encore au *Poème battu*. Toutes ces dramaturgies, qui s'appuient sur des textes (au sens où elles mettent en relation le son et le sens), m'ont permis d'élargir et d'affiner mes recherches sur l'hybridation et la synthèse croisée, initiées avec *Préfixes*. Je pense notamment aux injures tambourinées du théâtre de Genet ou aux énumérations de Novarina. Ce long travail sur les langues s'est poursuivi dans *Le Petit Prince* et *La Passion après Auschwitz*, s'appliquant à l'araméen, à l'hébreu, au français médiéval et aux poésies de Paul Celan.

Dans *Préfixes*, toutefois, ni texte ni narration : la forme est une dramaturgie purement sonore, une forme purement musicale en somme, née de l'hybridation entre la voix et les instruments, ou, autrement dit, entre les phonèmes d'une langue libérée de sa signification et les transitoires d'attaque des instruments croisés. Dans sa première version, la pièce se présentait sous la forme d'une strette continue, qui permettait de créer une mixité entre les instruments acoustiques et leurs hybridations par la polyphonie et l'espace.

En remettant l'ouvrage sur le métier, j'ai pu identifier de véritables profils thématiques déjà existants dans la version originale, mais qui n'y étaient ni identifiés ni développés. Dans la nouvelle version, les identités thématiques des instruments créent des « micro-scènes » non théâtrales mais néanmoins dramaturgiques qui, guidées par des grilles harmoniques totalement absentes de la première version, façonnent la forme de la pièce.

Michaël Levinas

Entretien avec **Michaël Levinas**

« L'Amnésie des signes »

Sitôt les bougies soufflées, ce concert anniversaire soulève plusieurs questions: et d'abord celle de l'œuvre et de la pérennité de l'écriture - une question qui se pose de manière plus cruciale encore étant données vos activités parallèles d'interprète et d'improvisateur...

Depuis toujours, je suis à la fois compositeur et pianiste. La composition n'est pas arrivée à un moment de ma vie de musicien, elle a toujours été là. Elle ne m'est pas arrivée seulement par l'écriture, mais aussi par les doigts. Cela a été le cas de beaucoup d'autres musiciens de l'histoire de la musique même si, dans la perspective musicale historique, on n'a pas toujours distingué clairement les temps de l'improvisation et de l'écriture: pour les compositeurs baroques par exemple, pour Liszt, ou même, plus récemment, pour Messiaen. Pour moi, l'instrumental et la composition sont intimement liés, puisque l'instrumental est inséparable du timbre et de la tradition musicale. De même la temporalité de l'écriture et de la notation est inséparable parfois de celle de l'improvisation. Souvent après une très grande tension d'écriture revient un mouvement d'improvisation qui engage des idées nouvelles et décisives.

Mon travail de compositeur prenant racine, non seulement dans le timbre, mais aussi dans la vocalité, la question de la notation a toujours été un enjeu majeur. Toute partition porte en elle-même une ambivalence entre interprétation et écriture, et donc la possibilité de l'effacement de l'énigme. Cette question s'est tout naturellement retrouvée au centre de mes préoccupations, comme pour tous les compositeurs contempo-

rains, principalement ceux qui convoquent la technologie. Ainsi, parfois, la structure, la forme et la création de sons inouïs – c'est-à-dire, bien souvent, l'œuvre elle-même dans son identité sonore singulière – vont plus vite que les possibilités de notation. L'écriture existe, mais elle porte en elle la crise de ce que j'appelle « l'amnésie des signes ». Je suis donc toujours à la recherche de formes de notations qui me permettraient de transmettre l'identité de mes sons par l'écrit.

Deuxième question essentielle: vous considérez-vous comme un compositeur spectral?

Je suis sans aucun doute un des compositeurs fondateurs de ce courant spectral qui a exercé une influence déterminante sur les générations de la fin du xx^e siècle. Mais je pense que mon approche de l'idée musicale, ainsi que celle de « l'au-delà » du timbre et de ma relation au texte, témoignent d'une prise de distance par rapport aux canons de l'école spectrale. Cette distance s'est creusée dès le début des années 1980 lors du séminaire de Darmstadt au cours duquel j'ai donné une conférence intitulée « Qu'est-ce que l'instrumental ? »¹.

