

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

GEORGIA SPIROPOULOS

Mercredi 10 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Médéric Collignon voix

Hélène Breschand harpe

Ars Nova ensemble instrumental

Isabelle Cornélis, Elisa Humanes timbales

Création lumières **Arnaud Jung**

Mise en scène **Georgia Spiropoulos**

Costume **Nathalie Saulnier**

Réalisation informatique musicale **Ircam/José Miguel Fernández, Thomas Goepper**

Georgia Spiropoulos

Membranes, commande Ars Nova ensemble instrumental

CRÉATION

Roll... n'Roll... n'Roll, commande Ircam-Centre Pompidou et Radio France

CRÉATION

Les Bacchantes

opéra brut, d'après Euripide

Durée : 1h15 environ

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Soirée d'ouverture du Focus Musique contemporaine organisé par l'Institut français dans le cadre du festival ManiFeste-2015.

En partenariat avec « Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale.

Entretien avec Georgia Spiropoulos

Sous le masque, l'électronique

Ce programme monographique gravite semble-t-il entre trois pôles distincts de votre personnalité musicale, tout en soulignant votre passion pour l'électronique: *Membranes* figure vos fascinations rythmiques et sonores, *Roll... n'Roll... n'Roll* met en avant votre goût pour l'improvisation et l'expérimentation instrumentale. Quant aux *Bacchantes*, elles représentent bien sûr la Grèce, et toute son histoire faite de mythes, de langage, de théâtre et d'oralité, auxquels vous vous êtes consacrée dans le cadre de vos travaux de recherche... Est-ce un sentiment que vous partagez ?

Je ne sais pas ! Il est trop tôt pour répondre moi-même à cette question. Ce qui est certain, c'est que, parallèlement à mes études de musique, au cours de mon adolescence et, plus tard, à Athènes, j'absorbais plusieurs genres musicaux différents : la musique classique contemporaine du vingtième siècle, les musiques traditionnelles, l'improvisation et le jazz, et le rock. J'allais de l'un à l'autre facilement et sans arrêt.

Côté musique traditionnelle, c'était d'abord celles de Grèce, puis celles du Japon : je me souviens d'avoir été très impressionnée par ces musiques essentiellement orales, celles de la région d'Épire, par exemple, ou d'autres régions où on trouvait avec cette combinaison fascinante du zourna, petit hautbois au son perçant, et des daouli, grosses caisses profondes et puissantes. Et puis les musiques d'Asie Mineure - une région multiculturelle d'une richesse extrême jusqu'aux années 1920, surtout Smyrne, aujourd'hui Izmir, où se côtoyaient Turcs, Grecs, Français, Anglais, Juifs, Arméniens - qui mêlent aux instruments classiques le qanûn, le santour et l'oud. À Athènes,

j'écoutais beaucoup de rebétiko : c'est la musique des ports, des prisons, de la marijuana, d'une certaine société marginale - le « blues grec ». En même temps, j'avais découvert la récitation épique japonaise comme le *satsuma biwa* mais aussi la musique du *Nô* et le *gagaku*.

Concernant la musique du vingtième siècle, je me souviens encore parfaitement de ma « révélation Stockhausen » : c'était un *Klavierstück*, entendu complètement par hasard dans une galerie d'art d'Athènes. J'étais déjà familière de Mahler (la *Symphonie n° 9*), Schoenberg (*Pierrot Lunaire*), Berg (*Wozzeck*). Puis j'ai découvert les mécaniques rythmiques de Ligeti (le *Deuxième quatuor*), Takemitsu (surtout sa musique de chambre pour percussion ou pour cordes pincées, très fortement empreinte de sonorités japonaises, dans un temps quasi suspendu). Une autre grande révélation a été le *Prometeo* de Nono dont l'écriture spatiale transforme radicalement l'écoute, le temps musical devenant espace. Plus tard, ce sera *Black Angels* de Crumb - avant de découvrir *Les Espaces Acoustiques* de Grisey dans la classe de Philippe Leroux ainsi que les quatuors de Lachenmann. Les compositeurs grecs faisaient également partie de mon quotidien : Xenakis (*Aïs, Jonchaies...*) mais aussi Jani Christou, et son *Mysterion*, oratorio avec bande d'après le Livre des Morts égyptien ainsi qu'*Anaparastasis III (Le pianiste)* où le geste du pianiste n'est jamais accompli.

J'entretenais d'ailleurs une relation avec la scène performative de l'époque : tout en restant critique, j'aimais beaucoup Meredith Monk, et la manière dont elle mêlait performance, théâtre, et chant ; j'écoutais Laurie Anderson dont la dimen-

sion de narrateur/performeur/inventeur me fascinait. À ce sujet, deux spectacles de théâtre m'ont énormément marquée: *l'Orestie* de Peter Stein et le *Mahabharata* de Peter Brook, avec Ryszard Cieslak, l'acteur qui a incarné l'idée du théâtre pauvre de Grotowski. Plus tard, et grâce à Internet, j'ai pu enfin voir en vidéo la *Classe Morte* de Kantor.

