

Un nouveau rendez-vous du 40^e anniversaire du Centre Pompidou :

L'IRCAM FÊTE SES 40 ANS

le week-end d'ouverture du festival ManiFeste-2017

Du vendredi 2 au dimanche 4 juin
au Centre Pompidou

SOMMAIRE

Vendredi 2 juin, 20h30, Grande salle

TENEBRAE p. 3

Vendredi 2, samedi 3 juin, 22h, place Georges-Pompidou

PIAZZA p. 13

Samedi 3 juin, 19h, place Igor-Stravinsky

SQUARE p. 17

Samedi 3 juin, 20h30, Grande salle

ROTHKO CHAPEL p. 21

En lien avec la nouvelle séquence d'expositions-dossiers, intitulée
« L'Œil écoute », dans les collections modernes du Centre Pompidou,
au Musée national d'art moderne.

Jusqu'au 8 janvier 2018, niveau 5

TENEBRAE

Vendredi 2 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Ensemble vocal EXAUDI

Ensemble intercontemporain

Duncan Ward direction

Thomas Goepfer réalisation informatique musicale Ircam

Alberto Posadas

La lumière du noir

Tomás Luis de Victoria

Tenebrae Responsories (extraits)

Alberto Posadas

Tenebrae

Durée du concert: environ 1 h 10

**France Musique en public
et en direct du Centre Pompidou**

france
musique

Vendredi 2 juin de 19h à 22h
Soirée spéciale 40 ans de l'Ircam
Venez rencontrer les artistes du festival
et les chercheurs de l'Ircam !

19h-20h30: plateau animé par Arnaud Merlin
et Dominique Boutel

20h30-22h: retransmission du concert
en direct.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain.

« Relire une œuvre - une œuvre d'art visuel ou une œuvre du répertoire -, non pas pour en extraire un modèle, mais pour en tirer une idée ou la clef d'un problème compositionnel - formulé le plus souvent comme une question. »

Alberto Posadas

ALBERTO POSADAS

La lumière du noir

(2010)

pour grand ensemble

Durée: 18 minutes

Commande: Klangforum Wien

Dédicace: à Carlos Satué

Éditions: Durand

Effectif: flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, trompette, trombone, 2 percussions, accordéon, 2 violons, alto, violoncelle

Création: le 24 septembre 2011, dans le cadre du Klangspuren de Schwaz (Autriche), par Klangforum Wien

En 2009, le Centre Pompidou a organisé une exposition autour de la peinture de Pierre Soulages. Celle-ci m'a fait forte impression, en particulier le travail développé par l'artiste à partir des années 1980.

J'ai tout de suite pensé que des liens solides pouvaient s'établir entre sa peinture, et particulièrement son concept « d'outrenoir », et l'univers sonore.

La composition de *La lumière du noir* s'inscrit dans ce contexte: elle emprunte à l'imaginaire de Soulages en même temps qu'elle lui rend hommage.

La pièce s'articule autour de l'idée de faire surgir la lumière de l'obscurité. Ce paradoxe manifeste trouve chez Soulages une parfaite résolution: la lumière émerge du noir et se transmute en se reflétant sur la texture du tableau, suivant la manière dont la peinture est appliquée sur sa surface. De la même façon, *La lumière du noir* vise à transmuter le matériau musical, filtré par le traitement des textures; de situations de pénombre totale ou d'opacité, le discours évolue chaque fois vers un état plus lumineux ou transparent.

Chez Soulages, le noir devient une source de lumière ambiante qui crée son propre espace; dans ma composition, le matériau sonore - parfois absorbé, parfois reflété par un autre matériau - crée lui aussi un espace topologique distinct.

Chez Soulages, le noir est dépouillé de ses possibles significations symboliques, tout en acquérant un relief en soi, en tant qu'objet pictural. C'est une couleur qui transcende la notion même, spécifique, de « couleur » pour se faire matière. Dans *La lumière du noir*, le son est également matière musicale en soi, un objet saillant qui naît de la spécificité des instruments de l'ensemble.

Alberto Posadas (2010)

Traduit de l'espagnol par José L. Besada

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Tenebrae Responsories

(1585)

dix-huit motets pour quatre voix variées
(deux sopranos, alto, deux ténors, deux basses)
a cappella
Durée: 72 minutes
Durée des extraits chantés: 20 minutes environ
Éditions: Rome (1585) - Alessandro Gardano
(Dominico Basa)

Liste des mouvements (en gras, ceux chantés au cours du concert du 2 juin) - suivi de l'effectif requis:

- Feria V in coena Domini ad Matutinum
 1. Amicus meus osculi me - SATB
 2. Judas, mercador pessimus - SSAT (ou TTBB)
 3. Unus ex discipulis - SATB
 - 4. Eram quasi agnus - SATB**
 5. Una hora - SSAT (ou TTBB)
 6. Seniores populi - SATB
- Feria VI in parasceve ad Matutinum
 7. Tamquam ad latronem - SATB
 - 8. Tenebrae factae sunt - TTBB (ou SSAT)**
 9. Animam meam dilectam - SATB
 10. Tradiderunt me - SATB
 11. Jesum tradidit impius - SSAT
 12. Caligaverunt oculi mei - SATB
- Sabbato Sancto ad Matutinum
 13. Recessit pastor noster - SATB
 - 14. O vos omnes - SSAT (ou SATB, TTBB)**
 - 15. Ecce quomodo moritur justus - SATB**
 16. Astiterunt reges - SATB
 17. Aestimatus sum - TTBB (et SSAT)
 18. Sepulto Domino - SATB

Le vaste recueil consacré à la musique de Tomás Luis de Victoria pour la Semaine sainte, *Officium Hebdomadae Sanctae* (publié en 1585), comprend 9 *Lamentations*, 18 *Tenebrae Responsories*, 2 *Passions* et quelques autres pièces, et représente sans doute l'un de ses legs les plus impressionnants. Véritables sommets de ce genre qui fut une forme de « figure imposée » des musiques Renaissance puis baroque, ils dégagent pour l'essentiel une austérité saisissante - ce qui, bien sûr, est attendu de cet « exercice ». C'est particulièrement le cas des *Tenebrae Responsories* qui étaient destinés à « répondre », dans un dialogue quasi théâtral d'un bout à l'autre de l'église, aux lectures des trois nocturnes du *Triduum Sacrum* - c'est-à-dire les trois derniers jours de la Semaine sainte: Jeudi (Feria quinta), Vendredi (Feria sexta) et Samedi (Sabbato sancto). Durant la cérémonie, quinze cierges disposés sur un chandelier triangulaire étaient mouchés, l'un après l'autre, jusqu'à plonger l'église dans l'obscurité (d'où le titre souvent donné à ces monuments d'*Office de Ténèbres*).

Ce qui frappe immédiatement à l'écoute des *Responsories*, outre la lumineuse austérité déjà citée, c'est la pureté de l'écriture vocale, en même temps que son invention tour à tour homophonique ou contrapuntique, mais aussi l'équilibre harmonique, qui reflète parfaitement le geste et l'intention du texte sacré.

ALBERTO POSADAS

Tenebrae

(2012-2013)

pour six voix, ensemble et électronique

Durée: 28 minutes

Commande: Françoise et Jean-Philippe Billarant

Éditions: Durand

Réalisateur en informatique musicale Ircam:

Thomas Goepfer

Effectif: 6 voix (2 sopranos solos, contre-ténor solo, ténor solo, baryton solo, basse solo), ensemble (flûte [aussi flûte alto, flûte basse]), hautbois, 2 clarinettes [aussi 2 clarinettes basses, 1 clarinette contrebasse], trompette [aussi trompette piccolo], trombone ténor-basse, 2 percussions, piano, violon, alto, 2 violoncelles, contrebasse à 5 cordes) et électronique

Dispositif électronique: temps réel, spatialisation

Création: le 15 juin 2013, à la Cité de la musique (Paris), par l'ensemble vocal EXAUDI et

l'Ensemble intercontemporain sous

la direction de François-Xavier Roth

La référence est manifeste: *Tenebrae* prend pour point de départ l'Office des Ténèbres. L'œuvre se démarque toutefois à de nombreux égards de la liturgie, et ne se veut pas religieuse.