Tout au long de mon enseignement au Conservatoire de Paris et à partir des années 1990, les questions de polyphonie et de temporalité harmonique ont été développées dans plusieurs de mes œuvres d'orchestres – citons *Rebonds* (1992), *Par-delà* (1994) – ainsi que dans mon *Premier Quatuor* (1998) ou dans *Lettres*

1 Le texte de la conférence a été publié dans un volume d'écrits de Michaël Levinas: *Le compositeur trouvé*.

enlacées pour quintette à cordes (2000). Je me suis notamment concentré sur des problématiques qui ne concernaient pas l'école spectrale, sur les liens entre polyphonie et altérations des échelles, ainsi que les phénomènes paradoxaux inspirés de *Mutations* (1969) de Jean-Claude Risset et les grilles harmoniques.

Et puis il y a la notion de «vocalité» du son que j'évoquais au début de notre entretien, et qui m'a conduit à mes recherches sur l'hybridation des transitoires d'attaque entre la voix et les instruments et les instruments eux-mêmes, à l'Ircam à partir de 1990. Une recherche qui s'est d'abord exprimée dans *Préfixes* (1991), puis dans mes opéras, dans la relation au texte, et jusqu'aux *Désinences* (2014).

Restons dans le domaine de l'informatique musicale : comment abordez-vous l'outil informatique en général (ou un outil en particulier) ?

Je n'ai pas une méthode unique : tout dépend du type d'outil. Je ne m'intéresse d'ailleurs pas à tous les outils. Ma relation à l'informatique présente plusieurs facettes. Pour n'en citer que quelques-unes : l'assistance à l'écriture, le traitement de l'espace, la réalisation de chimères acoustiques (il m'a fallu trente ans pour réaliser le vrai son de mon *Concerto pour un piano-espace*), la simulation des formes et des polyphonies, la synthèse entre geste instrumental et écriture... C'est assez vaste...

Dans le cas de *Préfixes* (votre première production à l'Ircam en 1991 dont est créée une nouvelle version ce soir) comme dans celui des *Désinences* (dernière production en date), votre recours à l'électroacoustique ou à l'informatique musicale semble souvent procéder d'un besoin d'explorer ou d'exploiter un phénomène que vous avez «entendu» dans le son.

Oui. C'est pour cela que je parle de «chimère».

Dans le cas des *Désinences*, l'informatique m'a servi à accentuer ces désinences du son du piano (qui «chute» naturellement) et à créer des utopies de piano en micro-intervalles. Je suis même allé jusqu'à renverser paradoxalement la désinence en la faisant monter. Et j'ai travaillé d'autres points comme la simulation en temps réel, ainsi que le passage de l'improvisation sur clavier à la notation. L'informatique a été essentielle.

Les avancées technologiques nourrissent-elles votre imaginaire en même temps que votre écriture ? Ou, au contraire, attendez-vous (ou avez-vous déjà attendu) de prochaines innovations et la mise au point de nouveaux outils pour réaliser des idées musicales en gestation ?

Il existe un concept occidental très important en art : l'innovation. Laquelle a bien évidemment trait aux techniques et aux sciences. L'exemple qui me vient naturellement est celui de Léonard de Vinci, dont le concept d'innovation est associé à la recherche en ingénierie et à la prospection de l'avenir. À ce titre, la naissance de l'Ircam m'est apparue dès sa création comme une concrétisation du rêve de Léonard : la notion d'innovation dans le domaine de la création musicale implique la possibilité de l'exploration scientifique du phénomène acoustique - l'innovation est de plus en plus présente dans le domaine du timbre, faisant de la technologie un élément central - et l'Ircam incarnait alors cette réunion de l'innovation, de la création et de la recherche.

