

ENSEMBLE TM+

Samedi 13 juin, 20h30

Maison de la musique de Nanterre

Geneviève Strosser alto

Ensemble TM+

Direction **Marc Desmons**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Serge Lemouton*, Manuel Poletti****

Scénographie **Gilles Perez De La Vega****

Ivan Fedele

Immagini da Escher

Laurent Cuniot

*Reverse Flows**, commande d'État

CRÉATION

Entracte

Jesper Nordin

*Sculpting the Air***, commande Ircam-Centre Pompidou et Grame, centre national de création musicale, dans le cadre du projet ANR INEDIT avec le soutien de Statens musikverk - Music development and heritage Sweden

CRÉATION

Durée : 1h45 environ avec entracte

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble TM+, Maison de la musique de Nanterre.

Avec le soutien de la Sacem.

Présenté dans le cadre de « Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale.



ENSEMBLE TM+

Samedi 13 juin, 20h30
Maison de la musique de Nanterre

Entretien avec Laurent Cuniot, compositeur et directeur musical de l'Ensemble TM+

Le concert: un voyage de l'écoute

Vous êtes à la fois compositeur et chef d'orchestre: comment articulez-vous ces deux métiers ?

Laurent Cuniot: Ces deux activités sont également passionnantes et s'enrichissent mutuellement. Dans le même temps, elles sont incompatibles, dans la mesure où le travail de direction demande une énergie, une dynamique centrifuge, là où la composition exige introspection et isolement. Concrètement, lorsque je dirige répétitions et concerts, je ne peux pas écrire. Je dois donc régulièrement dégager dans mon emploi du temps des périodes consacrées à l'écriture.

Vous dites les deux activités complémentaires: de quelle manière ?

Dans toutes mes activités de musicien, un aspect est pour moi essentiel: la relation au son. Toutes les expériences sonores que je peux faire en dirigeant, et plus encore celles que je fais avec l'ensemble TM+, dont j'assume la direction musicale, et avec lequel je peux pousser très loin la pratique du phrasé et la recherche des timbres, nourrissent ce rapport sensible, voire sensuel, au sonore. Ceci explique sans doute aussi pourquoi j'ai préféré la direction à la pratique instrumentale. Violoniste de formation, j'ai le sentiment que la direction m'apporte une plénitude sonore supérieure, un lien physique plus satisfaisant avec la musique, que le violon. Inversement, mon métier de compositeur me permet de mieux appréhender les mécanismes

intellectuels et artistiques à l'œuvre dans la musique d'un autre, du passé comme du présent. Par-delà les styles ou les orientations esthétiques, ces mécanismes ne sont pas si dissemblables d'un compositeur à l'autre et ma propre pratique me permet de très vite pénétrer la pensée d'un collègue, sa généalogie, ses ascendances.

Vous n'êtes pas seulement chef et compositeur, vous êtes aussi directeur musical d'un ensemble - une activité encore différente des deux premières, même si elle a maille à partir avec elles. Quelle est votre démarche s'agissant de la programmation d'une saison de l'Ensemble TM+ ?

Bien des considérations entrent en ligne de compte. À commencer celle de la relation au public. Toute l'orientation artistique et la réflexion sur les programmes visent ainsi à la formation d'un public nouveau, auprès duquel nous menons d'importantes actions culturelles.

De ce point de vue, le programme de ce soir n'est pas révélateur de notre démarche: rares sont les concerts de TM+ présentant deux créations à la fois. Ce sont bien plus souvent, soit des projets pluridisciplinaires, soit des confrontations entre passé et présent, pour donner des éclairages nouveaux sur l'un et l'autre. Paradoxalement, c'est en général plutôt sur la musique contemporaine que je m'appuie pour faire entendre la musique du passé: on constate en effet, au travers de nos enquêtes et discussions, que les

publics avec lesquels nous travaillons sont souvent plus sensibles à une proposition de musique contemporaine qu'à une proposition de musique classique. C'est donc la première qui permet d'ouvrir l'horizon sonore et culturel pour aller vers la seconde.

Cette démarche est selon moi aussi très importante pour les œuvres elles-mêmes: venant d'une culture classique, j'ai à cœur de faire vivre notre répertoire patrimonial, de le prolonger, de le ressourcer et de le renouveler.

La programmation est-elle pour vous une démarche de création ?

Tout à fait. S'agissant de transmission de nos musiques dites « savantes », la question de la composition du programme est fondamentale: on s'interroge parfois trop sur la forme, et pas assez sur le fond: le concert est une des plus belles façons de goûter de la musique, mais il faut travailler les contenus. Nous avons par exemple mis en place un concept de concerts intitulés « Les voyages de l'écoute »: ce sont des petites formes (1h-1h15) sans entracte, sans déplacement de musiciens, sans applaudissements. L'idée est de créer un fil continu entre les œuvres, de trouver un rythme dans le choix et l'enchaînement des pièces...

Quelle démarche a présidé à la programmation du concert de ce soir ?

Tout s'est fait en étroite collaboration avec la direction artistique de l'Ircam. Notre point de départ était le projet de création de ma pièce, *Reverse Flows*. De là, la question est: que mettre en regard ? Quelle(s) autre(s) œuvre(s) serai(en)t susceptible(s) de lui répondre, en cohérence avec son discours, tout en préservant à chacune son identité ?

Il se trouve que, au même moment, j'étais en discussion avec Jesper Nordin pour un projet qui ne s'était pas encore réellement matérialisé. C'est une personnalité difficilement classable, même si on peut distinguer certaines de ses influences. Son langage est très personnel, tendu entre une forme très complexe de sophistication et une minéralité brute. J'ai en outre été séduit par sa démarche originale dans le domaine des nouvelles technologies et son travail très spécifique sur le son. J'ai donc proposé sa musique dans le cadre de nos discussions avec l'Ircam et le courant est passé.

Rapprocher nos deux créations présente précisément l'intérêt de les confronter dans leurs différences et leurs singularités respectives, alors qu'elles sont imaginées pour le même effectif instrumental (hormis l'alto solo pour ma pièce et le solo de chef pour celle de Jesper) et s'appuient sur des technologies très voisines. À l'image, selon moi, de la diversité des écritures musicales actuelles.