« Je suis fasciné par cet office depuis bien longtemps, dit Alberto Posadas. C'est un office d'une grande richesse à la fois par la poésie qu'il véhicule et par la tradition musicale qu'il a fait naître - qui constitue un pan entier de l'histoire de la musique. Je n'ai toutefois pas voulu me livrer à l'exercice tel quel: ce serait d'ailleurs beaucoup trop long et compliqué à réaliser dans les circonstances d'une création comme celle-ci. »

Le compositeur n'en garde pas moins la trame latine de la liturgie catholique, en partie du moins, et y incorpore quelques vers de Novalis, Stefan George et Rainer Maria Rilke - extraits de poèmes qui n'ont aucun lien avec le texte religieux mais entrent en résonance avec lui.

« L'œuvre de ces trois poètes est profondément spirituelle. J'y trouve une forme d'hermétisme tissé de symbolisme qui les rapproche de l'Office des Ténèbres. Ainsi mêlé à ce verbe qui ne lui appartient pas, le texte liturgique original prend un autre visage. Il se fait plus abstrait, moins assujetti aux actions concrètes de l'Office. »

Tous les textes sont chantés dans leur langue originale. Étroitement liés l'un à l'autre, le latin liturgique et l'allemand poétique alternent jusqu'à se surimposer parfois, à la manière des motets polytextuels du Moyen Âge. Les textes sont déconstruits, réduits à leurs briques les plus élémentaires - le phonème - qui joue le rôle d'articulation: les poèmes allemands prennent naissance dans le texte liturgique, se greffent sur lui par le biais d'une voyelle ou d'une syllabe phonétiquement similaire - l'un agissant comme élément déclencheur de l'autre.

Traitées, dans l'écriture vocale et dans l'électronique, comme de véritables instruments, les voix en elles-mêmes ne véhiculeront plus alors aucune référence textuelle en propre, mais des jeux sur des sons purs. Charge à l'électronique de souligner le sens de ces mots occultés, au moyen de techniques et traitements plus ou

moins complexes. Nourris essentiellement par le son de l'ensemble instrumental capté en temps réel, et son analyse, les traitements électroniques portent exclusivement sur les voix. Les instruments ne seront qu'amplifiés et, à de rares occasions, spatialisés, créant ainsi deux mondes sonores distincts qui, pourtant, ne cessent de se chercher et de s'imiter.

Avant tout soucieux de cohérence vis-à-vis du verbe, Alberto Posadas joue également sur de très courts événements quasi chaotiques, à la manière pointilliste, ou traite au contraire les voix comme un tout, pour donner l'impression d'une masse sonore enveloppante.

« Dans *Tenebrae*, ma relation première avec l'écriture vocale est de considérer les six voix comme un seul et même instrument, une unique entité - à la manière d'un chœur Renaissance. C'est cet aspect - qui fait directement référence aux grandes leçons de Ténèbres de l'histoire de la musique - que j'essaie de renforcer grâce à l'électronique: en donnant à l'ensemble une texture massive.

Autre référence, plus voilée peut-être, à l'histoire du genre: le travail de la spatialisation. Il faut savoir en effet que chaque partie de la liturgie se déroulait dans un lieu différent de l'église. C'était la dynamique des « Responsoria »: un dialogue s'instaurait au sein même de l'édifice. Je n'ai bien sûr, là encore, pas eu l'ambition de reproduire fidèlement cette théâtralité de l'espace, mais bien plutôt de la revisiter, avec mon réalisateur en informatique musicale Thomas Goepfer et grâce aux divers outils de spatialisation électronique à notre disposition. Nous travaillons en l'occurrence sur trois types d'espace sonore. Le premier repose sur l'idée d'un recouvrement graduel de l'espace sonore tout entier - recouvrement qui s'accompagne d'un processus lui aussi graduel dans la partie électronique. Le deuxième

est chaotique - cela correspond aux passages où le texte est déconstruit en phonèmes: les sons sautent d'un coin à l'autre de la salle très rapidement et de manière apparemment désordonnée. Enfin, nous avons réfléchi à la manière de faire tourner, dans l'espace et à grande vitesse, le son d'un certain instrument de percussion.

Dernière référence, plus cachée encore: à la toute fin de la liturgie, pour conclure le *Miserere*, les ouailles faisaient tourner des crécelles, inondant l'église d'un grand vacarme - qu'on qualifierait aujourd'hui de granulaire, à l'instar de la synthèse granulaire. J'ai donc essayé de reproduire ce son granulaire - très facilement associé à l'électronique - en n'ayant recours qu'à l'instrumentation traditionnelle, par la préparation des instruments, par exemple. Ce n'est nullement une imitation mais bien plutôt une suggestion. »

Jérémie Szpirglas

Entretien avec Alberto Posadas

Une soirée de Ténèbres

Ce soir, votre *Tenebrae* (2013) répond à des extraits des *Tenebrae Responsories* de Tomás Luis de Victoria. Vous le dites vous-même : *Tenebrae* n'est pas un Office de Ténèbres, mais elle y fait indéniablement référence. De même, on entendra le 27 juin, au programme de cette édition 2017 du Festival ManiFeste, *Tombeau et Double* (2014), pour alto seul qui font, elles aussi, très clairement référence à des formes héritées de l'histoire de la musique. Quel rapport entretenez-vous avec cette histoire de la musique, justement, ainsi qu'avec le répertoire, du point de vue compositionnel ?

C'est très variable d'une pièce à l'autre, et même d'une période à l'autre de ma vie. Certaines de mes pièces pour piano font par exemple référence à François Couperin, à Claude Debussy et même à Karlheinz Stockhausen - mais d'une manière à chaque fois différente.

Concernant le programme de ce soir, il est certain que l'œuvre de Victoria m'a accompagné tout au long de la composition de *Tenebrae* - je ne l'avais sans doute pas constamment à l'esprit, mais elle était là, au moins inconsciemment, en tâche de fond.

Au reste, ce n'est pas la seule pièce dans ce cas : *Vocem flentium* (2011) pour sextuor vocal est sous-titrée : *Homenaje a Tomás Luis de Victoria*. De fait, le principe de *Vocem flentium* était de revisiter son motet *Versa est in luctum*. Ce dernier a eu une grande influence sur l'écriture de la pièce, influence qui s'exprime aussi bien dans la distribution des différentes couches de la polyphonie, que dans son atmosphère pour le moins austère - même si ma musique est bien plus

dense et foisonnante de détails que la musique vocale de Victoria.

Ces influences sont également palpables dans *Tenebrae* : en témoignent l'écriture vocale, mais aussi le traitement des instruments (qui ne sont qu'amplifiés, sans transformation électronique) aux fins de fusionner le son instrumental au tissu vocal polyphonique. Cette dernière idée me vient de Victoria et, plus généralement, de la musique de la Renaissance. Si, à l'époque, on n'avait pas recours aux instruments, l'individu s'amalgamait à l'environnement sonore, fusionnant avec le reste de l'ensemble vocal.

