

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

Mardi 27 juin, 20h30

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

Élise Chauvin soprano

Marie Kobayashi mezzo-soprano

Célia Schmitt piano

Christophe Desjardins alto

Les Percussions de Strasbourg

Serge Lemouton réalisation informatique musicale Ircam

François Meïmoun

Dein Gesang

CRÉATION 2017

Carmine Emanuele Cella

Inside-Out

CRÉATION 2017

Alberto Posadas

Tombeau et Double

Durée du concert: 1h25 environ

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

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

FRANÇOIS MEÏMOUN

Dein Gesang - Portrait de Paul Celan

(2016-2017)

pour soprano, mezzo-soprano, trois percussions
et alto solo

Durée: 27 minutes

Commande: aide à l'écriture d'une œuvre musicale
nouvelle originale du ministère de la Culture et
de la Communication

Dédicace: à Géraldine Aïdan, à son être et
à ses mots

Éditions: Durand-Salabert-Eschig, Universal Music
Publishing

Livret: *Renverse du souffle*, Paul Celan

Réalisation informatique musicale Ircam:
Serge Lemouton

Dispositif électronique: composition assistée
par ordinateur

CRÉATION 2017

Carnets de composition (extraits)

Niemand zeugt für den Zeugen.¹

Paul Celan

Il n'est pas d'art de la Shoah.

De fait, tout témoignage sur la Shoah transcende l'art. *Le Survivant de Varsovie, Si c'est un homme, La Fugue de Mort*: en disant la Shoah, ils dépassent la qualité d'œuvre d'art.

Creuser les syllabes.

Il n'y a pas non plus d'art *dans* les camps. La musique de Terezin n'est plus de la musique.

Primo Levi écrit que la musique était entendue à Auschwitz comme un bruit parmi d'autres bruits de morts. C'est probablement la raison pour laquelle les musiques des camps ne purent être entendues par les survivants.

Le refus des survivants d'écouter la musique de Wagner relève moins de l'antisémitisme de son auteur que de ses immixtions avec les bruits de l'Horreur et du Mal. Ce qui donne lieu à un de ces paradoxes donc l'histoire est coutumière: des musiciens juifs se sont donnés pour mission de réhabiliter la musique de Wagner, de la séparer du bruit du Mal et de la faire entendre dans ces territoires où les survivants ont trouvé refuge.

*Creuser le souffle:
renverse du souffle*

La poésie de Celan est une poésie de l'altérité. Pas une page ou presque qui ne contienne des appels au tutoiement. Cette adresse unit les poèmes et les lettres de Celan: recherche inlassable de l'autre. Dans cette altérité réside l'une des possibilités de mise en musique du vers de Celan: mettre en musique un poème, ce n'est pas uniquement creuser ses syllabes et allitérations, c'est creuser ses appels. *Creuser l'altérité.*

Les deux voix de *Dein Gesang* sont aussi le « je » et le « tu » de Martin Buber et de Paul Celan.

Le philosophe et traducteur Stéphane Mosès relève et définit une « forme d'écriture dialogale » dans la poésie de Celan à partir de l'ensemble de poèmes écrits à Vienne (en 1947).

¹ Personne ne témoigne pour le témoin.

Le silence de Heidegger

La voix de Celan, lorsqu'il lit *La Fugue de Mort*. La présence de cette voix. Personne ne témoigne pour le témoin. Mais le texte. Mais le souvenir de la voix du texte, de la voix de son auteur.

Stéphane Mosès note une « extrême musicalité de la langue » de Celan. Il écrit : « La traduction de Celan est remarquable en ce qu'elle demeure aussi fidèle que possible aux sonorités de l'original, tout en constituant un nouveau poème qui semble indépendant de sa source. »

*Le son de la poésie de Celan,
c'est aussi le fond des syllabes que creuse*

Celan: « La neige enfouie ».