Enfin, il y avait Pink Floyd, The Residents, Velvet Underground, Einstürzende Neubauten. J'étais plongée dans la dark wave du rock des années 1980, à commencer par Joy Division - ces sonorités presque épurées, aux allures parfois mécaniques, et cette voix brisée, cassée. Je ne dois pas oublier ici les sublimes performances vocales de Nina Hagen, Patti Smith, de Catherine Ringer et de Demetrio Stratos ainsi que les scansions du premier rap et du hip-hop.

À cela s'ajoutaient la musique concrète de Pierre Schaeffer et le *turntablism* de Christian Marclay. Leur influence se retrouve sans doute chez moi dans mon utilisation de matériaux bruts, jamais trop « polis ». L'élémentaire des transformations du matériau dans les premières œuvres de Schaeffer est le résultat des limites techniques de l'époque tandis que Marclay reste indifférent à la « beauté » du son. Les artefacts sonores du vinyle deviennent matériau musical. Comme dans ma pièce *Brut*, justement, une pièce électroacoustique en référence à l'holocauste, réalisée à partir d'enregistrements de Strange Fruit de Billie Holiday. Nulle transformation, nulle sophistication de l'électronique: l'œuvre est en mono, sur une seule enceinte.

Vous pratiquez également l'improvisation jazz au piano... L'improvisation vous intéresse-t-elle en tant que compositrice ?

Bien sûr: je n'aime rien tant que de trouver ce talent chez un interprète, et je peux parfois lui laisser un espace, à la condition que le projet artistique le permette. Dans quelques-unes de mes premières pièces pour ensemble, par exemple, les sonorités voulues sont notées de manière quasi graphique - leurs durée, registre et texture étant très précisément contrôlés.

J'ai ensuite un peu abandonné l'improvisation dans le cadre de mon processus de composition - jusqu'à ce que je rencontre Médéric Collignon pour *Les Bacchantes*. Dans une certaine mesure, l'improvisation joue aussi un rôle significatif dans mon travail sur *Roll... n'Roll... n'Roll* avec Hélène Breschand. Dans *Mobile*, une de pièces du cycle, elle agence librement les gestes/objets sonores caractéristiques des différentes sections.

En parallèle de votre pratique de compositrice, vous vous êtes penchée sur les musiques de tradition orale grecques...

Ma démarche était avant tout « orale », justement, c'est-à-dire passant par l'apprentissage à l'oreille, par l'imitation, la répétition et le jeu avec les autres. J'ai notamment collaboré pendant une dizaine d'années avec la chanteuse Katerina Xirou, dont j'ai beaucoup appris, quant au fonctionnement de la voix. Nous travaillions des heures durant: elle apprenait devant moi, j'apprenais devant elle. Parfois, je me mettais au piano ou je jouais de la guitare, que j'ai apprise en autodidacte, et nous nous produisions ensemble, en trio ou au sein de formations plus larges.

Si le travail était principalement oral, cela ne m'empêchait pas de noter une grande quantité de matériau. J'en faisais également des orchestrations - non pas des orchestrations « à l'occidentale » (rien de moins musical à mon sens que

d'harmoniser des chants traditionnels), mais en préservant le caractère de la musique elle-même et en respectant son caractère modal, son tempérament, ses modes de jeu, qui sont au cœur de son identité.

Diriez-vous que cette démarche relevait de l'ethnomusicologie ?

En partie seulement : j'ai en effet pu envisager des études d'ethnomusicologie, mais j'ai découvert que ce n'était pas le chemin que je devais emprunter. Je pense en revanche que cette expérience était complémentaire de mes études classiques.

Plus tard, vous vous êtes lancée dans des recherches à l'EHESS : était-ce un prolongement de cet intérêt pour l'oralité ?

Absolument. Mon objectif, dans ce cadre-là, était l'établissement d'une taxinomie des techniques vocales. Par « taxinomie », j'entends « taxinomie universelle », c'est-à-dire concernant la voix de l'humanité dans son entier, et non pas la voix dans un domaine particulier de la musique ou héritée d'une tradition ou d'une autre.

À l'époque, nulle étude structurée et/ou exhaustive n'existait à ce sujet. On avait bien la classification traditionnelle de la voix lyrique et quelques taxinomies relatives qui concernaient la mécanique de la voix, ou l'acoustique de la voix - je suis d'ailleurs partie du travail de Gilles Léothaud qui avait établi une classification des techniques vocales dans les musiques de tradition orale. Mais aucune classification générale des techniques vocales indépendante du genre musical n'existe encore, à l'instar des divers systèmes de classification des instruments et des techniques instrumentales. Cela est dû, entre autres, à la diversité de l'expression vocale humaine.

J'avais déjà fait de nombreuses expériences sur la voix, notamment dans ma pièce *Klama* (2006)

pour chœur et électronique, composée pour le Chœur Accentus. La lecture de nombreux livres sur la phonétique ou la linguistique m'avait donné l'envie de comprendre la manière dont fonctionne la voix, dans ses mécaniques les plus profondes, pour décrire exactement ce que supposent les diverses techniques vocales.

Cette taxinomie était mon rêve - un rêve qui s'est avéré utopique, d'ailleurs, puisque je ne suis pas parvenue à le réaliser, et peut-être quelqu'un y parviendra-t-il un jour.

Ces recherches restent-elles aujourd'hui perceptibles dans votre musique ?

Sans doute. De manière variable selon les œuvres. Ce qui est certain, c'est que j'ai, grâce à ce travail, approfondi mes connaissances sur la production vocale et le fonctionnement des mécanismes de la voix. J'ai pu aussi approcher la voix autrement : non plus seulement ses aspects « musicaux » ou « linguistiques » mais aussi « mécaniques » ou « acoustiques ».

Dans *Les Bacchantes*, par exemple, ces expériences sont très présentes, vues sous un angle bien singulier : la majorité des techniques vocales employées viennent d'oralités « parallèles », l'oralité traditionnelle, l'oralité de performers et l'oralité vingtiémiste - comme celle que l'on trouve chez une Cathy Berberian, la voix par excellence, qui peut passer d'un genre à l'autre, et subir toutes les métamorphoses possibles. J'ai d'ailleurs fait un travail comparatif entre les différentes techniques orales que j'avais étudiées et celles que j'ai utilisées dans *Les Bacchantes*.

Ainsi, mon écriture des lignes « mélodiques », avec ces sons tenus, dénués d'ornementation et d'appogiature, me vient sans doute de ces longues notes tenues de la clarinette d'Épire. Mais peut-être aussi de Nono, du chant byzantin et du Japon.

Ces recherches nourrissent-elles aussi votre approche de l'électronique ? Quel est le rôle de l'électronique dans *Les Bacchantes* ?

Tout d'abord, une bande préenregistrée définit la temporalité de la pièce - divisée en épisodes et interludes. Ensuite, le performer interprète les quatre personnages principaux - Dionysos (Dieu et Étranger), le roi de Thèbes, Penthée, sa mère, Agavé, et le Messenger. Chaque personnage est défini et reconnaissable par sa position sur l'espace scénique, sa gestuelle, mais surtout par son « masque vocal » - une notion empruntée au masque théâtral et rituel, et transposée à l'écriture vocale et électronique. Le masque vocal est l'identité vocale de chaque personnage, définie à la fois par des modes vocaux caractéristiques et un traitement électronique spécifique de la voix. L'écriture vocale s'articule à travers des « types de phonation », qui n'ont toutefois aucunement la fonction descriptive d'un portrait psychologique, émotionnel ou naturaliste (cette dimension étant parfaitement remplie par la narration elle-même). Dionysos emprunte à l'agilité des instruments à vent et à l'aiguë du fausset et du sifflet ; Agavé à la voix-cri grinçante, aiguë et aspirée, lorsqu'elle se rendra compte de son acte. Celle de Penthée est dédoublée, aspirée-grondante (*growl*) ou féminine-grondante, quand celle du Messenger est constamment aspirée-expirée.

L'électronique a quant à elle pour fonction de transformer la voix pour renforcer l'identité vocale des personnages, en spatialisant, filtrant, dilatant et déformant leurs particularités vocales ; elle modifie l'identité du son (timbre, hauteur, densité, intensité) et sa temporalité (durée, rythme). La voix de Médéric Collignon est donc constamment traitée, en temps réel. L'électronique sert également à générer le cœur électronique des Bacchantes. Dans le troisième *Stasimon* (interlude), celui-ci est élaboré en temps réel, à partir du matériau chanté par Médéric.

À la manière du masque antique, l'électronique sert donc à appuyer l'identité du personnage ?

Oui. Au reste, le masque antique était lui aussi une forme de filtrage acoustique. Jean-Pierre Vernant écrit à propos du « prosôpon » : « le « prosôpon », masque et visage à la fois, exprime l'identité sociale de quelqu'un. Le « prosôpon » est ce que moi-même vois de moi-même lorsque je regarde dans l'œil d'autrui. Je ne me vois que dans le regard d'autrui. Dans le cas de Dionysos, le « prosôpon » est toujours une facette d'un personnage qui a mille faces. C'est en ce sens qu'on ne peut pas le saisir. » Prenons l'exemple de Dionysos, le « dieu masqué », à mille facettes : « il est visage et masque à la fois (ce que je vois de moi-même dans le regard d'autrui), son personnage et son visage changent. » Il est dieu de la force vitale (taureau, lion) et dieu de nature liquide (le feu liquide du raisin, la sève du jeune arbre, le sang dans les veines de l'animal). Ce n'est que pour les Alexandrins et les Romains, qu'il est uniquement le dieu du vin.

Quelle approche de l'électronique avez-vous adoptée dans *Roll... n'Roll... n'Roll pour harpe seule* ?

Une partie du travail était de réaliser une harpe « préparée » (au sens/à l'instar du « piano préparé ») au moyen de l'électronique : on donne le sentiment d'avoir posé des objets intangibles sur les cordes de la harpe, pour faire de l'instrument un micro-orchestre.

Lorsque l'une des cordes est jouée, l'ordinateur la reconnaît et traite le son d'une certaine manière ?

Voilà. L'ordinateur nous permet de réaliser de déformations spectrales, des transformations temporelles, des timbres hybrides, mais aussi de générer du matériau au cours de la performance. Mais le traitement n'est pas systématique. À défaut de se lancer dans une pièce où la dénaturation de l'instrument ressortirait d'une très forte nécessité compositionnelle, une dénaturation systématique ne me paraît pas très intéressante: le même résultat pourrait être obtenu par un processus informatique ou un clavier midi. Je trouve bien plus excitant de préserver également l'identité instrumentale.

L'œuvre étant en réalité un cycle de pièces, d'instantanés musicaux, les traitements varient d'une pièce à l'autre. On pourrait presque qualifier *Roll... n'Roll... n'Roll* de cycle d'études (pièce « son », pièce « état », pièce « mobile », pièce « statique », etc.).

Pour les traitements et la spatialisation du son en temps réel, nous utilisons également un système de suivi de partition - une forme de partition « parallèle » qui nous permet, d'une part, de définir l'électronique de manière intelligible et flexible et, d'autre part, de suivre le jeu instrumental dans sa souplesse agogique.

Propos recueillis par J. S.

GEORGIA SPIROPOULOS

Membranes

(2014-2015)

pour 8 timbales et transducteurs

(2 percussionnistes)

Durée: 10-12 minutes

Commande: Ars Nova ensemble instrumental

Éditions: Babelscores

CRÉATION

Tirant partie de deux percussionnistes jouant sur huit timbales, *Membranes* est pour Georgia Spiropoulos l'occasion d'approfondir son exploration du rythme et de ses infinies subtilités: ainsi le discours musical joue-t-il sur une dialectique multiple entre pulsation constante et rythmes irréguliers, homorythmies et verticalités subites suspendues - non sans veiller à varier l'agogique. Dans *Ephemerals & drones*, trio pour harpe, contrebasse et deux timbales composé en 2007 à l'occasion du trentième anniversaire de l'Ensemble intercontemporain, Georgia Spiropoulos se plongeait dans les phénomènes de bourdon (« drone » en anglais) produits par friction d'une baguette *Superball* sur la membrane des timbales. Les textures ainsi obtenues sont bruitées, distordues ou parfaitement harmoniques, selon la pression exercée sur la baguette et le point de la membrane que l'on excite ainsi. A priori, on peut potentiellement faire durer ces phénomènes sonores aussi longtemps qu'on le souhaite, mais cela exige du percussionniste une attention sans faille - le moindre accident les perturbe. Dans les faits, c'est quasiment impossible.

Désireuse de prolonger ce travail, Georgia Spiropoulos a découvert à l'Ircam un procédé pour les reproduire plus simplement, et de manière bien plus fiable: en accolant sur la timbale un transducteur (aussi appelé exciteur ou excitateur), c'est-à-dire un mini haut-parleur qui transmet directement ses vibrations à la membrane. Ainsi « excitée », la timbale entre en résonance, déployant tout le spectre des fréquences propres associées à ses différents modes vibratoires. Simple en apparence, ce dispositif permet en réalité une écriture extrêmement complexe. D'une part, non seulement on peut, en posant un doigt ou une baguette sur la membrane ainsi mise en vibration, faire varier le son produit, mais en faisant vibrer la timbale sur plusieurs lignes modales, ou sur la circonférence, on joue sur de multiples fronts d'ondes, lesquels entrent en interférence à la surface de la membrane. D'autre part, selon l'échantillon sonore choisi pour exciter la membrane via le transducteur, on peut orienter le son de la timbale. Naît ainsi un pandémonium sonore, entre ordre et chaos, précision et indétermination, liberté et rigueur. Une bataille de lumière et d'ombre, un jeu entre phénomène sonore et rythme.

J. S.

GEORGIA SPIROPOULOS

Roll... n'Roll... n'Roll

(2014-2015)

pour harpe et électronique

Durée: 20 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou
et Radio France

Dédicace: à Hélène, magnifique performeuse

Éditions: Babelscores

Réalisation informatique musicale Ircam/

José Miguel Fernández

CRÉATION

«Roll» doit ici s'entendre dans une large polysémie: comme flux (sonore), mouvement (pépetuel), rotation (des planètes), tourbillon (d'un derviche tourneur), bercement (d'un nouveau-né), ondulation (la houle traversant les océans), torsion, secouement, enroulement, défilement...

Dans ce cycle de pièces écrit pour Hélène Breschand, la harpe classique est un instrument polymorphe, à la fois acoustique et «préparé» par ordinateur. Ainsi la harpe devient-elle à la fois instrument-espace - comme espace d'écoute, espace d'écriture, espace sonore intime projeté vers l'extérieur - et micro-orchestre, instrument archaïque et mobile sonore.

Succession de formes-mobiles ou de formes-états, spatialisée, répétées et désordonnées, étirées (dans leur spectre, comme dans le temps et l'espace), *Roll... n'Roll... n'Roll* est un catalogue d'objets sonores, une micro-géographie de gestes et de textures, qui se joue des clichés pour mieux les détourner.

GEORGIA SPIROPOULOS

Les Bacchantes

(2010)

opéra brut pour un interprète, électronique et lumières, d'après Euripide

Durée: 24 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Remerciements: à tous les collaborateurs des *Bacchantes* sans l'aide desquels ce projet n'aurait pas vu le jour. Plus particulièrement Maxime Le Saux, Pascale Bondu et Frédéric Vandromme. Également Jacqueline Piat et Antonie Bergmeier et Céline Charissou pour leur soutien constant ainsi que Sébastien Bretagne pour les captations vidéo. Enfin, Efi Xirou pour le matériau sonore documentaire du rite grec.

Dédicace: hommage à Xenakis

Éditions: Non édité

Livret: d'après *Les Bacchantes* d'Euripide (traduction française de Jean et Mayotte Bollack)

Réalisation informatique musicale Ircam/Thomas Goepfer

Création lumières Arnaud Jung

Mise en scène Georgia Spiropoulos

Création: le 19 juin 2010, dans le cadre du festival Agora à l'Ircam, par Médéric Collignon (voix), Arnaud Jung (lumières et scénographie) et Georgia Spiropoulos (mise en scène).

Prologos: LE DIEU MASQUÉ (*Dionysos*)

Épiphanie. Retour de Dionysos dans sa ville natale de Thèbes. Sous les traits d'un Étranger, il est accompagné d'un cortège de Bacchantes. Il amène une nouvelle religion et punit les sœurs de sa mère qui niaient sa divinité en les changeant en Bacchantes. Il les envoie au mont Cithéron pour se consacrer aux rites extatiques.

Parodos: Les Bacchantes (*Le Chœur*)

Épisode 1: LE ROI (*Penthée*)

Le roi de Thèbes s'élève contre le nouveau culte et veut punir l'étranger lydien.

Stasimon: Les Bacchantes (*Le Chœur*)

Épisode 2: L'ÉTRANGER (*Dionysos - Penthée*)

Première confrontation. On amène Dionysos enchaîné.

Stasimon: Les Bacchantes (*Le Chœur*)

Épisode 3: a. CITHÉRON (*Le Messager*)

Récit des miracles au Mont Cithéron et de l'attaque des troupeaux et des villages par les Bacchantes.

b. PROPHÉTIE (*Dionysos - Penthée*)

Deuxième confrontation. Penthée veut « voir » les mystères des Ménades à la montagne.

Stasimon: Les Bacchantes (*Le Chœur*)

Épisode 4: DÉGUISEMENT (*Dionysos - Penthée*)

Déguisé en Bacchante et accompagné de Dionysos, Penthée se rend au mont Cithéron pour, ainsi caché, assister au rite.

Stasimon: Les Bacchantes (*Le Chœur*)

Épisode 5: DÉMEMBREMENT (*Messager*)

Récit de la mort de Penthée, tué sous la forme d'un lionceau par les Bacchantes parmi lesquelles sa propre mère Agavé.

Stasimon: Les Bacchantes (*Le Chœur*)

Exodos: TÊTE (*Agavé*)

Agavé rentre du Cithéron avec la tête du « lionceau ». Prise de conscience et exil. Sourire de Dionysos.

BIOGRAPHIES

Georgia Spiropoulos (née en 1965)

Il y a décidément un lien privilégié entre la Grèce et la France! Après Iannis Xenakis dans les années 1940 et Georges Aperghis dans les années 1960, c'est au tour de Georgia Spiropoulos de choisir Paris en 1996 pour y exercer son métier de compositrice. Formée à Athènes, sa ville natale, au piano et à toutes les disciplines entourant la composition (écriture, contrepoint, fugue), elle pratique également le jazz et se passionne pour la musique grecque traditionnelle.

Elle suit les classes de Philippe Leroux et de Michaël Levinas, ainsi que le Coursus de composition et d'informatique musicale à l'Ircam, où elle travaille avec Jonathan Harvey, Tristan Murail, Brian Ferneyhough, Philippe Hurel, Ivan Fedele et Marco Stroppa. Plus tard, elle fait un master à l'EHESS (Paris), en collaboration avec des anthropologues et un spécialiste d'herméneutique hellénique. Ce parcours l'amène à développer avec ses interprètes des relations étroites, qu'elle qualifie de « vitale » pour la création. Ce regard porté vers les origines orales de la musique, et pas seulement la musique grecque, s'enrichit d'autres champs d'exploration: l'improvisation, l'art performatif et pluridisciplinaire, la voix et le langage (en tant que compositeur en recherche à l'Ircam, elle mène le projet « Mask » sur les transformations de la voix et contribue à la création d'outils pour la performance live). S'ajoutent encore à cet imaginaire musical déjà bien rempli l'avant-garde du rock, le punk et le *turntablism* (technique musicale qui joue des platines vinyles comme d'un instrument). Georgia Spiropoulos cite parmi cette constellation d'inspirations Karlheinz Stockhausen,

György Ligeti, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Jani Christou ou encore Billie Holiday ou le groupe The Residents qui détourne, dans un langage rock, des styles musicaux préexistants et emblématiques. Cette démarche n'est pas très éloignée de celle de la compositrice qui travaille à partir de courts fragments qu'elle récupère et reprend à l'envi pour constituer son matériau de base et élaborer son écriture sonore. Son travail se caractérise autant par une « écriture du son » que par une forte préoccupation pour la forme, la temporalité et les technologies musicales: temps réel, spatialisation ou synthèse sonore. La notion d'oralité est pour elle un concept essentiel: c'est pour elle non seulement un mode de transmission et de réception, mais aussi un élément essentiel et omniprésent du texte musical et de l'interprétation. Cette recherche la conduit à un travail en collaboration étroite avec les interprètes, qu'elle qualifie de « rencontre vitale » pour la création. georgiaspiropoulos.com

Hélène Breschand, harpe

Toutes les harpistes sont sauvages et fières, car aucun son ne se laisse apprivoiser. Abandonnée sur scène et ayant grandi là, Hélène Breschand ne s'est assagie qu'en apparence. Ne venez voir aucun spectacle où elle apparaît sans lumière, car c'est dans l'obscurité que les cordes vibrantes ne lui suffisent plus. Des coups sourds, murmures impatients aux griffures subites, des caresses râpeuses succèdent aux claques sonores, donnent envie d'être une harpe. Qui aime les vives mélodies et les arpèges coulants ?

Hélène Breschand fait partie de ces musiciens capables d'évoluer à la limite de plusieurs

domaines qui vont de la musique contemporaine au jazz. Elle mène une carrière de soliste et de chambriste, tant à travers le répertoire contemporain et les créations, que l'improvisation, le théâtre musical et les arts plastiques.

Parallèlement à son travail de création en musique de chambre et en orchestre, où elle a pu rencontrer et travailler avec, parmi d'autres, Luciano Berio, Bernard Cavanna, Pascal Dusapin, Luc Ferrari, Emmanuel Nunes, François Sarhan, David Toop, et collaborer avec des ensembles comme Le Banquet, Ars Nova, 2e2m, Erwartung, Transeuropéennes, Hélène Breschand est dédicataire de plusieurs œuvres pour harpe solo, de compositeurs tels que Gilles Carré, Damien Charron, Marie-Hélène Fournier, Sylvain Kassap, Hans-Ulrich Lehmann, Philippe Nahon, Ionel Petroï, François Rossé, Kasper Toeplitz, Wilfried Wendling.

On a pu l'entendre au fil des rencontres écrites ou improvisées, avec Sophie Agnel, Serge Bertocchi, Gérard Buquet, Massimo Carrozo, Denis Colin, Michel Doneda, Pascal Gallois, Michel Godard, Sylvain Kassap, Garth Knox, Hélène Labarrière, Joelle Léandre, Thierry Madiot, Jean-Marc Montera, Annick Nozati, Jean-François Pauvros, Didier Petit, Elliott Sharp, Henri Tournier... Elle travaille également avec la danse (Mic Guillaumes, Anja Hempel), le théâtre (Jean-Claude Berutti, Isabelle Censier, Daniel Mesguich), les arts plastiques (Christian Marclay, Jacques Perconte, Pierrick Sorin) et le cirque (Cécile Mont-Reynaud).

Elle-même compositrice, certaines de ses partitions sont éditées par Billaudot, et elle anime une collection de partitions contemporaines intitulée «Le fil rouge» aux éditions Misterioso. Elle est coauteur d'un répertoire des signes contemporains à la harpe (*Les signes de l'arc* aux éditions Minerve).

helene.breschand.free.fr

Médéric Collignon, voix

Le parcours de Médéric Collignon est immense, dense, boulimique! Ce musicien à l'imagination débordante est passé par quasiment tous les styles possibles depuis le début de sa carrière: salsa, bal, jazz 60'-70', funk, trash, New Orleans, R'n'B, jazz contemporain, jazz moderne, ethno-funk, électronique... Alors comment présenter ce musicien «extra» ordinaire?

Ce qui impressionne d'abord chez lui c'est son énergie... une masse d'énergie qui semble être inépuisable. Il suffit de l'avoir vu en concert ou d'avoir écouté un de ses albums pour le savoir.

Sur scène, il semble être partout: il décoche son cornet de poche pour envoyer très haut un phrasé tranchant, qu'il continue en vocalise pour soudain glisser un groove maîtrisé où sa voix accompagnée d'effets fait rouler une basse bien sentie et quand le rythme s'énerve ses doigts retombent alors sur un clavier korg avec des airs de voltigeur... Comme un maître marionnettiste, il manipule les instruments et les sons pour les pousser toujours plus loin. Médéric Collignon parle souvent de «montrécouter» sa musique, car il s'agit avant tout de «physique»: d'ondes, de collisions, de musiciens en action, de corps en mouvement... Et lorsque l'on s'approche un peu, on aperçoit les mécanismes qui régissent cette impressionnante «machine»: un regard, une main tendue, de petits gestes d'ici et de là. Toujours à l'écoute des autres, Médo, en chef d'orchestre discret, dirige ses musiciens à la manière d'un Miles Davis.

Après Ennio Morricone et Miles Davis, c'est au tour de King Crimson de recevoir un traitement de faveur sorti de l'imagination déchaînée du cornettiste. Aujourd'hui, il s'attaque avec le Jus de Bocse à un nouveau projet «MoOvies» où il revisite des BO de films de Lalo Schifrin, David Shire ou Quincy Jones. Son énergie folle,

Médéric Collignon la donne pour faire vivre sa musique... et l'on se met à rêver, nous aussi, qu'elle soit inépuisable.