S'agissant de *Tombeau*, c'est bien sûr une référence au genre hérité du baroque, de même que le *Double*, qui est associé à l'idée de *Suite de danses*. *Tombeau* est un « Tombeau » au sens baroque du terme, puisque la pièce a été écrite à la mémoire de Gérard Mortier. Il se trouve que, lorsque nous avons appris son décès, j'ai eu, tout à fait par hasard, l'opportunité de composer une pièce pour alto - avec là encore beaucoup de connotations historiques s'agissant d'un « Tombeau » (à commencer par le son de l'alto, proche de celui de la viole). Ce n'est toutefois un « Tombeau » que dans l'esprit. Je n'y fais aucune autre référence concrète à une pièce particulière du répertoire.

Le principe du « Double » me séduisait parce qu'il a trait à la mémoire : sachant qu'une danse et son « Double » suivent les mêmes carrures et le même parcours harmonique - le « Double » est une forme d'ornementation (ou plutôt de « diminution ») de la première pièce -, un jeu de mémoire s'établit de fait entre l'un et l'autre.

Dans mon cas, je ne voulais pas écrire un *Double* qui soit simplement une ornementation de la première pièce, mais bien plutôt une « fractalisation » - les fractales étant un outil que j'utilise souvent dans le cadre de mes compositions.

Au reste, la fractalisation est une forme de « diminution », « d'ornementation » sur un motif donné...

Oui. À cette différence près que la fractalisation joue sur un effet d'échelle. C'est d'ailleurs ainsi que j'ai élaboré les deux pièces : pour générer la structure de *Tombeau*, j'ai utilisé un premier système Lindenmayer¹. Puis, sur cette première couche, j'ai utilisé un autre système Lindenmayer, à plus petite échelle, pour créer la fractalisation de *Double*. Une part du matériau de *Tombeau* se retrouve donc assez littéralement dans *Double*. Une autre part a subi d'importantes transformations - avec entre l'une et l'autre ce fameux jeu de mémoire. Parfois, certains éléments semblent provenir de *Tombeau*, alors que ce n'est pas le cas. Au reste, c'est un concept parent de celui de la mémoire : on est parfois capable de se rappeler de choses de manière littérale, d'autres de manière transformée, parce qu'on a perdu une partie des informations de départ. On peut même se rappeler de faits qui n'ont jamais été, lorsque des informations supplémentaires nous font penser qu'ils se sont véritablement passés : des souvenirs qu'on crée de toutes pièces.

¹ Un L-Système ou système de Lindenmayer est un système de réécriture ou grammaire formelle - de type fractal. Inventé en 1968 par le biologiste hongrois Aristid Lindenmayer, il sert à modéliser le processus de développement et de prolifération de plantes ou de bactéries.

Vous revisitez donc le concept, non sans le mettre en perspective. À propos de perspective, une autre de vos pièces jouée ce soir est *Lumière du noir* (2010). Si l'on pourrait croire qu'il y est encore question de ténèbres, *Lumière du noir* fait en réalité référence à l'œuvre de Pierre Soulages. Quand on considère votre catalogue ces dernières années, on s'aperçoit que les arts visuels vous obsèdent de plus en plus : est-ce réellement le cas et pourquoi ?

C'est tout à fait juste. C'est d'ailleurs un joli clin d'œil que ce concert se déroule dans le cadre de la séquence « L'Œil écoute » du Centre Pompidou, puisque c'est suite à la visite de l'exposition Pierre Soulages au Centre Pompidou en 2009 qu'est née *Lumière du noir*.

Pour revenir à votre question, difficile de savoir pourquoi : je crois que cela relève un peu du hasard. Si je prends l'exemple de mes *Tres Picturas imaginarias* (2014), le premier mouvement m'est venu lors d'une visite à l'Alte Pinacothek de Munich, en contemplant une toile de Leonard de Vinci : la *Madone à l'œillet*. Je ne cherchais rien de concret en allant visiter le musée. Je ne cherchais pas une peinture qui soit le point de départ d'une pièce, mais l'œuvre de Vinci m'a fait un tel effet que j'ai aussitôt senti que je devais en faire quelque chose. En l'occurrence, j'ai essayé de reproduire le sentiment d'éloignement, de profondeur de champs et d'évaporation du *sfumato*, cette technique stupéfiante typique de la peinture de la Renaissance qui superpose délicatement les couches de peinture pour éviter la précision du contour. Pour *Anamorfosis* (2006), c'est une technique de peinture que j'ai utilisée comme modèle - de la même manière que je peux utiliser les fractales comme modèle.

Dans le cas de *Lumière du noir*, je ne pouvais transposer à ma musique nul modèle tiré de

l'œuvre de Soulages. Mais quand j'ai visité l'exposition, j'ai été impressionné, choqué, stupéfait. Pour trois raisons principales, selon moi. D'abord, par la découverte de la dimension temporelle de la peinture de Soulages (à mesure que le temps passe, la lumière ambiante évolue et change l'aspect des œuvres). Ensuite, parce que j'ai, pour la première fois, compris son concept d'«outrenoir» - un concept que mes lectures ne m'avaient jusque-là jamais permis de véritablement comprendre: il me fallait le vivre, l'observer en réalité, pour que cela m'apparaisse dans toute son évidence. Enfin par l'aspect paradoxal de son œuvre, au sens où le noir devrait en théorie absorber toute lumière, alors que cette peinture est au contraire le lieu d'un phénomène presque magique: le noir semble «refléter» et même projeter la lumière - d'où le titre de mon œuvre. L'aspect temporel de l'œuvre de Soulages, dont je parlais à l'instant, participe également de ce paradoxe: quand on fait face à ses peintures, quand on prend le temps de les regarder, la lumière qui semble provenir de la peinture elle-même évolue avec la lumière naturelle qui éclaire l'espace. L'œuvre devient vivante.

Comment avez-vous transposé ce phénomène à la musique ?

En utilisant des matériaux paradoxaux qui semblent tour à tour s'attirer mutuellement puis se refléter l'un l'autre. Comme la lumière se reflétant dans la toile. J'ai donc joué sur des processus d'absorption et de réflexion du matériau.

C'est donc moins un modèle qu'une source d'inspiration, une interprétation personnelle du sentiment que vous avez eu en découvrant l'œuvre de Soulages.

Oui. Somme toute, la démarche est très proche de celle dont on parlait un peu plus tôt à propos de ma relation à l'histoire de la musique: c'est une manière de relire une œuvre - une œuvre d'art visuel ou une œuvre du répertoire -, non pas pour en extraire un modèle, mais pour en tirer une idée ou la clef d'un problème, formulé le plus souvent comme une question. En l'occurrence, pour *Lumière du noir*: comment puis-je gérer, en termes sonores, cette dualité absorption/réflexion de la lumière ?

Dans *Snefru* pour accordéon et électronique en 2002 et dans *Nebmaat* pour quintette (vent & cordes) en 2003, vous vous inspirez de pyramides d'Égypte: l'architecture vous intéresse-t-elle ?

Je m'y intéresse, bien sûr, mais je dois avouer que, après les deux pièces que vous mentionnez, j'ai délaissé un peu l'idée d'en tirer quoi que ce soit du point de vue compositionnel: je pensais ne pas disposer de suffisamment d'outils pour développer une réflexion approfondie.

Aujourd'hui seulement, après toutes ces années, j'ai le sentiment que je peux à nouveau me confronter aux problèmes soulevés par l'architecture. J'ai donc deux projets qui ont trait à l'espace (dont *Voces Nómadas*, qui sera présentée dans le cadre de ManiFeste le 17 juin prochain), et j'ai engagé des recherches avec un historien de l'architecture en Allemagne. Je commence du moins à découvrir de nouvelles approches de l'analyse architecturale, et notamment l'analyse syntaxique - un type d'analyse susceptible, je pense, de provoquer des phénomènes intéressants dans ma musique.

Propos recueillis par J. S.