Je me permets ici un petit pas de côté pour une petite anecdote qui n'est pas sans lien avec ce dont nous parlons. Je me souviens d'avoir un jour rencontré Henri Dutilleux (l'association d'idées est, j'en conviens, paradoxale) et de lui avoir présenté les recherches que j'avais effectuées à l'Ircam dans le cadre de mon tra-

vail de composition pour *Implorations* (2007). Ces recherches portaient sur le phénomène de spirale paradoxale qui m'avait fasciné dans *Mutations* (1969) de Jean-Claude Risset - laquelle spirale dure deux minutes, mais deux minutes de musique qui ont représenté pour moi un choc considérable. Sa réaction avait été mitigée: pour Dutilleux, ce travail se faisait au détriment de l'identité des timbres orchestraux. Je l'écoutais d'une oreille intéressée, et il m'a parlé alors de *Les Réciproques* (1986) pour chœur, me disant y avoir entendu «quelque chose». En homme des années 1930, il a employé une formule un peu datée: «Là, c'est trouvé.» C'est-à-dire la notion de «trouvaille». Quelque chose qui arrive inopinément, mais qui n'est plus de l'ordre de la recherche rationnelle. Quelque chose qui arrive comme cela, par hasard, et qu'il faut savoir capter. Boulez appelait cela «accident»... un terme plus moderne et socialisé.

La mentalité de l'Ircam au départ était celle d'un lieu de recherche, d'un laboratoire: on entendait alors tout ce qui se passait en studio comme dans un laboratoire consacré à une recherche médicale ou scientifique classique: tout le monde communiquait avec tout le monde. Mais la «trouvaille», ce serait quelque chose qui arriverait autrement, dans l'intimité du créateur inspiré, loin de son équipe: par hasard et pas par hasard. Pour répondre à votre question, j'ai toujours demandé à des logiciels de répondre à une recherche sonore ou formelle. Le temps de l'exploration par l'outil a ainsi été pour moi essentiel.

Pour conclure, on constate ces dernières années l'émergence d'une question cruciale dans le domaine de l'informatique musicale qui nous ramène à celle de la pérennité de l'écriture que nous évoquions plus tôt: celle de l'obsolescence des outils et, par là, la possible obsolescence des œuvres. Quand avez-

vous commencé à vous poser cette question et dans quels termes ?

Assez tard: elle ne m'a été révélée que récemment, au cours de la dernière décennie. Et s'il faut distinguer à ce sujet innovation artistique et innovation technique, ces deux aspects portent en eux-mêmes la question de l'obsolescence de l'œuvre - une question qui n'est finalement pas tout à fait neuve dans l'histoire des arts. Nous parlions plus tôt de pérennité de l'œuvre - et je pourrais résumer nos propos par le proverbe: «l'écrit reste.» Mais qu'advient-il si l'écrit n'est que la codification du son? J'évoquais également ce que j'appelle «l'amnésie des signes». Il se trouve qu'un langage musical qui repose surtout sur une identité sonore singulière (contrairement aux invariants syntaxiques du système tempéré et tonal stabilisé à la fin du baroque) risque de ne plus pouvoir être déchiffrable par des signes écrits. La situation devient plus critique encore s'agissant de musiques mixtes qui exigent des supports d'enregistrements totalement menacés par l'obsolescence technologique. L'œuvre ayant recours à la technologie porte en elle-même, par les innovations qui la rendent possible, sa propre mort. Voilà qui risque de modifier son statut même.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Gérard Grisey (1946-1998)

Gérard Grisey commence ses études à Trossingen (Allemagne) avant d'intégrer le Conservatoire de Paris. En même temps qu'il y fréquente la classe de composition d'O. Messiaen, il suit l'enseignement d'H. Dutilleux et s'initie à l'électroacoustique avec J.-E. Marie.