Dispositif complémentaire : un grand clavier imaginaire, d'abord, devant un rideau de sons à large résonnance et à hauteurs indéterminées. Deux voix de femme encerclent un alto qui catalyse l'ensemble. Les deux voix matérialisent l'altérité omniprésente dans la poésie de Celan. Ces deux voix sont aussi celles de l'indétermination de la langue. En quelle langue Celan écrit-il ? Traducteur et/ou poète ? Celan abolit les frontières des catégories poétiques et des métiers de la poésie. Deux voix qui ne forment qu'une. Elles sont les deux parties d'un même corps.

Kaddish

La trajectoire de Celan n'est pas seulement des camps au suicide, cette « horizon traumatique » dont parle Stéphane Mosès. La question du judaïsme donne un autre sens à la douleur de cette trajectoire. Grâce à Ilana Shmueli, Celan redécouvre Israël.

Dire que Jérusalem est.

Dire le lien à Israël, qui s'affermit.

Dire l'ouverture.

Dire le sens que Celan attribue au souvenir impérissable de l'Horreur.

François Meïmoun (& J.S.)

CARMINE EMANUELE CELLA

Inside-Out

(2016-2017)

pour piano, trois percussionnistes et électronique

Durée: 19 minutes

Commande: aide à l'écriture d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture et de la Communication

Dédicace: à Ada-Hélène Cella

Éditions: Suvini-Zerboni

Réalisateur en informatique musicale Ircam:

Serge Lemouton

Dispositif électronique: SmartPercussions

CRÉATION 2017

S'abstraire de l'écoulement. Ni passé, ni futur. Ne pas tenter de pressentir, de projeter, d'appréhender.

Écarter tout suffixe: savourer le présent.

Ici, maintenant - dans l'intimité d'un gigantesque instrument, au cœur de son espace acoustique: comme chez Morton Feldman ou Giacinto Scelsi, se laisser aller au son - un son fondamental, pour lui-même, pour sa présence palpable, physique, enveloppante.

Un piano, une grosse caisse, une grande plaque métallique, un gong gigantesque: chaque instrument est augmenté, c'est-à-dire capable, en plus des sons qu'il produit habituellement, de diffuser et de faire résonner des sons électroniques - capable, de surcroît, de «jouer» des autres instruments, en injectant son propre son dans le corps résonant des autres.

Ils sont placés chacun à une extrémité de la salle, loin les uns des autres, à différentes hauteurs, pour mieux immerger, saisir, figer le public dans sa gangue de son. Le son perd sa localisation, envahit l'espace tout entier.

Ainsi plongés dans le liquide sonore, on remonte doucement à la surface, on sort ses oreilles, aux aguets, pour replonger à nouveau. Dedans-audehors, *Inside-out*.

De cet omniprésent sonore émerge, dans une lenteur assumée, une voix. Se dégageant graduellement de toute connotation percussive, le son ambiant se fait vocal, prosodique.

Comme un rituel primordial, une prière venue du fond de ce temps suspendu.

J.S.

ALBERTO POSADAS

Tombeau et Double

A la memoria de Gerard Mortier

(2014)

pour alto

Dédicace : à Christophe Desjardins

Éditions : Durand

Tombeau

Durée : 14 minutes

Commande : Fondation BBVA

Création : le 26 mai 2015, à la Fondation BBVA de Bilbao (Espagne), dans le cadre du 5^{ème} cycle de concerts de musique contemporaine, par Christophe Desjardins.

Double

Durée : 16 minutes

Commande : Festival des Musiques Démesurées

Création : le 14 novembre 2015, à Clermont-Ferrand (France), dans le cadre du 17^{ème} Festival des Musiques Démesurées, par Christophe Desjardins.

Tombeau et Double forment un diptyque composé à la mémoire de Gerard Mortier.

Ce diptyque fait naturellement référence à la musique baroque, non seulement par l'usage du titre (et du genre) « Tombeau », mais aussi par les rapports étroits que les deux pièces entretiennent, similaires à ceux qui lient une danse et son « Double » dans les « Suites » baroque.

Toutefois, là où le « Double » baroque se présente comme une ornementation de la pièce qu'elle double, justement, dans ce cas précis, se substitue au concept d'ornementation celui de « fractalisation ». *Double* est une véritable « plongée » dans *Tombeau*, à la manière d'un zoom. Prenant pour point de départ la première pièce, la seconde l'ouvre à des échelles plus réduites, en reproduisant la structure de *Tombeau* au niveau des détails.