PIAZZA

Vendredi 2, samedi 3 juin, 22h

Place Georges-Pompidou

Fujiko Nakaya sculptrice de brouillard

KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg) composition, arrangement et performance

Alponom ensemble en accompagnement de KTL

Manuel Poletti spatialisation sonore Ircam

Niagara Reverb #07150

CRÉATION 2017

Durée de la performance: 1 h

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou.

Avec le soutien du réseau Interfaces, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne et de l'Ambassade de Suisse en France.

Née en 1933, Fujiko Nakaya est la première artiste à s'être intéressée à la brume en tant que médium sculptural. Cela ne signifie pas qu'elle le façonne à son gré : son approche s'apparente davantage à une subtile collaboration avec l'eau, les courants d'air et le temps. Expérimentales et éphémères par nature, ses sculptures de brume ne sont pas sans affinités avec l'art conceptuel et le paysagisme, tout en représentant une rupture dans l'histoire de l'art et des techniques.

Ce travail avec la brume, qu'elle considère comme un médium de transmission de l'ombre et de la lumière, est né de son intérêt pour ce qu'elle appelle la « décomposition » ou les « processus de décrépitude ». Au cours de ses études artistiques aux États-Unis (où sa famille, venant du Japon, s'est installée au début des années 1950), elle peint des fleurs fanées. Une série de peintures de nuages, réalisée après son retour au Japon quelques années plus tard, témoigne de sa fascination pour ces phénomènes naturels « qui se répètent et se dissolvent ».

La première sculpture de brume de Fujiko Nakaya est le fruit de son engagement auprès de Experiments in Art and Technology (E.A.T.), un collectif dédié à la facilitation et à la collaboration entre ingénieurs et artistes. En 1970, E.A.T. conçoit le Pavillon Pepsi-Cola pour l'Exposition universelle de 1970 à Tokyo, la première exposition internationale à se tenir en Asie, qui représente un jalon essentiel dans l'histoire de l'avant-garde japonaise. Avec le soutien

d'autres membres d'E.A.T., Fujiko Nakaya décide de nimer le Pavillon de brume, un défi qu'elle relève avec l'aide du physicien atmosphérique Thomas Mee. Le dispositif technique qu'ils imaginent à cette occasion, et qu'ils perfectionneront au cours des années, sert depuis à l'artiste pour toutes ses sculptures de brume. Il s'agit d'un savant assemblage de brumisateurs d'eau à haute pression, de ventilateurs et d'éclairages, qui chauffent l'air environnant pour générer des courants de brouillard verticaux - le tout en fonction des données météorologiques et topographiques du lieu. Notons à ce sujet que Fujiko Nakaya est la fille d'Ukichiro Nakaya, le physicien japonais considéré comme le premier à avoir fabriqué des flocons de neige artificiels.

« En fait de sculpture, explique l'artiste, il s'agit de travailler avec l'atmosphère comme matière première et de laisser le vent manier le burin à sa guise dans le moule des conditions atmosphériques. »

SQUARE

Samedi 3 juin, 19h

Place Igor-Stravinsky

Square est une installation ouverte et accessible à tous : il suffit de connecter son téléphone portable à un site Web, de chausser son casque ou brancher ses écouteurs, et de se laisser vaguer et divaguer.

David Poirier-Quinot, Olivier Warusfel (équipe Espaces acoustiques et cognitifs de l'Ircam-STMS), **Norbert Schnell, Benjamin Matuszewski** (équipe Interaction son musique mouvement de l'Ircam-STMS)
conseillers scientifiques Ircam

Lorenzo Bianchi Hoesch

Square

pour ensemble de terminaux mobiles, système interactif et système de diffusion binaural holophonique au casque.

Dans le cadre de la résidence en recherche artistique autour des installations interactives, sociales et participatives (projet Proxemic Fields)

CRÉATION 2017

Durée de l'installation : 1 h

Production Ircam-Centre Pompidou. Les technologies Web interactives employées dans ce projet ont été développées dans le cadre du projet CoSiMa (Collaborative Situated Media) soutenu par l'Agence nationale de la recherche (ANR) et coordonné par l'Ircam.



Le projet CoSiMa (2013-2017)

Projet ANR coordonné par l'Ircam (UMR STMS Ircam/CNRS/ Université Pierre-et-Marie-Curie)

Partenaires : EnsadLab, ESBA TALM, ID Scenes, No Design, Orbe

Connecté à la plateforme web CoSiMa, votre smartphone se transforme en un outil de production collaboratif et d'expression collective !

Le projet de recherche CoSiMa s'inscrit dans le puissant mouvement qui, ces dix dernières années, a vu évoluer les médias dans leur relation aux utilisateurs et leur environnement, avec l'émergence des interfaces tangibles, de la réalité augmentée et du web ambiant. Son objectif est d'explorer cette nouvelle relation à travers des interfaces inédites et des outils de création collaboratifs, basés sur les dernières technologies mobiles et web.

Le projet CoSiMa a porté sur la réalisation des outils ouverts et d'une plateforme auteur accessible ainsi que sur des expérimentations avec un large éventail d'applications. Ses applications incluent des installations audiovisuelles, des performances collectives, des expériences participatives innovantes et des fictions interactives dans le cadre de projets artistiques et pédagogiques, des services publics innovants, l'événementiel et la communication.

cosima.ircam.fr

Voilà une image si courante que l'on n'y accorde plus guère d'attention, une image bien souvent synonyme d'isolement, voire de volonté d'abstraction de son environnement : un passant avec un casque sur la tête. Avec *Square*, Lorenzo Bianchi Hoesch retourne le paradigme et pour faire au contraire de cette image un symbole d'imaginaire et d'ouverture à l'exotisme. Le casque sur la tête, et le téléphone portable auquel il est relié, permettent en effet au passant de se promener dans une nouvelle dimension - du moins sur la place Igor-Stravinsky. Dans un monde contemporain qui a effacé les distances, nous forçant à redéfinir les concepts d'exotisme, d'inconnu et d'ailleurs, Lorenzo Bianchi Hoesch convoque la pensée de Nicolas Bourriaud qui voit en l'artiste plus qu'un créateur : un « *semionaute* » qui imagine un parcours au sein d'un paysage de signes. C'est incontestablement ce qu'est *Square* : une installation participative qui plonge le public dans un univers sonore spatialisé, holophonique et ambigu, mêlant perceptions du réel et du fictif.

Grâce à des enregistrements binauraux, donc susceptibles de reproduire une expérience d'écoute proche de la réalité, *Square* fait basculer le promeneur dans un espace-temps alternatif, un paysage sonore exotique qui se surimpose au réel, et dans lesquels il peut mener ses pas et s'égarer. En complète communion avec les autres promeneurs connectés au même moment, on flâne sur la place parmi les badauds insoupçonneux, qui deviennent involontairement protagonistes de l'installation.

Chaussez votre casque ! Laissez-vous guider dans cette errance urbaine inattendue, à la fois intime et partagée ; laissez-vous surprendre par ce parcours dramaturgique que l'on peut suivre, perdre et reprendre à l'envi...

ROTHKO CHAPEL

Samedi 3 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande Salle

Florent Jodelet percussion

Othman Louati célesta

Geneviève Strosser alto

Les Cris de Paris

Geoffroy Jourdain direction

Éric Daubresse réalisation informatique musicale Ircam

Morton Feldman

The King Of Denmark

Gérard Grisey

Prologue

Morton Feldman

The Rothko Chapel

Durée du concert: 1 h 10 environ

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Les Cris de Paris.

Avec le soutien de la Sacem.