Son séjour à la Villa Médicis sera l'occasion d'importantes rencontres (le poète C. G. Ricord) et découvertes (la musique de Scelsi). Les séminaires de Ligeti, Stockhausen et Xenakis, à Darmstadt, auront sur lui une influence durable. En 1973, Grisey prend part à la fondation de l'ensemble l'itinéraire, dont la vocation est de défendre par la qualité de ses interprétations un répertoire naissant aux exigences spécifiques. Les cours d'acoustique d'E. Leipp poseront le fondement de son approche scientifique du phénomène sonore.

brahms.ircam.fr/gerard-grisey

Michaël Levinas (né en 1949)

Entré au Conservatoire de Paris, Michaël Levinas a pour maîtres Vlado Perlmutter, Yvonne Lefébure et Yvonne Loriod pour le piano, et Olivier Messiaen pour la composition. En 1974, il est cofondateur du groupe l'itinéraire, avant d'être pensionnaire à la Villa Médicis. Sa formation de compositeur lui permet de développer un jeu pianistique et une culture instrumentale qui retrace l'histoire de l'interprétation allant de la fin du baroque à la musique du xx^e siècle. Symétriquement, c'est sans doute l'écoute du pianiste, modelant le son de son instrument, qui inspire le compositeur, explorateur acoustique. Son œuvre ausculte sans cesse le domaine du timbre et de l'acoustique. Son intérêt pour la question de la relation texte-musique en témoigne tout particulièrement, ainsi que ses opéras.

brahms.ircam.fr/michael-levinas

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Florent Derex projection sonore

Florent Derex est le fondateur de l'orchestre Le Balcon, ainsi que du label B Records. Il est diplômé de la Formation supérieure aux métiers du son du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Depuis sa création en 2008, Florent assure la direction exécutive du Balcon conjointement avec le chef d'orchestre Maxime Pascal. Très impliqué en tant qu'ingénieur du son sur les questions liées aux technologies de sonorisation ainsi qu'aux différents types d'écoutes transaurales ou binaurales (3D sonore), Florent fait entrer Le Balcon en 2014 comme artiste associé au consortium Binaural Listening, projet de recherche réunissant France Télévision, Orange, Radio France, le CNRS, l'Ircam et le Conservatoire de Paris.

Mathieu Dubroca baryton

Mathieu Dubroca mène en parallèle des études de basson et de chant (dans la classe d'Irène Jarsky) au CNR de Bordeaux. Très vite, il intègre l'atelier lyrique du conservatoire et fait ses premiers pas sur scène. Il poursuit ses études au Conservatoire de Paris. En 2013, il est artiste invité pour une saison au Stadttheater de Koblenz où il participe à plusieurs productions dont la création allemande des *Boulingrins* d'Aperghis dans le rôle-titre. Plus récemment, on a pu l'entendre avec l'ensemble Le Balcon ou avec la compagnie Manque pas d'Air dirigée par Alexandra Lacroix. Il se produit régulièrement aux côtés de la pianiste Hélène Peyrat pour des récitals de lied ou de mélodies françaises ainsi qu'avec le quatuor Voce. Il est membre des ensembles Accentus et Les Cris de Paris.

Christophe Forey, créateur lumière

Né en 1960, Christophe Forey poursuit ses études à l'École du Théâtre national de Strasbourg.

Pour le théâtre, il travaille notamment avec Robert Gironès, Bruno Boëglin, Antoine Caubet et Jean-Marc Bourg.

Pour la danse, il éclaire les chorégraphies de Catherine Violet, Hervé Jourdet, Paco Decina, Toméo Verges, Karine Saporta, Sidonie Rochon, Lucinda Childs.

Pour l'opéra, il participe régulièrement aux spectacles de Patrice Caurier et Moshe Leiser. Récemment, il a éclairé *L'Italiana in Algeri* de Rossini à Salzbourg (2018), *Conversations avec mon père* de Herb Gardner à Liège (2017), *Il Trovatore* de Verdi à Essen (2017), *Du chœur à l'ouvrage* de Benjamin Dupé au théâtre de Caen (2017), *Orlando Paladino* de Haydn à l'opéra de Fribourg dans une mise en scène de Cédric Dorier (2016).

christopheforey.org

Augustin Muller réalisateur en informatique musicale

Augustin Muller poursuit sa formation au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dont il sort diplômé en 2010.