Enfin, pour ouvrir le concert, nous avons voulu faire un petit clin d'œil à Ivan Fedele, professeur de l'académie ManiFeste-2015. *Immagini da Escher* est une pièce que nous aimons beaucoup et que TM+ a inscrite à son répertoire depuis l'année de sa création au festival de Witten, une création que j'avais d'ailleurs eu le grand plaisir de diriger avec l'ensemble recherche.

Propos recueillis par J. S.

IVAN FEDELE

Immagini da Escher

(2005)

pour flûte, clarinette, vibraphone, piano, violon,
violoncelle

Durée: 16 minutes

Commande: WDR Köln pour les Wittener Tage für
Neue Kammermusik 2005

Éditions: Suvini Zerboni, n° 12569

Création: le 22 avril 2005, dans le cadre des
Wittener Tage für Neue Kammermusik à Witten
(Allemagne), par l'ensemble recherche sous la
direction de Laurent Cuniot.

Voici une partition qui traite de transformation, avec l'idée de considérer une même situation sous différents angles de vue, comme un jeu de miroirs dans lequel chaque objet change de forme et de représentations spatiales.

Arrêtons-nous un instant sur les mots du compositeur: «*Immagini da Escher* suit *Ali di Cantor* pour grand ensemble spatialisé et *Arcipelago Möbius*. [...] Escher a largement recours aux formes géométriques de Möbius (et notamment son fameux "ruban") pour créer des images multidimensionnelles paradoxales, où les concepts de début et de fin semblent n'avoir plus aucune pertinence spatiale, mais apparaissent, au contraire, inhérents à la dimension temporelle. Précurseur de l'art fractal à bien des égards, Escher crée des images méta-géométriques où le "macroscopique" se reflète bien souvent dans le "microscopique", tout comme le détail est souvent le miroir du tout. De ces prémisses, la composition, née comme un vernis de *Arcipelago Möbius*, tire de

riches et abondantes images suggestives pour l'imagination, où la sémantique du géométrico-figuratif est transposée dans la dimension esthético-poétique du sonore, transposition tant de son "ADN" que de son organisation structurelle à grande échelle.»

Le matériau qui sert de base à *Immagini da Escher* est, en réalité, le même que celui d'*Arcipelago Möbius*. Mais ses molécules sont démultipliées dans un jeu infini de réflexions et de réfractions. De même, sa structure externe est bouleversée et traversée par de nouveaux chemins étroitement entrelacés et entrecroisés par rapport à l'original. Cela revient à dire que, avec Escher, le monde peut être lu dans tous le sens et que la logique relationnelle de cause à effet peut à tout moment se retourner.

La première étape dans un tel processus est l'élargissement de l'ensemble d'*Arcipelago Möbius*, passant du quatuor - lequel consistait d'une clarinette, d'un violon, d'un violoncelle et d'une contrebasse - au sextuor. Un sextuor au sein duquel on peut identifier trois duos qui fonctionnent en combinaison: les deux instruments à vent (flûte et clarinette), les deux instruments à cordes (violon et violoncelle) et les deux instruments résonants (piano et vibraphone). Tout en gardant virtuellement intacte l'écriture pour les trois instruments communs aux deux effectifs, Fedele étend l'espace sonore vers l'aigu avec la flûte et vers le grave avec les deux claviers. Selon les mots du compositeur, «leurs fusions

et leurs désintégrations donnent naissance à une dialectique de la composition en constant développement, laquelle est en réalité vue non comme ayant un début et une fin, mais bien plutôt comme une série d'instantanés saisis au cœur d'un flux continu vers lequel le compositeur se penche périodiquement ».

La structure globale se divise en sept sections qui s'enchaînent l'une après l'autre, sans aucune interruption psycho-perceptible, et réorganise le motif d'îles formelles d'*Arcipelago Möbius*. La nouvelle série est la suivante : *Scintillante!*, *Calmo con increspature...*, *Tracce fulminee...* (beaucoup plus rapide que la première version), *Arc-en-ciel* (une métamorphose extraordinaire du solo de violoncelle en un merveilleux trio avec violon et clarinette), *Tracce nell'aria come solchi abissali...*, *Cadenzando...*, *Vulcanico!*.

(Source : Suvini Zerboni)

(tr : J. S.)

LAURENT CUNIOT

Reverse Flows

(2014-2015)

pour alto, ensemble (2 clarinettes, 2 cors, percussion, harpe, clavier électronique, 2 violons, alto, 2 violoncelles, contrebasse) et électronique

Durée: 27 minutes

Commande: Commande d'État

Éditions: Autoédité

Note: la pièce se compose d'un prélude, quatre mouvements, et un postlude

Réalisation informatique musicale Ircam/

Serge Lemouton

CRÉATION

En un prélude, quatre mouvements et un postlude enchaînés, *Reverse flows* confronte deux écritures, l'écriture instrumentale et l'écriture électroacoustique qui ici puisent aux mêmes sources: celles de l'énergie, du mouvement, de l'articulation, de la poésie du son.

Cette confrontation ainsi que la déclinaison des liens que l'instrument soliste entretient avec l'électronique et l'ensemble instrumental (de la complémentarité à l'opposition frontale) nourrissent la dramaturgie de la forme. Celle-ci traverse des champs (chants?) contrastés où l'alto prolonge la voix de mon monodrame *Des Pétales dans la bouche* dont le prologue est à l'origine de cette nouvelle œuvre. Une musique dont la parole désormais absente ressurgit dans chaque son, chaque phrase, chaque espace afin de donner sens, et peut-être une harmonie, à un univers agité, traversé par les tensions qui naissent de ces *Flux opposés*.

Laurent Cuniot

***Reverse Flow* est votre première pièce avec électronique depuis *Solaire* en 1998. Pourquoi cette absence et pourquoi ce retour ?**

Laurent Cuniot: L'univers électroacoustique a occupé une place très importante dans ma vie. C'est l'une des grandes découvertes de la fin de mon adolescence et cela a représenté un engagement très intense: j'ai en effet étudié cette discipline au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris à la fin des années 1970, avant de devenir responsable de la classe de composition et nouvelles technologies du Conservatoire de Paris.

Les années 1980 ont vu l'avènement du numérique et nombre de mes œuvres intégraient à l'époque des synthétiseurs en temps réel. J'ai également réalisé deux pièces avec bande ou support: *L'exil au miroir* (1984) et *Solaire*.

Ce long compagnonnage avec la musique électronique m'a ensuite poussé à m'en écarter pour vivre d'autres aventures, orchestrales, chambristes... Peut-être avais-je besoin d'un sevrage d'électronique après cette vingtaine d'années à la côtoyer au quotidien? À cela s'est ajoutée la dynamique de TM+, qui m'a sans doute accaparé le temps nécessaire à l'élaboration d'une pièce avec électronique.

Cela étant dit, ce n'est pas tout à fait un retour aujourd'hui: je n'ai jamais perdu le contact, ayant dirigé beaucoup de pièces mixtes, notamment en collaboration avec l'Ircam.

Aujourd'hui, j'ai eu envie de me replonger dans cet univers. Autant que je puisse en avoir

conscience, il n'y a pas eu d'élément déclencheur à proprement parler. Comme je l'ai dit plus haut, l'important pour moi reste le rapport au son, et non un quelconque déclic technologique. En l'occurrence, c'est l'expérience d'écriture de mon opéra à une voix, *Des pétales dans la bouche* (2011), qui m'y a ramené. Le prologue de cet opéra, pour alto et ensemble, m'a en effet paru ouvrir un espace poétique et sonore qui appelait un prolongement. Je l'ai senti aussi bien en écrivant la pièce qu'en la réécoutant et en l'interprétant. J'ai donc voulu donner à cette matière un autre chemin, une autre destinée, à la fois dramaturgique et sonore, et c'est ainsi que s'est imposée l'idée de la confronter à l'écriture électroacoustique.

Comment vous êtes-vous appropriés tous les nouveaux outils que vous avez découverts à l'Ircam ?

Il y a dans *Reverse Flows* deux champs d'exploration distincts quant à l'électronique.

D'abord, je suis extrêmement attaché à la donnée de l'écriture électroacoustique, dans sa spécificité. L'un des principaux dangers de la musique mixte que j'ai pu constater en tant qu'interprète est celle d'une écriture électroacoustique asservie uniquement à l'écriture instrumentale, l'électronique n'étant qu'une couche supplémentaire appliquée sur le jeu acoustique. J'ai donc voulu au contraire développer une écriture électroacoustique autonome, pour mettre en jeu, à la fois d'un point de vue sonore et d'un point de vue dramaturgique, des oppositions et des tensions entre les deux univers. Si les deux écritures ont leurs spécificités propres, qui tiennent à leurs natures respectives, je les pense dans un geste unificateur : mon écriture instrumentale ayant été un temps nourrie par mon expérience électroacoustique, toute ma relation à l'énergie, au rythme ou aux hauteurs, est imprégnée de

ma pensée de l'électronique - et inversement. Au fond, ma vision du phrasé, par exemple, est la même dans un cas comme dans l'autre. Dans un projet comme celui-là, qui aspire à une fusion des deux, je peux donc véritablement bâtir des moments de dialogues, avec des écritures aussi serrées dans un cas comme dans l'autre, dans un jeu de confrontation, d'opposition, de contrepoint. Cela suppose d'utiliser des outils qui existaient déjà lorsque je travaillais sur ma dernière pièce, et qui n'ont pas tant changé que ça. Je me suis donc très vite refamiliarisé avec eux.

L'autre axe de travail concerne le temps réel et ce sont là des outils sophistiqués, comme Max ou autres, que je ne maîtrise pas. Heureusement, l'Ircam a pour principe d'associer à chaque compositeur un réalisateur en informatique musicale et j'ai eu le plaisir de travailler en collaboration avec Serge Lemouton. Nous avons adopté une posture un peu particulière : je ne joue en effet pas sur la transformation des timbres, mais développe plutôt une idée dramaturgique de « mise en scène » de la soliste, à trois moments distincts de l'œuvre.

Au cours du prélude, d'abord, l'altiste jouera de manière presque muette et l'on n'entendra pas le son de son alto - on aura au contraire le sentiment qu'elle « joue » les sons électroacoustiques. Si les sons ont été élaborés en studio, leurs déclenchements et légères transformations se feront grâce à un capteur placé sur la main qui tient l'archet, créant un lien physique, à la fois sonore et poétique, entre l'archet de l'altiste et l'univers électroacoustique. Un peu plus tard, dans le mouvement lent, c'est sur le son et la résonance du vibraphone que les gestes de l'altiste vont agir, en l'amplifiant, en l'épaississant, ou en le faisant glisser en hauteur...

Le temps réel intervient donc moins dans l'élaboration et la fabrication du son (laquelle relève davantage du temps différé) que pour troubler

les perceptions ou élargir les possibilités d'un instrument, comme si l'altiste guidait le phrasé de l'électronique...

Pourquoi ce titre, *Reverse Flows* ?

Outre la confrontation des deux écritures et des deux univers instrumental et électronique dont j'ai déjà parlé, ces « flux opposés » se réfèrent sans doute à ma volonté de mettre en jeu des conflits plus ou moins avérés ou maîtrisés et plus ou moins conscients, qui créent la dynamique de la forme. Je pourrais parler des flux opposés et contradictoires qui sont par essence ceux de la forme concertante (solo/tutti/électronique), avec son jeu de tensions et de miroirs, en même temps que ceux qui animent tout individu : la composition d'une œuvre est toujours un formidable travail d'introspection.

Propos recueillis par J. S.

JESPER NORDIN

Sculpting the Air

Gestural Exformation

(2010-2015)

pour 2 clarinettes, 2 cors, percussion, harpe,
clavier électronique, 2 violons, alto,
2 violoncelles, contrebasse et électronique
Commande: Ircam-Centre Pompidou et Grame,
centre national de création musicale, dans
le cadre du projet ANR INEDIT avec le soutien
de Statens Musikwerk - Music development and
heritage Sweden, pour l'Ensemble TM+

Éditions: Edition Peters, Leipzig

Durée: 23 minutes

Réalisation informatique musicale Ircam/

Manuel Poletti

CRÉATION

Le chef d'orchestre est le point focal de tout ensemble ou orchestre, et, quand bien même elle ou il se tient le dos tourné au public, le chef reste celle ou celui qui porte le message musical des musiciens aux auditeurs. La gestique du chef est donc porteuse de nombreuses connotations et peut être considérée de bien des manières, du strict battement métronomique aux gestes mystérieux d'un magicien en pleine incantation.