De là émerge une force puissante qui s'exerce sur les perceptions, pour ménager un espace propice à un jeu avec la mémoire. Tout comme dans les processus de remémoration, *Double* garde certains éléments de *Tombeau* et en oublie d'autres. Dans le même temps, il crée de nouveaux éléments que l'on pourrait penser venant de *Tombeau* alors qu'il n'en est rien.

Le principe de la « fractalisation » est déjà présent dans *Tombeau*, lequel est élaboré à partir d'un système Lindenmayer. Ce système permet la mise en place d'une grammaire formelle afin d'articuler le discours en termes de matériaux musicaux et de leurs relations mutuelles. Ces relations temporelles déterminent également les différents niveaux de proportions extraits de la macrostructure de l'œuvre et leurs modulations. L'instrument, l'alto, devient lui-même un élément essentiel de génération de nouvelles relations entre les différents matériaux, grâce à une préparation instrumentale. Celle-ci transforme l'alto en un instrument capable de tisser une polyphonie de timbres et de catégories sonores. Cela va des sons voilés et filtrés, des sons de nature boisée, à des sons cristallins (proche de l'univers sonore des harmoniques de cordes), métalliques, multiphoniques, et jusqu'à des sons distordus. Toutes ces sonorités nouvelles se confrontent, s'imbriquent ou s'amalgament au timbre habituel de l'instrument.

Tombeau est une commande de la Fondation BBVA pour le 5^{ème} cycle de concerts de musique contemporaine de la Fondation à Bilbao et *Double* est une commande du Festival Musiques Démesurées. Toutes deux ont été écrites pour l'altiste Christophe Desjardins.

Alberto Posadas

Entretien avec François Meïmoun

Paul Celan, une poésie de l'altérité

Comment en êtes-vous venu à dresser ce portrait musical de Paul Celan ?

Je me suis d'abord consacré aux formes brèves. Dire un maximum dans un temps direct. Aujourd'hui, l'opéra - en tant que tel mais aussi en tant qu'idée dépassant la forme qu'elle prend depuis des siècles - gouverne ma pensée musicale. Les œuvres que je compose sur les textes de Paul Celan, d'Antonin Artaud, d'après la peinture de Pollock, ou sous l'influence de la mystique juive, forment autant d'opéras imaginaires, avec ou sans voix. De ce point de vue, mon portrait de Paul Celan a été conçu comme une sorte d'opéra, d'autant que l'effectif de l'œuvre est voisin de celui de l'opéra que je compose pour les Bouffes du Nord sur Francis Bacon. La question de l'opéra est aujourd'hui aussi ouverte qu'à ses débuts, au XVII^e siècle. Elle génère une multitude de formes. Et c'est là un défi passionnant soulevé par la création contemporaine. C'est par le chemin de la pensée opératique que mes œuvres actuelles prennent une plus vaste dimension.

En écoutant diverses œuvres de votre catalogue, on constate que, dans vos arrangements et transcriptions comme dans vos œuvres en propre, vous entretenez un rapport étroit avec l'histoire de la musique et avec vos aînés - ici encore, vous citez Schoenberg et Wagner - : comment envisagez-vous ce dialogue au sein même de l'écriture ?

Les idéologies de ruptures appartiennent à des époques qui louent l'amnésie pour des raisons davantage politiques qu'artistiques. L'idée de table rase, après-guerre, trouve sa motivation

dans une volonté de refouler le passé tragique de la guerre. Les musiciens d'alors n'ont pas voulu le voir. Les écrivains, eux, ont davantage pris la mesure de la tragédie. Le début du XXI^e siècle voit ressurgir tous les refoulés des soixante-dix dernières années : la seconde guerre mondiale, la colonisation, la guerre d'Algérie... L'amnésie devient impossible et c'est probablement le seul avantage de cette situation où les mémoires se tendent et n'acceptent plus d'être contraintes au seul espace privé. Dans un tel contexte, les querelles de langages n'ont plus de sens. De ce point de vue, notre situation s'apparente à celle des classiques. À la fin du XVIII^e siècle, l'opéra était en prise directe avec le temps présent - parfois par métaphore et par allégorie, certes, mais jamais déconnecté. L'extrême stylisation de l'opéra au XIX^e siècle éloigne la scène de la cité - et ce jusqu'à Wagner, qui symbolise l'acmé d'un art coupé de toute actualité vivante et agissante.