Spécialisé dans l'informatique musicale et la diffusion sonore, il travaille en France et à l'étranger avec différents artistes et ensembles pour des concerts et des festivals.

Membre de l'ensemble Le Balcon depuis 2008, et issu d'une génération directement confrontée à la question de l'interprétation du répertoire mixte, il travaille à l'Ircam depuis 2010 pour des projets de concerts, de recherche et de créations avec de nombreux compositeurs, musiciens et performers, et s'implique dans plusieurs projets au niveau de la diffusion sonore et de l'électronique live.

Trami Nguyen piano

Pianiste, compositrice, performeuse, Trami Nguyen étudie à la Haute École de musique de Genève (instrument, composition électronique...) et se forme au vidéomapping avec Aurélien Lafargue à la Gaîté lyrique. Elle est à l'origine ou intègre de nombreux projets multidisciplinaires (création des *IP improv-playgrounds*, de spectacles, de films et performances videomappées et d'installations performatives ou non). En tant que pianiste, son répertoire est classique et contemporain, avec des créations. Elle cofonde les ensembles Links et Artefact. Elle compose des musiques électroniques et se produit seule ou en duo avec Yan Gi Cheng. En 2015, on la retrouve au théâtre dans *Cabaret Jaune Citron* de Stéphane Ly-Cuong et dans *Bienvenue au Conseil d'administration* d'Étienne Pommeret.

trami-nguyen.com

Le Balcon

Fondé en 2008 par des étudiants du Conservatoire de Paris, Le Balcon rassemble au départ trois compositeurs, un chef d'orchestre, un ingénieur du son, un pianiste et chef de chant, et un ensemble de musiciens ouverts aux répertoires des *xx^e* et *xxi^e* siècle. Le Balcon se métamorphose au gré des projets, des concerts, aussi bien dans l'effectif, l'identité visuelle et scénographique, que dans le rapport à la sonorisation ou à la musique électronique.

Le Balcon défend un répertoire balayant toutes les périodes de l'histoire de la musique, permettant un dialogue entre quelques grandes figures des siècles passés - Gesualdo, Monteverdi, Strauss, Berlioz, Messiaen, Boulez, Stockhausen... - et les techniques du présent.

lebalcon.com

L'itinéraire

L'itinéraire est l'un des principaux collectifs européens de création musicale. À l'origine, il rassemble compositeurs et interprètes autour des musiques de création. Au fil du temps, l'ensemble L'itinéraire a partagé l'aventure de plusieurs générations de musiciens constituant ainsi bien plus qu'un répertoire: son nom est associé au courant de la musique spectrale.

Depuis sa fondation, l'ensemble, grâce à des musiciens de très haut niveau, a créé des centaines d'œuvres parmi les plus marquantes: Grisey, Levinas, Murail, Dufourt, Tessier, mais aussi Scelsi, Harvey, Romitelli...

L'itinéraire entretient encore aujourd'hui l'esprit d'aventure qui avait précédé à sa création et le collectif remet sans cesse en jeu les pratiques de la création musicale et de sa transmission.

L'itinéraire est soutenu par le ministère de la Culture-DRAC Île-de-France, la Sacem, et la Spedidam.

litineraire.fr

Maxime Pascal direction

Maxime Pascal débute tôt l'apprentissage du piano puis du violon. Il est admis en 2005 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'écriture, d'analyse musicale et d'orchestration. Ressentant rapidement la nécessité de diriger, il s'inscrit dans la classe de direction d'orchestre de François-Xavier Roth. Encore étudiant, il fonde en 2008 l'orchestre Le Balcon (nommé d'après la pièce de Jean Genet), conjointement avec les compositeurs Pedro Garcia-Velasquez, Juan-Pablo Carreño et Mathieu Costecalde, le pianiste Alphonse Cemin et l'ingénieur du son Florent Derex. Maxime Pascal y développe sa vision du spectacle musical: ce doit être une expérience saisissante et radicale pour les spectateurs.