Sculpting the Air est le premier volet d'une trilogie de pièces qui explorent chacune à leur manière le concept «d'exformation», et peut tout aussi bien s'entendre comme un concerto pour chef.

Le terme «exformation», que l'on doit à l'essayiste et scientifique danois Tor Nørretranders dans son essai *The User Illusion: Cutting*

Consciousness Down to Size (1998), désigne tout ce qui n'est pas dit effectivement, mais qui est présent dans nos pensées au moment, ou avant, de parler - là où l'information est le discours mesurable et démontrable que nous prononçons réellement.

Les gestes du chef portent donc de nombreuses exformations qui, bien sûr, diffèrent grandement selon la personne qui les regarde (musicien, auditeur...). Mais la quantité relativement restreinte d'informations mesurables dans ses mouvements se prête parfaitement à une première expérience fouillée des exformations du point de vue musical. On prendra par exemple les gestes ordinaires du chef pour les placer dans un contexte nouveau et étendu, dans lequel leurs effets seront différents. Dans cette pièce, le chef dirige non seulement un ensemble divisé en deux, mais aussi deux capteurs de mouvements qui contrôlent tout le dispositif électronique en même temps qu'il joue directement sur des objets physiques suspendus devant lui...

Jesper Nordin

(tr: J.S.)

Entretien avec Jesper Nordin

« ? » « ! »

Comment le cycle, dont *Sulpting the Air* est le premier volet, est-il né ?

Jesper Nordin : Tout est parti d'un outil technologique, une application pour tablettes et téléphones mobiles que j'ai inventée, mise au point, et que je continue à enrichir : Gestrument. C'est un outil que j'ai développé pour mes propres besoins compositionnels mais dont j'ai ensuite constaté le potentiel pour une large diffusion. Ce travail d'élaboration m'a tant appris et j'en ai tiré tant d'idées musicales que j'ai voulu les *réinvestir dans ma musique*.

Vous dites que Gestrument est venu comme une réponse à vos propres besoins compositionnels : quels étaient ces besoins, justement ?

J'étais dans une impasse dans mon processus compositionnel et j'avais besoin de trouver de nouvelles manières d'aborder l'écriture et de générer de la musique.

Avant Gestrument, ma démarche était assez compliquée car je n'ai pas réellement ce que les compositeurs appellent « l'oreille intérieure ». Je suis venu à la musique sur le tard, et plus tard encore à la musique écrite, et je n'ai appris la notation qu'à l'âge adulte. Bien sûr, je n'ai plus aujourd'hui le moindre problème avec le travail sur partition, mais, n'ayant jamais eu aucun entraînement et n'ayant jamais pratiqué un instrument à un niveau suffisant, je ne suis pas très bon en déchiffrage, par exemple. Je dois donc écouter : c'est de l'écoute que découle mon inspiration.

Ma démarche était donc la suivante : j'allais voir les musiciens, et je les enregistrais. J'enregistrais ainsi une grande quantité de matériau et je bâtissais ma pièce à partir de tous ces enregistrements, sur ordinateur. Je faisais une « maquette sonore » - que je retranscrivais sur le papier, à la manière d'une dictée musicale. Avec les années, le temps passé à travailler ces esquisses sonores et à enregistrer les musiciens pour lesquels j'écrivais a pris de plus en plus de place dans mon processus de création, réduisant d'autant celui passé à coucher les idées sur le papier.

Non seulement la partition apparaissait de plus en plus tard, mais elle me semblait presque trop simple. Certes, j'avais mis tant d'énergie à choisir les sons appropriés, qu'elle disait bien ce que je voulais y dire, et la simplicité de la notation en elle-même ne me dérange pas - Giacinto Scelsi est l'un de mes compositeurs préférés et ses partitions ne sont bien souvent qu'une page assez simple en apparence, entourée de nombreuses informations. Mais j'avais une certaine frustration du détail.

Venant non pas de la page, mais de l'écoute, j'avais besoin d'entendre ces détails pour pouvoir en jouer ensuite. Et le travail avec les musiciens ne me le permettait pas avec suffisamment de souplesse. D'où mon idée d'une application pour contrôler échelles, micro-intervalles, motifs rythmiques... dans un contrôle global pour improviser le détail sans avoir à passer en amont par l'expérience concrète avec les musiciens.

J'ai donc pris une de ces tablettes tactiles qu'utilisent les architectes et j'ai imaginé un petit patch tout simple sur Max, qui me permettait

de jouer avec toutes ces informations en MIDI, et d'écouter ensuite. Si le résultat me plaisait, je pouvais le visualiser et le retranscrire immédiatement. C'est ce patch qui a donné naissance à l'application Gestrument telle qu'elle existe aujourd'hui.

Pourriez-vous nous décrire cette application ?

C'est très difficile à expliquer par des mots : on ne peut vraiment bien saisir de quoi il s'agit qu'en en faisant l'expérience. Dit simplement, Gestrument vous permet de contrôler un ensemble instrumental tout entier par un simple geste, un peu à la manière d'un compositeur/chef. C'est une grille musicale dynamique, qui permet de diriger l'ensemble, tout en définissant des gestes différents pour chaque élément du tout.

Produire de la musique avec un écran tactile a déjà été fait de diverses manières par diverses personnes. Mais ce que personne n'avait fait, c'était d'intégrer le rythme : soit c'était un continuum, soit c'était un rythme unique à la fois. Avec Gestrument, je peux paramétrer un rythme par instrument, avec autant de variété qu'une échelle de hauteur ou une mélodie. On peut contrôler la pulsation et le tempo, mais aussi la « densité » de la pulsation, ce qui permet une gestion bien plus fine du rythme - et même une forme d'aléatoire. Gestrument se présente sous la forme d'un graphique, les hauteurs en ordonnées et les rythmes en abscisses, que les doigts vont pouvoir parcourir. De là, on peut définir l'échelle des hauteurs et les motifs rythmiques qu'on veut utiliser... Et on peut ensuite écrire pour plusieurs instruments d'un coup, en posant son doigt sur la tablette. Chaque instrument « interprète » le point désigné par le doigt à sa manière (qu'on aura paramétrée en amont).

Quant aux dynamiques, on peut déjà ajuster la nuance avec un deuxième doigt, et, dans une prochaine version, on pourra le faire en jouant

sur la pression des doigts sur l'écran. Et l'on peut aussi jouer avec plusieurs doigts. Mais, même en ne jouant qu'avec un seul doigt, les différences de paramétrage (les échelles de hauteurs - qui peuvent aussi être des séries, ou des mélodies que l'on peut parcourir d'un bout à l'autre, ou seulement en partie -, les motifs rythmiques, les ambitus) pour chaque instrument, permettent de concevoir une véritable polyphonie, voire un contrepoint. C'est la finesse et la souplesse du paramétrage qui fait la richesse et la puissance de ce principe de base, pourtant très simple. Ensuite, tout est affaire d'expérience. De manière très empirique, je peux me laisser surprendre et façonner un matériau que je ne savais pas aimer, ou que je ne connaissais pas auparavant : non seulement on entend immédiatement le résultat, mais celui-ci est codé directement en MIDI, ce qui permet de le retranscrire immédiatement et de travailler avec.

Après avoir mis au point l'outil, j'ai d'ailleurs constaté des choses très amusantes, auxquelles je n'avais pas songé en le développant. Selon la manière dont on le paramètre, on peut approcher tous les styles musicaux imaginables : jazz, free-jazz, techno, quatuor à cordes ou même musique indienne (ce ne sera pas exactement un raga, mais ce n'en sera pas si loin). C'est convaincant !

Avec une deuxième appli, appelé ScaleGen, on peut générer, avec autant de finesse qu'on le souhaite, les échelles de note, les séries ou les mélodies sur lesquelles on jouera dans Gestrument. Et nous aurons bientôt un RythmeGen pour générer des motifs rythmiques, un TextureGen pour générer des timbres, que l'on pourra, de la même manière, réinjecter dans Gestrument.

Pourquoi ce terme d'« exformation » ?

Le livre *The User Illusion: Cutting Consciousness Down to Size* de Tor Nørretranders m'accompagne depuis sa sortie en 1998. Ce texte de vulgarisation scientifique, fort bien fait, m'a ouvert un large horizon qui touche à la neurologie, au traitement de l'information, à la technologie, à l'art, aux perceptions, à la conscience, etc. Et j'ai été tout particulièrement fasciné par son concept d'exformation. Tor Nørretranders donne à ce sujet un exemple très éloquent : à l'approche de la sortie de son grand œuvre, *Les Misérables*, Victor Hugo appréhendait grandement la réaction du public. Pour ne pas y assister de visu, il alla se cloîtrer à la campagne. Ce qui, hélas, ne diminuait en rien son angoisse. Pour arrêter de tourner en rond, il envoya à son éditeur une missive réduite à un seul caractère : « ? ». Ce à quoi son éditeur lui répondit : « ! ». Tout est dit. L'information effectivement contenue est minuscule. Mais l'exformation qui l'entoure est monumentale.

Lorsque j'ai formé, en réponse à trois commandes différentes, le projet de ces trois pièces, et que j'ai voulu les faire entre elles, une chose m'a frappé à propos de Gestrument : c'est un outil qui minimise et simplifie l'information, tout en permettant de contrôler très finement l'exformation. Derrière son interface intuitive, on a accès à de nombreux paramètres globaux, comme les rythmes et les hauteurs de chaque instrument, ce qui en fait l'outil parfait du contrôle de l'exformation, avant même de fabriquer sa musique.

En quoi l'application nourrit-elle les différents volets du cycle ?

Trois idées musicales différentes se sont dégagées de mon long travail sur Gestrument. La première concerne assez naturellement le geste et la pensée du geste et du mouvement dans la musique - ce sur quoi se focalise *Sculpting the Air*, dont le sous-titre est *Gestural Exformation*, que l'on entendra ce soir.

La deuxième pièce, *What the Frog's Eye Tells*, sous-titrée *Visual Exformation*, sera créée par le Quatuor Diotima en mars 2016. Comme son titre l'indique, elle traite du visuel : quand on développe une application, une grande attention est accordée à l'interface utilisateur, tant son expérience impacte son utilisation au quotidien. On peut même dire que l'interface utilisateur façonne la pensée de l'outil et son usage. De là, je me suis demandé si l'interprétation de la musique pouvait elle aussi être influencée selon ce qu'on voit sur scène ? Je collabore pour cette pièce avec un designer et un scénographe, qui conçoivent un objet d'art visuel avec lequel les musiciens interagiront.

La troisième pièce, *Interactive Exformation*, est destinée à l'ensemble recherche qui la créera en 2017. L'ensemble recherche a la particularité de jouer sans chef, et je veux donc qu'ils jouent les uns avec les autres, au sens premier du terme. Ils s'enregistreront les uns les autres, avec un réseau très étroit de liens qui se tissera au sein même de l'ensemble. Des liens qui relèveront, non pas seulement du jeu musical d'ensemble, mais des interactions gestuelles d'un musicien sur l'instrument d'un autre, par exemple - il est possible qu'ils jouent directement sur mon Gestrument, ou que je développe une application spécifique pour l'occasion, qu'ils utiliseront en autonomie, sans intervention extérieure.

En quoi le travail sur votre Gestrument se retrouve-t-il dans *Sculpting the Air* ?

La question est : comment travailler le geste ? À l'origine de l'œuvre, je voulais attribuer à chaque musicien un geste. Mais je suis rapidement arrivé à la conclusion qu'un geste n'est pas, en soi, très intéressant. Il ne s'agit pas ici de développer de nouveaux langages gestuels. Bien au contraire. L'une des grandes qualités de Gestrument et de son concept, c'est justement son intuitivité : nul besoin d'apprendre de nouveaux gestes pour s'en servir. Au contraire d'un instrument de musique, par exemple. Gestrument permet de contourner l'obstacle pour repartir de l'outil lui-même, pour réinventer les gestes qui le nourrissent.

Je me suis donc contenté de focaliser mon attention sur le chef d'orchestre et d'exploiter les gestes qu'il fait déjà, pour en changer les « exformations », tout en gardant les mêmes « informations ».

Le dispositif n'introduit-il pas une grande part d'aléatoire ?

En réalité l'aléatoire est ici bien moindre que celui d'une improvisation de jazz, et un tout petit peu plus important que celui d'un violoniste interprétant les *Sonates et Partitas* de Bach (la partition de Bach n'est pas si précise qu'on peut l'imaginer, s'agissant du timbre et bien d'autres aspects dynamiques). Ce dispositif me donne presque autant de contrôle sur le résultat musical qu'une partition écrite.

Les différences de gestique d'un chef à l'autre joueront-elles un rôle dans les reprises prochaines de la pièce ? De même que les menues variations qu'un même chef peut introduire dans ses gestes d'une performance à l'autre ?

Bien sûr : c'est l'aspect humain de l'interprétation. Au reste, il est très difficile de reproduire avec exactitude un geste sur Gestrument, ou

dans l'espace (avec les capteurs). Très difficile, et pas si intéressant à mes yeux. Si je voulais vraiment une mélodie raffinée et décidée à l'avance, j'utiliserais un instrument - ce serait beaucoup plus simple et efficace ! Je pense au contraire qu'il me faut utiliser les points forts des outils à ma disposition. Et le point de fort de Gestrument est le contrôle global, quasi magique, du résultat sonore.

Ainsi, au début de l'œuvre, le chef ne jouera pas directement avec les capteurs, mais mettra en mouvement les cloches qui sont devant lui pour les laisser jouer à sa place - les cloches se balançant devant la caméra. Ce mouvement déclenchera de nombreux sons de percussions très puissants, préenregistrés - qui, au reste, annoncent d'une certaine manière le matériau musical développé par l'ensemble dans la suite. Je peux en effet jouer avec Gestrument le matériau musical que je souhaite - en l'occurrence, on utilisera la base d'échantillons de l'Ircam, qui sera mêlée au son des musiciens en temps réel. Car le chef contrôle aussi une partie des traitements en temps réel, comme des mises en boucle (un geste particulier marque le début et la fin de la boucle, puis permet de la déclencher) ou une pétrification granulaire du son instrumental - image sonore figée au sein de laquelle il peut passer d'un instrument à l'autre, voire les mixer à son aise.

Comme toujours dans ma musique, les briques de construction sont assez simples, mais elles me permettent de bâtir un ensemble extrêmement complexe en multipliant les manières de les exploiter.

Qu'en est-il de la forme musicale ?

L'œuvre consiste en un mouvement unique, divisé en trois parties enchaînées, dont deux principales. La première partie est violente, âpre et agressive - notamment grâce aux sons de cloches dont j'ai déjà parlé. La seconde très douce et mélodique - on y entendra de nombreux emprunts à cette musique suédoise traditionnelle que j'aime utiliser. Entre les deux, une forme de paysage pour électronique seule viendra calmer l'atmosphère, comme pour rincer nos oreilles et aller de l'avant.

Ce séjour n'est pas votre première expérience à l'Ircam.

Non, j'ai fait le cursus en 2003 : mais c'est ma première en tant que compositeur invité.

Quel rôle le cursus a-t-il joué dans vos recherches ?

Un rôle crucial.

Je me suis mis à la composition sur le tard. Engagé en politique dans ma jeunesse, ma pratique musicale a longtemps consisté en ma participation à un groupe de punk, pour lequel j'ai écrit quelques chansons.

Puis, quand j'ai effectivement commencé à composer, je suis longtemps resté dans les frontières de mon pays : la vie musicale suédoise est assez autarcique. Ça m'a d'ailleurs un peu aidé : quand j'ai été reçu dans la classe de composition du Conservatoire de Stockholm, ma musique n'avait jamais été jouée et je n'aurais sans doute jamais été admis avec si peu d'expérience dans un conservatoire d'un autre pays.

Lors de ma dernière année au Conservatoire de Stockholm, j'ai eu l'occasion de voyager. J'ai alors constaté l'immensité des possibles et posé ma candidature dans diverses académies. J'avais déjà composé une pièce dont le succès m'a bien aidé dans ces démarches : *Calm like a bomb* pour

violon et électronique représente encore pour moi une étape importante dans mon cheminement musical.

Quand je suis arrivé à l'Ircam, j'ai découvert un environnement qui me correspondait parfaitement : c'était exactement ce que je voulais. Je connaissais divers studios, et je connaissais assez bien certains programmes, mais venir à l'Ircam a été une expérience d'une grande richesse, même si je ne parlais pas un mot de français.

Ça m'a permis par exemple de découvrir Max, que je ne connaissais pas du tout, et d'apprendre à le maîtriser. Pour ma pièce de Cursus - une pièce « anti-Ircam » d'un certain point de vue : ni partition, ni spatialisation (qui était à la mode alors), ni traitement numérique ! -, j'ai imaginé un patch assez complexe, grâce auquel l'ordinateur écoutait de manière musicale le musicien, dans une dynamique quasi chambriste. Le patch fonctionnait assez bien et son élaboration s'est avérée d'une importance capitale pour moi et dans la construction de ma pensée musicale depuis.

Et, bien sûr, c'est sur Max que j'ai écrit la première version de *Gestruement*...

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIE DES COMPOSITEURS

Laurent Cuniot (né en 1957)

Laurent Cuniot est un des rares musiciens français à mener une double carrière de compositeur et de chef d'orchestre. Sa personnalité de compositeur s'est constituée à travers plusieurs influences : son activité d'interprète d'abord comme violoniste puis comme chef d'orchestre, le courant musical dit spectral et, enfin, la musique électroacoustique.

Élève de Guy Reibel et Pierre Schaeffer, il prend leur succession et enseigne plus de vingt ans la composition liée aux nouvelles technologies au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Parallèlement, il fonde en 1986 TM+ dont il développe le projet artistique et l'impose comme un des principaux ensembles orchestraux de musique d'aujourd'hui.

Ces allers-retours permanents entre l'écriture et la direction d'orchestre le rapprochent naturellement de ses interprètes. Sa complicité avec la mezzo-soprano Sylvia Vadimova l'a incité à écrire de nombreuses œuvres vocales : l'opéra de chambre *Cinq pièces pour Hamlet* ou *Spring and all* pour mezzo et ensemble et, bien sûr, l'opéra à une voix *Des pétales dans la bouche*. Sa musique, nourrie par les avant-gardes du xx^e siècle, est habitée par une intense volonté expressive et une grande sensibilité aux couleurs du son.

Depuis 2013, il enseigne la composition du conservatoire à rayonnement régional de Rueil-Malmaison.

Ivan Fedele (né en 1953)

Ivan Fedele apprend le piano avec Bruno Canino au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan et obtient son diplôme en 1972. Il se consacre ensuite à la composition qu'il étudie auprès de Renato Dionisi, Azio Corghi à Milan et Franco Donatoni à Rome. Il suit également des cours de musique électronique avec Angelo Paccagnini et de philosophie à l'université de Milan. C'est le prix Gaudeamus, qu'il obtient à Amsterdam en 1981 pour *Primo Quartetto* et *Chiari*, qui le révèle à la scène contemporaine internationale.

L'œuvre d'Ivan Fedele se fonde sur plusieurs caractéristiques essentielles : l'interaction permanente entre les principes d'organisation et de liberté ; la volonté de transmettre des formes facilement identifiables sans céder sur la richesse de l'écriture musicale ; un rapport éminemment musicien à la technologie. Fedele, en ce sens, cherche à concevoir de nouvelles stratégies formelles qui allient certains aspects narratifs du modèle symphonique classico-romantique et les innovations d'écriture ou les nouveaux moyens électroniques du dernier demi-siècle.

Pédagogue reconnu, Ivan Fedele poursuit une intense activité d'enseignement et est à ce titre invité par diverses institutions renommées (universités de Harvard, de Barcelone, la Sorbonne, l'Ircam, Académie Sibelius d'Helsinki, l'Académie Chopine de Varsovie, le Centre Acanthes, le CNSM de Lyon, conservatoires de Bologne et de Turin). Il a par ailleurs été longtemps professeur de composition aux conservatoires de Strasbourg et de Milan.

Jesper Nordin (né en 1971)

La musique de Jesper Nordin (qui présente de très fortes influences venues de la musique traditionnelle folklorique suédoise, du rock et des musiques improvisées) est régulièrement interprétée par de grands ensembles, des solistes et des orchestres symphoniques parmi lesquelles l'Orchestre symphonique de la BBC écossaise, l'Orchestre symphonique de Bâle, les orchestres symphoniques des radios finnoise et suédoise, l'Ensemble orchestral contemporain et l'Ensemble Itinéraire lors de concerts, festivals et diffuseur radiophonique dans le monde entier. Jesper Nordin a étudié au Conservatoire royal de musique de Stockholm, à l'Ircam à Paris et à l'université de Stanford aux États-Unis. Parmi ses professeurs, citons Pär Lindgren, Philippe Leroux et Brian Ferneyhough. De 2004 à 2006, il est en résidence en tant que compositeur à P2, la radio musicale suédoise. Parmi ses plus récentes actualités, citons les créations assurées par des chefs tels que Kent Nagano et Daniel Harding ainsi que le festival-portrait que lui a consacré le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

Il a également remporté un large succès public grâce à l'application iOS Gestrument, qu'il a développée à partir de son propre processus compositionnel. Cette application est largement diffusée dans le monde, pour créer tous les styles musicaux, de l'électro et la techno à l'improvisation jazz en passant par la musique contemporaine.

Pour plus d'informations: www.jespernordin.com et www.gestrument.com.

BIOGRAPHIE DES INTERPRÈTES

Geneviève Strosser, alto

Après des études d'alto à Strasbourg avec Claude Ducrocq, Geneviève Strosser suit l'enseignement de Serge Collot et de Jean Sulem au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Elle joue au sein des meilleurs ensembles de musique contemporaine, dont l'Ensemble Modern Francfort jusqu'en 2000, ainsi qu'avec le Chamber Orchestra of Europe sous la direction notamment de Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt et Carlo Maria Giulini.

Elle investit la musique de chambre avec des partenaires tels que Gordan Nikolitch, Jean-Guihen Queyras, Muriel Cantoreggi, et fut membre du quatuor Vellinger. Elle se produit dans les grandes salles et festivals européens, et en soliste avec les orchestres du Gewandhaus de Leipzig, de la Radio Hilversum, de la SWR Stuttgart, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, les orchestres de la Bayerische Rundfunk, de la Radio de Francfort et de la SWR Fribourg. Geneviève Strosser, dont le répertoire comprend les plus grandes œuvres pour alto du xx^e siècle, travaille au plus proche des compositeurs vivants : George Benjamin, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Stefano Gervasoni. Elle a ainsi pris part à la création de plusieurs œuvres de Georges Aperghis et joue dans ses pièces de théâtre musical (*Commentaires* et *Machinations*). Parallèlement à ses activités d'interprète, elle enseigne dans différentes villes européennes. Son disque-récital paru en 2011 chez Æon a été précédé des enregistrements de *Viola, Viola* de George Benjamin ainsi que des œuvres pour alto solo de Georges Aperghis.

Ensemble TM+

Depuis son premier concert donné le 16 décembre 1986 à Radio France sous la direction de Laurent Cuniot, TM+ s'est imposé comme l'un des premiers ensembles français voués aux répertoires contemporain et classique.

Composé d'un noyau de 23 musiciens d'une remarquable polyvalence auxquels se joignent de manière privilégiée une quinzaine d'autres instrumentistes, TM+ travaille depuis plus de vingt ans à l'élaboration d'une approche exigeante et approfondie de l'interprétation des œuvres du siècle dernier et d'aujourd'hui avec de fréquentes incursions dans un passé plus lointain. Son projet a pour ambition de fonder une formation musicale moderne qui prenne en compte les relations entre passé et présent, crée de nouveaux liens avec les compositeurs, favorise l'engagement individuel et collectif des musiciens, le tout en plaçant le public au cœur de ses préoccupations. Invité régulièrement par les principales scènes ou festivals de premier plan tournés vers la création (Philharmonie de Paris, Ircam, Les Musiques à Marseille...), TM+ se produit également dans le réseau des opéras et dans de nombreuses scènes pluridisciplinaires, scènes nationales et conventionnées ainsi qu'à l'étranger (Rome, Turin, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Helsinki, Copenhague, Berlin, Amsterdam...).

Son ancrage nanterrien, grâce à sa résidence depuis 1996 à la Maison de la musique, lui permet d'imaginer un projet alternatif de diffusion qui favorise de nouveaux rapprochements entre le public et les œuvres.

TM+ est en résidence à la Maison de la musique de Nanterre depuis 1996. L'ensemble est soutenu par la Drac Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, par la Ville de Nanterre, la Région Ile-de-France et le Département des Hauts-de-Seine. Il reçoit également le soutien de la Sacem et de la Spedidam. Pour ses actions à l'international, TM+ est régulièrement soutenu par l'Institut Français et par le Bureau Export de la Musique Française.

Marc Desmons, chef d'orchestre

Marc Desmons obtient un premier prix d'alto, de musique de chambre et de contrepoint au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Deuxième alto solo de l'Orchestre de l'Opéra de Paris à partir de 1992, il est depuis 2010, premier alto solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Passionné par la musique d'aujourd'hui, il est membre permanent de TM+ et il participe à des concerts de l'Ensemble intercontemporain. Pour le label Saphir, il enregistre *Lachrymae* de Benjamin Britten avec l'Orchestre d'Auvergne, sous la direction d'Armin Jordan.

Il fait ses débuts de chef d'orchestre en janvier 2010 à l'Opéra de Paris (Studio Bastille) dans un programme contemporain autour du compositeur Ricardo Nillni. Il dirige régulièrement l'Orchestre Note et Bien. Pour Radio France, il dirige en décembre 2012 l'enregistrement d'un *Alla Breve* consacré au compositeur argentin Gabriel Sivak, avec des musiciens de l'Orchestre national de France.

Après avoir été au cœur de l'ensemble TM+ et de ses musiciens en tant qu'altiste, Marc Desmons approfondit la direction du répertoire contemporain auprès de Laurent Cuniot. Leur complicité musicale les amène à partager la direction de différents temps forts au cours des dernières

saisons de TM+ : il dirige ainsi l'ensemble dans le spectacle *Revolve* sur le *Vortex Temporum* de Grisey chorégraphié par Emmanuelle Vo-Dinh au Volcan, Scène nationale du Havre, à la Maison de la musique de Nanterre, et à l'Arsenal de Metz, ainsi que pour le concert *Génération* à la Maison de la musique de Nanterre (oeuvres de Mantovani, Straszny et Markeas).

En 2014-2015, il dirige à la Scène nationale de Mâcon un Voyage de l'écoute autour de *Dérive I* de Boulez et *Ypokosmos* d'Alexandros Markeas.

Gilles Perez De La Vega, scénographe

Gilles Perez De La Vega est un artiste éclectique, fantasque et inclassable, qui affectionne toutes les aventures créatives, les plus sexy et les plus exotiques. Ses créations, toujours dans un univers excentrique, chic et décalé, s'expriment à travers l'art contemporain, la décoration, le design, la mode et le rock.

Serge Lemouton, réalisateur en informatique musicale

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, plus récemment, l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

Manuel Poletti, réalisateur en informatique musicale

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, pédagogie, 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...

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 depuis 2006 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 nouveau rendez-vous initié en juin 2012, 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, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Maison de la musique de Nanterre

Régisseurs lumière **Ève Amara, Denis Amar**

Régisseurs son **Philippe André, Alain Flatres**

Régisseur plateau **Alain Helfrich, Ludovic Thouan**

Ensemble TM+

Régisseur d'orchestre et de production **Cédric Tachon**

Ircam

Ingénieurs du son **Mélina Avenati, Serge Lacourt**

Régisseurs son **Christophe Da Cunha, Émile Denize**

Régisseur général **Marie Delebarre**

PROGRAMME

Textes et traduction **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

QUATUOR DIOTIMA

Lundi 15 juin, 20h30

Théâtre des Bouffes du Nord

Alain Billard clarinette

Quatuor Diotima

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Thomas Goepfer

Stefano Gervasoni *Clamour, troisième quatuor à cordes*

Rune Glerup *Clarinet Quintet (Still leaning toward this Machine)*, commande Ircam-Centre Pompidou, création 2015

Ivan Fedele *Pentalogon quartet*

Béla Bartók *Quatuor à cordes n° 5*

Tarifs: 25€, 18€, 12€

LA MÉTAMORPHOSE

Vendredi 12, samedi 13, mercredi 17 juin,
20h

Mardi 16 juin, 19h

Athénée Théâtre Louis-Jouvet, grande salle

Opéra de **Michaël Levinas** d'après la nouvelle
de **Franz Kafka**, création de la nouvelle version

Direction musicale **Maxime Pascal**

Mise en scène, vidéo **Nieto**

Projection sonore **Florent Derex**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Benoit Meudic**

Costumes **Pascale Lavandier**

Le Balcon

Tarifs: 26€, 22€, 20€, 8€

ENSEMBLE CONTRECHAMPS

TRIO K/D/M

Mercredi 17 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Sébastien Jacot flûte

Béatrice Zawodnik hautbois

Trio K/D/M

Ensemble Contrechamps

Direction **Michael Wendeberg**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Serge Lemouton, Nicolas Vérin, Jan Vandenheede

Michael Jarrell *Congruences*

Roberto Gerhard *Leo*

Alberto Posadas *Snefru*

Marc Garcia Vitoria *Trencadís*, commande Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Contrechamps, festival Archipel, création française

Tarifs: 18€, 14€, 10€

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

LE MONDE BOUGE, TÉLÉRAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

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, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

Athénée Théâtre Louis-Jouvet
« Bien Entendu! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson

JUNE EVENTS

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
Institut français
L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères et du Développement international pour l'action culturelle extérieure de la France

Le CENTQUATRE-PARIS

Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
Mairie du 4^e arrondissement de Paris
Maison de la musique de Nanterre
Maison de la Poésie
Nouveau théâtre de Montreuil
Philharmonie de Paris
Radio France
Studio-Théâtre de Vitry
Théâtre des Bouffes du Nord
Toneelhuis

SOUTIENS

FCM-Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Mairie de Paris
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
SACD
Sacem
Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Internationale Ensemble Modern Akademie
Orchestre Philharmonique de Radio France
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
Le Monde
Télérama



athénée ● théâtre Louis-Jouvet



de la maison poésie scène littéraire



Théâtre des Bouffes du Nord



prohelvetia



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Juliette Le Guillou, Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Nicolas Donin

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Mary Delacour, Marion Deschamps, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Delphine Oster, Caroline Palmier, Anne Simode

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Melina Avenati, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Christophe Da Cunha, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Aurélia Ongena, Maxime Robert, Clotilde Turpin, Frédéric Vandromme et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Sandra El Fakhouri, Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre



Le Monde

un événement télérama