MORTON FELDMAN

The King of Denmark

(1964)

pour percussion seule

Durée: 7 minutes

Éditions: Peters, n° EP 6963

Je me souviens avoir écrit *The King of Denmark* sur la plage, sur la côte sud de Long Island. Je l'ai écrite en quelques heures, assis confortablement sur la plage. J'ai écrit toute l'œuvre sur la plage. Et je peux évoquer les circonstances de composition: ces espèces de bruits sourds d'enfants, de transistors et de conversations d'autres estivants sur leur drap de bain. Et je me souviens que ces bruits ont joué un rôle dans l'œuvre. Je veux dire ces espèces de bribes. J'étais très impressionné par les bribes, par ces choses qui ne durent pas. Ce qui se passait autour de moi est devenu une image de l'œuvre, pour souligner cette image, j'ai eu l'idée d'utiliser doigts et bras et de me débarrasser des mailloches là où les sons ne sont qu'éphémères, disparaissent et ne durent pas très longtemps.

Tout le monde m'interroge sur le titre, *The King of Denmark*, mais le titre est vraiment venu après l'œuvre. Il y avait l'idée de calme, de finitude, de vagues regrets que les choses ne durent pas. Je ne sais plus comment est venue la métaphore plus sérieuse, *The King of Denmark*. On se souvient que le roi du Danemark sortit dans les rues de Copenhague en arborant l'étoile de David que les Juifs devaient porter à leur bras. C'était une véritable protestation silencieuse. Il ne faisait que marcher et ne disait rien. Je ne me souviens plus du lien entre la plage et cette histoire, mais il y en avait un très étroit dans mon esprit à ce moment-là.

Morton Feldman

D'après un entretien avec Jan Williams,
programme du Festival d'Automne
à Paris 1997, cycle Feldman

GÉRARD GRISEY

Prologue

(1976-2001)

pour alto (version posthume avec électronique en direct)

Durée: 15 minutes

Commande: ministère de la Culture

Éditions: Ricordi, n° 2248

Cycle: *Espaces acoustiques I*

Réalisateur en informatique musicale Ircam:

Éric Daubresse

Création: 3 avril 2001 dans l'Espace de projection de l'Ircam par Garth Knox. La version pour alto seul a été créée le 16 juillet 1978, dans le cadre du festival de Darmstadt (Allemagne) par Gérard Caussé.

Dédié à Gérard Caussé, *Prologue* pour alto et résonateurs, composé d'avril à juillet 1976, est le début d'un cycle de pièces, *Espaces acoustiques*, qui va de l'alto seul au grand orchestre en passant par diverses formations de musique de chambre: *Périodes* pour sept musiciens, *Partiels* pour dix-huit musiciens, *Modulations* pour trente-trois musiciens et *Transitoires* pour quatre-vingt-quatre musiciens.

Lorsqu'on enchaîne *Périodes* à *Prologue*, on doit jouer la version pour alto seul; la version pour alto, résonateurs et électronique en direct est réservée pour une exécution isolée.

Essentiellement mélodique, *Prologue* se détache lentement et progressivement de la pesanteur et de l'hypnose de la répétition. Une cellule mélodique unique jouant sur les hauteurs d'un spectre

d'harmoniques sert d'axe et de point de repère à une sorte de spirale. Tout provient de cette cellule, tout y retourne, mais jamais exactement au même niveau. La mélodie est ici travaillée dans son essence même, dans sa *Gestalt*, dans sa silhouette mais jamais au niveau de la note, car les hauteurs qui la composent vont s'éloigner peu à peu du spectre originel pour atteindre le bruit en passant par différents degrés d'inharmonicité.

Cette silhouette mélodique gère également la grande forme, les tempi et l'apparition de deux types d'insert: le battement de cœur (brève-longue) et l'écho. Non tempéré, *Prologue* pose d'énormes problèmes d'interprétation (il est déjà si difficile de jouer juste sur un alto!).

À ce rêve mélodique, s'ajoute cette réponse de l'inerte, cette vibration par sympathie des différents instruments qui entourent l'alto et qui jouent exactement le même rôle passif que les cordes sympathiques du sitar ou de la sarangi, à cette différence près que ces instruments couvrent ici un champ acoustique beaucoup plus large et qu'ils peuvent, grâce aux moyens électroniques, être modulés.

Voix seule, réponse fantomatique d'instruments inhabités mais aussi structure abstraite et sans concession, j'espère être parvenu ici à balbutier ce que je crois être la musique: une dialectique entre le délire et la forme.

Gérard Grisey

MORTON FELDMAN

The Rothko Chapel

(1971)

pour soprano, contralto, double chœur
et trois instruments (percussionniste, célesta, alto)

Durée: 30 minutes

Commande: Ménéil Foundation

Éditions: Universal Edition, n° UE 15467

Création: le 9 avril 1972, The Rothko Chapel of the Institute of Religious and Human Developments à Houston, Texas (États-Unis) par Raymond des Roches (percussion), Karen Phillips (alto), des membres du Corpus Christi Symphony Orchestra, sous la direction de Maurice Peress.

Créé par le peintre américain Mark Rothko, *Rothko Chapel* est un environnement spirituel, un espace pour la contemplation où hommes et femmes, croyants ou non, peuvent méditer en silence, dans la solitude ou dans la célébration commune. Pour cette chapelle, construite en 1971 par la Ménéil Foundation à Houston (Texas), Rothko a peint quatorze grandes toiles.

Alors que j'étais à Houston pour l'inauguration de la chapelle, mes amis John et Dominique de Ménéil me demandèrent d'écrire une œuvre en hommage à Rothko qui serait interprétée dans la chapelle l'année suivante. Le choix des instruments (en termes de forces utilisées, d'équilibre et de timbre) fut dans une large mesure déterminé par l'espace de la chapelle et par les peintures. Les images de Rothko vont jusqu'au bout de la toile et je voulais le même effet avec la musique: qu'elle emplisse toute la pièce octogonale et qu'elle ne puisse pas être entendue à une certaine distance. Le résultat est tout à fait

semblable à un enregistrement, le son est très proche, il est physiquement plus présent que dans une salle de concert.

Le rythme d'ensemble des peintures telles que Rothko les a disposées crée une continuité ininterrompue. Alors qu'il est possible, avec les peintures, de répéter couleurs et gammes tout en maintenant un intérêt dramatique, je sentais que la musique appelait une série de sections enchaînées hautement contrastées. Je voyais une procession immobile semblable aux frises des temples grecs.

Ces sections peuvent ainsi être caractérisées:

1. une assez longue ouverture déclamatoire;
2. une section « abstraite » plus immobile pour chœur et cloches;
3. un interlude motivique pour soprano, alto et timbales;
4. une fin lyrique pour alto avec accompagnement de vibraphone, ensuite rejoint par le chœur dans un effet de collage.

Quelques références personnelles traversent *The Rothko Chapel*. La mélodie de la soprano, par exemple, fut écrite le jour du service funèbre de Stravinsky à New York. La mélodie quasi hébraïque jouée par l'alto à la fin de l'œuvre fut écrite quand j'avais quinze ans. Certains intervalles dans l'œuvre sonnent comme à la synagogue. Il y avait d'autres références que j'ai maintenant oubliées.

Morton Feldman
(programme du festival d'Automne
à Paris 1997, cycle Feldman)

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Lorenzo Bianchi Hoesch (né en 1973)

Après des études d'architecture en Italie et en Espagne, et de composition en France, Lorenzo Bianchi Hoesch s'installe à Paris. Il produit de la musique électronique en réponse à plusieurs commandes (GRM, Biennale de Venise, Opéra de Göteborg, Ballet national de Marseille, Fondation Royaumont...) et compose pour des installations, des concerts, pour la danse et pour le théâtre dans le monde entier. Lorenzo Bianchi Hoesch cumule depuis quinze ans des expériences professionnelles solides et diversifiées. Ses centres d'intérêt vont de la composition instrumentale avec électronique temps réel aux compositions purement électroniques, et jusqu'aux compositions et réalisations sonores pour le théâtre et la danse, résultant de processus stricts d'expérimentation avec improvisation électronique.

brahms.ircam.fr/lorenzo-bianchi-hoesch

Morton Feldman (1926-1987)

Influencé par la peinture abstraite, Morton Feldman a souvent recours à des systèmes de notation ou d'organisation alternatifs, contribuant à un style compositionnel accordant une place centrale aux relations gestuelles, timbrales et non métriques.