Antonin Artaud, Francis Bacon, Paul Celan... : nombre de vos œuvres se développent autour de grandes personnalités d'artistes. Qu'est-ce qui vous séduit chez chacune ? Comment nourrissent-elles votre imaginaire et donnent-elles naissance à votre musique ?

Dans le cas d'Antonin Artaud, j'ai entendu ses textes récités alors que j'étais enfant et cela m'a profondément marqué. Il y a là, probablement, une mise en musique d'une impression sonore, que j'ai reçue très tôt par la lecture, et de l'inquiétude que ces lectures suscitaient en moi. La précision de la langue d'Artaud continue de me captiver. Est-ce la précision lexicographique

de celui qui délire, de celui qui cherche le sens dans le délire ? Il y a, chez Artaud, notamment dans ses textes sur le théâtre, une dimension prophétique qui dépasse largement les revendications des manifestes telles qu'on les trouve chez André Breton. Par ailleurs, la pensée du sonore d'Artaud est prodigieuse. Il a deviné les mondes acoustiques que les musiciens concrets et les spectraux ont plus tard explorés.

Dans le cas particulier de *Dein Gesang*: comment mettre Paul Celan en musique ? Pourquoi faire coexister l'allemand et le français dans le chant ?

Lorsque vous ouvrez un livre de Celan, la double présence du poème, en français et en allemand, est très frappante, ne serait-ce que visuellement. Elle donne le sentiment que Celan existe dans chacune des versions et que, par-là, l'idée de traduction, de transcription d'une langue à l'autre est transcendée. À elle seule, cette double présence du texte provoque déjà un monde de représentations musicales et acoustiques. Celan creuse les syllabes comme un musicien creuse le son. *Renverse du souffle* a suggéré en moi tout un éventail de qualités d'expulsion de l'air, pour elles-mêmes et en relation avec différents types de percussions.

Poète ou traducteur ? La frontière n'existe pas réellement chez Celan. La traduction de Celan a peut-être agi comme la transcription de Vivaldi par Bach, de Bach par Mozart, de Mozart par Busoni... L'histoire musicale de la transcription m'occupe énormément. Je fais toutefois une distinction fondamentale entre les œuvres que je

crée et les œuvres que je transcris. Cela étant, la transcription n'a rien d'un outillage social et je ne peux mesurer les répercussions de cette activité dans ma vie de compositeur.

***Dein Gesang* est votre première expérience avec l'électronique et, a fortiori, votre première expérience à l'Ircam et vous avez eu recours à des logiciels de composition assistée par ordinateur : à quelles fins ?**

Ce sont effectivement mes premiers pas avec l'électronique. Son champ des possibles est si vaste, et si indéterminé, que j'ai voulu cette première aventure modeste. J'ai donc commencé par une approche un peu particulière : une approche pré-compositionnelle, avec le logiciel d'orchestration Orchids. La première étape du travail a consisté en des séances d'enregistrement avec les chanteuses qui lisaient les textes de Celan. Nous avons également travaillé sur la voix de Celan lui-même - nous nous sommes ainsi aperçus que, dans la lecture qu'il fait de *Fugue de Mort*, sa voix est calée sur le Do grave de l'alto : un heureux hasard alors que l'alto solo joue un rôle central dans ma pièce. Orchids nous a permis de retranscrire la qualité de ces lectures et de cette voix par l'instrumentation.

Ce travail nous a accompagné tout au long de l'élaboration du matériau musical : nous avons par exemple fait avec Christophe Desjardins une longue séance sur l'hybridation du son de son alto (avec divers modes de jeu) et du souffle (le sien). La question du souffle est en effet au cœur de l'œuvre de Celan, comme en témoigne le titre du recueil *Renverse du souffle*, et j'ai d'ailleurs

exploré avec Serge Lemouton et les deux chanteuses le concept de «souffle à l'envers».