Isabelle Cornélis, timbales

Née en 1964, Isabelle Cornélis étudie la percussion au Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt dans la classe de Michel Cals, puis entre en 1987 dans les classes de percussion et de musique de chambre (formation 2 pianos/2 percussions) du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. En 1995, elle obtient son CA de percussions et enseigne actuellement au conservatoire du 10^e arrondissement de Paris. Elle collabore également avec le Cefedem d'Ile-de-France et de Bourgogne pour la formation des professeurs. De 1990 à 1996, elle est timbalière au sein de l'Orchestre symphonique français (direction L. Petitgirard) où elle aborde un large répertoire symphonique. Invitée régulièrement dans des ensembles tels que l'Ensemble intercontemporain, Itinéraire, TM+, 2E2M, Sillages, Ictus, elle est dirigée entre autres par P. Boulez, J. Noth, P. Eötvös, S. Cambreling, M. Foster, P.-A. Valade. Son goût pour la pédagogie et son intérêt pour la musique contemporaine l'amènent à développer de nombreuses actions pédagogiques à destination du jeune public. Percussionniste soliste au sein de l'ensemble Ars Nova (direction P. Nahon), elle participe à de nombreuses créations et expériences avec le théâtre musical, notamment avec Z. Moultağa, A. Markeas, J. Pontier, L. Ferrari, B. Cavanna, B. de la Fuente, et M. Matalon. Très intéressée par le répertoire baroque, Isabelle Cornélis est également timbalière au sein du Concert Spirituel dirigé par H. Niquet avec lequel elle participe à des enregistrements d'œuvres de Charpentier, Purcell, Campra.

Elisa Humanes, timbales

Elisa Humanes étudie la percussion au Conservatoire de Madrid. Son diplôme en poche, elle se spécialise dans la classe de marimba du conservatoire national de région de Paris puis obtient en 2005 son diplôme de formation supérieure au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Boursière de la Fondation Tarrazi et de la Fondation Meyer en France, elle a bénéficié des conseils de Juanjo Guillem (Espagne), Lee-Howard Stevens (États-Unis), Kevin Hathway (Royaume Uni), Sylvio Gualda, Michel Gastaud, Francis Brana, Eric Sammut, Michel Cerutti et Florent Jodelet (France). S'intéressant aussi à la dramaturgie du geste musical, elle a travaillé avec Frédéric Stochl dans le cadre du cycle de perfectionnement du Conservatoire de Paris de 2005 à 2007.

Membre des divers orchestres symphoniques de jeunes à Madrid, elle a été percussionniste de l'Orchestre de musique contemporaine Proyecto Gerhard et de l'Orchestre symphonique de Madrid. En France, elle a été membre de l'Orchestre français des jeunes (OFJ), sous la direction d'Emmanuel Krivine. En Suisse, elle a joué avec l'Orchestre du Festival de Lucerne, dirigé par Pierre Boulez. Elle collabore régulièrement avec l'Orchestre national de France et l'Ensemble intercontemporain. En 2006 elle intègre l'Ensemble national d'Espagne de musique contemporaine (ENEMC) et obtient le prix d'interprétation du Collège d'Espagne.

Elle est membre fondateur du groupe Neopercusión avec lequel elle a enregistré plusieurs CD. En soliste, elle donne des récitals dans des résidences universitaires à Madrid, au conservatoire supérieur de Murcia, à l'Université Autonoma de Madrid, au Collège d'Espagne à Paris et à la Cité de la musique à Paris.

Parallèlement, elle participe à la création contemporaine comme percussionniste de l'atelier de

composition de José Manuel López López à l'université Paris-VIII et du quatuor Face à Face (deux pianos et deux percussions). Elle est membre de l'Ensemble Smash de musique contemporaine (Espagne) et collabore avec l'Ensemble Ars Nova (France).

Professeur d'enseignement artistique, Elisa Humanes enseigne la percussion au CRD d'Issy-les-Moulineaux.

Ars Nova ensemble instrumental

Placé sous la direction de Philippe Nahon, l'ensemble Ars Nova est aujourd'hui considéré comme un des plus ardents défenseurs du pluralisme esthétique dans la création musicale contemporaine. Depuis sa création (en 1963 par Marius Constant), les volontés de prendre en compte les différents courants musicaux et de ne répondre à aucun dogme ont toujours été des marqueurs de l'activité de l'ensemble. C'est donc dans un véritable foisonnement musical que se construisent les saisons de concerts, se nourrissant de la rencontre entre les arts et de la volonté d'expérimenter de nouvelles formes de concerts. Cette ouverture aux différents mondes musicaux et artistiques a ainsi permis au fil des décennies la création de quelques chefs-d'œuvre des XX^e et XXI^e siècles, la propulsion sur le devant de la scène de compositeurs de tout premier plan aujourd'hui, la découverte et la mise en orbite de jeunes compositeurs et la création de spectacles pluridisciplinaires qui ont fait date.

Composé de 18 musiciens de talent, Ars Nova s'attache à favoriser la rencontre et l'échange tant entre artistes qu'entre artistes et publics, et poursuit sans relâche un double objectif : créer et transmettre.

Au travers d'une politique de commandes audacieuse, l'ensemble Ars Nova privilégie les collaborations étroites et de long terme avec des compositeurs d'esthétiques très diverses. C'est

ainsi dans l'esprit du compagnonnage que les relations se créent avec les créateurs. Georges Aperghis, Pascal Dusapin, Luciano Berio, Bernard Cavanna, Luc Ferrari, Alexandros Markeas, Zad Moutaka, Martin Matalon, et bien d'autres encore, ont ainsi parcouru plusieurs saisons d'Ars Nova, développant une relation d'intimité avec les musiciens et proposant à l'écoute du public divers pans de leur création afin d'en dévoiler toutes les richesses.

Ars Nova se produit en France et à l'étranger, sur les grandes scènes nationales et dans les principaux festivals dédiés au répertoire contemporain et à la création. Très attaché à la rencontre avec les publics, sa volonté est depuis toujours manifeste de créer un lien de proximité entre l'art et le public et de s'investir dans la diffusion des répertoires mais aussi dans la sensibilisation, la médiation, les pratiques amateurs et la formation.

Ars Nova ensemble instrumental est en résidence dans la Région Poitou-Charentes et à Poitiers, artiste associé au TAP Théâtre Auditorium de Poitiers. Ses activités sont subventionnées par la Région Poitou-Charentes, le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC de Poitou-Charentes), la Ville de Poitiers et reçoivent le soutien de la Sacem et de la Spedidam.

Arnaud Jung, création lumières

Arnaud Jung fait l'apprentissage de la lumière au Théâtre Sorano de Vincennes à partir de 1990. Il travaille bientôt comme créateur lumière notamment pour Irina Brook (*Résonnances*, Théâtre de l'Atelier, 2000 ; *L'Île des esclaves*, Théâtre de l'Atelier, 2003 ; *Juliette et Roméo*, Théâtre Vidy-Lausanne), Bruno Gantillon (*Carmen Amaya*, Théâtre de Nogent), Hélène Vincent (*Monsieur Malaussène* à la Scène nationale de Fécamp), Virgil Tanase (*La Règle du jeu*), Jean-Claude Gallotta (*Femmes femmes*, Théâtre

national de Chaillot). Arnaud Jung travaille régulièrement avec Dan Jemmett, *Shake* (Théâtre de la Ville, 2001), *Dog Face* (Théâtre de la Ville, 2003), *Femmes gare aux femmes* (Théâtre de la Ville, 2004), *L'Occasione fa il Ladro* (Le Quartz, 2004), *The Little Match Girl* (Festival de Syracuse, 2005), *L'Ormino de Cavalli* (Maison de la Musique de Nanterre, 2007).

En 2008, il crée les lumières du *Cabaret érotique* mis en scène par Véronique Vella au Studio-Théâtre et de *Sacré nom de Dieu!* mis en scène par Loïc Corbery au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse. En 2009, il travaille avec Paul Golub qui met en scène *La Puce à l'oreille* au Théâtre de l'Athénée. Cette même année, il crée les lumières du *Loup* de Marcel Aymé, mis en scène par Véronique Vella au Studio-Théâtre (reprise du 23 juin au 10 juillet 2011), ainsi que les lumières de *La Grande magie* d'Eduardo de Filippo, mise en scène par Dan Jemmett Salle Richelieu. En 2010, il a travaillé avec Irina Brook pour *La Tempête* de Shakespeare aux Bouffes du Nord et avec Dan Jemmett pour *Béatrice et Benedict* de Berlioz à l'Opéra-Comique. Depuis, il a participé au spectacle *Der Freischütz* de Weber/Berlioz à l'Opéra Comique par Dan Jemmett.

José Miguel Fernández, réalisateur en informatique musicale

Compositeur chilien, José Miguel Fernández étudie la musique et la composition à l'université du Chili et l'informatique musicale au Laboratoire de recherche et de production musicale (LIPM) de Buenos Aires (Argentine). Puis il suit les cours de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon et participe au Coursus annuel de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. Il compose des œuvres de musique instrumentale, électroacoustiques et mixtes. Ses œuvres sont créées en Amérique, Europe et Asie. Il a été sélectionné au concours

international de musiques électroacoustiques de Bourges (2000) et lauréat des concours internationaux de composition Grame-EOC de Lyon (2008) et du Giga Hertz Award du ZKM/EXPERIMENTALSTUDIO en Allemagne (2010). En 2014, il a été sélectionné par l'Ircam pour suivre le programme de compositeur en résidence en recherche musicale et artistique sur l'interaction en musiques mixtes.

Parallèlement à son activité de compositeur, il travaille sur divers projets de création reliant l'informatique musicale avec, notamment, des compositeurs, interprètes et ensembles.

Thomas Goepfer, réalisateur en informatique musicale

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.

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

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Régisseur informatique musicale **Ircam/**

José Miguel Fernández (*Les Bacchantes*)

Régisseur général **Jean-Marc Letang**

Assistants régisseur **Matthieu Prin, Valérie Pourret**

Ingénieur du son **Maxime Le Saux**

Assistant son **Julien Pittet**

PROGRAMME

Textes **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

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€

Mercredi 17 juin, 19h-19h30

Salle Christian-Bérard

Préludes autour de *La Métamorphose*

Avant la représentation, **Philippe Cathé**, musicologue,
vient nous éclairer sur l'œuvre de Michaël Levinas.

Entrée libre

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
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 Musikwerk - Music development
and heritage Sweden, création

Tarifs: 23,50€, 10,50€, 5€

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
Ivan Fedele *Pentàlogon quartet*
Béla Bartók *Quatuor à cordes n° 5*

Tarifs: 25€, 18€, 12€

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



LE MONDE
BOUGE,
TELERAMA
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



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,
 Aurèlia 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