En 1950, Feldman rencontre John Cage: ils forment le noyau dur de la New York School. La même année, Feldman écrit sa première œuvre notée graphiquement. Il développe ensuite une écriture «race-course», où hauteurs et timbres sont choisis, mais non la durée. Il y renonce en 1967, refusant d'assimiler son art à l'improvisation. En 1976, sa rencontre avec Samuel Beckett donne lieu à trois collaborations. Dès 1978, il se

risque à une musique aux nuances infimes, qui ne transige plus sur la durée de son déploiement au regard des conventions.

brahms.ircam.fr/morton-feldman

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

Alberto Posadas (né en 1967)

En 1988, Alberto Posadas rencontre le compositeur Francisco Guerrero, qu'il considère comme son maître véritable. Avec lui, il explore de nouvelles formes grâce à des techniques comme la combinatoire et les fractals. L'autodétermination et la quête d'intégration de l'esthétique dans ces procédés amènent le compositeur à chercher d'autres modèles, notamment la transposition en musique d'espaces architecturaux, l'application

de techniques de la topologie et de la peinture, ou l'exploration des phénomènes acoustiques à un niveau microscopique.

Posadas s'adonne à la musique électroacoustique, d'abord en autodidacte. Son intérêt pour l'implication du mouvement dans la transformation électronique du son le conduit en 2009 à collaborer avec le chorégraphe Richard Siegal et l'Ircam sur *Glossopoeia*.

brahms.ircam.fr/alberto-posadas

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Tomás Luis de Victoria n'est pas seulement le plus grand compositeur espagnol de la Renaissance, mais l'un des plus importants compositeurs européens de musique d'église de son temps, admiré avant tout pour l'intensité de certains de ses motets, ses Offices des Morts et sa Semaine sainte.

Issu d'une éminente famille, dont il est le septième sur onze enfants, il passe ses premières années au séminaire à Avila. Remarqué pour son talent musical, il est envoyé à Rome où il complète sa formation, peut-être auprès de Palestrina. Il gravit les échelons de la complexe hiérarchie musicale romaine, avant de rentrer en Espagne en 1583. Jouissant d'un statut particulier à la cour d'Espagne, il peut composer dans d'excellentes conditions jusqu'à sa mort.

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

● TENEBRAE (concert du 2 juin)

Ensemble vocal EXAUDI

L'ensemble vocal EXAUDI est fondé à Londres en 2002 par le compositeur et chef d'orchestre James Weeks et la soprano Juliet Fraser. Il attire depuis les voix les plus talentueuses du Royaume-Uni. L'ensemble travaille davantage en consort qu'en chœur - un chanteur par voix, avec de 2 à 18 voix - et tire son inspiration sonore des ensembles de musique ancienne, et de leur intonation solide et attentive, idéale pour l'interprétation des délicates harmonies de la musique contemporaine. Si les programmes d'EXAUDI mêlent souvent musique ancienne et création, ses affinités vont à la radicalité de la musique contemporaine. EXAUDI crée ainsi de nombreuses partitions, des compositeurs les plus éminents, mais aussi des jeunes, que l'ensemble soutient avec une vigueur toujours renouvelée.

exaudi.org.uk

Chanteurs participant au concert :

Juliet Fraser, Emma Tring, sopranos

Lucy Goddard, mezzo

Tom Williams, contreténor

Stephen Jeffes, David de Winter, ténors

Gareth John, baryton

Jimmy Holliday, basse

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de

transmission et de création fixées par les statuts de l'Ensemble. Sous la direction de Matthias Pintscher, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. En collaboration avec l'Ircam, l'Ensemble participe à des projets incluant des nouvelles techniques liées au son. En résidence à la Philharmonie de Paris, l'Ensemble se produit en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

ensembleinter.com

Musiciens participant au concert :

Sophie Cherrier, flûte

Didier Pateau, hautbois

Alain Billard, Jérôme Comte, clarinettes

Paul Riveaux, basson

Jean-Christophe Vervoitte, cor

Benny Sluchin, trombone

Samuel Favre, Victor Hanna, percussions

Hidéki Nagano, piano

Hae-Sun Kang, Diégo Tosi, violons

John Stulz, alto

Eric-Maria Couturier, Pierre Strauch,

violoncelles

Nicolas Crosse, contrebasse

Musiciens supplémentaires

Vincent David, saxophone

Noé Nillni, trompette

Anthony Millet, accordéon

Duncan Ward, direction

Recherché autant pour ses talents de chef que de compositeur, le britannique Duncan Ward est engagé dans un nombre croissant de projets autour du monde, très variés par leur nature. Parmi ses succès les plus récents, citons ses collaborations avec l'Ensemble Modern, le Scottish Chamber Orchestra, le MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra, la Bayerischer Rundfunk, le Sveriges Radios Symfoniorkester, l'Ensemble intercontemporain, l'Aalborg Symfoniorkester, le Stavanger Symfoniorkester, le Glyndebourne Opera on Tour et l'Orchestre symphonique national RTE d'Irlande. Il a également assisté Sir Simon Rattle dans la production du *Grand Macabre* de Ligeti avec le London Symphony Orchestra et le Berliner Philharmoniker.

duncan-ward.co.uk

Thomas Goepfer, réalisateur en informatique musicale Ircam

De 2000 à 2004, Thomas Goepfer poursuit des études de flûte et de recherche appliquée à l'électroacoustique et à l'informatique musicale au CNSMD de Lyon. Il obtient son prix mention très bien et se consacre à la recherche et la création musicale en intégrant l'Ircam comme réalisateur en informatique musicale. Depuis, il collabore avec de nombreux compositeurs, artistes et plasticiens tels Stefano Gervasoni et Cristina Branco pour *Com que voz*, l'Ensemble intercontemporain, Hèctor Parra pour son opéra *Hypermusic Prologue*, Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon pour *Les Bacchantes*, Sarkis et sa relecture de *Roaratorio* de John Cage, Ivan Fedele, Philippe Manoury pour son concerto pour piano.

● **PIAZZA** (2 ET 3 juin)

KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg), composition, arrangement et performance

KTL est le groupe formé par les musiciens Stephen O'Malley et Peter Rehberg à partir de la création *Kindertotenlieder* (2005). KTL est une pièce de musique qui a sa vie propre, et au sein de laquelle les évolutions libres, flexibles et sur le long terme ont un impact palpable sur les caractéristiques du son, ouvrant ainsi un vaste potentiel pour la performance.

ktl10.bandcamp.com

Stephen O'Malley (né en 1974)

Compositeur et musicien, Stephen O'Malley a participé à des centaines de concerts et de spectacles à travers le monde entier depuis 1993. Stephen O'Malley a été un membre fondateur de plusieurs groupes dont Sunn O))) (1998), Khanate (2000), KTL (2005) et d'autres. Il collabore fréquemment avec des musiciens expérimentaux dans de nombreuses formations, et pour des enregistrements en studio, ainsi qu'avec des chorégraphes tels que Gisèle Vienne.