INTERPRÈTES PAR PIÈCE

Études sur un piano espace

Trami Nguyen, piano

D'eau et de pierre

L'itinéraire

Julie Brunet-Jailly, flûte

Juliette Adam, clarinette

Lomic Lamouroux, basson

David Guerrier, cor

Christophe Bredeloup, percussion

Anne Mercier, violon 1

Lucia Peralta, violon 2

Vladimir Percevic, alto

Florian Lauridon, violoncelle

Rémi Magnan, contrebasse

Le Balcon

Ye-Chang Jung, hautbois (aussi cor anglais)

Guillaume Gerbaud, cor anglais (aussi hautbois)

Iris Zerdoud, clarinette en *mi b*

Henri Deléger, trompette

Mathieu Adam, trombone

Vincent Radix, trombone basse

Maxime Morel, tuba

Benoît Maurin, percussion

Le Poème battu

Mathieu Dubroca, baryton

L'itinéraire

Christophe Bredeloup, percussion

David Chevalier, piano

Préfixes

Le Balcon

Iris Zerdoud, clarinette basse

Henri Deléger, trompette

Mathieu Adam, trombone

Maxime Morel, tuba

Coline Jaget, harpe

Benoît Maurin, percussion

Haga Ratovo, clavier 1

Alain Muller, clavier 2

L'itinéraire

Julie Brunet-Jailly, flûte

Juliette Adam, clarinette

David Guerrier, trompette

Stéphane Bridoux, cor

Christophe Bredeloup, percussion

David Chevalier, piano

Anne Mercier, violon

Lucia Peralta, alto 1

Vladimir Percevic, alto 2

Florian Lauridon, violoncelle 1

Myrtille Hetzel, violoncelle 2

Rémi Magnan, contrebasse

ÉQUIPES TECHNIQUES

La Scala Paris

Olivier Even, directeur technique

Jean-Charles Piot, régisseur général adjoint
à la direction technique

Le Balcon

Augustin Muller, régie informatique musicale

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes et traductions

Olivier Umecker, graphisme

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

La Scala Paris

La Scala Paris est un théâtre d'art privé d'intérêt public ouvert en septembre 2018. Il est né de l'ambition de Mélanie et Frédéric Biessy de concevoir dans un dialogue avec les créateurs d'aujourd'hui, de toutes les disciplines artistiques, l'outil performant qu'ils attendaient au cœur de la capitale. Nouveau lieu de vie au cœur de la région-capitale, La Scala Paris dispose d'une salle modulable de 530 à 750 places, d'un restaurant et d'un bar. Son architecture intérieure est signée par le scénographe Richard Peduzzi, longtemps complice des créations de Patrice Chéreau et de Luc Bondy. Son identité sonore est signée par le compositeur Philippe Manoury et son identité visuelle par le graphiste Rudi Meyer.

La Scala Paris est dotée d'une acoustique variable immersive à la pointe de l'innovation, adaptée aux exigences des musiques d'aujourd'hui. Sa programmation réunit toutes les disciplines artistiques - théâtre, danse, musique, nouveau cirque, arts visuels et numériques - et s'adresse à tous les publics. Les cinq premiers mois de la saison inaugurale ont réuni plus de 50 000 spectateurs d'une moyenne d'âge de 29 ans.

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS DE L'IRCAM À LA SCALA PARIS

Dans le cadre de ManiFeste-2019, festival 1^{er} - 29 juin

Samedi 22 juin, 18h30

Dimanche 23 juin, 17h

OPUS

Performance audio-visuelle, création 2019

TOVEL (Matteo Franceschini) musique,
commande Ircam-Centre Pompidou,
ProQuartet-Centre européen de musique
de chambre

**1024 architecture (François Wunschel,
Pier Schneider)** visuels

Manuel Poletti réalisation informatique
musicale Ircam

Interprètes

TOVEL électronique live

1024 architecture vidéo live et scénographie

Quartetto Maurice

Tarifs 25€ | 19€ | 12€



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