Pourquoi avoir pris le parti de ne pas introduire également de son électroacoustique ?

Je découvre progressivement l'électronique : en faire un usage qui soit vraiment personnel demande du temps et de l'expérience. Mais je réfléchis de plus en plus à une relation entre l'acoustique et l'électronique, où toute disparité entre les deux seraient gommées. C'est un outil qui impose de déclassifier ce que l'on connaît.

On connaît le « Écrire un poème après Auschwitz est barbare... » d'Adorno, une proposition au reste souvent mal comprise, mais qui soulève tout de même une problématique essentielle, notamment au sujet de la poésie de Paul Celan : comment la résoudre lorsqu'on veut déposer une musique sur un texte comme celui-ci ?

Il n'y a pas d'art de la Shoah. Toute œuvre d'art qui parvient à dire quelque chose de la Shoah n'est pas à situer par rapport à l'art. Aussi, la mise en musique de poèmes de Celan ne peut, de mon point de vue, se faire avec l'idée de dire, suivant Celan, les horreurs de la guerre. Et ce, malgré toute la conscience que nous avons de la place centrale qu'occupe la Shoah dans la poésie de Celan.

Au sujet d'Adorno, la question essentielle dans sa posture - posture qui a d'ailleurs évolué avec les années - est avant tout d'avoir posé la responsabilité de la littérature face aux horreurs de la guerre. C'est un inventaire qui a cruellement manqué dans l'espace musicale de l'après-guerre, en France particulièrement, car il semble que, paradoxalement et pour des raisons de

survie évidente, l'Allemagne et l'Italie ont été plus volontaires à cet égard, en posant clairement la responsabilité de la musique face à l'horreur.

Il n'est pas possible de musicaliser ce qui ressort directement de la guerre et de la Shoah dans l'œuvre de Celan. En revanche, l'identité juive de Celan est omniprésente dans le portrait que j'ai composé, particulièrement avec le chant d'un Kaddish qui déroule son ombre tout au long de l'œuvre, avant d'être chanté pour lui-même à la fin. L'identité juive et la découverte d'Israël sont deux éléments primordiaux de la pensée poétique de Celan, qui trouve là, probablement, une forme de résolution des horreurs qu'il vit pendant la guerre. Le lien à Israël est une déclinaison fondamentale de l'altérité de Celan. Celan est le poète de l'altérité. Les tutoiements, les appels sont constamment présents dans son œuvre et sont très évocateurs pour la musique. Cette altérité est sans doute propre au génie poétique de Celan, dès le départ. Mais cette altérité est aussi la marque de la survie de Celan à la guerre. Celan cherche l'autre, constamment, jusqu'à chercher Heidegger qui, lui, ne voulut rien entendre.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES

DES COMPOSITEURS

Carmine Emanuele Cella (né en 1976)

Après avoir mené ses études musicales (piano, informatique musicale et composition) au conservatoire de Pesaro (Italie), Carmine Emanuele Cella étudie la philosophie et les mathématiques à l'Université de Bologne. Sa thèse en logique mathématique porte sur les représentations symboliques en musique.

Il mène depuis une quadruple carrière de compositeur, pianiste (accompagnateur et pianiste de jazz), pédagogue et chercheur (spécialisé dans le domaine des relations entre mathématiques et musique).

De 2007 à 2009, il est chercheur à l'Ircam, dans l'équipe Analyse/Synthèse. En 2015-2016, il mène des recherches en mathématiques appliquées dans le cadre d'un post-doctorat avec Stéphane Mallat à l'École normale supérieure de Paris. En 2016, il est en résidence à l'Académie américaine à Rome.

brahms.ircam.fr/carmine-emanuele-cella

François Meïmoun (né en 1979)

François Meïmoun fait ses études au Conservatoire de Paris auprès de Michael Levinas, à l'université Sorbonne-Paris IV et à l'École des hautes études (thèse sous la direction d'Alain Poirier). Ses œuvres sont interprétées par de nombreux solistes et ensembles (Armand Angster, Quatuor Benaïm, Quatuor Ardeo, Alain Billard, Florian Frère, Chen Halevi, Sébastien Vichard,...) et programmées dans des festivals en France et à l'étranger. Il est en résidence à

l'Abbaye de la Prée entre 2011 et 2012, et au festival de Chaillol pour lequel il compose *Tara* sur des textes d'Antonin Artaud. Cette œuvre s'inscrit dans un projet de monographie musicale sur Artaud, illustrant l'existence et la pensée du poète. Il compose actuellement son *Quatuor III* pour l'association ProQuartet.

brahms.ircam.fr/françois-meïmoun

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

BIOGRAPHIES

DES INTERPRÈTES

Élise Chauvin, soprano

Elise Chauvin débute le chant à l'âge de dix ans en intégrant la Maîtrise de Paris au CRR de Paris. Dès son plus jeune âge, elle acquiert une expérience scénique en participant à de nombreuses productions. Parallèlement à des études de philosophie, elle intègre la classe de Peggy Bouveret à l'École normale de musique de Paris. Son éclectisme et sa personnalité scénique lui valent d'être engagée dès sa sortie à l'Opéra de Massy, puis d'interpréter des rôles très variés dans de nombreuses créations mondiales de P. Hurel, P. Manoury, P. Eötvös, S. Sciarrino, D. Soh, F. Fiszbein ou M. Suarez Cifuentes.

Membre de l'ensemble Le Balcon, elle entretient des collaborations suivies avec d'autres ensembles comme Court-circuit et L'Itinéraire.

elisechauvin.com

Marie Kobayashi, mezzo-soprano

Marie Kobayashi commence très jeune l'étude du piano et du chant. Elle fait ses études musicales à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo où elle obtient Licence et Maîtrise. Elle s'installe définitivement à Paris en 1982, et entre au Conservatoire de Paris dans les classes de Régine Crespin, Michel Roux et William Christie. Elle soutient en 1993 un doctorat ès arts à l'université de Tokyo sur les mélodies d'Olivier Messiaen - autour d'*Harawi*.

Son répertoire s'étend du baroque à la musique contemporaine. Elle chante en duo avec le saxophoniste Claude Delangle et, comme soliste, sous

la direction de P. Boulez, J. Tate, M. Rostropovitch, P. Herreweghe, Y. Sado ou J.-C. Spinosi, parmi d'autres.

Depuis 2004, elle enseigne au Conservatoire de Strasbourg.

Célia Schmitt, piano

Durant ses études à Strasbourg, Célia Schmitt se forme auprès de Michèle Renoul et Laurent Cabasso, puis se perfectionne avec Kaya Han à la Musikhochschule de Karlsruhe. Impliquée dans la défense de la musique de son temps, elle participe à des concerts du festival Musica (en 2001 et 2003) et joue à Karlsruhe dans les concerts du cycle *Bach et musique contemporaine*. Elle donne plusieurs récitals en soliste et en formation de chambre et se produit lors des *Mercredi de la Voix*. Elle s'associe à la création de spectacles au sein de la Compagnie de théâtre musical *Cuerda Rota* (Valencia) ou avec des danseurs à la Faculté des beaux-arts de Barranquilla. Elle intègre en 2014 l'ensemble *Mo* pour des concerts pédagogiques et des créations de compositeurs tels que Sergio Cervetti et Stavros Lolis.

celiaschmitt.com

Christophe Desjardins, alto

Christophe Desjardins est engagé dans la création, pour laquelle il est un interprète recherché des compositeurs de classe internationale, et dans la diffusion du répertoire de son instrument auprès du plus large public. Il crée nombre d'œuvres en soliste, notamment de Berio, Boulez,

Boesmans, Jarrell, Fedele, Nunes, Manoury, Pesson, Levinas, Harvey, Stroppa, Pintscher, Widmann et Rihm. D'abord alto solo à la Monnaie de Bruxelles, il est ensuite soliste de l'Ensemble intercontemporain pendant deux décennies. Sa discographie reflète la singularité de son parcours: citons, chez Aeon, *Voix d'alto* consacré à Berio et Feldman, une monographie Nunes et le double CD *Alto/Multiples*. Pour faire découvrir autrement la musique, il crée des spectacles avec d'autres arts – poésie, danse, vidéo.

christophedesjardins.com

Les Percussions de Strasbourg

Tout a commencé en 1959, lorsque Pierre Boulez est invité à diriger son *Visage nuptial* à Strasbourg. Pour former le vaste pupitre de percussions nécessaire, on réunit les musiciens de deux formations locales animés par une même énergie novatrice. Ceux-ci décident alors de fonder ensemble une formation de percussions: répertoire, choix des instruments, tout est à inventer... Dès lors, les Percussions de Strasbourg ne cesseront de créer et d'innover. Faire vivre un patrimoine contemporain en le revisitant sans cesse, innover sans relâche au rythme de l'évolution des technologies et de l'élargissement des pratiques et expressions scéniques: tel est le défi à relever pour inventer et explorer l'immensité du champ de la percussion mondiale au XXI^e siècle.

percussionsdestrasbourg.com

Musiciens participant au concert: **Minh-Tâm Nguyen, François Papirer, Hsin Hsuan Wu**

Serge Lemouton, réalisateur en informatique musicale Ircam

Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, Serge Lemouton se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam. Il collabore avec les chercheurs au développement d'outils informatiques et participe à la réalisation des projets musicaux de compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Laurent Cuniot, Michael Jarrell, Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa, Frédéric Durieux et autres. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *la frontière*, *On-Iron*, *Partita 1* et *2*, et l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

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

ÉQUIPES TECHNIQUES

Équipe permanente et intermittente
du CENTQUATRE-PARIS

Ircam

Clément Marie, ingénieur du son

Julien Pittet, assistant son

Cyril Claverie, régisseur général

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte et traduction de l'anglais

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

Jeudi 29 juin, 20h30

Centre Pompidou, Petite salle
ACADÉMIE

CONCERT DE L'ATELIER D'INTERPRÉTATION DES MUSIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES

Étudiants du Pôle Sup'93 dans le cadre
du Parcours musique mixte
Encadrement pédagogique Ircam et Pôle
Sup'93 avec **Benny Sluchin**, conseiller
Régie informatique musicale par les **stagiaires
de l'académie ManiFeste-2017**

Ivan Fedele *Breath and break*

Luca Francesconi *Animus*

Luciano Berio *Altra voce*

Pierre Jodlowski *Vola*

Entrée libre

Samedi 1^{er} juillet, 21h

Centre Pompidou, Grande salle
ACADÉMIE

FINAL: ENSEMBLE ULYSSES / HEINZ HOLLIGER

Sarah Maria Sun soprano

Ensemble ULYSSES

Ensemble intercontemporain

Heinz Holliger direction

Arnold Schoenberg/Heinz Holliger *Sechs
kleine Klavierstücke, opus 19*

Arnold Schoenberg *Herzgewächse, opus 20*

Anton Webern *Fünf Stücke für Orchester,
opus 10; Fünf geistliche Lieder, opus 15*

Heinz Holliger *Inceschantüm,
création française*

Niccolò Castiglioni *Risognanze*

Yan Maresz *Sul Segno*

Tarifs 18€, 14€, 10€

Samedi 1^{er} juillet, 16h, 17h30 et 19h

Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne (niveau 5)
ACADÉMIE

CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Créations des compositeurs stagiaires,
inspirées des œuvres de l'exposition-dossier
« L'Œil écoute »

Entrée avec le billet du musée

104 cent quatre

direction José-Manuel Gonçalves

paris

**SAISON
2017/2018**

**Boris Charmatz
Amala Dianor
Olivier Dubois
Kaori Ito
Dorothee Munyaneza
Christiane Jatahy
Aurélien Bory
Pierre Rigal
Lia Rodrigues
Collectif OS'O
Jérôme Thomas
Le Troisième Cirque
Clédats & Petitpierre
Tsirihaka Harrivel
et Vimala Pons
Jeanne Added
Claire Diterzi
...**

**ABONNEZ-VOUS
DÈS LE 31 MAI
www.104.fr**



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  

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

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