Stephen O'Malley a également collaboré avec des cinéastes et des artistes visuels pour des installations dans des galeries, notamment avec le sculpteur américain Banks Violette pour plusieurs œuvres entre 2005-2008.

ideologic.org

Peter Rehberg (né en 1968)

C'est à Vienne, au début des années 1990, que Peter Rehberg (aka Pita) mêle divers aspects de noise, musique industrielle, musique électroacoustique et musique techno pour développer une approche nouvelle de la musique. Qu'il élabore intégralement un album à partir d'enregistrements d'un frigo, ou qu'il s'empare du potentiel pour l'électronique live des ordinateurs portables, sitôt qu'ils sont apparus sur le marché, Pita a toujours été à la pointe des pratiques musicales contemporaines, défrichant le chemin à ses successeurs. La démarche créatrice de Rehberg est volontairement ouverte : de la naissance du genre de la musique informatique extrême à la composition d'une musique de scène pour la metteuse en scène Gisèle Vienne, en passant par une collaboration toujours active avec Stephen O'Malley.

Manuel Poletti, spatialisation sonore Ircam

Manuel Poletti, né en 1969, est compositeur, « computer musician », réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, et vit à Paris. Il suit des études de musique classique aux conservatoires de Besançon puis de Dijon jusqu'en 1986, et étudie la composition à l'ICEM de la Folkwang Hochschule à Essen en Allemagne entre 1993 et 1995. Il intègre l'Ircam en 1998 en tant que réalisateur en informatique musicale, où il participe à de nombreux projets de création, de pédagogie, de valorisation et R&D. En 2009, il rejoint la société Cycling'74, basée à San Francisco, qui développe le logiciel Max, créé initialement à l'Ircam. Depuis 2013, il est associé à la société de production musicale Music Unit, basée à Montreuil. Parallèlement, il participe en tant que compositeur et réalisateur son à de nombreux projets artistiques en Europe - concerts, danse, théâtre, arts visuels, installations sonores...

Alponom

Alponom est le nom d'un groupe informel de joueurs de cor des Alpes. Ces instrumentistes ont tous en commun d'avoir été formés par un musicien et pédagogue renommé : Balthasar Streiff.

Cependant, ils ont su garder leur indépendance à l'égard de leur professeur et, pour cette raison, ont nommé leur groupe *Alponom* (contraction de *Alpes* et de *autonomes*). *Alponom* se produit dans diverses formations et configurations.

Contrairement à d'autres ensembles de cor des Alpes, qui jouent de la musique traditionnelle, *Alponom* se concentre principalement sur l'interprétation de compositions contemporaines. Pour *Niagara Reverb #07150*, l'ensemble *Alponom* a réuni 8 cors des Alpes pour accompagner KTL (Stephen O'Malley et Peter Rehberg).

● **ROTHKO CHAPEL** (concert du 3 juin)

Florent Jodelet, percussion

Il étudie la percussion avec M. Cals, J. Delécluse et J.-P. Drouet. Il suit également les cours de Xenakis et étudie la musique électroacoustique avec M. Zbar.

Dès le début de sa carrière, Florent Jodelet s'engage pour servir la musique d'aujourd'hui. Il crée de nombreuses œuvres, notamment pour percussion solo et devient un partenaire privilégié pour beaucoup de compositeurs. Il développe une dynamique activité d'enregistrement des œuvres qu'il défend.

En France comme à l'étranger, il se produit en soliste avec orchestre, en récital et en musique de chambre. Il est soliste de l'Orchestre national de France et participe activement aux concerts de l'Ensemble TM+.

Enseignant au Conservatoire de Paris, invité dans de nombreux pays, il accompagne toute la nouvelle génération de percussionnistes.

Othman Louati, célesta

De nature curieuse et entreprenante, Othman Louati mène une double carrière d'interprète (piano et percussion), qui l'amène à jouer avec des ensembles prestigieux, et de compositeur. Il écrit sa première pièce d'envergure en 2015 : le mélodrame *La Frontière* pour une voix et six instrumentistes. En 2016, c'est un cycle de mélodies *Now Close The Windows* sur des poèmes de Robert Frost, ainsi que des *Interludes* pour orchestre de chambre.

Il achève actuellement un cycle de mélodie autour de *l'Été de Nuit* d'Yves Bonnefoy ainsi qu'un trio pour le collectif Miroirs Étendus. C'est sous l'égide de ce même collectif qu'il entame une importante collaboration avec l'artiste Jacques Perconte autour du mythe de Faust et de la *Damnation* d'Hector Berlioz.

Geneviève Strosser, alto

Après des études d'alto à Strasbourg, Geneviève Strosser suit l'enseignement de S. Collot et J. Sulem au Conservatoire de Paris. Elle joue au sein des meilleurs ensembles de musique contemporaine, dont l'Ensemble Modern jusqu'en 2000, ainsi qu'avec le Chamber Orchestra of Europe sous la direction d'Abbado, Harnoncourt et Giulini.

Elle investit la musique de chambre avec des partenaires variés. Son répertoire comprend les grandes pages pour alto du XX^e, et elle travaille au plus proche des compositeurs vivants : Benjamin, Holliger, Lachenmann, Gervasoni... Elle prend part à la création d'œuvres d'Aperghis et joue dans ses pièces de théâtre musical. Le CD paru en 2011 chez Aeon est consacré à des œuvres pour alto solo dont la *Sonate* de Ligeti. Elle enseigne depuis 2004 à la Musikhochschule de Bâle.

Les Cris de Paris

Créés par Geoffroy Jourdain, Les Cris de Paris interprètent principalement le répertoire vocal et instrumental du XVI^e siècle à nos jours, dans le cadre de concerts, de performances, ou de productions scéniques mêlant plusieurs formes artistiques.

Leur démarche est le reflet de la richesse et la variété des parcours des artistes qui participent à leurs productions ; ils peuvent être trois comme quatre-vingt, avec parmi eux des compositeurs, des comédiens, des metteurs en scène, des instrumentistes, des danseurs, des chefs de chœur, des plasticiens, des créateurs sonores, des pédagogues... Curieux et passionnés, ils s'investissent avec la même audace dans la redécouverte d'œuvres méconnues et dans l'exploration des potentialités de la voix au sein de la création contemporaine.

Chanteurs participant au concert :

Anaël Ben Soussan, Mathilde Bobot, Adèle Carlier, Cécile Larroche, Camille Slosse, Michiko Takahashi, sopranos

Cécile Banquey, Anne-Lou Bissieres, Aurore Bouston, Marine Fribourg, Stéphanie Leclercq, Pauline Prot, altos

Alban Dufourt, Benjamin Ingrao, Thomas Le François, Edouard Monjanel, Stephan Olry, Ryan Veillet, ténors
Eric Chopin, David Colosio, Simon Dubois, Alejandro Gabor, Alan Picol, Jean-Philippe Zielinski, basses

Pour l'ensemble de leurs activités, Les Cris de Paris sont aidés par le ministère de la Culture et de la Communication/DRAC d'Ile-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, ainsi que par la Ville de Paris. Ils sont soutenus par la Fondation Bettencourt Schueller et par Mécénat Musical Société Générale. Les Cris de Paris bénéficient également d'un soutien annuel de la Sacem, de Musique nouvelle en liberté et du soutien ponctuel de la Fondation Orange, de l'Onda, de la Spedidam, de l'Adami, du FCM et de l'Institut Français. Ils sont membres du réseau Futurs Composés, de la Fevis, et du Profedim et sont « artistes associés » de la Fondation Singer-Polignac.
lescrisdeparis.fr

Geoffroy Jourdain, direction

Parallèlement à un parcours de musicologie en Sorbonne, Geoffroy Jourdain fonde l'ensemble vocal Les Cris de Paris, rapidement reconnu pour l'audace de son projet artistique et son investissement en faveur de la création contemporaine. Il est régulièrement invité à diriger divers ouvrages par l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris, le chœur Capella Amsterdam, l'orchestre Les Siècles...

Sa curiosité pour des répertoires variés (du début du ^{xv}^e siècle, la création contemporaine, ou l'ethnomusicologie) et l'originalité de la démarche avec laquelle il les aborde l'ont amené à se produire aussi bien à l'Opéra-Comique qu'à l'Ircam, au festival Présences de Radio France comme à l'abbaye de Royaumont.

Avec Olivier Michel, administrateur des Cris de Paris, il co-dirige La Pop depuis mars 2015.

Éric Daubresse, réalisateur en informatique musicale Ircam

Après des études musicales et scientifiques à Lille puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, il participe à la conception du studio électronique *PREMIS* de l'ensemble 2e2m et à ses activités. Il collabore également à de nombreuses créations de musiques mixtes avec l'ensemble L'itinéraire. Depuis 1991, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, et s'engage dans les créations d'œuvres mixtes et électroniques avec de très nombreux compositeurs. Il participe aux premiers ateliers pédagogiques de l'Ircam autour des musiques contemporaines et des nouvelles technologies, compose des musiques instrumentales, électroacoustiques ou mixtes, et participe à des projets de recherche. Il a été chargé de cours à l'université Paris-8, et enseigne depuis 2006 la musique informatique à la Haute École de musique de Genève.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Vendredi 2 juin, 20h30

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Sylvain Cadars, ingénieur du son

Oscar Ferran, régisseur son

Jean-Marc Letang, régisseur général

Radio France

Vincent Villetard, metteur en ondes

Christian Lahondes, directeur du son

Patrick Muller, Julien Bourdais, opérateurs du son

Vendredi 2, samedi 3 juin, 22h

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Cyril Claverie, Sylvaine Nicolas, régisseurs généraux

Audrey Gaspar, régisseuse

Jérémie Henrot, Clément Marie, ingénieurs du son

Quentin Bonnard, Arnaud de la Celle, régisseurs son

Guillaume Kiéné, régisseur lumière

Samedi 3 juin, 19h

Ircam

Gaël Barbieri, régisseur général

Luca Bagnoli, ingénieur son

Samedi 3 juin, 20h30

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Sylvain Cadars, ingénieur du son

Julien Pittet, assistant son

Serge Lacourt, ingénieur du son pour l'enregistrement

Jean Marc Letang, régisseur général

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte

José L. Besada, traduction de l'espagnol

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 d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

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

ircam.fr

Centre Pompidou

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres [...] »: c'est ainsi que Georges Pompidou exprimait sa vision fondatrice pour le Centre Culturel qui porte son nom. Depuis 40 ans, le Centre Pompidou, avec ses organismes associés (Bibliothèque publique d'information et Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est l'une des toutes premières institutions mondiales dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Avec plus de 110 000 œuvres, son musée détient l'une des deux premières collections au monde et la plus importante d'Europe. Il produit quelque vingt-cinq expositions temporaires chaque année, propose des programmes de cinéma et de parole. Au croisement des disciplines, le Centre Pompidou présente une programmation de spectacles vivants qui témoigne de la richesse des scènes actuelles: théâtre, danse, musique et performance. Dédié aux écritures contemporaines les plus innovantes, française et internationale, ce programme explore les nouveaux territoires de la création.

centrepompidou.fr

centrepompidou40ans.fr

L'Ircam fête ses 40 ans

Week-end d'ouverture du festival ManiFeste-2017

AUTRES RENDEZ-VOUS

Atelier en famille

// **GRATUIT LE DIMANCHE 4 JUIN**

Samedi 3 juin, 14h30-17h30

Dimanche 4 juin, 15h-18h

Centre Pompidou, Atelier des enfants

LE SON AU BOUT DES DOIGTS

Une installation sonore et visuelle en lien avec les collections du Centre Pompidou au Musée national d'art moderne pour les enfants de 2 à 10 ans.

«Le son au bout des doigts» propose un parcours ludique, interactif, sonore et visuel destiné aux enfants à partir de deux ans. À travers des postes de manipulation et d'écoute, la vue et l'ouïe des enfants sont sollicitées. Dans le *Topo-phonie Café* imaginé par B. MacFarlane et D. Jakob, les enfants sont guidés par le jeu de trames organiques. Ils dressent des tables un peu particulières qui produisent des surprises sonores.

Avec les *Dirtis*, quand les enfants plongent les mains dans les matériaux des bacs interactifs, des sons et des images se déclenchent. Enfin, l'application *Moc* de B. Lartigue dévoile l'univers d'une forêt foisonnante en perpétuelle évolution qui grandit grâce au souffle et à la voix des enfants.

Nouvelle séquence d'expositions-dossiers dans le parcours des collections modernes du Centre Pompidou

// **GRATUIT LE DIMANCHE 4 JUIN, 11h-21h**

Jusqu'au 8 janvier 2018

Musée national d'art moderne, niveau 5

L'ŒIL ÉCOUTE

Au Musée, voici une nouvelle séquence d'expositions-dossiers, un parcours dans les collections modernes intitulé « L'Œil écoute » pour mieux comprendre l'aventure de la modernité. Ce fil rouge emprunte son titre à l'ouvrage de Paul Claudel publié en 1946, dans lequel l'écrivain se livre à une « écoute » de plusieurs tableaux, dont *La Ronde de nuit* de Rembrandt et *L'Indifférent* de Watteau.

De vitrines en salles, de salles en traverses, on goûte par l'œil et par l'oreille à l'ambiance des « soirées parisiennes » qui, de la butte Montmartre au boulevard du Montparnasse, du Bal Bullier au Bal Tabarin, du Bal Olympique au Bal Banal, de Joséphine Baker aux Black Birds fascinent artistes et musiciens modernes par l'étincellement de leurs spectacles et la nouveauté des danses et des numéros qui y sont présentés.

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

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

CONTINUEZ À VIVRE VOTRE PASSION
DE LA MUSIQUE SUR TELERAMA.FR

et retrouvez nous sur  

| L'IRCAM FÊTE SES 40 ANS

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

PARTENAIRES

Centre national de la Danse
Cité de la musique - Philharmonie de Paris
Collège de France
Centre Pompidou-Direction des Publics/
Les Spectacles vivants/Musée national d'art moderne
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Ensemble intercontemporain
Le CENTQUATRE-PARIS
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national
Orchestre Philharmonique de Radio France
Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France « Pôle Sup'93 »
ProQuartet-CEMC
Radio France

SOUTIENS

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Réseau Interfaces, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
SACD
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Musique
Le Monde
Télérama



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION ARTISTIQUE

Suzanne Berthy
Natacha Moëgne-Loccoz
Joana Durbaku

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit

UMR STMS

Gérard Assayag, Emmanuel Fléty,
Benjamin Matuszewski, David Poirier-Quinot,
Norbert Schnell, Diemo Schwarz,
Olivier Warusfel

COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Jérémy Baillieux, Léo Bui, Mary Delacour,
Clémentine Gorlier, Alexandra Guzik,
Deborah Lopatin, Claire Marquet,
Caroline Palmier

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Éric Daubresse, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,
Florence Grappin, Marco Liuni, Jean Lochard,
Grégoire Lorieux, Mikhail Malt

INTERFACES RECHERCHE/CRÉATION

Grégory Beller
Karim Haddad, Stéphanie Leroy, Paola Palumbo

PRODUCTION

Cyril Béros
Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier,
Jérémy Bourgogne, Sylvain Cadars,
Cyril Claverie, Louise Enjalbert, Oscar Ferran,
Agnès Fin, Audrey Gaspar, Éric de Gélis,
Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Clément
Marie, Sylvaine Nicolas, Aurélia Ongena,
Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes
techniques intermittentes.

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Roseline Drapeau, Sandra El Fakhouri,
Guillaume Pellerin, Jean-Paul Rodrigues,
Émilie Zawadzki

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre