

2 5 _ 2 6
E N S E M B L E
_ I N T E R . _
. C O N T E M .
_ P O R A I N _

ÉDITOS

- 02 PIERRE BLEUSE : UNE SAISON À FORTE DIMENSION SCÉNIQUE
- 04 PATRICK HAHN : « BIENVENUE DANS LA FAMILLE ! »

SAISON 25_26

- 05 CALENDRIER
- 07 CONCERTS & SPECTACLES À PARIS
- 81 TOURNÉES
- 83 ACTIONS ÉDUCATIVES ET CULTURELLES
- 95 RÉSERVATIONS ET INFORMATIONS PRATIQUES

ARTICLES & ENTRETIENS

- 08 CHRONI(QU)ES NEW-YORKAISES : *CITY LIFE* DE STEVE REICH
- 14 RAMON LAZKANO : FAIRE CHANTER RAVEL
- 18 BLAISE UBALDINI : LES FANTÔMES D'*HAMLET*
- 22 LUCIANO BERIO : ENTRETIENS SUR LA MUSIQUE
- 29 HÉCTOR PARRA : « CONFÉRER À *ORGIA* UNE TONALITÉ ANCESTRALE. »
- 34 PIERRE BOULEZ : POÉSIE – CENTRE ET ABSENCE – MUSIQUE
- 38 CLARA OLIVARES : « UNE RÉFLEXION POÉTIQUE SUR L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE. »
- 42 PHILIPPE LEROUX : *L'ANNONCE FAITE À MARIE*, UN OPÉRA DE PAROLE
- 44 HAE-SUN KANG : NEXT GENERATION
- 48 GYÖRGY KURTÁG : NAISSANCE D'UN MUSICIEN
- 54 ANAÏS-NOUR BENLACHHAB : MUSIQUE EN LIBERTÉ
- 58 LUCA FRANCESCONI : PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE HOMME
- 62 LARA MORCIANO : EXPLORER L'ESPACE ET HYBRIDER LE SON
- 66 HUGUES DUFOURT : LA BOÎTE DE PANDORE DE LA PEINTURE
- 71 NIGEL OSBORNE : « L'ART DOIT RETROUVER SA PLACE DANS LA SOCIÉTÉ. »
- 74 ANU KOMSI : « LA MUSIQUE DE GYÖRGY KURTÁG DOIT ÊTRE VUE COMME UN TOUT. »
- 77 WIM VANDEKEYBUS : MÉMOIRE DU CORPS

L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

- 88 L'ENSEMBLE
- 89 PIERRE BLEUSE, DIRECTEUR MUSICAL
- 91 ÉQUIPES
- 92 MÉCÉNAT

PIERRE BLEUSE DIRECTEUR MUSICAL UNE NOUVELLE SAISON À FORTE DIMENSION SCÉNIQUE !

C'est avec un grand plaisir que j'aborde cette saison 2025-2026 : elle est à l'image du projet que j'avais conçu pour l'Ensemble intercontemporain à mon arrivée au poste de directeur musical. Les talents individuels et collectifs de l'Ensemble y sont mis en valeur, la création dialogue sans cesse avec le répertoire, et la palette des horizons esthétiques fait écho à la richesse de notre monde contemporain – comme en témoigne notre concert d'ouverture de saison à la Philharmonie de Paris. Son programme autour du thème de la ville juxtapose trois esthétiques on ne peut plus différentes : le fameux *City Life*, chef-d'œuvre de Steve Reich et commande de l'Ensemble intercontemporain voilà presque quarante ans ; *Légendes urbaines*, promenade new-yorkaise de Tristan Murail, grand nom de la musique française ; et *Graffiti* – qui figure par ailleurs sur notre prochain album consacré à Unsuk Chin qui sortira en janvier 2026. L'un des chantiers qui me tenaient le plus à cœur en arrivant à l'Ensemble était de travailler sur des projets scéniques, et notamment à la création d'opéras contemporains. Nous avons bien avancé sur ce chemin, avec pas moins de sept spectacles... Parmi eux, trois opéras. D'abord, le 3 octobre, *La Main gauche* de Ramon Lazkano : un opéra de chambre retraçant la dernière décennie de Maurice Ravel que Chloé Lechat mettra en scène dans la Salle des Concerts de la Cité de la musique. Le 22 novembre, Calixto Bieito intégrera totalement le public à son dispositif scénique pour réinventer sa mise en scène d'*Orgia* d'Héctor Parra, que nous avons déjà créé ensemble en 2023 à Bilbao. Cette reprise se déroulera dans le cadre de notre millésime 2025 d'EIC & Friends – dont Calixto Bieito est l'invité d'honneur. Calixto imaginera également à cette occasion une véritable « exposition de performances musicales » pour les *Sequenze* de Luciano Berio – une expérience aux limites de la musique et du théâtre que n'aurait certainement pas renié le compositeur, dont nous fêtons à cette occasion le centenaire de la naissance.

L'EIC n'est pas une maison d'opéra, pas plus que la Philharmonie de Paris, mais cela ne doit pas nous empêcher d'imaginer la « musique en scène », comme le suggère Olivier Mantei, directeur de la Philharmonie, à laquelle nous devrions être pleinement intégrés dans le courant de l'année 2026. Le troisième opéra sera à découvrir en janvier au Théâtre du Châtelet, dans le cadre de notre partenariat renouvelé : *L'Annonce faite à Marie* de Philippe Leroux, d'après le texte éponyme de Paul Claudel. Ce projet me ravit d'autant plus que je connais la musique de Philippe depuis mon adolescence : c'est l'un des premiers compositeurs que j'ai programmés, à l'âge de 19 ans ! Cette production sera l'occasion pour la cheffe d'orchestre Ariane Matiakh de faire ses débuts avec l'Ensemble. C'est une autre cheffe, Yalda Zamani, qui dirigera, en alternance avec moi-même, le second spectacle que nous donnerons au Théâtre du Châtelet, en octobre : un projet un peu fou de relecture de *Hamlet* de William Shakespeare par le metteur en scène et cinéaste russe en exil Kirill Serebrennikov, pour lequel nous avons passé commande d'une nouvelle partition à Blaise Ubaldini. S'agissant d'expérience scénique, notre *In Between Spaces* en avril sera un moment incontournable de la saison. Véritable jeu sur la gémellité spatiale de la Salle des Concerts de la Cité de la musique, y dialogueront Lara Morciano, avec une grande pièce que nous lui avons commandée et son professeur Ivan Fedele, dont nous jouerons *Ali di Cantor*, hommage à Bach pour quatre groupes instrumentaux spatialisés. On pourra également y entendre du Marco Stroppa et la création de *Sirènes*, un concerto pour deux bassons de Philippe Schoeller ! J'ai parlé un peu plus haut du centenaire de la naissance de Luciano Berio – mais ce sont en réalité trois centenaires que nous fêtons cette saison. D'abord la fin de celui de Pierre Boulez, avec une petite pépite dont ce sera la première exécution en France depuis sa création en 1958 : *Poésie pour pouvoir*, sur un poème d'Henri Michaux.



« LA PALETTE DES HORIZONS ESTHÉTIQUES
FAIT ÉCHO À LA RICHESSE
DE NOTRE MONDE CONTEMPORAIN. »

Oltre le concert consacré à ses *Sequenze*, mises en scène par Calixto Bieito, le centenaire Berio sera l'occasion de réentendre ses *Folk Songs* par une soprano de grand talent, Sarah Aristidou, entourée de quatre compositrices : Eva Reiter, Sara Glojnarić, Ni Zheng et Zara Ali. Pour ces deux dernières, les pièces jouées seront des commandes de l'EIC. Dernier centenaire, et non des moindres : celui de György Kurtág. Nos solistes, qui le connaissent si bien, pour beaucoup personnellement, lui consacreront un concert-portrait chambriste qui reviendra sur ses origines musicales. Puis, en juin, nous reprendrons un de ses chefs-d'œuvre, fruit, au passage, d'une commande de l'Ensemble intercontemporain : *Messages de feu Demoiselle R.V. Troussova*. Un dernier projet me tient particulièrement à cœur : le programme du 21 mai. Je l'ai imaginé comme les

regards croisés d'un compositeur et d'une compositrice, portés chacun sur une œuvre d'art qui l'inspire. Ce sont deux très grands artistes : en l'occurrence l'Italienne Francesca Verunelli, qui offre une vision très originale de la musique, toujours avec une grande force expressive et poétique, et le Français Hugues Dufourt, dont l'œuvre a été pour moi un véritable choc esthétique. Ce qui est impressionnant avec Hugues Dufourt, c'est qu'il a su dépasser ses origines liées au mouvement spectral pour engager une métamorphose esthétique, notamment depuis *La Horde d'après Max Ernst* en 2022. Cette capacité à remettre en cause son propre langage, encore et encore, même à plus de 70 ans, témoigne d'une force de caractère hors du commun. C'est ce genre de chocs esthétiques que j'aime provoquer, en compagnie des merveilleux solistes de l'Ensemble intercontemporain.



PATRICK HAHN
DIRECTEUR DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
« BIENVENUE DANS LA FAMILLE ! »

« Bienvenue dans la famille ! » C'est ce que m'a écrit un des solistes de l'Ensemble intercontemporain, peu après ma nomination au poste de directeur au printemps dernier. Et c'est en effet une immense joie pour moi de rejoindre cette grande famille que j'admire depuis de nombreuses années. Comme dans toute famille, se côtoient ici toutes les générations et une diversité d'expériences et de vécus, ainsi que d'aspirations. Mais tous sont unis autour du geste visionnaire impulsé voilà presque cinquante ans par Pierre Boulez : un geste qui a engendré tour à tour l'EIC, la Cité de la musique et jusqu'à la Philharmonie de Paris, incarnation de son rêve d'une maison ouverte à toutes les musiques, tout à la fois lieu de production, de transmission et de création. Un lieu au sein duquel l'Ensemble a trouvé naturellement sa place, et au sein duquel il devrait s'intégrer plus encore dès l'année prochaine, pour en devenir l'un des rouages essentiels, tout en préservant les spécificités propres à son identité et à ses missions.

Ce nouveau contexte permettra à l'Ensemble intercontemporain de s'inscrire encore davantage dans son temps, tout en cultivant une forme d'agilité renouvelée afin de poursuivre son exploration de formats de concert multiples et innovants. L'occasion pour la Philharmonie comme pour l'Ensemble d'élargir nos audiences. Aujourd'hui, plus que jamais sans doute, le nom de notre formation me semble d'une grande justesse. Notre ensemble n'est en effet pas seulement « contemporain », il est « inter », c'est-à-dire en relation avec les créateurs comme avec notre public, aspirant à de nouvelles rencontres artistiques et avec un rayonnement bien au-delà de Paris, dans toute la France comme à l'international. Il s'agit donc de nourrir les liens existants et d'en tisser de nouveaux, parfois là où on ne les attend pas. C'est dans cet esprit d'ouverture, dans un monde qui en a tant besoin, que je vous invite à découvrir notre saison 2025-2026. En espérant avoir le plaisir de vous retrouver très bientôt, à la Philharmonie de Paris comme dans toutes les autres salles où nous irons.

SAISON . . . 25 . 26 . . .

À PARIS

CITY LIFE
19.09.25
PHILHARMONIE DE PARIS

LA MAIN GAUCHE
03.10.25
PHILHARMONIE DE PARIS

HAMLET
07 – 19.10.25
THÉÂTRE DU CHÂTELET

BERIO & CO
24.10.25
PHILHARMONIE DE PARIS

EIC & FRIENDS
22.11.25
PHILHARMONIE DE PARIS

ÉMERGENCES I
28.11.25
CONSERVATOIRE DE PARIS

POÉSIE POUR POUVOIR
12.12.25
PHILHARMONIE DE PARIS
BOULEZ 100

GRAND SOIR NUMÉRIQUE
08.01.26
PHILHARMONIE DE PARIS

L'ANNONCE FAITE À MARIE
28.01.26 – 03.02.26
THÉÂTRE DU CHÂTELET

ÉMERGENCES II
30.01.26
CONSERVATOIRE DE PARIS

ASCENDANCES
19.02.26
PHILHARMONIE DE PARIS

SCINTILLEMENTS
17.03.26
PHILHARMONIE DE PARIS

PORTRAIT LUCA FRANCESCONI
26.03.26
PHILHARMONIE DE PARIS

IN BETWEEN SPACES
24.04.26
PHILHARMONIE DE PARIS

AU-DELÀ
21.05.26
PHILHARMONIE DE PARIS

OÙ IRAIS-TU ?
30.05.26
PHILHARMONIE DE PARIS

TROUSSOVA
05.06.26
PHILHARMONIE DE PARIS

WHAT THE BODY DOES NOT REMEMBER
17.06.26
PHILHARMONIE DE PARIS

FADO ERRÁTICO
20.06.26
LE CENTQUATRE-PARIS

FESTIVAL RAVEL
30.08.25
SAINT-JEAN-DE-LUZ

FESTIVAL GEORGE ENESCU
06.09.25
BUCAREST
BOULEZ 100

FESTIVAL WRATISLAVIA CANTANS
07.09.25
WROCLAW

FESTIVAL GEORGE ENESCU
08.09.25
TIMISOARA
BOULEZ 100

PIERRE BOULEZ CYCLE
13.09.25
LISBONNE
BOULEZ 100

AUTRES TOURNÉES EN COURS DE PROGRAMMATION



VENDREDI 19 SEPTEMBRE
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT-CONCERT À 18:45
RENCONTRE AVEC PIERRE BLEUSE
ENTRÉE LIBRE

CITY LIFE

Difficile de faire musique plus new-yorkaise que *City Life* : c'est en effet à partir d'une matière brute captée au plus près du quotidien de sa ville natale que Steve Reich a composé ce chef-d'œuvre. Klaxons, clameurs de manifestations, sirènes de pompiers constituent la palette de couleurs sonores de ce portrait d'une ville tour à tour révoltée, bigarrée ou tragique. Bien qu'indissociable de la Grosse Pomme, c'est en France, à Metz précisément, qu'est née *City Life* : le 7 mars 1995, créée par l'EIC sous la direction de David Robertson. Tous ces bruits et sons new-yorkais ont certainement accompagné la naissance des *Légendes urbaines*, puisque c'est lors d'une promenade dans les rues, parcs et ponts de New York que Tristan Murail a rêvé sa pièce, un peu à la manière des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski. Le vacarme de la ville s'entend encore dans *Graffiti* d'Unsu Chin. Véritable palimpseste musical – reproduisant là les couches de peinture qui se superposent sur les murs –, la compositrice coréenne célèbre cet art sauvage et intrinsèquement urbain, entre éclats sauvages et manifeste social et politique.

Unsu CHIN
Graffiti, pour orchestre de chambre

Tristan MURAIL
Légendes urbaines, pour ensemble instrumental

Steve REICH
City Life, pour ensemble

Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Tarif **24 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Unsu Chin, compositrice
Graffiti

Quand on parle de «graffiti», la plupart d'entre nous se figurent directement des griffonnages assez indigents sur des murs, un peu partout dans nos paysages urbains. Mais ce n'est pas seulement cela : les graffitis sont une forme d'expression artistique ancienne qui peut être d'une créativité surprenante. Mon œuvre pour orchestre de chambre *Graffiti* est inspirée plus ou moins directement par le street art. Son langage musical, entre rudesse et raffinement, complexité et transparence, exige des interprètes une grande agilité, de la virtuosité, un changement de perspective permanent. Chaque instrument est traité en soliste. Le premier mouvement, *Palimpsest*, est fait d'une multiplicité de dimensions et de strates ; on peut y entendre des allusions à nombre de styles extraits de leur contexte d'origine et juxtaposés à la manière d'un kaléidoscope. Le second mouvement, *Notturmo urbano*, établit un contraste fort avec celui, hyperactif, qui le précède : il oscille entre une simplicité et une micropolyphonie particulièrement sophistiquée. Les instruments sont souvent utilisés de manière non conventionnelle. Les vents et les cordes ont des modes de jeu spéciaux, ce qui renforce l'atmosphère distante et mystérieuse. L'œuvre s'achève par une passacaille «urbaine» virtuose.

STEVE REICH

Chroni(qu)es new-yorkaises: *City Life*

Le 19 septembre, à la Cité de la musique, l'Ensemble intercontemporain lance sa nouvelle saison avec *City Life* de Steve Reich. Composé en 1995, ce chef-d'œuvre du compositeur américain s'inspire du tumulte sonore de New York, mêlant instruments traditionnels et sons urbains préenregistrés – klaxons, alarmes, voix et bruits de la ville – pour créer une partition rythmique et immersive. Comme le souligne Antoine Cazé, universitaire spécialiste de la littérature américaine moderne et contemporaine, dans cet article paru en 2010 dans la revue e-Rea, Reich ne se contente pas d'illustrer la ville, mais intègre ses sons au cœur même de l'orchestre. Il brouille ainsi la frontière entre musique et réalité urbaine, et donne naissance à une véritable chronique sonore de la vie citadine.

Depuis l'origine, la musique du compositeur américain Steve Reich est intimement liée à l'expérience urbaine. S'il n'est certes pas le seul musicien récent à avoir tenté de capter les différentes dimensions sonores de la ville pour les rendre par le timbre des instruments classiques, Reich se distingue toutefois de la plupart des compositeurs du xx^e siècle par une démarche qui, en dépit des apparences, n'est absolument pas illustrative ni anecdotique. Sans refuser d'intégrer un grand nombre de bruits de la ville dans ses œuvres, et même en se les appropriant

avec une précision et une intimité jamais atteintes avant lui, Reich n'emploie en rien la ville comme prétexte sonore à l'évocation d'une couleur locale, selon une esthétique de l'exotisme qui relèverait somme toute d'une idéologie conservatrice, voire rétrograde. [...] Le projet esthétique de *City Life*, composée pour un petit orchestre de dix-huit instruments comprenant deux pianos et deux échantillonneurs électroniques qui jouent en direct des bruits citadins préenregistrés par le compositeur à New York¹, pourrait se décrire comme la mise en place d'un ensemble d'irrésolutions permettant de ne pas réduire la ville à l'illustration sonore d'un argument moral. Créant une tension formelle perceptible tout au long des vingt-cinq minutes de son exécution, ces irrésolutions [...] font de *City Life* l'un des piliers de l'éthique musicale de Reich dont l'œuvre tout entière, loin d'un moralisme simplificateur, se fait la chronique engagée des luttes de son siècle. Par ce terme de «chronique», on entendra bien sûr le sens courant de «nouvelles qui circulent» – des «bruits de la ville» en quelque sorte –, et on suggérera donc un ancrage dans le réel; mais aussi et plus profondément, on tentera de dire l'établissement d'un certain rapport au temps, d'une *chronie* qui chercherait à accorder le temps musical, généralement soumis à une linéarité unique, aux flux et aux vitesses multiples du temps tels qu'ils s'écoulent pour constituer la texture de la ville.



Politique musicale de la cité

Pour Steve Reich, l'expérience de la ville est intimement liée à celle du politique, lui permettant par-là de retrouver l'étymologie de ce dernier terme². Lorsqu'il entame sa carrière de compositeur dans les années 1960 (tout en subvenant à ses besoins en exerçant comme chauffeur de taxi, métier qui selon ses dires lui permettait d'avoir l'esprit libre pour la composition musicale), il est en effet le contemporain de la lutte pour les droits civiques des Afro-Américains, mais aussi celui des textes politiquement subversifs du *rock and roll*, un mode d'expression musical dont il admet volontiers l'influence. En 1965, alors qu'il se trouve à San Francisco, Reich enregistre à Union Square le sermon d'un pasteur pentecôtiste noir qui lui fournit le matériau sonore d'une de ses premières pièces mettant en œuvre la répétition et le décalage de phases: *It's Gonna Rain*, pour bande magnétique. Il cherche alors à articuler l'usage de l'électroacoustique à un rapport documentaire au réel qui n'exclurait pas l'expression d'une «puissance émotionnelle» provoquant l'empathie de l'auditeur. [...] C'est donc de façon tout à fait concertée que, quelque trente ans après *It's Gonna Rain*, Steve Reich choisit

•
«La musique du compositeur
américain Steve Reich
est intimement liée
à l'expérience urbaine.»
•

d'introduire au cœur de *City Life* l'enregistrement qu'il a lui-même effectué d'une manifestation à laquelle participaient principalement des Afro-Américains, près de City Hall à New York. Pivot de la structure en arche de cette œuvre, le troisième des cinq mouvements fait entendre le texte que scandent ces manifestants («It's been a honeymoon–can't take no mo'») en l'échantillonnant sur deux claviers numériques qui en répètent en boucle les syllabes selon le processus du décalage de phase, en un saisissant effet qui parvient à reproduire le mélange de détermination concentrée et d'intense frustration qui caractérisent un rassemblement politique. [...]



•

«Par son travail sur les sons et les bruits, Reich réalise ainsi un tableau musical à mi-chemin entre le réalisme documentaire et une sorte d’expressionnisme abstrait qui lui permet de dire sa relation complexe à la ville.»

•

Des temps musicaux de la ville

Par son travail sur les sons et les bruits, Reich réalise ainsi un tableau musical à mi-chemin entre le réalisme documentaire et une sorte d’expressionnisme abstrait qui lui permet de dire sa relation complexe à la ville [...]. Que la revendication militante, allusivement associée ici à cette œuvre fondatrice de Reich que fut *It's Gonna Rain*, soit ainsi placée au centre de la ville musicale qu’il dépeint, cela est donc symptomatique du projet indissociablement urbain et politique du compositeur. Outre qu’elle évoque la démultiplication potentiellement infinie des manifestants dont la voix est relayée par les instruments de l’orchestre qui se mêlent à son enregistrement, la répétition des slogans martelés permet de garder en mémoire l’éphémère d’une manifestation sonore: elle fonctionne comme une matrice qui témoigne d’un combat en même temps qu’elle instaure une politique du matériau musical. On pourrait donc avancer l’idée que, contrairement à la plupart des compositeurs, il n’y a pas à proprement parler d’imaginaire de la ville chez Steve Reich, mais que *la ville est pour lui un espace du réel* qui fait irruption dans le musical afin de l’informer et de le structurer, dans ses processus formels comme dans les valeurs esthétiques et éthiques qu’il exprime. Le rapport entre les sons préenregistrés dans la ville et le son instrumental qui les reprend, les distend, les répète, les triture, devient dès lors organique. Ceci confirme l’absence absolue de tout propos illustratif chez Reich: nulle «mise en musique» de la ville chez ce compositeur profondément urbain, mais bien plutôt une transformation radicale du matériau sonore qui est architecturé lui-même en tant que cité. [...]

Il importe ici de rappeler que les bruits préenregistrés par le compositeur à New York sont interprétés par deux synthétiseurs *en même temps* que les instruments classiques trament leur commentaire musical de ces bruits, sur la même scène. Il ne s’agit pas comme dans certaines œuvres précédentes de Reich (*Different Trains* par exemple) d’une bande magnétique dont le déroulement impersonnel et indépendant des interprètes servirait

de toile de fond à l’exécution musicale, mais bien de faire jouer les bruits de la ville sur la scène même du concert, par des interprètes en chair et en os. [...] «L’orchestration, insiste le compositeur dans le documentaire réalisé par Manfred Waffender sur *City Life*, consiste à inclure le klaxon dans la structure même de l’orchestre³, voilà tout le propos de cette œuvre.»

Il ajoute, décrivant la façon dont il «traduit» les bruits de la rue en hauteurs musicales: «C’est une façon d’énoncer un *do* grave, mais en réalité ce serait probablement trop évident [il le joue au piano], donc c’est une manière de suggérer “voici la circulation”, mais cela remplit la même fonction qu’un violoncelle ou une contrebasse, mais avec un autre timbre, parce que c’est un instrument... Donc, voici votre “violoncelle automobile”!» [...] *City Life* tient la chronique des battements de la ville aussi bien que celle de cette pratique artistique très urbaine (au double sens du terme) qu’est le concert; musique *dans* la ville plus encore que musique de la ville, c’est une œuvre à la fois citadine et politique pour notre temps.

Antoine Cazé, «Chroni(qu)es new-yorkaises: *City Life* de Steve Reich», *e-Rea* 7.2 | 2010, mis en ligne le 24 mars 2010.

1. En voici les principaux: porte de taxi qui claque, soufflet pneumatique du bus et du métro, alarmes de voiture, passage de voitures sur une plaque d’égout, *pile driver*, sirènes de bateau. À cela s’ajoutent des fragments de discours qui structurent trois des cinq mouvements de l’œuvre: (I) cri d’un camelot – *check it out* – véritable hommage à Janequin; (III) slogans scandés d’une manifestation dans Central Park – *It’s been a honeymoon* et *Can’t take no more*; (V) appels et ordres lancés par des policiers et des pompiers lors de l’attentat de 1993 contre le World Trade Center – *Heavy smoke! Stand by, stand by! It’s full ‘a smoke! Urgent! Gun, knives or weapons on ya? Wha’ were ya’ doin’? Be careful! Where you go!*
2. Étymologie de «politique»: emprunté au grec *politiká*: «les affaires de l’État», lui-même dérivé de *polis*, «la cité».
3. *Building the car horn into the orchestra*, dit Reich en employant une métaphore architecturale fort à propos...





VENDREDI 3 OCTOBRE
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT-CONCERT À 18:45
RENCONTRE AVEC CHLOÉ LECHAT
ENTRÉE LIBRE

LA MAIN GAUCHE

Le roman *Ravel* de l'écrivain français Jean Echenoz, publié en 2006, relate les dix dernières années de la vie du compositeur. On y découvre une période à la fois lumineuse, avec une tournée triomphale aux États-Unis et la composition du *Boléro*, et sombre, marquée par la maladie qui détruit peu à peu ses capacités intellectuelles et créatives. Voilà plus de dix ans que Ramon Lazkano aspire à faire un opéra de cette tragédie du tarissement et de la dissolution du génie créatif. La « main gauche », ici, ce n'est donc pas seulement celle du célèbre concerto, nous dit Ramon Lazkano, basque comme Ravel bien que né de l'autre côté de la Bidassoa, à Ciboure : c'est « sa propre main devenue gauche » au point de ne plus parvenir « à signer de son nom », ou à « tracer les mots et les notes ». « Cet opéra, conclut Lazkano, retrace la trajectoire de cette fin de vie, l'éloignement des musiques et des vestiges sonores qui l'ont accompagnée. »

Ramon LAZKANO
La Main gauche, d'après le roman *Ravel*
de Jean Echenoz, pour trois voix et ensemble
Création mondiale en version scénique
Commande de l'Ensemble intercontemporain
et de l'Académie internationale de musique Maurice Ravel

La Femme : **Marie-Laure Garnier** soprano
Ravel : **Peter Tantsits** ténor
L'Homme : **Allen Boxer** baryton
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Chloé Lechat mise en espace
Yves Jouen collaborateur artistique et technique

Tarifs 20 € / 28 €
Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

PREMIÈRE DATE
EN VERSION DE CONCERT
À SAINT-JEAN-DE-LUZ
SAMEDI 30 AOÛT
21:00
CENTRE CULTUREL PEYUCO DUHART
VOIR PAGE 81



ÉCLAIRAGE

Peter Tantsits, ténor

Dépeindre une vie qui s'essouffle, comme celle de Ravel au cours de ses dernières années, exige de comprendre une mécanique à la fois effrayante et douce... Comme un ressort de montre incapable d'échapper à cette nouvelle pulsation qui se rallonge, gommant la minute et l'heure. Au moment même où j'écris ces lignes, je ris de moi, qui ne parviens pas à faire taire la bande-son qui résonne dans ma tête: la pédale du « Gibet » de *Gaspard de la nuit* se surimposant à la luxuriance de *Daphnis et Chloé*, sèchement interrompue par l'esprit cousu main, épuré et raffiné, du « Menuet » du *Tombeau de Couperin*. Mais n'est-ce pas là la raison pour laquelle on aime Ravel ? On ne cesse d'invoquer sa musique, même dans un simple clin d'œil. Elle fait partie intégrante de notre langue maternelle. Mais ce qui m'interpelle dans *La Main gauche* de Ramon Lazkano d'après le roman de Jean Echenoz, c'est ce que je ne peux appeler autrement qu'une « tendre hantise ». Ce qui fait écho à ma propre démarche: le silence (qui, bien sûr, est le plus grand des paradoxes pour un chanteur) peut parfois être le meilleur des miroirs. L'attrait ici est de laisser le fantôme de Ravel me hanter et de tenter, avec ces silences, de gratter un luth orphique pour tisser cet essoufflement.

R A M O N L A Z K A N O

Faire chanter Ravel

Est-ce parce qu’il est basque lui-même que Ramon Lazkano s’intéresse à Maurice Ravel ? Voilà plus de quinze ans déjà qu’il caresse le projet d’un opéra, d’après le roman Ravel de Jean Echenoz, paru en 2006. Le voici enfin, tragédie du tarissement et de la dissolution du génie créatif. Le compositeur lève pour nous le voile sur la fabrique de ce singulier opéra de chambre, qui sera créé en version de concert le 30 août à Saint-Jean-de-Luz, dans le cadre du Festival Ravel avant d’être repris en version scénique le 3 octobre à la Cité de la musique.

Ce projet d’opéra est-il né dès la lecture du roman Ravel de Jean Echenoz ?

Exactement. L’envie d’un opéra en tout cas. Ce qui m’a fasciné dans ce roman, c’est qu’il traite des dernières années de vie de Ravel, c’est-à-dire les moins productives, au cours desquelles la maladie l’isole dans le silence. Aphasie, agraphie: le langage s’estompe, de même que certaines fonctions cognitives. Le corps devient prison d’incommunicabilité. Le roman d’Echenoz n’est pas une biographie, mais le récit de cette impuissance grandissante, et notamment de cette incapacité à réaliser le rêve musical dont sa tête était encore emplie. Ce paradigme de l’effondrement de l’interface avec le monde est saisissant: le livre est comme un vortex inversé, le temps ralentit, s’élargit à mesure que Ravel perd les moyens d’être avec les autres et d’identifier sa musique. Dès 2009, j’ai donc commencé à ébaucher, puis des difficultés personnelles sont survenues. Grâce au soutien de Joséphine Markovits, je me suis remis à la tâche en 2015 – j’ai écrit pour le Festival d’Automne des fragments de scènes sous forme de cantate que Jean-François Heisser a repris plus tard dans le cadre du Festival Ravel sur la côte basque. C’est finalement en 2023, lors d’une conversation avec Pierre Bleuse,

Bertrand Chamayou (qui a pris la succession de Jean-François Heisser au Festival) et le metteur en scène Calixto Bieito, que le projet a véritablement pris forme. Les années ayant passé, j’avais changé, et je n’ai pas voulu reprendre la musique déjà écrite. Toute l’œuvre est nouvelle. Entre-temps, le livret a été remanié en profondeur et j’ai ajouté un prologue.

Bien que né de l’autre côté de la Bidassoa, vous êtes basque, comme Ravel. Mais votre familiarité avec lui s’arrête-t-elle à ce simple détail biographique ?

Non, bien sûr. Il y a sa musique, avant tout, qui m’accompagne depuis toujours. Et puis un détail anecdotique: à l’âge de 15 ans, un ami de mon père m’a offert quatre lettres manuscrites de Ravel. Cela me rend le personnage plus proche, plus intime, plus incarné. D’autre part, mon professeur de composition à San Sebastián, Francisco Escudero, avait fait ses études à Paris dans les années 1930 et avait croisé Ravel – la musique française est d’ailleurs très présente, encore aujourd’hui, au Conservatoire de San Sebastián.

De même que, au cinéma, le spectateur d’un biopic de compositeur s’attend au spectacle de la genèse de ses chefs-d’œuvre, dans un opéra sur un compositeur, le public s’attend peut-être à l’entendre chanter comme il compose. Vous référez-vous, pour son personnage, à la prosodie de Ravel ?

C’est une question complexe. Lorsque j’étais dans sa classe au CNSM de Paris, Alain Bancquart nous déconseillait de prendre la prosodie de Ravel comme modèle pour la mélodie française, lui préférant Debussy ou Massenet, dont l’approche de la langue semble plus normative. De fait, la métrique de Ravel est particulière. Il a par exemple tendance à mettre toujours l’accent tonique sur les deuxièmes temps – ce que j’interprète comme une imprégnation du basque.



Dans les variétés les plus usuelles du basque, dont le labourdin familial à Ravel, les mots de plus de trois syllabes sont accentués sur la deuxième et la dernière. Cela laisse des traces visibles dans sa musique, pour qui veut bien les voir, et surtout pour qui en est familier. Il y a dans la diction de cette musique une intonation épidermique, une façon d’énoncer le flux rythmique et la prosodie qui me semblent évidentes, même si je ne voudrais pas réduire Ravel à cette dimension-là. Je ne cherche toutefois pas à faire chanter mon personnage de Ravel de la manière dont il fait chanter sa musique. Je recherche bien davantage une vocalité qui traduit la disparition de la communicabilité qui imbibe le récit. Ce qui ne m’empêche pas d’emprunter à son œuvre, mais ce sont alors moins des citations que des catalyseurs de l’action scénique. Une scène reprend par exemple l’anecdote bien documentée de la *Sonatine*: un jour que Ravel joue sa *Sonatine*, il se perd dans sa forme cyclique. Dans un autre passage, Ravel évoque les oiseaux dans les tranchées de la Grande Guerre – et l’on ne peut alors s’empêcher de penser à ses *Oiseaux tristes*. Dans un contexte d’une narration théâtrale, opératique, j’ai trouvé pertinent d’avoir recours à sa propre musique, mais pas forcément de façon littérale, plutôt un peu cachée.

De la même manière, comme son titre l’indique, l’ouvrage tout entier est sous-tendu par le *Concerto pour la main gauche*, qui est sans doute la dernière grande œuvre de Ravel. Symboliquement, cette partition nous informe sur ce qui est en train de se passer.

Comment Jean Echenoz s’est-il impliqué dans le processus d’écriture ?

Je l’ai contacté dès que l’idée a germé dans mon esprit et il a tout de suite été enthousiaste. Dès le départ, il m’a laissé libre de disposer de son texte et de procéder selon mon projet. Je lui ai soumis les versions du livret au fur et à mesure, son retour a toujours été positif et bienveillant. C’est un grand amateur de musique, en particulier de jazz, et je crois qu’il a constamment été curieux de voir ce que ma musique pouvait apporter à son récit. D’ailleurs, c’est lui qui a trouvé le titre définitif de l’œuvre: la «main gauche», ici, ce n’est pas seulement celle du concerto de Ravel, c’est sa propre main devenue gauche au point de ne plus parvenir à signer de son nom ou à tracer les mots et les notes.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas



DU 7 AU 19 OCTOBRE
THÉÂTRE DU CHÂTELET – GRANDE SALLE
MARDI 7 OCTOBRE, 20:00
MERCREDI 8 OCTOBRE, 20:00
JEUDI 9 OCTOBRE, 20:00
SAMEDI 11 OCTOBRE, 20:00
DIMANCHE 12 OCTOBRE, 15:00
MARDI 14 OCTOBRE, 20:00
MERCREDI 15 OCTOBRE, 20:00
JEUDI 16 OCTOBRE, 20:00
VENDREDI 17 OCTOBRE, 20:00
SAMEDI 18 OCTOBRE, 20:00
DIMANCHE 19 OCTOBRE, 15:00

HAMLET

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark de William Shakespeare est peut-être l'un des textes du répertoire théâtral les plus connus au monde. Cette œuvre agit comme un point de repère, quand «le temps sort de ses gonds» ou «quand le passé exige une vengeance et l'avenir, un choix», comme le dit Kirill Serebrennikov. Pour cette création au Théâtre du Châtelet, le metteur en scène et réalisateur russe a opté pour un parti-pris radical: joué par plusieurs acteurs, Hamlet se dédouble, se démultiplie, et déclame son texte dans plusieurs langues (anglais, russe, allemand, français). La pièce de William Shakespeare a inspiré Kirill Serebrennikov pour ce spectacle qui confronte Hamlet à lui-même, à son époque et aux spectateurs: «Hamlet comme violence. Hamlet comme mythe. Hamlet comme diagnostic. Hamlet comme rhizome. Hamlet comme phobie. Hamlet comme souvenir.» Adapté au théâtre musical – c'est-à-dire avec un régime performatif mêlant texte et musique – selon toutes les combinaisons possibles, *Hamlet* est accompagné par l'Ensemble intercontemporain et dirigé par Pierre Bleuse en alternance avec Yalda Zamani. L'EIC interprétera la musique de Blaise Ubaldini, qui a été pensée et composée pour un grand ensemble (trente musiciens) avec batterie et basse électrique, un synthétiseur électronique et un trio vocal.

Kirill Serebrennikov mise en scène,
texte, scénographie, costumes
Blaise Ubaldini musique
Création mondiale
Commande Théâtre du Châtelet

Filipp Avdeev, Odin Lund Biron,
Judith Chemla, Shalva Nikvashvili,
Bertrand De Roffignac,
Nikita Kukushkin solistes
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse, Yalda Zamani direction

Konstantin Koval chorégraphie
Shalva Nikvashvili co-créditation
costumes et masques
Anna Shalashova dramaturgie
Daniil Orlov dramaturgie musicale et piano
Daniil Moskvich lumière
Ilya Shagalov vidéo
Olga Pavluk collaboration artistique
à la scénographie
Frol Podlesnyi cadreur
Alina Aleshchenko administratrice artistique
de Kirill & Friends

Spectacle en français et anglais, sous-titré
en français, anglais, allemand et russe

Nouvelle production du **Théâtre du Châtelet**,
en coproduction avec **Kirill & Friends Company**

Tarifs de 8 € à 79 €

Réservations chatelet.com

Les fantômes d'*Hamlet*

Du 7 au 19 octobre, sur la scène du Théâtre du Châtelet, Pierre Bleuse et l'Ensemble intercontemporain participeront à une expérience théâtrale radicale : l'éclatement de *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare par le metteur en scène Kirill Serebrennikov, dans un geste à mi-chemin entre la dissection et le cubisme. Une démarche dans laquelle Blaise Ubaldini, sollicité pour composer une musique à la démesure du projet, s'inscrit pleinement.

Vous avez déjà abordé le théâtre à plusieurs reprises et de diverses manières (dont le monodrame *Bérénice* à l'Ircam en 2014 ou, plus récemment, pour une pièce de l'Iranienne Leili Yahr) : comment collaborez-vous aujourd'hui avec Kirill Serebrennikov ?

Aussitôt que je suis arrivé dans le projet, début 2025, et que nous sommes tombés d'accord sur le principe, Kirill et moi nous sommes parlés, longuement et à de nombreuses reprises. Nous avons rapidement constaté que nos imaginaires se rejoignaient. Après quoi, chacun a avancé de son côté, tissant du matériau, en se tenant l'un l'autre constamment informés. Comme un Tetris mental, toutes les pièces ont semblé s'emboîter parfaitement ! Peu à peu, des idées musicales se sont dégagées pour structurer la pièce. L'idée est de retravailler la pièce de Shakespeare pour en tirer une série de dix tableaux explorant chacun, soit le point de vue singulier d'un des personnages de la pièce, et donc selon sa sensibilité (du moins celle que nous pouvons imaginer à partir du texte originel), soit un angle particulier: Hamlet et le père, Hamlet et la mort, Hamlet en tant que femme, Hamlet et la peur... Chaque tableau a donc un caractère très fort auquel la musique doit faire écho, mais sans perdre la cohérence du tout.

Comment procédez-vous?

J'ai d'emblée imaginé trois entités musicales avec lesquelles je vais jongler, tout en jouant sur leurs différents modes d'expression propres. Il y a d'abord les trois comédiens, qui seront sans doute intégrés au reste de l'ensemble instrumental. Je ne sais encore s'ils auront toujours du texte à chanter, mais j'imagine surtout les traiter en tant que matière sonore brute: ils incarneront comme les racines sonores primordiales de la musique. La deuxième entité est le son électronique, composé principalement avec un synthétiseur modulaire. C'est un instrument particulier auquel j'ai souvent recours dans mes recherches personnelles pour explorer mon monde sonore intérieur. Son utilisation induit un processus de travail assez inhabituel, avec beaucoup de contraintes, mais permet dans le même temps d'agréger des univers musicaux très différents: les sons produits sont extrêmement variés et souvent étranges. L'électronique figurera ici comme un seuil, un passage vers la révélation. La troisième entité, enfin, c'est l'Ensemble intercontemporain dans son entièreté – auquel s'ajoutent un batteur et une basse électrique –: ce sera la musique révélée, parfaitement identifiable. Chacune de ces trois entités a toutefois d'autres modes d'action, que j'appelle des *ghost modes* ou «modes fantôme».

À propos de fantômes, comment aborder la composition d'une musique pour cette nouvelle pièce qui s'empare d'un texte nimbé de mythes?

L'analogie est très intéressante dans le contexte de ce projet avec Kirill Serebrennikov. Ainsi, la première des trois entités dont je parlais tout à l'heure, constituée des trois comédiens, est pour moi d'une nature très organique: c'est l'humus, la terre, dans toute son ambivalence biologique, à la fois source de vie et cadavre, putréfaction et nourriture pour insectes et vers.



Au concept de mythe – que je trouve trop pictural – je préfère celui d'archétype, qui me semble plus incarné. C'est ce qui traverse *Hamlet* : la peur de la mort, la solitude, le sens de la vie, qui font de la pièce de Shakespeare un véritable miroir existentiel.

parfois presque imperceptible et d'autres fois, indéfectiblement imbriqué au texte – et c'est de la réunion de tous les éléments, texte dit et chanté, son instrumental et son électronique, que naîtra le discours musical.

Comment envisagez-vous l'articulation entre musique et action théâtrale, en termes de forme ou de matériaux notamment? Est-ce du théâtre musical ou une musique de scène?

Un peu des deux. La musique jouera un rôle central et moteur de l'action : c'est elle qui dirigera le propos et assurera la cohérence de la pièce, d'un bout à l'autre – même si la variété de caractères des scènes commandera certainement une égale variété esthétique. Le texte sera complètement intégré à la partition, avec plusieurs modes de relations entre théâtre et musique.

J'ai, par exemple, proposé dès le départ le principe d'un son ininterrompu. Même dans les passages de théâtre seul, voire de quasi-silence, on entendra toujours une vibration, une résonance, quand bien même imperceptible, afin de faire monter la tension – jusqu'au dernier tableau qui sera alors celui du silence véritable, avant l'explosion de la « canonnade » finale, comme l'appelle Kirill. L'accompagnement musical sera donc

Comment envisagez-vous le travail au plateau avec Kirill Serebrennikov?

J'ai le sentiment que c'est un metteur en scène très flexible – ce qui me va très bien. Je n'ai aucun problème à ce que ma musique soit utilisée par bribes ou dans son ensemble, pour une scène pour laquelle elle a été conçue ou pour une autre, que je n'avais pas envisagée. L'idée est de rester souple.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas



VENREDI 24 OCTOBRE
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT LE CONCERT À 18:45
CLÉ D'ÉCOUTE – BERIO A 100 ANS !
ENTRÉE LIBRE

BERIO & CO

D'une grande liberté, richesse et virtuosité, la musique de Luciano Berio reflète une recherche constante de nouvelles formes et d'ouverture à d'autres genres musicaux. En témoignent les célèbres *Folk Songs* choisies par l'Ensemble intercontemporain pour célébrer le centenaire de la naissance du compositeur. À l'écoute, elles aussi, des musiques populaires et même « pop », les quatre compositrices qui partagent l'affiche avec Berio prolongent à leur manière ses démarches compositionnelles. *Irrlicht* (feu follet) de l'Autrichienne Eva Reiter et *Pure Bliss* de la Croate Sara Glojnaric semblent toutefois s'inscrire plutôt dans l'héritage de *Sinfonia*, la seconde juxtaposant, tels des Polaroids sonores, quelques-uns de ses passages musicaux favoris qui lui procure une « extase pure ». Une forme « d'état extatique », à la fois charnel et grotesque, c'est aussi ce à quoi aspire la compositrice chinoise Ni Zheng, avec sa nouvelle œuvre pour ensemble et électronique. Dans ses compositions, traduisant en sons des structures géométriques ou cinétiques, l'Américaine Zara Ali nous immerge quant à elle dans les visions d'un contemporain décalant volontiers le réel.

Sara GLOJNARIĆ
Pure Bliss, pour ensemble et électronique
Création française

Eva REITER
Irrlicht, pour ensemble et électronique
Création française

Ni ZHENG
Cauldron of Mania, pour ensemble et électronique
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain,
Festival d'Automne à Paris

Zara ALI
Nouvelle œuvre pour ensemble et électronique
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain,
Festival d'Automne à Paris

Luciano BERIO
Folk Songs, pour mezzo-soprano et sept instruments

Sarah Aristidou soprano
Ensemble intercontemporain
Vimbayi Kaziboni direction

Coréalisation Festival d'Automne à Paris, Philharmonie de Paris

Tarif 20 €

Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Sarah Aristidou, soprano
***Folk Songs* de Luciano Berio**

Les *Folk Songs* de Luciano Berio comptent beaucoup pour moi. D'abord parce que ma première relation au chant s'est nouée via la musique folklorique. C'est ce genre, ainsi que l'improvisation (laquelle est omniprésente dans les traditions orales), qui m'ont fait découvrir ma voix et m'ont poussée à explorer mon instrument. Ensuite, lorsque je suis entrée au conservatoire à l'âge de cinq ans, l'une des premières mélodies que j'ai apprises fut *Loousin yelav*, un chant arménien qui n'est autre que le troisième numéro des *Folk Songs* ! Cette mélodie m'accompagne fidèlement depuis, et c'est aussi grâce à *Loousin yelav* que j'ai découvert Cathy Berberian, la créatrice de l'œuvre, qui ne cesse de m'inspirer. Enfin, j'ai toujours rêvé de mêler les différentes couleurs qui m'ont entourée au cours de mon enfance, et les *Folk Songs* sont une belle occasion de le faire. Car les *Folk Songs*, ce sont onze mélodies, venant de onze régions de cinq pays du monde, chacune porteuse de couleurs et textures magnifiques, mises en valeur par l'orchestration de Berio – un micro-univers au sein de chaque pièce. Ce passage d'un univers à l'autre se fait de manière absolument naturelle, formant un cycle qui nous fait voyager, nous étonne, nous touche et nous fait oublier où l'on se trouve.

LUCIANO BERIO

Entretiens sur la musique

À l'occasion du centenaire de la naissance de Luciano Berio, l'Ensemble intercontemporain célèbre l'un des compositeurs majeurs du xx^e siècle, dont l'œuvre n'a cessé de repousser les frontières de la création musicale. Refusant toute définition figée, Berio concevait la musique comme un processus vivant, en perpétuelle redéfinition, où l'écoute et la création s'entremêlent sans jamais se réduire l'une à l'autre. Dans ses passionnants entretiens avec la musicologue Rossana Dalmonte, réalisés à la fin des années 1970, il invite à explorer la richesse de cette expérience sonore, où chaque œuvre, complexe ou populaire, devient le lieu d'un dialogue ouvert entre passé et présent, producteur et auditeur, corps et esprit.

Rossana Dalmonte: Puisque notre conversation s'intitule *Entretiens sur la musique*, il me semble qu'il faudrait éclaircir tout d'abord ce que tu entends par musique.



Luciano Berio: Je serais tenté de te répondre que la musique est l'art des sons, mais je risquerais que l'on me demande ce qu'est l'art, et ce serait alors bien pire. Je crains qu'il me soit impossible de répondre; c'est une question difficile et, en fin de compte, un peu indiscreète. Difficile, parce que la musique, tant pour celui qui la produit que pour celui qui en est le récepteur (si l'on admet qu'une telle division des rôles est possible), est un ensemble de phénomènes tellement divers et qui prend forme dans des couches et à des niveaux tellement différents de la réalité et de notre conscience que j'ai bien peur qu'il soit impossible d'enfermer cet ensemble d'expériences dans une définition. [...] Chercher à définir la musique – qui, de toute manière, n'est pas un objet mais un processus –, c'est un peu

comme essayer de définir la poésie, tentative heureusement rendue impossible par la futilité qu'il y a à vouloir tracer les limites qui séparent la musique de ce qui n'est plus la musique, ou entre poésie et non-poésie. Peut-être la musique est-elle proprement ceci: la recherche d'une frontière perpétuellement reculée. Dans les siècles passés, par exemple, la «frontière» tonale délimitait des territoires précis et profonds. De nos jours, les territoires sont extrêmement vastes, et les frontières, comme jamais encore, mobiles et de nature diverse. Plus encore, l'objet de la recherche musicale et de la création ne consiste pas, le plus souvent, à définir une limite perceptive, expressive ou conceptuelle, mais bien plutôt son déplacement lui-même; elle est justement ce mouvement «avant-gardiste» de reculer les frontières. Et dans ce cas, paradoxalement, il devient facile de répondre à ta question: la musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique. [...] [La musique] s'incarne de tant de façons, elle a telle ou telle fonction, mais ces modes, ces fonctions ne constituent pas à eux seuls la musique. Il s'agit d'une contradiction extrêmement importante et salutaire, qui est d'ailleurs le moteur de notre monde, un monde où le sens est souvent irréductible à la conscience, et réciproquement. Si l'on pouvait répondre de façon exhaustive et définitive à ta question, cela signifierait qu'un certain processus humain très complexe et un peu mystérieux même, celui de l'expression musicale, serait arrivé à son terme et que nous pourrions vraiment, pauvres de nous, célébrer avec les faiseurs la mort de la musique, et avec les idiots, le silence. Et cette mort-là serait le signal de beaucoup d'autres, car ce serait comme répondre de manière définitive à la question toujours ouverte du rapport entre l'homme et le monde, à travers ses signes et ses symboles – et cela signifierait renoncer à une vision créatrice de ce rapport toujours à constituer et, comme la mer de Valéry, toujours recommencée. [...] Dans la musique, en somme, la dimension empirique et sensible d'une part et la dimension intellectuelle et spirituelle de l'autre – le corps et l'âme, comme disaient les Anciens – s'identifient à travers des systèmes de relations que nous ne cessons de mettre patiemment à l'épreuve, même quand ils semblent obscurs aux oreilles de notre esprit.

Rossana Dalmonte: Quelle est, d'après toi, la meilleure manière d'aborder une expérience aussi vaste et complexe?

Luciano Berio: Je pense que toutes les manières de faire, d'écouter la musique et même d'en parler sont à leur façon correctes. Quand une musique est suffisamment

complexe et d'une épaisseur sémantique suffisante, on peut l'aborder et la comprendre de manières diverses. La plus grande partie des chansons de variété, tout comme ces tapisseries sonores aléatoires qui se proclament d'avant-garde et se disent la traduction musicale du loto, n'ont qu'un seul niveau d'écoute; mais il y a aussi la musique qui en contient beaucoup et qui est continuellement productrice d'un sens musical. Plus un discours musical est simple et unidimensionnel, plus son rapport avec la réalité quotidienne est diffus et immédiat. Plus la structure musicale est complexe et concentrée, plus son rapport au social est concentré et sélectif, alors que ses signifiés sont multiples.

«Peut-être la musique est-elle proprement ceci: la recherche d'une frontière perpétuellement reculée.»

Une chanson, en somme, peut exprimer un moment du travail et de l'affectivité de l'homme, et elle sera un instrument immédiatement «utile» pour lui dans les différents moments de la journée et des mois de l'année; mais il s'agit aussi d'un moyen que l'on peut substituer à un autre. Les œuvres musicales complexes sont, au contraire, les moments non substituables d'un processus historique. Il suffit de penser à Beethoven ou à Schoenberg: leurs processus musicaux, leur pensée musicale semblent souvent dotés d'un véritable excès d'épaisseur sémantique. Il y en a toujours assez pour tout le monde, et un reste qui demeure toujours dans l'ombre, dans l'attente d'une approche différente. [...] J'ai parfois la sensation curieuse que les processus musicaux sont plus intelligents que les hommes qui les produisent et qui les écoutent, que les cellules de ces processus, comme les chromosomes du code génétique, sont plus intelligentes que les organes perceptifs qui devraient leur conférer un sens, et j'ai l'impression que la musique mime l'un des processus naturels les plus incroyables: le passage de la vie inanimée à la vie animée, des formes moléculaires aux formes organiques, d'une dimension abstraite et immobile à une dimension vitale et expressive. La musique doit pouvoir apprendre aux hommes à découvrir et à créer des relations entre des dimensions, des caractères ou des éléments éloignés entre eux (la musique, disait Dante, «est toute relative¹»),



•

«J’ai parfois la sensation curieuse que les processus musicaux sont plus intelligents que les hommes qui les produisent et qui les écoutent, [...] et j’ai l’impression que la musique mime l’un des processus naturels les plus incroyables: le passage de la vie inanimée à la vie animée, des formes moléculaires aux formes organiques, d’une dimension abstraite et immobile à une dimension vitale et expressive.»

•

et ce faisant, elle parle de l’histoire de l’homme et de son appareil musical, avec ses aspects acoustiques, sociaux, intellectuels, expressifs. [...] La musique, j’y insiste, ne peut être détachée des gestes, des techniques, des façons de dire et de faire – et pourtant elle ne s’épuise pas en eux: étant à la fois une pratique et une pensée, elle réalise une unité qui transcende, justement, l’opposition du sensible et de l’intelligible. C’est pour cela que la musique est un instrument précieux et souvent difficile, même pour celui qui doit seulement l’écouter.

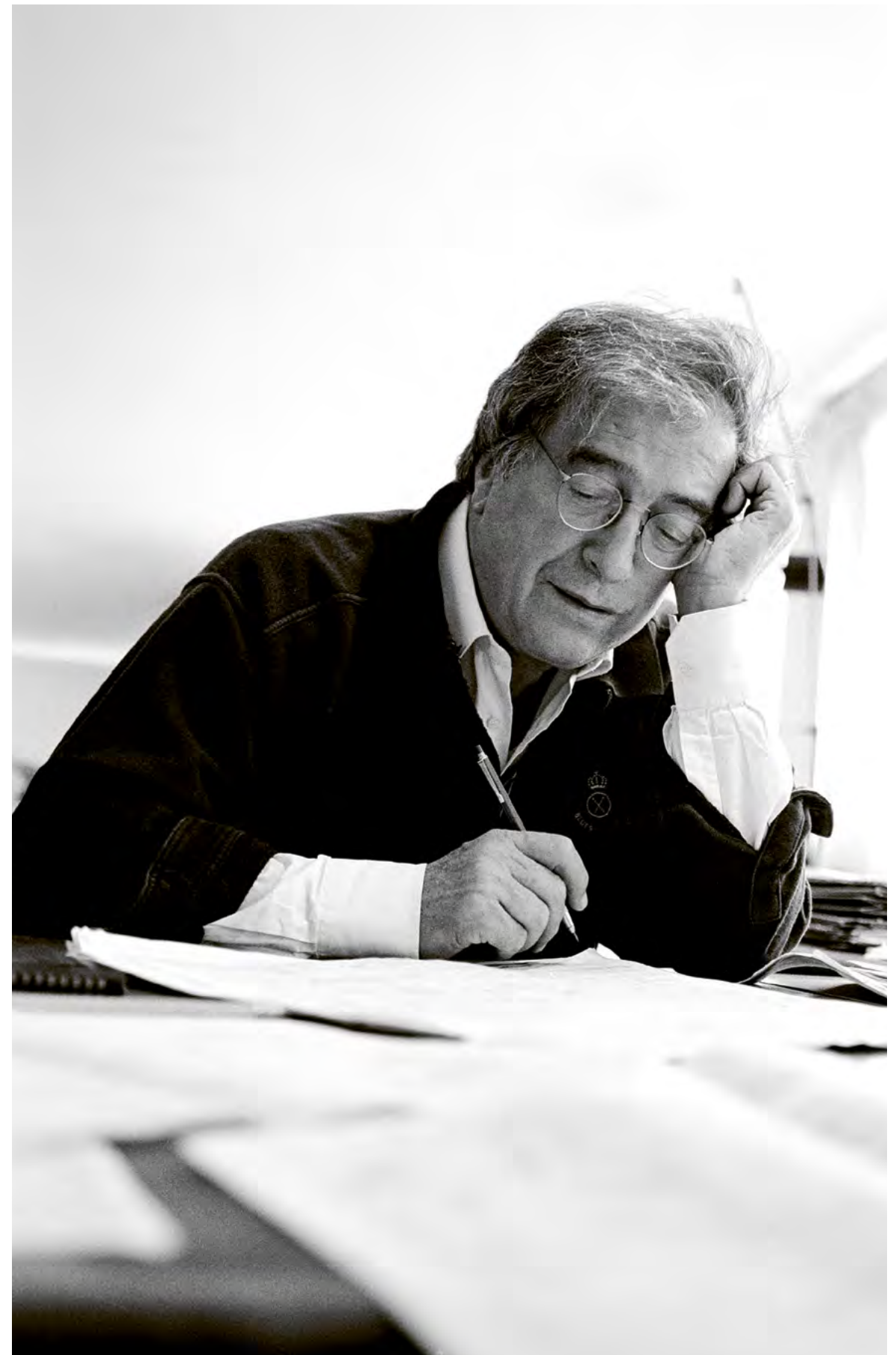
Rossana Dalmonte: Quand on pose des questions à un compositeur, on s’attend à une réponse orientée d’une façon ou d’une autre vers la production. Toi, au contraire, tu t’es arrêté plutôt sur les effets de la musique sur l’homme. On pourrait dire que tout en étant un «producteur», tu as choisi pour définir la musique le point de vue du «récepteur».

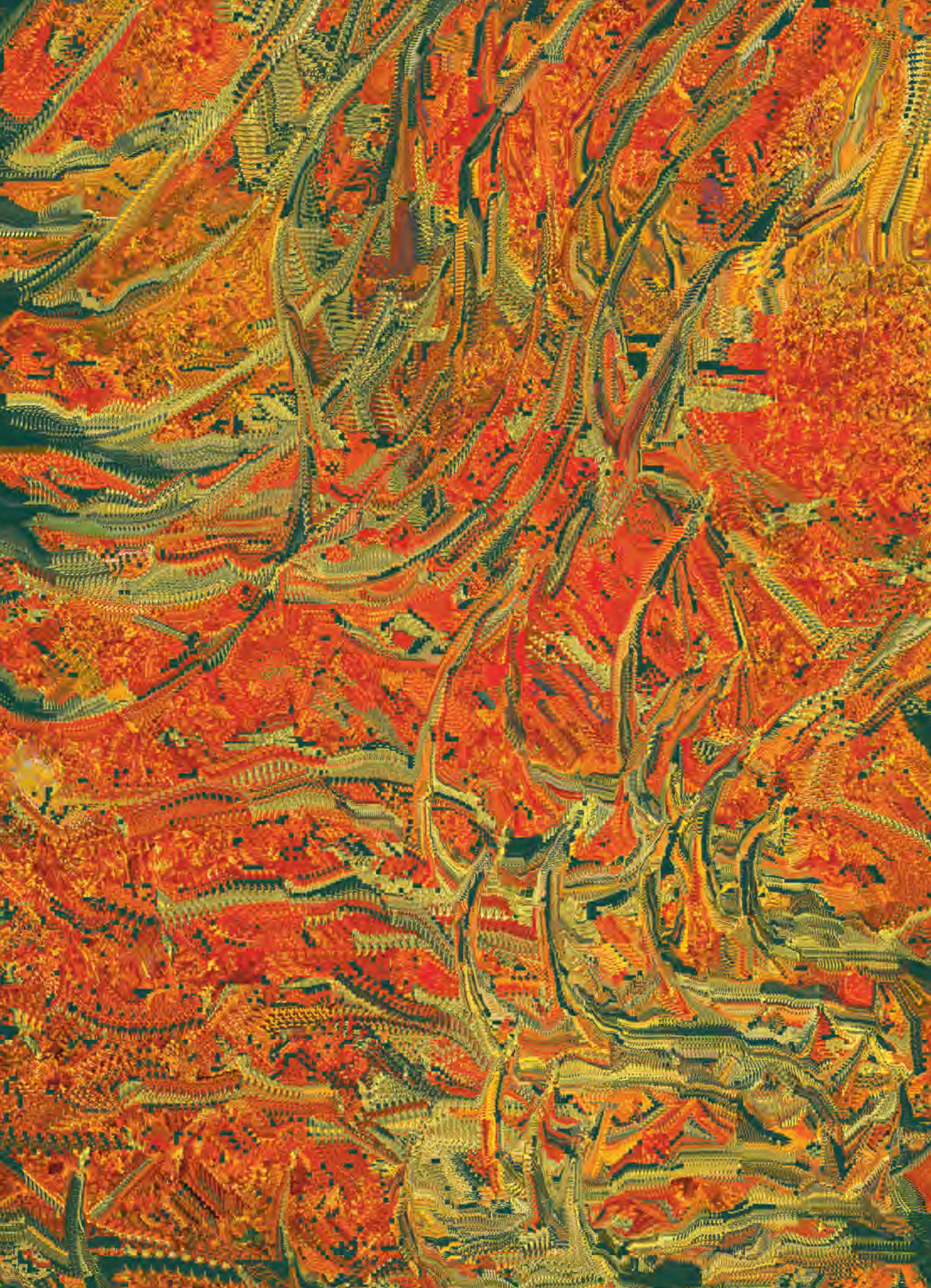
Luciano Berio: C’est sans doute ce que j’ai fait. Mais je ne crois pas que l’on puisse vraiment séparer ces deux entités, le «producteur» et le «récepteur». Entre une œuvre musicale et celui qui l’écoute il y a moins de distance historique qu’entre un tableau et celui qui le regarde. Les œuvres musicales ne se couvrent pas de ce «vernis des maîtres», de ce «vernis d’un vieux violon», de ce vernis du temps, en somme, qui maintient la grande peinture du passé à une certaine distance par rapport à nous. Les grandes œuvres musicales du passé doivent être «recréées» et réinterprétées continuellement, même au prix d’une «transcription» ou d’une interprétation sur des instruments complètement différents. Il est dans leur nature même que cela arrive. Mais il faut aussi se souvenir que les contraintes industrielles de la musique ont fétichisé et formalisé ses moyens. Jadis, les orchestres étaient des ensembles plutôt «ouverts».

La même année, une symphonie de Haydn pouvait être jouée avec cinquante violons à Londres et avec douze à Dresde. La musique, en somme, a besoin d’interprètes et cela seul rend presque inextricable le rapport entre «production» et «réception» musicales. Deux dames aussi illustres que Gisèle Brelet et Susan Langer se sont penchées sur ce problème qui, moi, franchement, ne m’intéresse pas beaucoup. Je peux seulement avouer que ces deux termes («production» et «réception») ne me plaisent guère, puisqu’ils suggèrent l’idée d’une usine qui fabrique des biens de consommation d’une part et des gens qui achètent et mangent d’autre part. Mon aversion pour ces notions est peut-être excessivement instinctive ou viscérale. J’aime à penser qu’un pêcheur ou un paysan produisent de la culture au moins au même titre qu’un bureaucrate ou qu’une demi-portion qui apparaît à la télé. L’interprète et l’auditeur n’appartiennent pas à deux catégories socioculturelles différentes. Je suis compositeur et en même temps auditeur, voire, en ce qui me concerne, le meilleur public que je connaisse.

Propos recueillis par Rossana Dalmonte
Luciano Berio. Entretiens avec Rossana Dalmonte
– *Écrits choisis*, Éditions Contrechamps, Genève, 2010.

1. Citation d’*Il Convivio* XIII. 23, qui apparaît également dans *Laborintus II* de Berio.





SAMEDI 22 NOVEMBRE
17:30 ET 20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

EIC & FRIENDS CALIXTO BIEITO

Pour sa troisième édition d'*EIC & Friends*, l'Ensemble intercontemporain a choisi d'inviter une grande personnalité du monde de la mise en scène de théâtre et d'opéra : Calixto Bieito. Pour le premier concert, les partis pris scéniques radicaux et engagés du metteur en scène seront mis au service d'une œuvre qui n'a rien à lui envier en termes de théâtralité et de subversivité. La série des *Sequenze* constitue un fil rouge dans la vie créatrice de Luciano Berio : celui d'une exploration systématique des limites de la virtuosité instrumentale, en collaboration avec un soliste. Jouant tour à tour avec l'acoustique ou la théâtralité, l'inouï ou l'humour, les *Sequenze* sont aussi un spectacle que Calixto Bieito organisera à la manière d'une exposition de performances musicales. En soirée, changement d'ambiance avec une création française d'*Orgia*, quatrième opéra d'Hèctor Parra coréalisé avec Calixto Bieito en 2023, d'après la pièce éponyme de Pier Paolo Pasolini. Un texte dans lequel le cinéaste et dramaturge déploie, en six tableaux saisissants, un drame féroce ayant pour sujet les rapports de domination dans un couple, métaphore de ceux à l'œuvre dans la société bourgeoise de l'Italie des années 1960. Une œuvre choc !

17:30 SEQUENZE
Luciano BERIO
Sequenza III, pour voix de femme
Sequenza IV, pour piano
Sequenza V, pour trombone
Sequenza VII, pour hautbois
Sequenza VIII, pour violon
Sequenza XIVb, pour contrebasse

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Jenny Daviet soprano
Calixto Bieito dramaturgie et mise en scène

Tarifs **20 € / 28 €**

20:00 ORGIA
Hèctor PARRA
Orgia, opéra pour trois solistes
et orchestre de chambre
Livret Pier Paolo Pasolini

Donna : Claudia Boyle soprano
Ragazza : Jenny Daviet soprano
Uomo : Leigh Melrose baryton
Calixto Bieito mise en scène
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Tarifs **26 € / 33 €**

Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Jenny Daviet, soprano
Sequenza III de Luciano Berio

Ce sera la première fois que j'interpréterai la *Sequenza III* de Luciano Berio et c'est une chance pour moi de pouvoir le faire dans le cadre de ce concert avec l'Ensemble intercontemporain. Contrairement aux *Folk Songs* (que je connais bien) dont l'écriture est plus «classique», sinon conventionnelle, la *Sequenza III* exige, avant même d'aborder la performance vocale, de prendre le temps d'approviser le graphisme si particulier de la partition. Il faut d'abord explorer et étudier l'écriture de Berio, comprendre le message qu'il cherche à transmettre, les effets qu'il veut provoquer. Ce n'est qu'après cette immersion que l'on peut réellement s'emparer de la pièce et lui donner sa pleine intensité. Aborder la *Sequenza III*, ce n'est pas simplement s'attaquer à une œuvre contemporaine : c'est un véritable travail de comédienne, une exploration de la voix dans toutes ses dimensions expressives. Ce qui me plaît avant tout, c'est cette quête, cette recherche d'un éventail de couleurs incroyablement vaste.



ÉCLAIRAGE

Lucas Ounissi, tromboniste
Sequenza V de Luciano Berio

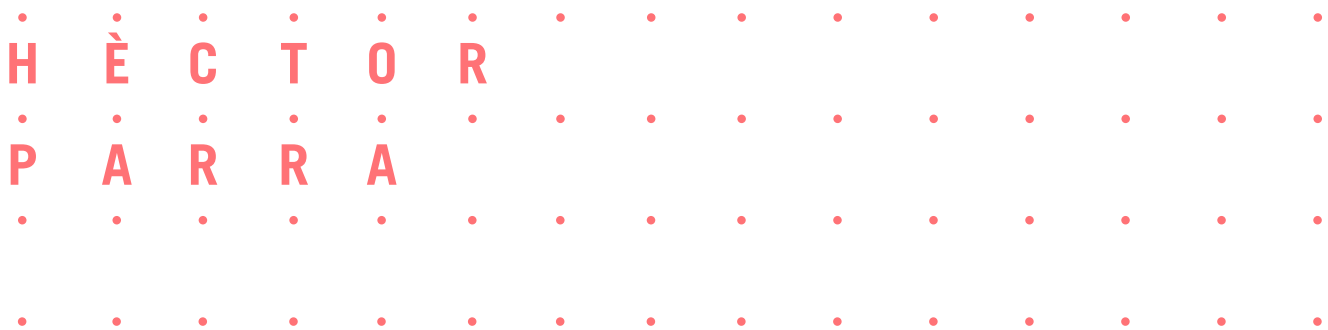
Ce qui est fascinant avec la *Sequenza V* de Luciano Berio, c'est que, bien que courte (7 minutes) et composée en 1965, s'y trouvent réunis tous les modes de jeu étendus possibles au trombone. Certes, la technique a évolué depuis, mais seulement à la marge. Cela fait à présent plus de dix ans que je la travaille mais c'est sans fin. À mesure qu'on approche de la perfection de l'exécution, les effets sonores recherchés sortent de manière de plus en plus distincte, faisant apparaître de nouveaux timbres, de nouvelles harmoniques. Autant d'éléments avec lesquels on peut jouer et que l'on doit phraser et articuler les uns aux autres. Comme souvent chez Berio, cette *Sequenza* a une dimension théâtrale. En l'occurrence, étant dédiée à la mémoire du clown Grock (et son fameux « Pourquoi ? » que l'on répète sans cesse), la pièce présente tour à tour le clown joyeux et le clown triste. Berio ne précise pas si le tromboniste doit s'habiller et/ou se maquiller en clown – mais il m'est arrivé de le faire. En revanche, même si je considère que la musique se suffit à elle-même, je respecte à la lettre les instructions de Berio: que ce soit les mouvements du corps et du pavillon ou le fait de s'asseoir quand paraît le clown triste...



ÉCLAIRAGE

Philippe Grauvogel, hauboïste
Sequenza VII de Luciano Berio

Bien que composée en 1969, la *Sequenza VII* pour hautbois de Luciano Berio n'a pas pris une ride. Elle est certes devenue un grand classique, emblématique et incontournable de notre répertoire, mais sa modernité, sa contemporanéité, ne cessent d'étonner. Son écriture, ses effets sonores hautboïstiques sont toujours perçus comme très novateurs: notation rythmique en secondes et fractions de secondes, timbres modifiés par l'exploration de nouveaux doigtés, effets de multiphoniques utilisés parfois en guise de ligne mélodique, vélocité peu commune de courtes phrases couvrant toute la tessiture de l'instrument, staccatos ultra-rapides, glissandos, bisbigliandos (c'est-à-dire une note jouée en variant le doigté, ce qui provoque de légères variations de hauteur)... Berio nous propose un hautbois absolument inouï jusqu'alors. Composée pour et avec la collaboration de l'immense hautboïste Heinz Holliger, la partition est une sorte de laboratoire qui prospecte et assemble, en quelques minutes, à peu près toutes les possibilités acoustiques permises par l'instrument. Sa maîtrise reste un défi immense, mais c'est toujours un plaisir de s'y replonger.



«Conférer à *Orgia* une tonalité ancestrale.»

L'opéra *Orgia* d'Hèctor Parra, créé en 2023 à Bilbao, s'impose comme une rencontre saisissante entre la radicalité poétique de Pier Paolo Pasolini et la modernité lyrique du compositeur catalan. Adapté de la première pièce de théâtre de Pasolini écrite en 1968, *Orgia* plonge dans l'intimité d'un huis clos où la violence des rapports humains, la question du mal et la monstruosité sont exposées sans fard, dans une société que Pasolini juge déshumanisée par le consumérisme et les résurgences du fascisme. Hèctor Parra revient sur son intérêt pour ce texte féroce et les enjeux de son adaptation pour l'opéra par l'enfant terrible du monde de la mise en scène : Calixto Bieito.



Qu'est-ce qui vous a si spécialement attiré dans *Orgia*?
J'ai découvert *Orgia* en 2010 et je suis immédiatement tombé amoureux de ce texte troublant qui mélange la poésie la plus sublime avec le constat tragique de l'impossibilité de vivre une vie honnête, pleine et profonde, immergés que nous sommes dans le consumérisme néo-capitaliste qui nous noie dans la médiocrité. En 2015, nous avons commencé à discuter avec Calixto de la possibilité de transformer *Orgia* en opéra. Au départ, nous avons discuté des résonances que le texte de Pasolini a avec celui de la Passion du Christ, et plus particulièrement celle de Saint-Jean. Cela m'avait conduit peu après à composer une œuvre orchestrale pour instruments baroques et modernes vaguement inspirée d'*Orgia* et basée sur la *Passion selon Saint Jean* de Bach (*Irrisorio alito d'aria*, 2017). Et Calixto a créé une mise en scène pour cette *Passion*.

Est-ce à dire que, dans sa forme, votre partition répond directement aux enjeux de vos échanges avec Calixto Bieito?
Quand j'ai parlé avec Graziella Chiarcossi, la nièce et héritière de Pasolini, elle m'a demandé de ne pas changer un seul mot de Pasolini, pas une seule virgule, mais de faire toutes les coupes nécessaires au développement de l'opéra. Et c'est Calixto qui a fait ces coupes. C'était crucial pour moi car je souhaitais vraiment m'inspirer de ce que Calixto mettait en avant pour essentialiser le drame pasolinien tout en respectant scrupuleusement sa structure composée d'un prologue et de six épisodes.



Comment avez-vous procédé pour forger un lyrisme spécifique dans la langue de Pasolini?

J'ai vécu un an à la Villa Médicis en tant que pensionnaire. Ainsi, en 2021, je me suis déplacé à Rome en famille pour étudier l'italien et absorber tout ce que je pouvais de la ville adoptive de Pasolini, de ses gens, de sa lumière... Au début du processus de composition, j'ai dessiné beaucoup de torses hellénistiques au Palazzo Altemps, au Palazzo Massimo alle Terme ou à la Centrale Montemartini. Mon but était d'écouter leurs voix, de ressentir leurs tensions internes et leurs rythmes externes pour stimuler l'imagination lyrique qui donnerait vie aux deux protagonistes d'*Orgia*. Inspiré par la manière particulière et radicale de Pasolini d'explorer le passé pour éclairer le présent d'une lumière nouvelle, capable de nous projeter dans l'avenir, j'ai étudié attentivement cette *lingua del corpo* qui est à la base de notre culture, afin de l'exprimer plastiquement de manière directe et gestuellement palpable. Dans mes dessins, chaque coup de crayon révèle sa direction, l'énergie avec laquelle il a été réalisé, sa relation avec les autres, ainsi que sa fonction structurelle au sein de l'ensemble. Et après chaque séance de dessin j'ai revécu dans l'atelier de composition les états psychologiques expérimentés devant les originaux grecs et romains pour, face au texte de Pasolini, donner naissance à la partition d'*Orgia*.

Comment ça se joue musicalement?

Cette expérience plastique et esthétique m'a permis de développer un lyrisme fluide qui, selon la nature du texte, prend des formes différentes. Là où le flux de la parole est plus rapide et les dialogues plus vifs et tranchants, les lignes mélodiques suivent de près les profils sinueux et rythmiques de la langue italienne originale. Ainsi, les couleurs phonétiques de chaque phrase sont accentuées par des dynamiques et des registres plus extrêmes, tandis que les passages transitoires sont exprimés d'une voix presque parlée. Chaque registre, chaque intervalle, mais aussi chaque phonème et chaque syllabe du texte possède ses couleurs, ses modes d'expression lyrique. Et la partition devient une lettre intime que le compositeur livre au chanteur. Quand le chanteur réalise tous ces transferts, il y a des émotions profondes qui émergent. Après, au cours des répétitions orchestrales, j'ai été très inspiré par la façon éblouissante qu'a Pierre Bleuse de faire vibrer le souffle de la musique et son phrasé au travers de l'air et d'en transmettre ses vibrations et architectures...

Mais est-ce qu'on peut faire une révolution poétique sans faire une révolution du langage?

À la base, dans mon écriture, je cherche toujours une vocalité qui est le fruit du moment présent et du vécu intime que j'en ai. Cela demande d'accepter l'ouverture totale de la voix, la vibration totale du corps humain. Mon but est de parvenir à un langage lyrique actualisé qui mette en jeu les problèmes de notre époque, à travers un lyrisme expressif qui embrasse naturellement les émotions les plus variées. Avec la difficulté implicite du moment – extrêmement dangereux – qui s'est ouvert dans le monde en raison de l'influence écrasante d'une techno-politique progressivement articulée aux idéologies néo-fascistes, qui contaminent chacune des sphères de notre société.

«La partition devient une lettre intime que le compositeur livre au chanteur.»

Vous recourez au langage passé de l'opéra, en retournant à Jacopo Peri, aux origines de l'opéra. Ces types de langages musicaux répondent-ils à un codage politique de votre part ?

Dans les passages où les personnages d'*Orgia* expriment le contraste, si typique de Pasolini, entre le présent consumériste et déshumanisant et un passé préindustriel idéalisé par lui, la musique orchestrale, à travers les sons de l'archiluth et de la harpe, se transforme pour nous ramener aux origines du genre opératique, en citant des passages clés de l'*Euridice* de Peri et de l'*Orfeo* de Monteverdi. Dans l'épisode III, les deux personnages et les bois de l'orchestre chantent, en citant librement et en se transformant constamment, le passage dans lequel la messagère de l'opéra *Orfeo* de Monteverdi annonce au demi-dieu la mort de sa bien-aimée. Ce fragment lyrique inoubliable de l'œuvre fondatrice du genre opératique, avec ses mélismes archaïques, sa modalité énigmatique et son pathos triste, se constitue ainsi en paradigme de la mort et du malheur exprimés en musique, conférant à *Orgia* une tonalité ancestrale.

Propos recueillis par David Christoffel

VENDREDI 28 NOVEMBRE
19:00
CONSERVATOIRE DE PARIS
ESPACE MAURICE FLEURET

ÉMERGENCES I

L'Ensemble intercontemporain place l'accompagnement des jeunes compositeurs, compositrices et interprètes au cœur de ses missions, fidèle à la vision de son fondateur Pierre Boulez. C'est dans cet esprit que, depuis de nombreuses années, les solistes de l'EIC mènent un travail pédagogique approfondi auprès des étudiant·e·s des classes de composition et d'interprétation du Conservatoire de Paris. Ce concert en entrée libre mettra en lumière plusieurs créations d'une dizaine de minutes, signées par de jeunes compositeurs et compositrices aux origines, parcours et esthétiques variés. Ces œuvres seront interprétées conjointement par les solistes de l'Ensemble et les musicien·ne·s de l'Ensemble NEXT, constitué des étudiant·e·s du cursus Artist Diploma – Interprétation / Création, un programme animé et encadré par les solistes de l'EIC eux-mêmes. Ce premier des deux concerts «Émergences» sera ainsi l'occasion de découvrir les créateurs et interprètes de demain, tout en prolongeant l'engagement historique de l'Ensemble intercontemporain en faveur de la transmission et de l'émergence des nouvelles générations artistiques.

Créations des étudiant·e·s de la classe de composition du Conservatoire de Paris

Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Clara Iannotta professeur·e·s de composition
Département écriture, composition et direction d'orchestre

Hae-Sun Kang professeure Artist Diploma – Interprétation / Création

Ensemble intercontemporain
Ensemble NEXT
Daniel Huertas direction

Coproduction **Ensemble intercontemporain, Conservatoire de Paris**

Entrée libre
(dans la limite des places disponibles)

Réservations
conservatoiredeparis.fr/fr/la-saison



VENDREDI 12 DÉCEMBRE
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT-CONCERT À 19:00
COUP D'ŒIL SUR LES ŒUVRES
ACCÈS LIBRE AVEC LE BILLET DU CONCERT

POÉSIE POUR POUVOIR

BOULEZ 100

L'Ensemble intercontemporain clôt le Centenaire Boulez sur une note de poésie: celle d'Henri Michaux, dont le compositeur s'est inspiré en 1958 pour *Poésie pour pouvoir*. Si les moyens techniques limitaient alors sa vision, Boulez y esquisse déjà les contours de *Répons* et de son espace sonore éclaté. Deux orchestres et un groupe de solistes y dialoguent avec des sons fixés, alternant psalmodie du texte de Michaux et nappes électroniques. Cette œuvre de jeunesse dialogue ici avec deux chefs-d'œuvre chers à Boulez: les *Symphonies d'instruments à vent* de Stravinsky (hommage à Debussy) et le *Concerto à la mémoire d'un ange* de Berg – l'ange en question étant Manon, fille d'Alma Mahler et de Walter Gropius. Enfin, dans *Ces belles années...*, Betsy Jolas réunit ses plus beaux souvenirs musicaux du Festival d'Aix-en-Provence, commanditaire de la pièce en 2023.

Pierre BOULEZ
Poésie pour pouvoir, pour trois orchestres et électronique
D'après le poème « Je Rame » d'Henri Michaux
Création française

Igor STRAVINSKY
Symphonies d'instruments à vent

Betsy JOLAS
Ces belles années..., pour soprano et orchestre

Alban BERG
Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »

Marie Ranvier soprano
Diego Tosi violon
Yann Boudaud voix enregistrée

Ensemble intercontemporain
Orchestre du Conservatoire de Paris
Pierre Bleuse direction
avec **Jean Deroyer** pour *Poésie pour pouvoir*
Marco Stroppa, Carlo Laurenzi reconstitution et interprétation de l'électronique de *Poésie pour pouvoir*
Luca Bagnoli diffusion sonore Ircam

Christian Merlin présentation de *Poésie pour pouvoir*

Coproduction **Ensemble intercontemporain, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Philharmonie de Paris**
En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou

Tarif 24 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Diego Tosi, violoniste
Concerto à la mémoire d'un ange
d'Alban Berg

C'est avec le *Concerto à la mémoire d'un ange* que j'ai découvert Alban Berg. Je m'en souviens encore: j'avais 11 ans, c'était à la radio, avec en soliste Raphaël Oleg. C'est une partition mystérieuse à la beauté captivante, parsemée de codes aux significations extra-musicales. Fruit d'une commande du violoniste américain Louis Krasner, c'est un concerto que Berg ne voulait pas composer dans un premier temps. Un événement tragique l'a fait changer d'avis: la mort prématurée de Manon « Mutzi » Gropius, fille de l'architecte Walter Gropius et d'Alma Mahler – c'est l'ange évoqué dans le titre. Cette œuvre sérielle, qui comprend une dimension numérologique quasi mystique, présente une écriture limpide, presque simple, dont se dégage un sentiment trouble et complexe. Le début et la fin de l'œuvre sont saisissants. Le début parce que le violoniste commence par jouer ses cordes à vide – *sol, ré, la, mi* –, comme s'il s'accordait, ce qui donne à l'œuvre une dimension presque biblique – au commencement était la quinte! Et ces quintes vont servir de fondation à toute la structure sérielle. Quant à la fin, Berg choisit de refermer son concerto en reprenant un Choral de Bach, emprunté à la Cantate *Es Ist Genug* – avant une douce coda mélodique au violon.

Page de gauche:
Pierre Boulez, dans son appartement
du 4 rue Beautreillis à Paris, en 1958.

• P • I • E • R • R • E •
• B • O • U • L • E • Z •
• • • • • • • • • • • • • • • •

Poésie – Centre et Absence – Musique

Le concert de clôture du centenaire de la naissance de Pierre Boulez, le 12 décembre à la Cité de la musique, avec au programme la création française de *Poésie pour pouvoir* (1958), est l’occasion de republier cet entretien de 1998, dans lequel le compositeur éclaire le dialogue intime qu’il tisse entre poésie et musique. Boulez y évoque ses affinités avec Char, Mallarmé, Michaux, Cummings et Celan, révélant comment la rigueur poétique, l’ambiguïté du sens ou la mosaïque des formes nourrissent son écriture musicale. Entre « centre et absence », il partage sa vision d’une œuvre en perpétuelle mutation, ouverte à l’accident et à l’infini, à l’image de son héritage vivant.

Vous avez abordé le lien entre poésie et musique dans une conférence importante que vous avez donnée en 1962 à Donaueschingen, intitulée « Poésie – centre et absence – musique ». Pourriez-vous nous en remémorer le contexte ?
À l’époque j’avais composé un certain nombre d’œuvres vocales, d’abord les trois œuvres sur des poèmes de René Char (*Soleil des eaux*, *Visage nuptial* et *Le Marteau sans maître*), puis le cycle sur des poèmes de Mallarmé (*Pli selon Pli*), et une œuvre sur un poème de Michaux (*Poésie pour pouvoir*) qui n’est pas réussie et qu’il faudra que je reprenne un jour. Puis, en 1970, j’ai composé présentement ma dernière œuvre vocale, sur un poème de l’Américain E. E. Cummings: *Cummings ist der Dichter*. Mais j’aimerais aujourd’hui mettre en musique Paul Celan. Comme vous pouvez le constater, on a affaire à des poètes très différents du point de vue de la langue.

Dans une œuvre comme *Cummings ist der Dichter*, la langue n’était pas la seule contrainte...
Oui, pour le poème de E. E. Cummings, la langue offrait une autre difficulté, celle de la représentation du poème

sur le papier. Dans cette poésie, je m’étais surtout intéressé au décortilage du langage et à sa déstructuration typographique, alors que cela n’intervient pratiquement pas dans la poésie de Mallarmé.

Pourriez-vous nous expliquer le formalisme poétique d’un Mallarmé ?
Plus il approfondit son écriture, plus il pense être clair... et plus il est obscur. Mallarmé le reconnaît lui-même dans une lettre à Théodore Aubanel, qui saisissait mal le sens de Don du poème. Mallarmé lui donne raison et modifie le poème « Je te renvoie mon poème, plus clair, je crois ». Mais Aubanel n’est pas plus satisfait de cette seconde version qui contient, selon lui, des « obscurités ». D’une certaine manière, plus on est évident, plus on est obscur. Cette remarque peut sembler au premier abord une boutade. Mais plus vous voulez souligner, rendre évidente une idée, et plus vous créez, en fait, de nouvelles connotations en ajoutant des niveaux de compréhension et de langage. C’est pourquoi les choses les plus évidentes peuvent parfois devenir les plus obscures. Ainsi les ambiguïtés de sens, ou l’utilisation formaliste de mots qui reviennent souvent comme « tu » ou « pli » complexifient la lecture. C’est ce côté formaliste qui m’intéresse. Certes, on donne souvent comme exemple les sonnets ; mais ce qui me passionne, c’est la rigueur que Mallarmé enferme au sein de son écriture poétique.

Pourriez-vous préciser ?
J’ai commencé par un poème discursif qui est *Visage nuptial*, et j’ai mis du reste beaucoup de temps pour trouver la solution définitive. C’est probablement le seul poème où René Char raconte une histoire ayant une certaine continuité, alors que plus tard la dimension anecdotique disparaîtra définitivement sous le poids du poème. Il évolue vers des formes plus aphoristiques, qui lui correspondaient mieux. De ce point de vue, ce n’est pas un constructeur. Ses meilleurs poèmes sont comme des grains de chapelet, si je puis me permettre cette métaphore. Une série d’aphorismes constitue un recueil, créant ainsi une mosaïque où chaque morceau conserve son indépendance tout en se rattachant à la forme globale. Du point de vue de la transposition

musicale, il n’y a plus ici de narration, et donc moins d’espace pour le discours. La musique peut alors s’étendre par rapport au poème lui-même. Dans *Visage nuptial*, je me suis tenu au noyau de sa pensée. J’ai nommé cela, en reprenant une formule de Michaux, « centre et absence ». C’est-à-dire que le poème est au centre et qu’en même temps il a disparu au milieu du développement musical.

Qu’est-ce qui vous attire dans la poésie de Paul Celan ?
Pour moi, c’est d’abord la personnalité de Celan qui est étrange. C’est une personnalité dans le prolongement de Georg Trakl, et une poésie qui est vraiment étrangère à la poésie française. Alors que par exemple la poésie de Cummings est plutôt légère, anecdotique – même si la typographie repense cela – les poésies de Paul Celan, comme celles de Trakl, sont issues d’un certain malaise. Malaise qui n’est pas seulement métaphysique comme celui de Mallarmé, chez qui la vision du gouffre reste très proche de l’inquiétude pascalienne. Pour moi, cela s’applique directement au poème d’*Igitur*: « Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers. » Pour Celan, le malaise venait de ce qu’il était juif dans des circonstances abominables. Il y a dans sa poésie une nuit qui l’oppose au caractère solaire de celle de Char. Certes, la poésie de Michaux est aussi très inquiète, mais pas de la même manière. Ce n’est pas une inquiétude du mal de vivre.

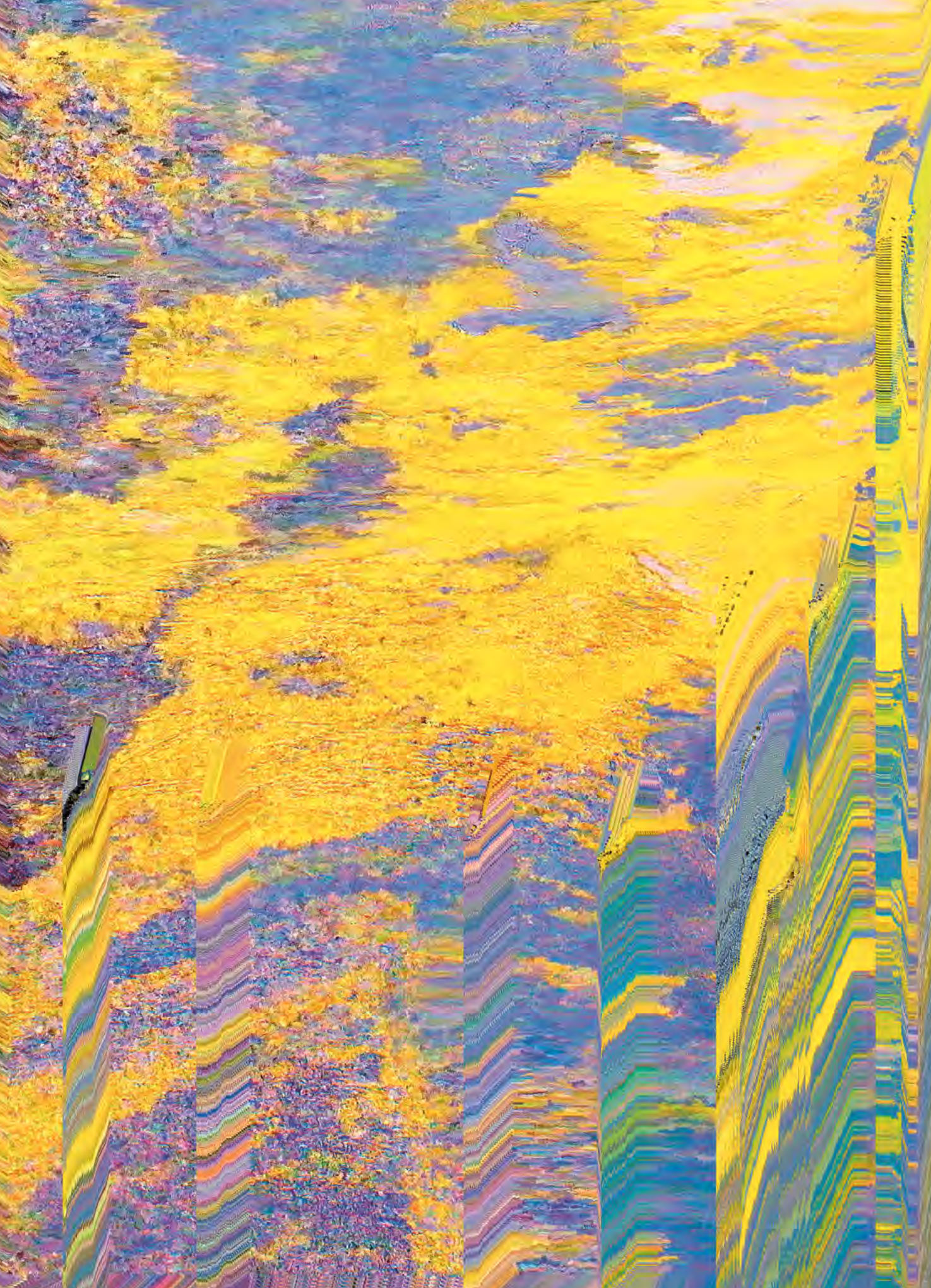
On a l’impression que vous percevez la poésie d’abord comme une pensée formelle, pourriez-vous préciser ?
Je ne pense pas sur le mode des influences. Ce que l’on peut prendre dans la littérature ou dans la peinture, c’est ce que l’on peut transposer. Si vous faites un emprunt littéral, cela ne marchera jamais car les catégories de la littérature, comme celles de la peinture, sont des catégories complètement différentes de la perception. Il faut savoir extraire, disons plutôt « abstraire », de la littérature ou de la peinture. C’est pour cela que les leçons de Klee m’ont été vraiment profitables. Il observait la nature, non pas pour dire que le feuillage est vert mais pour savoir ce que ce vert représente par rapport au bleu du ciel ou par rapport à la terre, et cherchait ensuite à savoir comment la sève circule dans une feuille, puis comment une feuille est construite par rapport à un arbre, etc. Quand vous percevez ce genre de chose, vous avez une vision intelligente que vous pouvez abstraire du contexte. Lui-même avait transposé ce qu’il voyait dans la nature par rapport à ce qu’il voulait réaliser comme essence du tableau. Dans la poésie, c’est la même démarche. Ce que je vois dans Michaux, Char et Mallarmé m’est essentiel alors que par exemple quelqu’un comme Paul Valéry, je reste à côté.

Vous semblez plus intéressé par la présence d’une altérité complètement constituée.
Il y a des affinités que l’on peut trouver à des niveaux plus élémentaires. Si vous prenez une œuvre inachevée comme *Igitur*, c’est infiniment plus passionnant que toute *La Jeune Parque*. De ce non-fini on peut construire quelque chose. Je relisais l’hiver dernier les notes de Mallarmé sur *Le Livre*: on est en présence d’une richesse spéculative impressionnante. De même, dans le *Journal* de Franz Kafka, on assiste à la genèse de son travail. Comment à partir d’une simple phrase il va déduire tout un univers. L’imagination, c’est de prendre une graine, c’est-à-dire très peu de chose, puis de la faire proliférer. J’aime beaucoup la notion de rhizome avec ses ramifications latérales développée par Gilles Deleuze.

Il semble que ce qui vous intéresse dans les œuvres, plus que l’idée de montage ou de composition, ce serait une forme en « généalogie ».
Oui, c’est ça. L’organique, c’est quelque chose qui détruit constamment la prévision. Vous êtes dans une certaine direction, mais en même temps vous devez tenir compte de l’accident ou de l’imprévu. Je ne peux pas concevoir que l’œuvre ne soit pas pleine d’accidents, si je puis dire, et en même temps que ceux-ci soient absorbés par une trajectoire. L’influence de Marcel Proust a été déterminante pour moi, par la manière qu’il a de recomposer les éléments – par exemple, l’épisode des pavés inégaux qui devait succéder à l’épisode de la madeleine dans le projet initial de *La Recherche*, et se trouve déplacé à la fin de celle-ci dans la version finale du roman : lorsque l’épisode des pavés inégaux arrive, il devient un événement rétrospectif sur le rétrospectif.

...explosante-fixe... serait donc une œuvre dans la filiation des « mosaïques » de René Char.
Oui, mais je ne suis pas pressé d’accomplir les autres parties. C’est une œuvre où les trois parties se tiennent très bien ensemble. De même que pour *Répons*, où j’ai ajouté au fur et à mesure des éléments, mais là on est en présence d’une spirale : vous y ajoutez quelque chose, cela restera toujours une spirale – il faut seulement marquer le début et la fin du processus. J’aime beaucoup les œuvres infinies dans ce sens-là, dans leur double sens, c’est-à-dire non-fini mais qui peuvent en même temps se prolonger indéfiniment.

Propos recueillis par Omer Corlaix le 13 mai 1998
Extrait d’*Accents* n°6 – septembre-décembre 1998



JEUDI 8 JANVIER
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT-CONCERT À 18:45
RENCONTRE AVEC LES ARTISTES
ENTRÉE LIBRE

GRAND SOIR NUMÉRIQUE

Cette nouvelle édition du Grand Soir Numérique se penche sur le regard neuf que la technologie porte sur le familial. Yang Song transforme un violoncelle en guqin, questionnant les traditions musicales chinoise et occidentale. Riccardo Giovanetto explore le concept de grâce féminine cher aux peintres de la Renaissance tandis qu’Annabelle Playe et Hugo Arcier imaginent une nature vierge de toute présence humaine. Fidèle à son ADN, l’Ensemble intercontemporain en profite pour créer des œuvres dont la conception ne saurait se faire sans nos nouvelles technologies. *Valets* d’Augustin Braud mêle au son des instruments une présence souterraine, qui échappe habituellement aux perceptions humaines, et Clara Olivares interroge l’impact de l’intelligence artificielle sur le processus de création.

Yang SONG
Phoenix Eye, Dragon Eye,
pour violoncelle, geste, vidéo et électronique live

Clara OLIVARES
Nouvelle œuvre pour ensemble et électronique
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain, Ircam-Centre Pompidou

Annabelle PLAYE et Hugo ARCIER
Ars Natura, performance audiovisuelle

Augustin BRAUD
Valets, pour ensemble et électronique diffusée
par quatre amplificateurs de guitare
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain, La Muse en Circuit – CNCM

Riccardo GIOVINETTO
Femina, performance audiovisuelle

Renaud Déjardin violoncelle
Ensemble intercontemporain
Yalda Zamani direction
Annabelle Playe live électronique
Hugo Arcier vidéo
Riccardo Giovanetto vidéo et live électronique
Pierre Carré, João Svidzinsky électronique Ircam

Dans le cadre et avec le soutien de **Némo, Biennale des arts numériques de la Région Île-de-France**
En partenariat avec l’Ircam-Centre Pompidou et La Muse en Circuit-CNCM

Tarif **28 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Augustin Braud, compositeur
Valets

Valets nous plonge au cœur d’une écologie du son dans laquelle la nature de sources sonores singulièrement saturées est constamment remise en question. S’agit-il d’instruments réels ou d’échantillons diffusés? D’une nature en friche ou bien reconstituée? Prenant appui sur l’essai *Valet noir · Vers une écologie du récit* (2021) de Jean-Christophe Cavallin, *Valets* déploie une toile musicale narrative au croisement de la musique écrite et du courant bruitiste *nowave*, où la «présence absente» de guitares électriques diffusées via des amplificateurs, bien réels eux, vient se mêler à un ensemble, inhabituellement amputé de ses cordes graves et anormalement chargé en soufflants. Cohabitent ainsi fragilité des cordes suraiguës, humanité des souffles et analogies avec les *feedback* et *larsen* des guitares. Entre synthèse instrumentale et orchestration électro-acoustique, *Valets* est le manifeste d’une symbiose d’organismes amplifiés, reflet de l’hybridité de notre monde et de nouveaux modes d’écoute.

CLARA OLIVARES

« Une réflexion poétique sur l'intelligence artificielle. »

Pour sa deuxième collaboration avec l'Ensemble intercontemporain, Clara Olivares explore l'un des grands enjeux de notre époque : l'intelligence artificielle. Avec cette création au programme du concert du 8 janvier à la Cité de la musique, la jeune compositrice interroge les frontières entre l'humain et la machine, offrant une réflexion musicale résolument ancrée dans les questionnements contemporains. Rencontre avec une artiste attentive aux mutations de son temps.

Clara Olivares, pouvez-vous en quelques phrases nous présenter votre projet ?

Cette nouvelle pièce d'environ quinze minutes pour grand ensemble et électronique s'appuiera sur des principes d'altération du langage humain et de transformation de matière sonore, dans une logique d'écosystème sonore circulaire. Je vais y intégrer un travail autour des apprentissages profonds (type *deep learning*), en interaction avec le public, grâce à un dispositif permettant aux auditeurs d'envoyer en amont des enregistrements vocaux (sans doute via un simple numéro WhatsApp), leurs propres témoignages, récits de vie, commentaires, etc. Ces voix vont devenir une matière première pour la pièce, mais seront détournées et altérées par un algorithme qui va transformer progressivement le matériau jusqu'à le rendre méconnaissable. Ce principe de circuit fermé et de matière collectée m'est très précieux car je ne suis pas intéressée par le fait de puiser dans des bases de données géantes ni de les nourrir en retour : je veux que l'apport des personnes à ce projet soit volontaire et informé, et je souhaite aussi limiter l'utilisation de ressources nécessaires à la production de cette pièce (les algorithmes d'apprentissage étant extrêmement

coûteux en énergie). Une fois la banque électronique constituée, toutes les données vocales envoyées seront ensuite supprimées, pour éviter toute conservation involontaire et renforcer cette idée de traces sonores éphémères.

« Je conçois cette pièce comme une forme de réflexion poétique sur l'IA. »

Comment envisagez-vous l'articulation de toutes les sources sonores ?

Ce projet s'appuie sur un double mouvement paradoxal : l'auto-génération et l'auto-dégradation. Plus la pièce avance, plus elle dévore sa propre mémoire, comme un organisme qui se nourrit de sa propre disparition. C'est un principe que j'établis d'ailleurs dès la composition : je suis en train d'écrire une première version de la pièce, puis je vais effectuer quelques enregistrements instrumentaux de fragments choisis. Ensuite, une fois les données vocales collectées, je travaillerai sur la génération et la préparation de la partie électronique ; j'intégrerai finalement à la composition cette bande transformée qui va venir bousculer et remodeler la première version de la partition. Cette interaction entre l'instrumental et l'électronique va sans doute modifier la structure initiale, créer des écarts, des points de tension, des effacements, jusqu'à ce que la version définitive de l'œuvre émerge du processus.



Quelle réflexion suscite en vous la présence de plus en plus envahissante de l'IA dans le processus créateur ?

Finalement, je conçois cette pièce comme une forme de réflexion poétique sur l'IA qui traverse et bouscule la société avec une rapidité vertigineuse, à laquelle nous ne sommes pas préparés et que l'on aborde souvent de manière un peu naïve : on fuit ou on adore cet « outil » qui n'est pourtant pas seulement un outil ! L'œuvre s'articule autour de la sensation de contrôle : celui qu'on croit avoir, celui dont on croit se saisir, celui qu'on n'a pas, celui qu'on réclame quand même. Le public imagine qu'il influence l'œuvre en y injectant sa voix mais en réalité, il n'a aucune maîtrise réelle sur ce qu'elle devient. Tout est détourné, altéré et transformé, jusqu'à ce que plus rien ne soit identifiable. Cette logique interroge aussi mon propre rapport à l'IA : jusqu'où suis-je prête à laisser une matière collectée puis auto-générée intervenir dans mes propres choix de composition ?

Vous avez déjà composé deux opéras. Cette veine scénique et dramaturgique a-t-elle des incidences ou des répercussions sur votre écriture instrumentale ?

Certains des principes exposés – travailler sur des textures altérées, utiliser des échantillons vocaux de basse qualité, jouer sur l'équilibre entre instrument

et voix synthétisée, notamment à travers des principes de synthèse croisée, et aussi questionner l'incursion du parler dans le musical – sont présents dans d'autres de mes pièces, notamment dans les deux opéras, avec différents axes de travail. De fait, j'envisage cette œuvre en chantier comme le prototype d'un projet plus large qui s'inscrira sans doute dans une forme opératique, en intégrant aussi des voix humaines et une mise en scène. Elle reprendra les éléments les plus fructueux du processus en cours, mais à une autre échelle, avec un développement plus approfondi. L'échéance est encore lointaine et les contours ne sont pas encore vraiment définis, mais l'idée est déjà intégrée à mes réflexions et aux recherches qui vont être menées à travers ce prototype.

Propos recueillis par Michèle Tosi



DU 28 JANVIER AU 3 FÉVRIER
THÉÂTRE DU CHÂTELET – GRANDE SALLE
MERCREDI 28 JANVIER, 20:00
VENDREDI 30 JANVIER, 20:00
DIMANCHE 1^{ER} FÉVRIER, 15:00
MARDI 3 FÉVRIER, 20:00

L'ANNONCE FAITE À MARIE

Pour son premier opéra, créé à Nantes en 2022, Philippe Leroux a jeté son dévolu sur *L'Annonce faite à Marie*, décrite par Paul Claudel comme un « drame de la possession d'une âme par le surnaturel ». Le dramaturge y revisite la figure de la Vierge. Contaminée par la lèpre après un baiser d'adieu arraché par un hôte de son père, la sage Violaine est rejetée de tous. Pourtant, un soir de Noël, elle accomplit des miracles, sauvant l'enfant de sa sœur et de son ancien fiancé. Le spectre de Claudel lui-même est convoqué sur scène par Leroux et la metteuse en scène Célie Pauthe. Le premier en recréant sa voix qui se mêle à celle des interprètes, la seconde en replongeant le drame dans son Tardenois natal. Dans cette œuvre intime et vertigineuse, Philippe Leroux donne vie à ce que Claudel appelait un « opéra de parole », dialogue entre drame et poésie, entre son et signifiant, entre voix et souffle.

Philippe LEROUX
L'Annonce faite à Marie
Opéra en quatre actes et un prologue
Livret de **Raphaële Fleury** d'après l'œuvre de Paul Claudel

Célie Pauthe mise en scène
Anaïs Romand costumes
Sébastien Michaud lumière et adaptation des décors
Denis Loubaton dramaturgie
François Weber vidéo

Violaine Vercors : **Raphaële Kennedy** soprano
Mara Vercors : **Sophia Burgos** soprano
Elisabeth Vercors : **Els Janssens** mezzo-soprano
Anne Vercors : **Marc Scoffoni** baryton
Jacques Hury : **Charles Rice** baryton
Pierre de Craon : **Vincent Bouchot** ténor

Ensemble intercontemporain
Ariane Matiakh direction
Carlo Laurenzi électronique Ircam
Clément Cerles diffusion sonore Ircam

Tarifs **de 10 € à 99 €**

Réservations **châtelet.com**

Créé en octobre 2022 à Angers Nantes Opéra.
Commande de l'État et d'Angers Nantes Opéra
Coproductio n : Angers Nantes Opéra, Opéra de Rennes, Ircam-Centre Pompidou.
Avec le soutien du Fonds de création lyrique (SACD).



ÉCLAIRAGE

Célie Pauthe, metteuse en scène

L'Annonce faite à Marie de Paul Claudel est une pièce d'autant plus troublante qu'elle cultive les paradoxes, les tensions. Désir d'élévation et pulsions sauvages, chair et esprit, ciel et terre s'y livrent un corps-à-corps cherchant à faire synthèse, quête d'une vie et d'une œuvre. C'est en cela que la musique de Philippe Leroux provoque un effet de vertige saisissant. Vive, tendue par l'action, au présent de chaque infléchissement d'humeur ou d'âme, elle semble traversée de brèches par lesquelles s'infiltre une dilatation du temps, un jeu avec la mémoire. Mémoire des personnages glissant par moments dans des récitatifs à travers lesquels ils semblent se souvenir ; mémoire portée par l'apparition de chants grégoriens cristallins comme remontant du fond des âges ; mémoire enfin de Claudel lui-même, dont la voix mélodique et rocailleuse se mêle par moments à celles des interprètes. La présence en creux de l'auteur dans la partition fait résonner l'œuvre d'une dimension à la fois introspective et chorale, propice au rêve scénique. Ce dialogue secret entre Claudel et ses six personnages, qu'il surnommait sa « poignée de locataires peuplant le sous-sol de [sa] conscience », ouvre une aire de jeu en abîme, aussi ludique que profonde.

L'Annonce faite à Marie, un opéra de parole

Pour son premier opéra, créé en 2022 à Nantes, Philippe Leroux a choisi de s'emparer de *L'Annonce faite à Marie* (1912), pièce emblématique de Paul Claudel que l'auteur qualifiait de « mystère » en quatre actes et un prologue. Dans cet entretien réalisé quelques semaines avant la création, le compositeur français revenait sur ses partis pris artistiques, la modernité du langage claudélien, et son ambition de faire de l'opéra un espace de rencontre entre narration, abstraction et innovation sonore, tout en rendant hommage à la puissance dramatique et à la musicalité du texte original.



Comment imaginez-vous l'opéra d'aujourd'hui?

C'est un opéra qui tient compte des innovations des langages musicaux des dernières décennies, tout en conservant ce qui fait l'unicité du genre. Je souhaite y trouver un juste mélange entre langage concret et abstraction. C'est pourquoi je conserve de l'opéra traditionnel l'idée de narration tout en y adjoignant celle de périodes fondées sur une signification générale plus que sur un discours rationnel. Du point de vue vocal, j'escompte des chanteurs qu'ils aient une maîtrise de leur vibrato et qu'ils puissent recourir à d'autres techniques vocales que le simple bel canto. Enfin, j'attends du recours à l'électronique ce qu'elle peut apporter du point de vue sonore et conceptuel, ainsi que sa capacité à enrichir la pâte sonore, permettant de ce fait de travailler avec des formations instrumentales moins grandes et plus souples que les orchestres traditionnels.

Votre choix de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel peut étonner, à deux égards. D'une part, si par le passé, les sujets de vos pièces témoignent parfois d'un intérêt pour le transcendant, le religieux ou la finitude, ici, il s'agit plutôt de mystique.

Étymologiquement, est mystique ce qui est caché. Il est vrai que j'ai toujours été intéressé par ce qu'on ne peut voir, et par l'idée que derrière la réalité de l'univers se cache une autre réalité, qu'on pourrait qualifier de spirituelle. La musique me permet de traverser une certaine compacité du monde. C'est aussi le sens de mes nombreuses explorations de la notion « d'épaisseur » dans ma musique de chambre. Une humanité qui occulterait ce type d'expérience me paraîtrait fade et sans saveur. Les questions du don de soi par amour, de la foi dans un possible franchissement des limites humaines, et de la présence d'une réalité autre au sein du quotidien, sont au cœur de *L'Annonce faite à Marie*.



D'autre part, vous avez jusqu'ici principalement mis en musique des textes d'auteurs vivants. Qu'est-ce qui vous a séduit dans la langue certes très singulière de Paul Claudel?

Ce que j'ai aimé, c'est d'abord ce mélange entre théâtre et poésie. Le texte de *L'Annonce faite à Marie* est à la fois dramatique et poétique (par son utilisation du vers libre) : c'est le fameux « opéra de parole » selon l'expression même de Claudel. Je trouve aussi extrêmement intéressante et moderne la façon dont Claudel sépare la syntaxe des phrases et le souffle qui les porte. Particulièrement quand il va jusqu'à insérer un silence au milieu même d'un mot. Chez lui, le sens ne provient pas seulement de l'écrit, mais également de la façon dont le texte est porté. Et cette attitude me semble excessivement musicale. Sa pratique d'accentuation des consonnes a aussi suscité chez moi l'écriture de plusieurs séquences onomatopéiques dans la première moitié de l'opéra.

Vous avez aussi entrepris de recréer la voix de Claudel, avec l'aide des équipes de l'Ircam...

Effectivement : nous y avons travaillé avec Christophe Veaux et Carlo Laurenzi, grâce à un synthétiseur neuronal composé de deux réseaux de neurones – une technique qui relève de l'apprentissage profond.

Mon idée était de mettre en scène musicalement Claudel lui-même, en le faisant intervenir dans son opéra, comme s'il rêvait, était en train d'écrire son texte, en se le récitant à lui-même, ou nous guidait dans notre écoute en soulignant telle ou telle expression. J'ai voulu accentuer l'aspect profondément autobiographique et humain de ce drame, dans lequel Claudel montre crûment les passions et rivalités amoureuses des deux sœurs, ainsi que les réactions de leur mère et parfois la lâcheté des hommes qui les aiment. On trouve chez ces personnages des connexions avec la famille Claudel, y compris avec Camille.

Que permet cette voix dans la mise en scène et comment s'articule-t-elle avec celles chantées?

La voix de Claudel intervient dans des sortes de « récitatifs » qui proposent aux auditeurs une écoute « flottante », où ils peuvent associer librement les mots entre eux. Se crée ainsi une dialectique entre le sens ordinaire des mots, qui supporte la narration dramatique de l'opéra, et une signification plus métaphorique et subjective, d'ordre poétique, portée par les voix, les instruments et la partie électroacoustique, qui convoque nos sensations et notre inconscient.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

VENDREDI 30 JANVIER
19:00
CONSERVATOIRE DE PARIS
ESPACE MAURICE FLEURET

ÉMERGENCES II

Après le premier concert «Émergences» en novembre (p.31), ce second rendez-vous met à nouveau la jeune création à l'honneur. Plusieurs jeunes compositeurs et compositrices des classes de composition du Conservatoire de Paris présentent leurs nouvelles œuvres qui seront interprétées conjointement par les solistes de l'EIC et les musicien-ne-s de l'Ensemble NEXT, constitué des étudiant-e-s du cursus Artist Diploma – Interprétation / Création. Ce rendez-vous s'inscrit ainsi dans la dynamique de transmission et de partage chère à l'Ensemble intercontemporain, offrant une nouvelle occasion de découvrir les voix émergentes de la composition et les interprètes de demain. Il réaffirme ainsi l'engagement historique de l'Ensemble intercontemporain envers les nouvelles générations.

Créations des étudiant·e·s de la classe de composition du Conservatoire de Paris

Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Clara Iannotta professeur·e·s de composition
 Département écriture, composition et direction d'orchestre

Hae-Sun Kang professeure Artist Diploma – Interprétation / Création

Ensemble intercontemporain
 Ensemble NEXT
 NN direction

Coproduction Ensemble intercontemporain, Conservatoire de Paris

Entrée libre
 (dans la limite des places disponibles)

Réservations
 conservatoiredeparis.fr/fr/la-saison

H A E - S U N
 K A N G



NEXT generation

Très active dans diverses classes du Conservatoire de Paris, Hae-Sun Kang est la principale cheville ouvrière du cursus de 3^e Cycle Artist Diploma – Interprétation / Création, une classe dont l'effectif constitue depuis deux ans les forces vives de l'Ensemble NEXT, consacré à la création et à l'interprétation des répertoires contemporains. Elle revient pour nous sur l'histoire et les enjeux de cette formation unique au monde.

D'abord, d'où vient l'idée de ce diplôme de 3^e cycle au CNSMD de Paris? Quelle lacune est-il venu combler dans le cursus commun des élèves du conservatoire? Le cursus de 3^e cycle, appelé Diplôme d'Artiste – Interprétation (DAI), existe depuis bien longtemps. Mais il couvrait tout le répertoire «classique», dirons-nous. Rien n'existait spécifiquement concernant le répertoire contemporain. On avait pourtant des demandes d'élèves intéressés, auxquelles on ne pouvait répondre de manière satisfaisante.

Quand Bruno Mantovani a été nommé à la direction du conservatoire, nous avons imaginé ensemble une deuxième classe de DAI, spécifiquement dédiée aux musiques d'aujourd'hui, avec un concours d'entrée annuel indépendant du DAI classique, et un diplôme prévu en un an, renouvelable une fois. La classe s'est développée, avec plusieurs concerts donnés par les étudiant-e-s chaque année. Quand Émilie Delorme a succédé à Bruno, nous avons voulu aller plus loin et repenser la classe sous la forme d'un ensemble constitué, pour monter des projets plus ambitieux. C'est ainsi qu'est né l'Ensemble NEXT. Évidemment, il existe dans le monde d'autres cursus d'ensemble spécialisé dans le répertoire contemporain, mais tous les autres sont destinés à des étudiant-e-s en Master et non pas en 3^e cycle. C'est donc un ensemble unique en son genre: les jeunes ont presque tous déjà commencé leur carrière.

Comment les étudiant-e-s sont-ils sélectionné-e-s?
 Par un concours d'entrée qui a lieu tous les deux ans et comporte plusieurs épreuves assez difficiles. Le premier tour est une sélection sur dossier comprenant des enregistrements vidéo des étudiant-e-s interprétant des pièces du répertoire contemporain ou du xx^e siècle. Ceux qui sont retenus viennent à Paris passer un deuxième tour au cours duquel le jury les entend dans des répertoires contemporains qu'ils choisissent dans une liste que nous leur proposons – ils peuvent aussi présenter d'autres pièces, s'ils le souhaitent. Vient ensuite une épreuve d'improvisation, en groupe. Et enfin, une dernière épreuve très importante, un entretien. Le concours est ouvert à tout le monde, au niveau post-Master – dans une limite d'âge de trente ans. Nous recevons chaque fois une quarantaine de candidatures et nous avons constaté cette année un véritable engouement pour le deuxième concours spécifiquement dédié à l'Ensemble NEXT.

La classe étant désormais un ensemble, les étudiant-e-s sont-ils et elles recruté-e-s sur des postes en particulier?
 Oui. L'Ensemble NEXT comprend seize membres et nous avons déterminé des postes relativement fixes. Autre spécificité qui rend cet ensemble unique au monde: l'Ensemble NEXT comprend en son sein deux étudiant-e-s de Réalisation en informatique musicale (RIM), recrutés sur concours comme les instrumentistes, pour aborder tout le répertoire avec électronique, toujours dans une même démarche pédagogique.

Comment se passe le cursus lui-même?
De quelle façon sont abordés les divers aspects des musiques d'aujourd'hui?
 D'abord, il y a les activités de l'Ensemble NEXT en tant que tel. L'Ensemble se produit ainsi en concert

avec des pièces écrites exprès pour nous par les étudiant-e-s des classes de composition du Conservatoire. L'Ensemble NEXT se produit également dans des productions communes avec l'EIC, et répond chaque année à des invitations de festivals comme Présences, ManiFeste ou Traiettorie (à Parme en Italie). Les projets s'enchaînent, comprenant des pièces d'ensemble avec ou sans électronique, des pièces solistes avec électronique. Cela fait beaucoup de partitions à préparer. En dehors du cadre de ces diverses productions, des séminaires sont organisés pour les étudiant-e-s, qui ont en outre accès aux diverses ressources du Conservatoire en termes de recherche et de médiation. Ils peuvent enfin bénéficier, au cours des deux années du cursus, de dix heures de cours avec le professeur de leur choix. Je leur ai également obtenu, toujours sur ces deux années, 4 heures de cours avec n'importe lequel des solistes de l'Ensemble intercontemporain. Enfin, ils peuvent venir me voir moi, sans aucune limite de temps, quand ils le souhaitent – et pas uniquement les violonistes.

Quel est votre rôle, justement, dans ce projet?
 Le cursus ayant pris la forme d'un ensemble instrumental, celui-ci bénéficie d'une gestion administrative et d'une direction de production – prises en charge par le Conservatoire. Je m'occupe quant à moi de l'artistique. Je suis en contact direct avec tous les élèves, individuellement. Quand il y a lieu, je m'occupe également de la programmation – lorsque nous sommes invités par des festivals ou d'autres institutions dans le monde. Je participe à l'élaboration des programmes de concert, ce qui nous permet d'ailleurs parfois d'aborder, outre la création, quelques grandes pages du répertoire.

Où sont aujourd'hui les diplômé-e-s du DAIC, et les anciens de l'Ensemble NEXT?
Quels sont les débouchés de cette formation?
 Si je regarde tous les ancien-ne-s étudiant-e-s, depuis le début, je constate qu'ils sont nombreux à faire carrière dans le répertoire contemporain, que ce soit en soliste, au sein d'ensembles, ou en portant eux-mêmes leurs projets. J'entends beaucoup de choses très intéressantes!

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas



JEUDI 19 FÉVRIER
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
STUDIO

AVANT-CONCERT À 18:45
CLÉ D'ÉCOUTE SUR GYÖRGY KURTÁG ET SES ASCENDANCES
ENTRÉE LIBRE

ASCENDANCES

György Kurtág est né il y a un siècle exactement : le 19 février 1926 à Lugoj en Roumanie, au cœur de ce formidable réservoir musical que constitue cette région sylvestre et montagneuse, qui nous a également offert Bartók, Ligeti, Veress et bien d'autres. Et c'est dans ce riche vivier musical que ce concert anniversaire nous replonge avec délice. Un héritage auquel György Kurtág reste d'ailleurs fortement attaché, lui qui dédie nombre de ses miniatures à ses héros musicaux dont il revisite inlassablement les œuvres. Celles-ci s'invitent ainsi à sa table de travail : il les déconstruit pour en extraire la substantifique moelle, qui donnera naissance à une nouvelle page, indiscutablement « kurtagienne »... Un foisonnant réseau d'inspirations, d'hommages et de reprises, d'arrangements, de paraphrases, d'emprunts et d'extrapolations que démêlent pour nous les solistes de l'EIC et la soprano Jenny Daviet.

György KURTÁG
Kafka Fragmente, op. 24, pour soprano et violon (extraits)
Tre pezzi, op. 38, pour clarinette et cymbalum
Játékok (extraits)
Signes, jeux et messages (extraits)

György LIGETI
Études (extraits)

Béla BARTÓK
Quarante-quatre Duos (extraits)
Mikrokosmos (extraits)

Sándor VERESS
Trio, pour violon, alto et violoncelle – extrait : mouvement II.

Franz LISZT
Romance oubliée
Fünf Klavierstücke, S. 192 – n° 3, « Sehr langsam »

Zoltán KODÁLY
Sonate, op. 8, pour violoncelle – extrait : mouvement I.
« Allegro maestoso ma appassionato »

Robert SCHUMANN
Scènes de la forêt, op. 82, pour piano (extraits)

Jenny Daviet soprano
Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Tarif **34 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Odile Auboin, altiste

Pour fêter le centenaire de la naissance de György Kurtág, nous avons imaginé un programme à son image et à l'image de ce qu'il aime concevoir : les œuvres s'enchaînant sans interruption entrent en résonance les unes avec les autres. L'intérêt que le percussionniste de l'Ensemble Aurélien Gignoux porte au cymbalum nous a en outre ouvert tout un horizon : celui de la filiation hongroise de Kurtág. C'est pourquoi sa musique dialoguera avec celles de ses aînés Béla Bartók, Zoltán Kodály, Sándor Veress et même Franz Liszt mais aussi György Ligeti, son condisciple à Budapest. Lorsqu'il joue sa musique ou celle des autres, Kurtág aime présenter les œuvres sous plusieurs visages, arrangées ou non, comme vues sous différents angles. C'est ainsi qu'une *Étude pour piano* de Ligeti sera jouée en duo avec cymbalum, tandis qu'une autre sera arrangée pour l'ensemble des musiciens présents. Nous revisiterons également des *Duos* et des extraits du *Mikrokosmos* de Bartók, voire un *Klavierstück* de Liszt. Et les grands corpus de Kurtág lui-même, à l'instar des *Játékok* ou des *Jelek, játékok és üzenetek*, seront un terrain d'aventure fertile. Enfin, des extraits des *Scènes de la forêt* de Schumann et des *Kafka-Fragmente* chantés par Jenny Daviet ponctueront cet hommage.

• G • Y • Ö • R • G • Y • • • • • • • • • •
• K • Ü • R • T • Á • G • • • • • • • • • •
• • • • • • • • • • • • • • • •

Naissance d'un musicien

À l'occasion du centenaire de la naissance de György Kurtág, l'Ensemble intercontemporain rendra hommage à l'un des plus grands compositeurs de notre temps, lors de deux concerts à la Cité de la musique, dont un premier rendez-vous de musique de chambre le 19 février. L'occasion de découvrir ou redécouvrir ce texte du début des années 1980 retraçant la jeunesse musicale de Kurtág : de la révélation fondatrice de la *Symphonie inachevée* de Schubert à ses premiers pas au piano et à la composition, nourris par la complicité avec sa mère et l'influence décisive de Bartók, Schubert ou Penderecki.

Je devais avoir onze ou douze ans lorsque se produisit ce à quoi je dois d'être devenu musicien. La radio diffusait la *Symphonie inachevée* de Schubert, et lorsque mes parents me dirent le titre de ce que nous étions en train d'écouter, je découvris avec stupeur que les adultes étaient à même de reconnaître la musique classique. Plus tard, alors que j'étais seul à la maison et que j'écoutais de la musique à la radio, je me rendis compte qu'il s'agissait de nouveau de l'*Inachevée*. Je demandai à mes parents de m'acheter la partition, ce qu'ils firent, et j'appris la transcription pour piano de la symphonie.



C'est ce qui détermina le fait que la musique allait devenir extrêmement importante dans ma vie. Lorsque j'avais entre cinq et sept ans, j'apprenais le piano et j'aimais la musique classique. À l'âge de sept ans, je cessai d'apprendre et je perdis tout intérêt pour la musique. Je bâclais mes exercices de piano et n'en faisais guère que cinq ou dix minutes par semaine, parce que mon propre jeu ne me permettait d'accéder à aucune impression profonde. Ce sont les danses, le tango, la valse et les marches qui me ramenèrent à la musique. J'avais une dizaine d'années lorsque je commençai à fréquenter un cours de danse; puis nous sommes allés passer les vacances en famille à Baile Herculane: je dansais tous les soirs avec ma mère au «Kursalon». Elle était alors très jeune et très belle...

La danse constituait donc l'un des moyens de séduction utilisés par ma mère durant l'été. En hiver, c'était le piano à quatre mains. Nous jouions des transcriptions brèves et rudimentaires de différents passages d'opéras. C'était bon de danser avec elle (pour moi, chaque tango, chaque valse avait son caractère à part), et c'était aussi bon de jouer à quatre mains ensemble. Et voilà qu'un jour, nous nous sommes lancés sans préparation aucune dans le premier mouvement de l'*Héroïque*. L'entreprise dépassait largement mes aptitudes (et peut-être même nos aptitudes à tous les deux), mais nous avons lu entièrement la symphonie, puis nous sommes passés à la *Première* et à la *Cinquième*. (Mais ma mère n'a jamais voulu jouer la marche funèbre de l'*Héroïque*. À l'époque, j'y voyais de la superstition pure, mais il est possible que cela ait été en fait une prémonition, car elle est morte à l'âge de quarante ans seulement.) Entre cinq et sept ans, j'ai même composé – deux petites pièces pour piano, je crois – et plus tard, lorsque la symphonie de Schubert m'a si fortement impressionné, cela eut aussi pour effet de me ramener à la composition. Je voulais écrire une symphonie juive en *mi* mineur, qui aurait eu pour titre «Éternel espoir». Mais en ce temps-là, j'écrivis aussi beaucoup d'autres choses... Des œuvres écrites par d'autres produisirent sur moi une impression profonde, mais il était généralement fort rare qu'une composition me fasse de l'effet à la première audition. J'avais par exemple lu beaucoup de choses sur la *Neuvième*, mais je fus très déçu en l'entendant pour la première fois, car les impressions littéraires que j'en avais retirées m'avaient orienté dans une direction toute différente. Elles m'avaient fait imaginer une *Neuvième* dont la réalité était si éloignée que je me sentis incapable de m'y habituer.

La *Cantate profane* et la *Musique pour cordes, percussions et célesta*, elles, produisirent sur moi un effet foudroyant; mais cela ne veut pas dire pour autant que leur influence se soit faite sentir dans mes propres compositions. Je fus influencé avec la même force par le *Concerto pour violon* de Bartók, que j'entendis pendant la guerre à la BBC. [...] Plus tard, cependant, deux ou trois mois après que je fus arrivé à Budapest, ce même *Concerto* devait produire sur moi l'une des impressions les plus profondes qu'il m'ait été données de vivre. J'assistai alors à toutes les répétitions de Doráti et de Menuhin, puis j'appris la partie de piano de l'accompagnement (des années durant, je fus sans doute le seul à la connaître à fond), et je la jouai pendant plusieurs années avec Ede Zathureczky. Et toutes les fois que quelqu'un d'autre apprenait la partie de violon, j'étais là pour l'accompagner pendant les répétitions. Cette œuvre devait influencer très directement sur la composition de mon *Concerto pour alto*. J'y ai même fait des emprunts, quoique l'influence

du *Concerto pour orchestre* et de différentes autres compositions y soit plus sensible. Toujours est-il que la familiarisation, la connaissance acquise petit à petit, a toujours été plus importante pour moi que la première rencontre avec une œuvre. Généralement parlant, il ne m'est arrivé que rarement d'entendre quelque chose et de sentir immédiatement son importance. Il est une autre musique qui m'a profondément influencé: le *Thrène* «À la mémoire des victimes d'Hiroshima» de Penderecki; un passage des «Dits» de Bornemisza, «La mort de l'homme...» (troisième partie), lui fait pendant. Le souvenir d'«À la mémoire des victimes d'Hiroshima» a nettement influé sur la structure de la partie de piano de ce passage... J'ai aussi été influencé par Webern, non pas en entendant ses œuvres mais en les étudiant, en «interrogeant» les petits détails. Dans le cas de Bartók également, ma véritable rencontre avec sa musique s'est faite en m'exerçant à la jouer... La première de ses œuvres qui me marqua, lorsque j'avais environ quatorze ans et que je me destinais déjà à la carrière musicale à Timișoara, fut la deuxième *Bagatelle*. Je n'y compris pas grand-chose. La suivante fut la *Chanson des Neuf petites pièces pour piano* de 1926. [...]

•
«Ce sont les danses, le tango, la valse et les marches qui me ramenèrent à la musique.»
•

En vérité, [...] je n'aimais pas Bartók. Il était pour ainsi dire trop horriblement bon... [...] La première fois que j'entendis *Le Château de Barbe-Bleue* par exemple, je trouvai cela positivement laid. Il n'empêche que l'œuvre me fit de l'effet. Sans compter que son charme se trouvait rehaussé par le fait qu'elle se heurta aux résistances de mon entourage. En fait, c'est en dépassant mes goûts et mon savoir personnels que j'ai découvert la saveur de la musique de Bartók. Ma première composition, que j'assume d'ailleurs de plus en plus, fut une *Suite* pour piano. Je ne sais plus exactement à quel âge je l'écrivis – seize ou dix-sept ans. Le premier volet, «On dirait quelqu'un qui vient» (*Mintha valki jönne*), est une réponse à un lied sur un poème d'Ady écrit par Max Eisikovits, qui était mon professeur de composition. Son vécu profond, le fait d'attendre quelqu'un et de ne voir arriver personne m'était douloureusement familier, et c'est ce qui a donné la première partie de ma *Suite*. [...] Curieusement, il m'est arrivé quelquefois encore, par la suite, de donner un programme à la première partie



•

«Je ne suis capable de composer
que lorsque je m’entends pour ainsi dire bien avec moi-même,
lorsque je m’accepte tel que je suis.»

•

d’une composition. Tel a par exemple été le cas pour mon *Quatuor à cordes op.1*. Je ne pourrais pas vous dire si j’y ai cherché et trouvé le programme en question après coup, ou bien si j’y pensais effectivement en l’écrivant. Je vivais alors à Paris et je traversais une crise qui me mettait dans l’incapacité complète de composer: 1956 a vraiment été pour moi l’écroulement de tout un monde. Non seulement le monde extérieur, mais aussi mon univers intérieur. De nombreux problèmes d’ordre moral se posaient en rapport avec mon travail sous la direction de Marianne Stein, toute mon attitude humaine devenait problématique. Je touchai complètement le fond. Auparavant, j’avais rejeté sur les autres un tas de responsabilités, et il a fallu que je réalise pratiquement du jour au lendemain que c’était moi-même, mon propre caractère, qui m’avaient déçu. Je ne suis capable de composer que lorsque je m’entends pour ainsi dire bien avec moi-même, lorsque je m’accepte tel que je suis – lorsque je parviens en quelque sorte à une identité de vues avec moi-même. Or, à Paris, je réalisai jusqu’au désespoir que rien de ce que j’avais cru constituer le monde n’était vrai, et que je ne pouvais me raccrocher à rien dans la réalité. [...]

Cette année passée à Paris et le travail auprès de Marianne Stein ont pratiquement coupé ma vie en deux. Je perdis alors vingt kilos. [...] Et puis je commençai à faire de la gymnastique. J’avais toujours été particulièrement peu doué pour cela. J’avais commencé par imiter les exercices que faisait ma mère (lorsque j’étais à Paris, je l’avais perdue depuis plus de dix ans), mais par la suite, je les perfectionnai à ma manière. Mes mouvements étaient terriblement anguleux, c’était presque une pantomime. J’essayai alors de modifier aussi mon écriture et de la rendre plus anguleuse, plus crispée. L’étape suivante fut la construction de formes, également anguleuses, avec des allumettes. Je me créai tout un univers de symboles. Je me sentais moi-même dans un état comparable à celui d’un ver de terre, avec des caractéristiques humaines réduites

à leur plus simple expression. Les formes construites avec des allumettes, des moutons de poussière (je ne faisais pas le ménage tous les jours) et des mégots noircis (car en plus, je fumais) me représentaient. J’intitulai ma composition en allumettes «Le cancrelat à la recherche de la voie conduisant vers la lumière» (j’avais posé à l’extrémité de la composition d’allumettes une forme lumineuse en aluminium ménager). Tel devait être aussi le programme du premier mouvement de mon quatuor. La lumière y est symbolisée par l’accord de flageolet, après toute cette saleté... J’ai failli écrire en exergue de ce mouvement deux lignes de Tudor Arghezi: *Din mucegaiuri, bube si noroi. Iscat-am frumuseti si preturi noi* [J’ai fait naître des beautés et des valeurs neuves de la moisissure, des plaies purulentes et de la boue]. Mais elles étaient déjà présentes au fond de moi lorsque je construisis mes compositions en allumettes... Cette citation est liée à quelqu’un, Felician Brînzeu, qui était professeur au collège de Lugoj. Dans ma vie, c’est lui qui fut le maître, le pédagogue par excellence. (En musique, c’est Magda Kardos qui devait me marquer ainsi d’une empreinte indélébile.) Lorsque j’étais en seconde année de collège, Brînzeu parvint à faire apprendre la grammaire roumaine en l’espace de trois mois à une classe d’une cinquantaine de gosses, en grande partie des petits paysans, sans mettre une seule note, en parlant avec nous du programme tout le temps, au point que cela en devenait presque un jeu de société. Nous nous amusions formidablement, et il m’a fait comprendre pour le restant de mes jours ce qu’est la structure d’une langue...

En dessin, j’étais nul et j’ai échoué dans cette matière à l’examen. Je n’ai jamais été doué pour cela et aujourd’hui encore, je suis incapable de dessiner même les objets les plus simples. Mais durant l’année que je passai à Paris (et à la fin de la période de paralysie créatrice qui précéda *Jeux*, autrement dit un an environ avant leur composition), je passai des mois entiers à dessiner, et uniquement cela, ou plutôt à laisser des signes sur le papier.

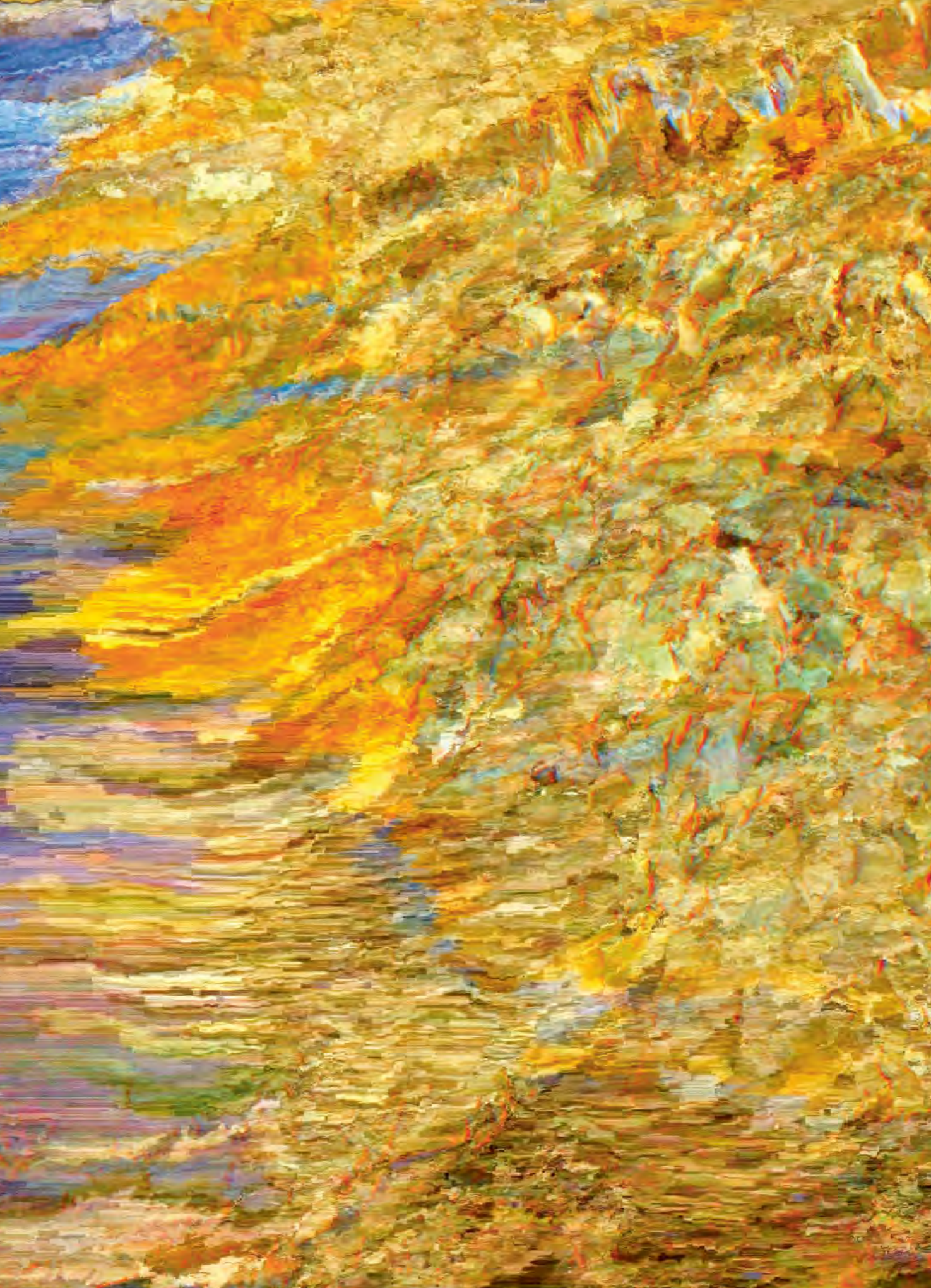


À Paris, je commençai par dessiner avec mes formes en allumettes. Ma chambre était pleine d’allumettes et il fallait que je les détruise à chaque fois que je voulais faire le ménage. J’essayai donc, pour sauvegarder ces compositions, de les dessiner. Mais bien entendu, cela ne donna que des résultats absurdes. Puis je dessinai quelque chose – il y avait des étoiles sur les bords, et au milieu quelque chose de tordu en vrille. J’ai conservé le dessin, je l’ai encore. C’est cela que j’ai essayé de traduire en musique dans ma *Pièce pour piano n°7*.

[...] J’avais, enfant, beaucoup plus d’oreille qu’aujourd’hui. J’étais capable de restituer vocalement n’importe quelle musique, n’importe quel bruit extérieur. Une fois, je ne sais plus exactement quand, à l’époque où ma voix mua ou plus tôt déjà, alors que je chantais dans les chœurs, je me fis attraper; on me dit que je dérangeais les autres choristes. Depuis, peut-être à cause de cela, je n’ai plus l’oreille absolue pour le chant. Même pour les autres sons, mon ouïe s’est plutôt détériorée... J’ai d’ailleurs l’impression que ce n’est pas forcément avec les oreilles que j’entends et avec les yeux que je vois. À l’époque où j’étais collégien et où mes facultés s’éveillaient, j’ai lu pendant la guerre, dans l’Histoire

de l’art de Lützeller, que l’architecture est en fait une impression spatiale, quelque chose qui vous entoure. Comme la musique, qui est aussi présente autour de vous. J’ai retrouvé cette impression dans mes rencontres avec les cathédrales, par exemple à Reims ou à Chartres. Celle de Chartres, par exemple, est de façon extraordinaire à l’échelle humaine, elle a juste les dimensions que l’homme est en mesure d’embrasser du regard, et j’y ai eu l’impression de sentir l’espace avec ma peau, avec mon dos, lorsque je ne regardais pas... Pour moi, il en va fréquemment de même pour la musique. Elle passe d’une façon mystérieuse d’une sensibilité à l’autre, j’entends les choses sans les entendre...

Propos recueillis par András Varga Bálint
György Kurtág. Entretiens, textes, écrits sur son œuvre.
Éditions Contrechamps, Genève, 1995, p.11-17.



MARDI 17 MARS
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
AMPHITHÉÂTRE DU MUSÉE – CITÉ DE LA MUSIQUE

SCINTILLEMENTS

Quand on évoque la famille instrumentale des cuivres, on l’imagine volontiers claironnante ou triomphante, menaçante ou mélancolique. Tout le contraire de ce concert en somme, tout en poésie, fragilité, imperceptibilité et douce ironie, qui réunit sept compositrices d’horizons géographiques et esthétiques très différents. Œuvre de confinement de la période Covid, *...da kehrte die Ruhe ein...* de Nina Šenk évoque le silence tombé sur sa ville de Ljubljana, et la fragilité devenue palpable de l’existence. Même vulnérabilité dans *Les Plantes près de la fenêtre* de Lanqing Ding, dont la poétique joue de l’ambiguïté entre cor et piano. La poésie se fait plus violente avec *Marsyas* d’Olga Neuwirth, inspirée d’une sculpture d’Anish Kapoor d’après l’histoire de ce satyre musicien (Marsyas) victime d’un Apollon jaloux. À l’opposé, *Lui* d’Horace Bravo tient d’une sorte de cadavre exquis musical. Ce concert est également l’occasion de (re)découvrir Lucia Dlugoszewski et son inclassable *Space is a Diamond*, ainsi qu’une nouvelle œuvre commandée à la jeune compositrice française Anaïs-Nour Benlachhab.

- Chikage IMAI**
Drawing, pour cor
- Nina ŠENK**
...da kehrte die Ruhe ein... pour cor, trompette et trombone
- Horace BRAVO**
Lui, pour trombone
- Olga NEUWIRTH**
Marsyas, pour piano solo
- Lanqing DING**
Les Plantes près de la fenêtre, pour cor et piano
- Lucia DLUGOSZEWSKI**
Space is a Diamond, pour trompette
- Anaïs-Nour BENLACHHAB**
Nouvelle œuvre pour cor, trompette, trombone et piano
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain

Solistes de l’Ensemble intercontemporain

Tarif 34 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Nina Šenk, compositrice
...da kehrte die Ruhe ein...

...da kehrte die Ruhe ein... a été composée dans les premiers temps de l’épidémie de Covid-19. La vie dans les rues de Ljubljana s’était soudainement figée, et la rumeur de la ville – ce flot sonore omniprésent, auquel on ne prête vraiment attention que lorsqu’il disparaît – s’était tue. Ljubljana semblait enveloppée de silence, et mes pensées sont devenues, elles aussi, plus vulnérables, inquiètes, fragiles. Dans cette atmosphère inédite de calme, j’ai tenté de capter la palette d’émotions et de sons qui ont surgi en moi et autour de moi, pour les transposer dans cette œuvre dont le titre signifie littéralement: «...et puis la paix est revenue...». J’ai choisi un titre en allemand pour deux raisons: d’abord parce que cette pièce a été écrite pour un trio d’exception (Gábor Tarkövi, Andrej Žust et Jesper Busk Sørensen) installé à Berlin, et ensuite parce que ces sentiments d’insécurité m’ont ramenée à ma vie d’étudiante en Allemagne, une époque au cours de laquelle j’ai parfois dû affronter mes peurs quant à l’avenir.

Ä N A I S - N O U R
B E N L A C H H A B

Musique en liberté

Anaïs-Nour Benlachhab est une artiste singulière. Ses œuvres mêlent musique, arts plastiques et dramatiques, avec une gourmandise rare dans le paysage hexagonal. Originaire de Montpellier, Anaïs-Nour commence la composition électro-acoustique auprès de Bertrand Dubedout, qui l'encourage tôt à ouvrir ses horizons artistiques. Mais c'est dans la capitale allemande qu'elle développe son talent : « Mon expérience berlinoise s'est révélée inestimable. Je ne parlais pas un mot d'allemand, et j'y suis restée cinq ans ! Durant mes études à la Hochschule für Musik Hanns Eisler, j'ai pu travailler avec des chorégraphes, des poètes et des marionnettistes. Aujourd'hui, j'écris une musique qui réunit tous mes centres d'intérêt. Si Berlin m'a appris une chose, c'est à accepter la pluralité. »

Cette pluralité, on la retrouve dans les origines familiales d'Anaïs-Nour. Née d'un père marocain et d'une mère d'origine espagnole, la jeune Occitane poursuit : « La composition permet l'accès à de nombreux domaines. Il n'est nul besoin de se mettre dans une boîte ou de se placer sous une étiquette : il faut se tourner vers d'autres personnes, d'autres arts, d'autres cultures. La musique est là pour créer des liens. »

Depuis son retour en France, Anaïs-Nour Benlachhab déploie cette ouverture tous azimuts. Fruit de son année de post-diplôme à l'Ircam, *Rêve lucide d'une diva en burn-out* est une œuvre étonnante qui mêle soprano, électronique et animation 2D : «Le dessin m'apparaît comme une prolongation de mon monde intérieur. Pour cette pièce, j'ai beaucoup réfléchi à la dynamique entre animation et musique. En mêlant musique et dessin, j'ai eu l'impression que mon univers était complet, tant l'animation permet de faire vivre tous ses rêves.»

À partir d'un texte de la poétesse Joyce Mansour, *Rêve lucide d'une diva en burn-out* trace une narration résolument surréaliste: «Je suis passionnée par la psychologie, le fonctionnement du cerveau, et tout ce qui touche à la santé mentale», glisse la musicienne avec malice, avant d'ajouter: «La diva de ma pièce fait un rêve lucide, soit le moment du sommeil lorsque le dormeur a conscience d'être en train de rêver. Des scientifiques ont montré qu'on pouvait contrôler ses rêves avec certaines techniques. C'est fascinant! »

Les œuvres de Anaïs-Nour Benlachhab prennent souvent une dimension onirique. Dans *Femme fou labo* (2021), la compositrice se met elle-même en scène devant un laboratoire sonore. Chimiste du son, on la voit manipuler des objets connectés électroniquement dans une troublante suite de séquences sans lien apparent. «Tout est minutieusement noté, mais pour que l'effet fonctionne auprès du public, il faut se garder de tout systématisme». Anaïs-Nour affectionne ces états-limites, entre contrôle et lâcher-prise. Dans *Corps criants* (2020), la musicienne établit une véritable topologie de cris, qu'elle matérialise avec la performance de trois danseurs reliés par des micros et une bande électronique fixe: «J'ai enregistré énormément de cris différents de manière à avoir une vaste matière sonore. J'ai également étudié les gestes que l'on faisait en criant, et je suis arrivée à la conclusion que certaines postures corporelles ressemblaient à des gestes de prière dans certaines cultures.» Dans *Fugato primitif*, Anaïs-Nour entremêle un quatuor de saxophones à des cris de grands primates: «J'écrivais ma thèse sur l'écologie acoustique et l'analyse des paysages sonores, lorsque, en allant au zoo de Berlin, j'ai entendu crier un quatuor de siamangs. Leur chant est très rigide et se répète avec la même forme qu'une fugue traditionnelle.»



«La composition permet l'accès à de nombreux domaines. Il n'est nul besoin de se mettre dans une boîte ou de se placer sous une étiquette: il faut se tourner vers d'autres personnes, d'autres arts, d'autres cultures. La musique est là pour créer des liens.»

Dans ses œuvres transdisciplinaires, Anaïs-Nour Benlachhab n'oublie pourtant jamais une donnée fondamentale indispensable, selon elle, à l'écoute: la fantaisie. « L'humour permet de créer une musique complexe, tout en restant accessible pour le public. Parfois, bien sûr, je me demande si je ne prends pas trop de risques et si je ne vais pas trop loin! » conclut-elle dans un éclat de rire.

En mars 2026, l'Ensemble intercontemporain créera une œuvre purement instrumentale d'Anaïs-Nour. Un retour aux sources pour la compositrice? L'intéressée y voit plutôt matière à une nouvelle expérimentation: «Je n'ai jamais fait deux pièces qui se ressemblent.

Écrire pour les musiciens de l'Ensemble intercontemporain constitue un honneur incroyable. J'ai hâte de les rencontrer et d'entendre leurs idées. J'espère pouvoir écrire une pièce qui leur corresponde. » Dans les prochaines semaines, la compositrice va rêver sa pièce. Si elle écarte pour le moment toute dimension théâtrale, elle reste ouverte aux idées nouvelles. Chez Anaïs-Nour Benlachhab, le processus de composition est imprévisible. C'est ce qui rend ses œuvres si libres et originales.

Laurent Villarem



JEUDI 26 MARS
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

PORTRAIT LUCA FRANCESCONI

L'éclectisme de Luca Francesconi, son goût pour la voix et la théâtralité ne sont pas sans rapport avec sa rencontre, déterminante, avec Luciano Berio dont il fut l'assistant pendant plusieurs années. L'Ensemble intercontemporain et l'Ircam, qui accompagnent le compositeur italien depuis ses débuts, lui consacrent un concert-portrait mêlant musiques soliste, chambriste et pour ensemble. Couvrant plus d'un quart de siècle de création, cette monographie est un florilège des œuvres du compositeur témoignant de ses thèmes de prédilection. À commencer par le langage : partant d'un vers du Voyage de Baudelaire, *Etymo* (racine d'étymologie) explore les liens entre phonétique, sémantique et poétique. Vingt-trois ans plus tard, le galop de *Moscow-Run* interrogera lui aussi la sémantité de la musique, aux frontières de la perception. Entre-temps, *Unexpected End of Formula* revisitait la révolution de la « musique concrète instrumentale » d'Helmut Lachenmann et *Daedalus* rendait hommage à Pierre Boulez, en bâtissant un labyrinthe formel autour de *Dérive 2*. Quant à *Secousse-Action*, œuvre créée au sortir de la pandémie de Covid-19, c'est un véritable coup de poing pour l'interprète comme pour le public.

Luca FRANCESCONI
Secousse-Action, pour violoncelle
Etymo, pour soprano, orchestre de chambre et électronique
Unexpected End of Formula, pour violoncelle et ensemble
Moscow-Run, pour vibraphone, marimba et deux pianos
Daedalus, pour flûte et ensemble
Création mondiale de la version pour ensemble

Yeree Suh soprano
Sophie Cherrier flûte
Éric-Maria Couturier violoncelle
Ensemble intercontemporain
Pascal Rophé direction
Serge Lemouton électronique Ircam

Tarifs **20 € / 28 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou



ÉCLAIRAGE

Éric-Maria Couturier, violoncelliste

Pour moi, Luca Francesconi restera toujours associé à la première pièce que j'ai jouée de lui avec l'Ensemble intercontemporain : *Lips, Eyes, Bang*, une œuvre de 1997 avec vidéo en temps réel, autour de la chanteuse pop italienne et iconique, Jenny B, gros plan sur la voix. Souvenir impérissable également d'*Etymo*, que nous avons enregistré en 2008 avec la soprano Barbara Hannigan – avec cette écriture vocale empreinte d'une virevoltante virtuosité héritée de Luciano Berio. Ce concert-portrait pour son soixante-dixième anniversaire sera l'occasion de jouer *Unexpected End of Formula*, une pièce que je rêve d'interpréter depuis des années ! J'y entends une prodigalité, un feu intérieur qui dévore en même temps qu'il remplit d'énergie. Quant à *Secousse-Action*, elle est associée pour moi à un souvenir joyeux, et une création atypique, dans une cage d'escalier du Théâtre du Châtelet, alors que les concerts reprenaient petit à petit à mesure qu'on sortait de la période de pandémie de Covid-19. Entre tous ces éclats de vie, s'est noué entre Francesconi et nous un pacte, alliant écriture recherchée, développement instrumental insatiable et défi virtuose assumé. Ce qui fait de ce concert-portrait autant une célébration que des retrouvailles avec un vieil ami.

LUCA FRANCESCO NI

Portrait de l'artiste en jeune homme

Luca Francesconi refuse d'y croire. «Il est absolument inconcevable que l'Ensemble intercontemporain fête mes 70 ans en mars prochain. Dans mon esprit, je suis toujours un jeune compositeur de 26 ans!» Dans un français excellent, le compositeur italien poursuit: «Plus sérieusement, j'appartiens à une génération qui a grandi dans une époque terriblement pessimiste. Je viens d'un siècle, le vingtième, pour qui la musique et la civilisation occidentale étaient finies. Longtemps, j'ai intentionnellement payé mes dettes à plusieurs générations de compositeurs européens. Je me suis réveillé tout à coup: j'ai aperçu un paysage de ruines. Or, je suis vivant et l'esprit dionysien crie dans mon corps!» L'attaque est frontale mais témoigne de la force libératoire d'un créateur iconoclaste.

Parmi les cinq œuvres présentées lors du concert du 26 mars à la Philharmonie de Paris figure un jalon essentiel dans la production de Francesconi. Créé le 25 novembre 1994 à l'Ircam par l'Ensemble intercontemporain (dirigé déjà par Pascal Rophé), *Etymo* constitue le premier voyage du compositeur dans l'univers de la parole. «Depuis les futuristes et la philosophie d'Adorno, la musique occidentale avait perdu sa capacité à signifier et à donner un sens universel à la réalité. Dans *Etymo*, j'ai voulu que parole et musique se rencontrent de nouveau. *Etymo* représente donc un défi très ambitieux, ma première confrontation avec l'origine de la parole». En trois mouvements, l'œuvre étudie les nombreuses relations entre le langage et le son. Le premier volet est une quête du sens originel (*etymon* en grec): d'un magma phonétique naissent les premiers mots. Le sens émerge ainsi peu à peu jusqu'à parvenir à la poésie de Baudelaire. Sans renier l'héritage passé, *Etymo* pose les bases d'une reconstruction fertile.

Depuis, Luca Francesconi a signé près d'une dizaine d'opéras (dont *Trompe-la-Mort* d'après Balzac au Palais Garnier en 2017) représentés dans les plus célèbres maisons lyriques de la planète.

L'Ensemble intercontemporain est un partenaire privilégié de la musique de Francesconi depuis les débuts du compositeur. «J'ai toujours aimé cet ensemble, et nous avons fait de nombreuses créations avec l'Ircam. Avec ce concert-anniversaire, je suis heureux de découvrir la nouvelle génération de musiciens.» Créé en 2018 (par Daniel Barenboim et le flûtiste Emmanuel Pahud à la Boulez Saal de Berlin), *Daedalus* rend hommage à Pierre Boulez, le fondateur de l'Ensemble intercontemporain et de l'Ircam. Un hommage certes affectueux mais dans lequel l'artiste milanais n'oublie pas sa lucidité à l'encontre de ses «pères»: «Boulez était un compositeur immense, mais qui était comme piégé dans une espèce de loupe. Dans *Daedalus*, je reconstruis un fragment de *Dérive 2* à ma manière, et j'emporte les musiciens dans un labyrinthe formel. Mon but est de générer plusieurs perspectives de ce fragment, afin d'en révéler l'énergie brute et la matière brûlante. Bientôt, le style boulezien est déshabillé de ses connotations culturelles pour s'incarner dans un son totalement physique. À un moment du parcours, les musiciens rencontrent une sorte de centre gravitationnel, un Minotaure dans le labyrinthe, mais je préfère en réserver la surprise aux auditeurs. Disons simplement que la musique se confronte à une force naturelle...»

Dans *Unexpected End of Formula* pour violoncelle et ensemble (2008) ainsi que dans *Secousse-Action* pour violoncelle en ouverture du concert, Francesconi poursuit sa relecture critique du xx^e siècle. Cette fois, la formule en question est celle de la musique du grand compositeur allemand Helmut Lachenmann: «En allant au-delà des notes, Lachenmann est parvenu à un monde sonore puissant et personnel, mais facile à imiter. De façon symptomatique (et je suis sûr qu'Helmut

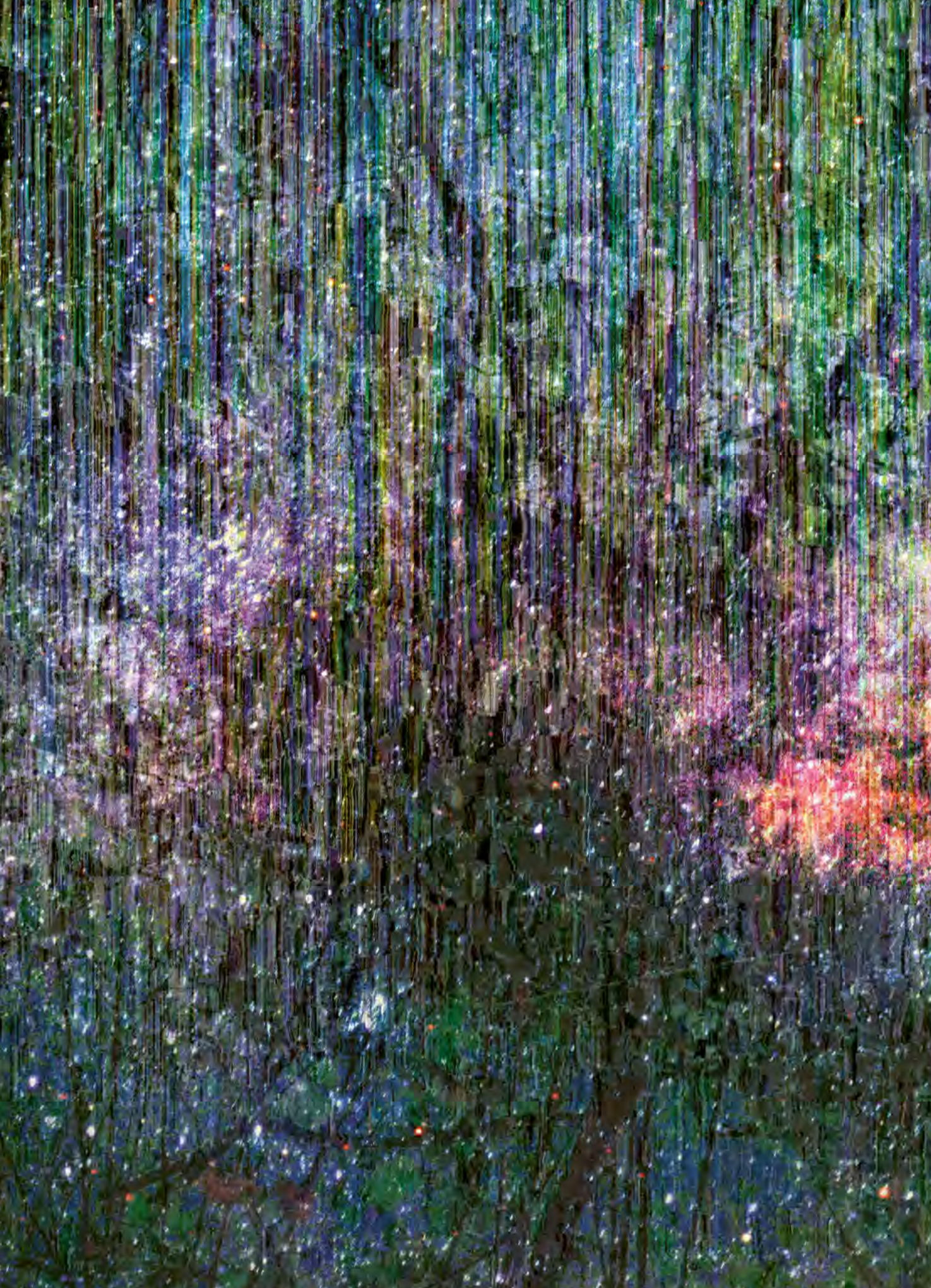


le dit de manière ironique), une de ses œuvres s'intitule: *Mouvement (vor der Erstarrung)*, mouvement (avant la paralysie finale). Malgré toute l'admiration que j'ai pour la force fulgurante de sa musique, j'ai voulu impulser un changement. Arrêtons de jouer uniquement avec les débris musicaux qui restent de l'Histoire.» Dans *Unexpected End of Formula* pour ensemble, Francesconi pousse son matériau musical jusqu'au point de non-retour: les musiciens commencent à crier et hurlent leur envie de vivre.

À presque 70 ans, Francesconi possède l'attitude bravache d'un jeune homme en rébellion contre ses aînés. Le principal intéressé ne le nie pas: «J'ai l'impression de composer depuis seulement quelques années...» Mais ne nous y trompons pas: si Francesconi interroge l'héritage laissé par les grands compositeurs d'après-guerre en libérant l'énergie primitive de leur musique trop rationnelle, le compositeur italien espère surtout réaliser la synthèse entre esprit et corps: «Le pouvoir néo-capitaliste nous déconnecte à la fois de notre cerveau et de notre corps. Regardez ces statues de bois qu'on aperçoit dans les salles de gym! Je rêve d'une musique qui permettrait de relier les deux, à la manière de ce que Federico García Lorca appelle le *duende*: une musique qui part de la plante des pieds et monte jusqu'à la tête.»

Soucieux de transmettre son expérience, Francesconi saisit l'urgence de notre époque: «En tant qu'artistes et intellectuels, nous possédons une responsabilité authentiquement politique. Nous sommes entrés dans un monde totalement différent de celui que nous avons connu au xx^e siècle. Le défi est grand: il nous reste dix ans, pas plus, pour indiquer les quatre, cinq ou six choses qui comptent de notre passé afin de les transmettre aux nouvelles générations.» Le compositeur conclut sur une note grave: «Nous n'avons plus le temps de nous perdre en petites acrobaties conceptuelles. Nous sommes au bord du gouffre. Tout risque d'être bientôt effacé pour des raisons politiques, économiques, culturelles et peut-être même militaires. Il n'a jamais été aussi vital et enthousiasmant d'être compositeur. Je rencontre régulièrement des jeunes artistes extraordinaires, et j'espère pouvoir mener le combat avec eux.» Ce jeune compositeur, que l'Ensemble intercontemporain joue le 26 mars prochain, s'appelle Luca Francesconi. L'avenir est à lui.

Laurent Villarem



VENDREDI 24 AVRIL
 20:00
 PHILHARMONIE DE PARIS
 SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT-CONCERT À 18:45
 RENCONTRE AVEC PHILIPPE SCHOELLER ET IVAN FEDELE
 ENTRÉE LIBRE

IN BETWEEN SPACES

Pour cet *In Between*, l'EIC nous invite à une exploration de l'espace-temps dans une salle transformée en planétarium sonore. Côté « espace », *gla-dya. Études sur les rayonnements jumeaux* pour deux cors de Marco Stroppa tire parti du son difficilement localisable de l'instrument pour explorer illusions acoustiques et dédoublements. Côté « temps », c'est un sentiment d'éternité que dégage *Stèle* de Gérard Grisey, convoquant l'image « d'archéologues découvrant une stèle mystérieuse ». Dans *Ali di Cantor*, hommage à Bach et au mathématicien Georg Cantor, Ivan Fedele éclate l'ensemble instrumental en quatre groupes : deux « ailes » sur les côtés, un rideau de cordes et un « caisson de basse » en arrière-plan. Cette constellation musicale est complétée par deux créations : l'une pour ensemble et électronique de Lara Morciano, qui « entraîne l'auditeur dans une expérience poétique et sensorielle », et l'autre de Philippe Schoeller, qui convoque par des bassons jumeaux la figure mythique des sirènes.

Lara MORCIANO
 Nouvelle œuvre pour ensemble et électronique
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain
avec le soutien de la Fondation Pierre Boulez

Gérard GRISEY
Stèle, pour deux percussionnistes

Philippe SCHOELLER
Sirènes, pour deux bassons et ensemble
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain

Marco STROPPIA
gla-dya. Études sur les rayonnements jumeaux, pour deux cors

Ivan FEDELE
Ali di Cantor, pour quatre groupes d'instruments

Marceau Lefèvre, Paul Riveaux basson
Thomas Köppel artiste visuel
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
José Miguel Fernández réalisation informatique musicale

En partenariat avec **Flashback**

Tarifs **20 € / 28 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Philippe Schoeller, compositeur
Sirènes

Sirènes : chimères mi-femmes, mi-oiseaux, mi-poissons. À l'origine, les hommes de mer, envoûtés par les accents magiques de leurs chants, de leurs lyres ou de leurs flûtes, sombraient d'abord dans un chaos d'orientation – perdant le nord. Alors, les vaisseaux se fracassaient sur les récifs. Alors, les explorateurs et marins étaient dévorés par les créatures. Entre ces sirènes antiques, musiciennes exceptionnellement douées, et celles, plus communes, d'aujourd'hui, le basson est ici multiplié par deux, dans une scénographie en miroir, acoustique et scénique. L'un côté jardin, l'autre côté cour, chacun associé à un groupe instrumental homogène. Je vois là deux sortes d'énergie – énergie extrême, par définition. Fusion thermonucléaire et fission thermonucléaire. Le laser et le vol d'étourneaux. Ainsi, le chant, la ligne, le flux. Du chant le plus subtil au souffle le plus extrême, ce qui se cristallise, ce qui fusionne, et ce qui disperse, ce qui dissout. En quête de l'essence d'un « nouveau lyrisme » que je poursuis depuis des années, *Sirènes* plonge dans ce genre ancien, l'opéra, générant au passage des images et construisant un texte de langages multiples. Les chants des sirènes sont six mille langues simultanées. À chacun d'écouter et d'entendre ce qu'il attend du monde.

L A R A
M O R C I A N O

Explorer l'espace et hybrider le son

Avec sa nouvelle œuvre pour ensemble et électronique, présentée en création mondiale le 24 avril à la Cité de la musique, Lara Morciano poursuit son exploration des interactions entre l'espace, le son et la lumière, enrichies par les technologies les plus actuelles. En mobilisant l'Ensemble intercontemporain au grand complet, la compositrice italienne propose une expérience immersive dans laquelle la dimension spatiale et l'électronique dialoguent pour ouvrir de nouveaux territoires à l'imaginaire musical.



Lara Morciano, vous êtes compositrice et pianiste, souvent sur la scène pour jouer votre musique, accordant au geste et à l'énergie du son une importance primordiale. Est-ce votre première collaboration avec l'Ensemble intercontemporain ?

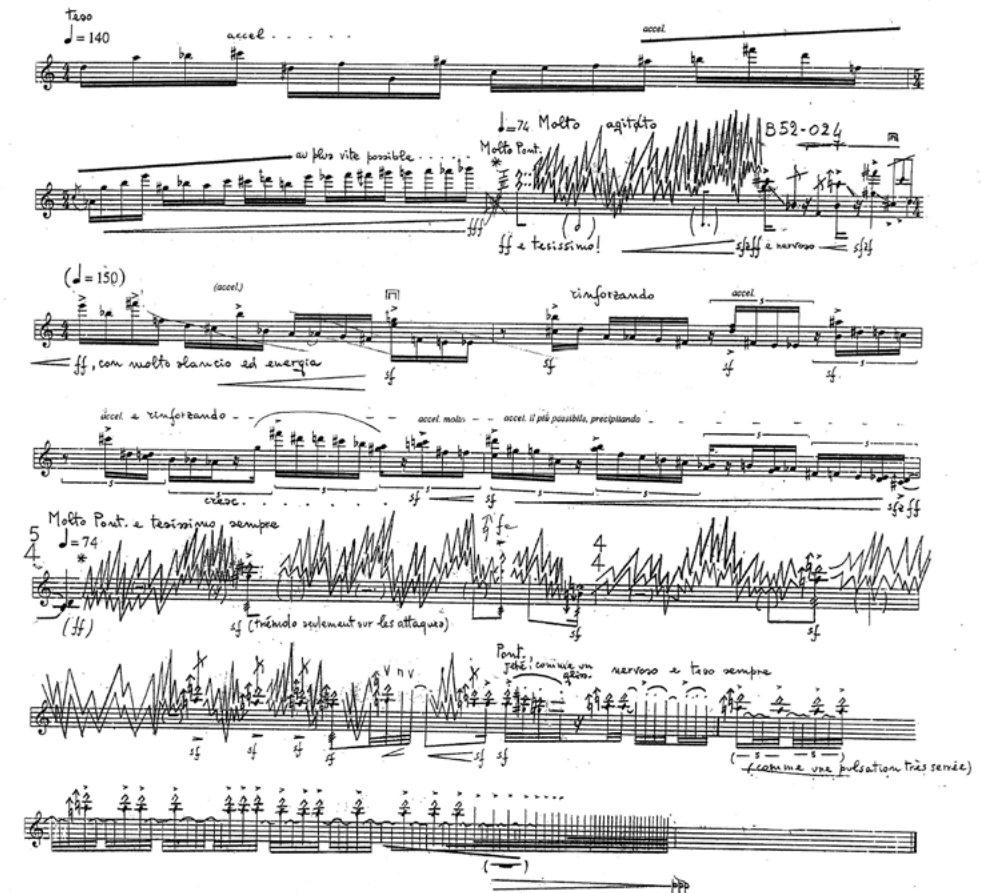
J'ai été, en 2008, lauréate de la sélection Tremplin de la création associant l'Ensemble intercontemporain et l'Ircam et à ce titre, j'ai reçu ma première commande de l'EIC, une pièce pour vingt-deux instruments, *Nel cielo appena arato*, que l'Ensemble a créée l'année suivante au Centre Pompidou – et reprise plusieurs fois depuis. J'ai eu ensuite l'occasion régulière de travailler, en effectif réduit, avec différents solistes de l'EIC dans des projets de musique mixte.

Pour cette deuxième commande, sur quel effectif instrumental vous êtes-vous fixée et pourquoi?
C'est un projet de grande envergure qui m'enthousiasme beaucoup, réalisé en co-production avec l'EIC – qui bénéficie du soutien de la Fondation Pierre Boulez – et l'association Flashback de Perpignan. Je fais appel à l'électronique, à une création lumière et à l'effectif

complet de l'EIC, soit une trentaine d'instruments dont je compte bien exploiter tout le potentiel sonore. L'importance de l'effectif me permet une exploration spécifique de techniques d'orchestration et de mise en espace dans la Salle des Concerts de la Cité de la musique. Avec l'équipe technique, j'ai imaginé pour cela une reconfiguration des lieux: enlever pour partie les fauteuils du parterre pour libérer des «chemins» permettant au public de changer de point de vue, de découvrir diverses configurations spatiales et autres angles d'écoute, tout en proposant une expérience auditive plus immersive.

Vous consacrez beaucoup de temps à la recherche et aimez travailler avec l'électronique live (transformation du son en temps réel) en collaboration avec le RIM (Réalisateur Informatique Musicale) José Miguel Fernández. Quel est l'enjeu musical de cette nouvelle partition?

Dans ce travail, je souhaite d'abord me concentrer sur l'écriture orchestrale et l'interaction entre les



Extrait de la partition de *Raggi di stringhe*, pour violon et dispositif électronique en temps réel (2012).

différents groupes instrumentaux répartis dans l'espace, sans pour autant renoncer à une certaine virtuosité solistique, ainsi qu'à un travail de contrepoint, deux des composantes essentielles de mon univers de composition. L'électronique est conçue pour créer des combinaisons sonores hybrides entre sons acoustiques et électroniques. Cette approche s'appuie notamment sur l'exploration d'*Orchidea*, un logiciel développé conjointement par l'équipe « Représentations Musicales » de l'Ircam, la Haute École de Musique de Genève et l'Université de Californie Berkeley. Afin de renforcer la fusion entre le monde instrumental et l'électronique, des traitements en temps réel seront combinés à des sons électroniques hybrides, issus à la fois du monde instrumental et de la synthèse sonore. Ces procédés permettront de produire des mixtures de timbre, créant ainsi une ambiguïté perceptuelle entre les deux sources sonores.

Avez-vous conçu un dispositif particulier de diffusion pour la propagation du son dans l'espace?

Nous réfléchissons actuellement avec José Miguel Fernández à la possibilité d'utiliser un système basé sur de petits haut-parleurs autonomes sans fil, très discrets et sensibles, qui seront disposés à différents

points de la salle afin de travailler la spatialisation sonore de proximité. En disséminant ces haut-parleurs dans l'espace d'écoute, nous pourrions créer différents types de « scènes sonores » et de déplacements de nuages de sons. J'aime jouer avec les différentes modalités de la perception auditive, en guidant l'écoute à travers des espaces en continuelle évolution.

Y a-t-il une trame, dramaturgique, visuelle ou autre qui conduit le projet? Comment envisagez-vous la trajectoire globale de votre nouvelle œuvre?

J'aimerais entraîner l'auditeur dans une expérience poétique et sensorielle à laquelle participera la création lumière de l'artiste visuel suisse Thomas Köppel.

Une réflexion partagée sur les possibilités de dialogue et d'interaction entre matière sonore, espace et écriture visuelle offrira, via cette installation multimédia, une opportunité stimulante d'explorer des territoires alternatifs et originaux et de cerner la dramaturgie du concert.

Propos recueillis par Michèle Tosi

JEUDI 21 MAI
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AU-DELÀ

Hugues Dufourt, l'une des figures fondatrices de la musique spectrale est depuis ses débuts habité par la peinture, de Tiepolo à Van Gogh en passant par Bruegel ou Courbet. Pour cette commande de l'Ensemble intercontemporain, il aborde pour la première fois l'univers fantastique de Jérôme Bosch et s'inspire de ses quatre panneaux des *Visions de l'au-delà*. Non pas, toutefois, sous une forme figuraliste : le compositeur tente plutôt de transposer les techniques picturales pour saisir l'essence de l'œuvre, et notamment ici la « Montée des bienheureux vers l'empyrée », quatrième panneau, montrant des anges volant à travers les nues pour porter les justes vers le séjour divin, figuré sous la forme originale d'un tunnel dont on entrevoit l'extrémité lumineuse. La compositrice italienne Francesca Verunelli revisite quant à elle le concept de « nuda vita » (vie nue) de Giorgio Agamben, désignant chez le philosophe, la vie biologique dépouillée de tout statut social ou politique s'opposant à la « vie qualifiée », en « *nuda voce* » : cet instant fugace où l'on prend conscience que ce son si primordial que l'on entend est une voix humaine – et que cette vibration des cordes vocales est un chant.

Hugues DUFOURT
Nouvelle œuvre pour grand ensemble
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain

Francesca VERUNELLI
La nuda voce, pour soprano, mezzo-soprano et ensemble
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain

Johanna Vargas soprano
Helēna Sorokina mezzo-soprano
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Tarif 20 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Francesca Verunelli, compositrice
La nuda voce

Le philosophe Giorgio Agamben parle de « la nuda vita » (la vie nue), c'est-à-dire une vie biologique qui ne constitue pas encore notre « être » humain (et donc partie d'une société), mais qui en est le fondement invisible et essentiel. De même, j'ai été attirée par l'idée de trouver ce moment où la vibration intime des cordes vocales – essence primordiale de tout son – devient chant, ce lieu où « la nuda voce » (la voix nue) devient une voix humaine qui chante. Il y a toujours un moment – très court – où l'on prend conscience que le son que l'on est en train d'entendre est une voix humaine. Avec cette pièce, j'ai rêvé d'habiter cet instant le plus longtemps possible. Comment est-il possible de chanter ? Comment la voix peut-elle faire ce geste audacieux et violent – geste politique par excellence, parce que la voix, en devenant chant, s'inscrit d'un coup dans la société humaine – d'abandonner sa nudité, de se détacher du corps et de devenir chant ?

H Ü G Ü E S
D Ü F O U R T

La Boîte de Pandore de la peinture

La nouvelle œuvre pour ensemble d'Hugues Dufourt, commande de l'Ensemble intercontemporain au programme du concert *Au-delà* du 21 mai à la Cité de la musique, prolonge la fascination du compositeur pour le dialogue entre musique et peinture, cette fois à travers les quatre panneaux des fantastiques *Visions de l'au-delà* de Jérôme Bosch. Dufourt, figure majeure de la musique spectrale, puise dans la peinture non une simple métaphore, mais une expérience sensible et directe, cherchant à libérer, par le son, les temporalités et les mondes intérieurs contenus dans chaque tableau comme en témoignent ses propos recueillis par le musicologue Laurent Feneyrou en 2001.

Ma découverte de la peinture fut précoce et décisive. Mon père avait un frère et une sœur qui ont peint toute leur vie. Ma petite enfance s'est donc déroulée, pour partie, dans un contexte d'atelier, avec des odeurs de peinture et des pots à couleurs. De plus, étant vénitien d'origine, je fréquente depuis toujours l'école vénitienne «coloriste», par opposition à la tradition toscane, plus rigoureuse, plus géométrique, plus articulée aux concepts et au dessin, à la représentation ordonnée des choses et à leur maîtrise rationnelle. [...]



J'ai parfois donné l'impression d'être plus enclin à la tradition des maîtres anciens. C'est faux. Quand j'ai entamé musicalement ce débat, je n'ai pas voulu le faire avec mes contemporains, alors même que j'ai adhéré pleinement et spontanément à leurs avant-gardes. Autrement dit, ma tournure d'esprit m'a conduit avant tout vers la peinture abstraite, le futurisme, l'expressionnisme et le surréalisme, dont le dénominateur commun est le refus d'une représentation imagée traditionnelle.

J'ai toujours vu dans la peinture du xx^e siècle une expression non métaphorique mais directe, un équivalent intelligible, immédiatement perceptible, de l'évolution de la musique, laquelle reste évidemment plus médiatisée, et donc, d'une certaine manière, plus difficile d'accès.

Si j'ai choisi les thèmes de la peinture ancienne, c'était pour ne pas m'exposer directement. Je n'ai pas voulu m'impliquer dans une attitude militante, polémique, fût-elle positive, à l'égard d'une peinture qui m'était en quelque sorte trop substantielle. J'ai donc choisi la tradition, mais non comme métaphore des problèmes de la peinture du xx^e siècle.

La tradition était pour moi une façon de me distancier et d'interroger l'histoire, les grands thèmes de l'existence, comme la solitude, le délaissement et l'idée de nature dans l'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien. Ou comme ceux, religieux, du mal radical et de la colère divine dans *Les Chasseurs dans la neige*, expression d'un pessimisme historique absolu. Ou comme celui, théologique, du *Déluge* chez Nicolas Poussin.

La Maison du sourd évoque Goya et un monde horrible, où l'homme se révèle être de son pire sans pour autant qu'il y ait chez Goya une condamnation radicale de l'humanité; le peintre prenant sa part du destin commun. Mais je n'ai pas traité que de thèmes existentiels, moraux, théologiques. Je me suis intéressé, dans *Le Philosophe selon Rembrandt* notamment, à des thèmes plus spécifiques, auxquels la peinture apportait un éclairage tout particulier. Rembrandt a traduit comme nul autre, sinon Vélasquez, le monde des valeurs spirituelles, d'une certaine expérience de la pensée. Et c'est pourquoi je me suis saisi de la thématique du philosophe.

Après tout, c'est mon métier. J'ai voulu décrire, communiquer, de façon sensible, ces expériences que les philosophes n'évoquent jamais, et qui sont les expériences des mondes de l'esprit en tant qu'imaginaires spécifiques. [...]

D'autre part, comme tout art, la peinture invente, chemin faisant, sa norme, et produit ses formes de façon originale et irréductible au passé. La peinture est pour moi une façon d'aborder, comme tout un chacun, le monde de l'art alors même que je suis un professionnel de la musique. La pratique professionnelle donne certes une expérience plus aiguisée mais au fond plus restreinte que celle de l'amateur. Et donc, d'une certaine manière, traiter de la peinture en musique, c'était préserver en moi, et pour moi, les droits de l'amateur.

Je n'ai pas de concept clairement défini pour thématiser le lien entre peinture et musique. Mais je dirais, de manière un peu confuse, que j'ai choisi de traiter de la peinture pour parler de l'art comme d'une expérience spécifique. Ni analogie, ni métaphore, ni même correspondance entre les arts. Tous ces termes sont, à mon sens, trop académiques. L'art est toujours la pulsion qui prend forme et qui, par là même, se supprime. Ce n'est ni une sublimation, ni une pulsion cristallisée, mais le développement d'un rapport fondamental avec la transgression. C'est aussi une épreuve de vérité. En dehors de tout rapprochement traditionnel

ou académique, Hegel avait remarqué un moment musical de l'art en général et de la peinture en particulier, où la subjectivité se constitue, s'affirme comme telle dans la dissolution des contours de tout ce qu'elle appréhende. Je me suis toujours intéressé à ce thème.

«La peinture invente
sa norme, et produit ses formes
de façon originale et irréductible
au passé.»

Il existe une œuvre majeure, fondatrice à mes yeux de l'histoire de l'art, celle de Riegl, qui traite de ce thème sur des échelles de très longue durée. [...]

À trois reprises, dans la très haute Antiquité, dans l'art de l'époque romaine tardive et dans l'art qui précède le ^{xvii}^e siècle et y conduit, Riegl montre trois types d'évolution comparables qui ont pour terme une sorte de dissolution du monde de l'objet dans un monde de relations intériorisées. Cette naissance de l'espace subjectif, de l'art subjectif de l'intériorité, m'intéresse. J'y vois une manifestation plus ample, globalement musicale, qui touche à des secteurs de la sensibilité et qui excède le domaine étroitement et spécifiquement musical. Ainsi que Charles Rosen l'a montré pour le style classique ou Lowinsky pour la Renaissance, les grands styles de la musique présentent quelque chose de comparable à ce que l'on perçoit pour l'évolution de la peinture. La musique s'intériorise et fait disparaître peu à peu tous les éléments d'inertie, que sont la verticalité trop contraignante de l'harmonie, l'horizontalité trop contraignante du contrepoint ou l'empilement des voix. Lowinsky et plus tard Rosen ont montré combien le sens de la musique occidentale consistait à dépasser ces relations d'inertie à intérioriser le mouvement des déterminations, jusqu'à les rendre à la fois fluides et capables d'une expression subjective.

Cette dernière expression se situe à l'envers des conquêtes de la mécanique, et l'instrument de musique est cet intermédiaire entre l'objectivation des relations techniques dans le monde occidental et le parti subjectif qu'on en tire. Voilà pourquoi j'ai avant tout une version relativement unifiée de cette évolution du monde occidental, et sans aucun romantisme, sans chercher à imposer des valeurs ou un ordre de représentation idéologique, je pense que la plus grande musique se fait dans la plus grande subtilité et le plus grand raffinement.





Jérôme Bosch, *Visions de l'au-delà, La montée des bienheureux vers l'empyrée*, détail, vers 1505-1515.

«Ce qui me retient dans une peinture, c'est sa "sonorité intérieure", selon le mot de Kandinsky, mais aussi, et plus particulièrement dans la peinture ancienne, sa constitution temporelle, comme si la peinture des mondes anciens avait capté la singularité d'une époque.»

Les champs de tension observés par Rosen sont principalement entre des ordres traditionnels de l'écriture (contrepoint, harmonie, rythmique, accentuation, à la rigueur agogique). Alors même que le style classique résolvait un certain nombre d'antagonismes, il en créait de nouveaux dont nous sommes les héritiers directs. Scherchen a identifié dans un article toutes les techniques inventées par Beethoven pour intensifier son matériau. [...]

L'intensification du matériau se traduit par une intensification des ordres et des registres évoqués. Mais, à partir du moment où l'orchestre se constitue et où Beethoven lui donne une dimension dramatique inégalée, la musique, dans ses déterminations formelles, entre dans un conflit de plus en plus dramatique avec la matière, dont elle tire au XIX^e siècle un langage de l'énergie, mais aussi de la profondeur, d'un étagement des plans, d'une expression de l'intériorité. Au XIX^e siècle et plus encore au XX^e siècle, l'orchestre se constitue, dans *Lohengrin* par exemple, comme une émergence aérienne de la profondeur. Par conséquent, les rapports de la forme et du fond analysés chez Riegl, de la texture et de la dynamique des graves qui vont en s'évasant et en s'approfondissant, ces strates, ces couches matérielles qui s'étagent dans la durée, s'imbriquent dans la simultanéité, s'organisent dans un dégradé très savant de l'orchestration comme chez Berlioz, ce travail à la fois en direction d'une homogénéité, mais aussi en direction d'une caractérisation plus fine de petits groupes. Tout cela est amorcé au XIX^e siècle et caractérise l'expression du XX^e siècle.

Les déterminations traditionnelles de l'écriture ne suffisent plus ni à rendre compte de l'effort propre accompli au XX^e siècle, ni même à en saisir les catégories pertinentes qu'il faut aujourd'hui réinventer.

La métaphore de la peinture permet d'exprimer, de manière plus cursive, laconique, intuitive, des procédures abstraites et complexes de la musique.

Car la musique passe malgré tout par une connaissance de plus en plus élaborée des composantes techniques

et scientifiques du matériau, ce qui suppose une maîtrise de l'abstraction. Ce qui me retient dans une peinture, c'est sa «sonorité intérieure», selon le mot de Kandinsky, mais aussi, et plus particulièrement dans la peinture ancienne, sa constitution temporelle. Comme si la peinture des mondes anciens avait capté la singularité d'une époque, comme si cette singularité et la façon de vivre l'écoulement du temps étaient encloses dans chaque tableau, et comme si j'avais peut-être pour fonction d'ouvrir cette boîte de Pandore, de libérer ces temporalités encloses, concentrées en quelque sorte dans un écran.

Chaque époque introduit non seulement une sensibilité, mais aussi, parmi la dimension essentielle de la sensibilité, une temporalité spécifique. Elle entretient donc un rapport déterminant à la durée, au temps vécu. La musique est un art récent. L'art musical des époques les plus reculées, pour autant qu'on le connaisse, qu'on puisse l'appréhender de façon plus ou moins indirecte et qu'on puisse le reconstituer, n'était à mon sens pas assez élaboré pour pouvoir restituer pleinement les expériences de la durée de chaque époque et de chaque civilisation. Seul le monde moderne, qui est un monde essentiellement musical, est capable de sonder musicalement tout le passé que la peinture ou les arts plastiques avaient infiniment mieux recueilli. Je ne donne donc pas un statut égal à la peinture et à la musique. La peinture me paraît être jusqu'à une époque récente un moyen infiniment privilégié, par rapport aux autres formes d'art, en tout cas à la musique, laquelle, quel que soit son raffinement, est un art qui, historiquement, n'a pas tous les moyens d'équivaloir à la peinture.

Propos recueillis par Laurent Feneyrou pour le programme de la 30^e édition du Festival d'Automne à Paris en 2001.

SAMEDI 30 MAI
19:00
PHILHARMONIE DE PARIS
LE STUDIO

OÙ IRAIS-TU ?
SPECTACLE
PARTICIPATIF
EN FAMILLE

À l'aube du XVIII^e siècle, les guerres de religion ravagent la France et l'Allemagne et une vague de réfugiés déferle sur les côtes anglaises, déclenchant des émeutes à Londres. C'est dans ce contexte que William Shakespeare s'attache à un projet de pièce sur Thomas More lequel, au printemps 1517, avait été confronté à une situation identique. De cette pièce qui n'a jamais vu le jour nous reste un célèbre monologue, dans lequel le philosophe (et le dramaturge à son tour) interpelle ses contemporains : « Si vous étiez bannis à votre tour, où iriez-vous ? » Alors que des guerres incessantes jettent de nouveaux réfugiés sur les routes, le compositeur Nigel Osborne reprend à son compte ce vibrant appel à l'empathie dans un opéra élaboré en étroite collaboration avec des familles réfugiées, installées en région parisienne. Ensemble, ils ont tissé intrigue et musique, au service de laquelle se sont mis les solistes de l'Ensemble intercontemporain. Projet à la fois intergénérationnel et interculturel, *Où irais-tu ?* retrace des parcours de vie réels ou imaginaires, mais également authentiques, dans un langage qui mêlera musique contemporaine, chansons populaires et traditionnelles, dans tout ce que ces cultures ont de plus moderne.

Nigel Osborne création musicale
NN mise en espace

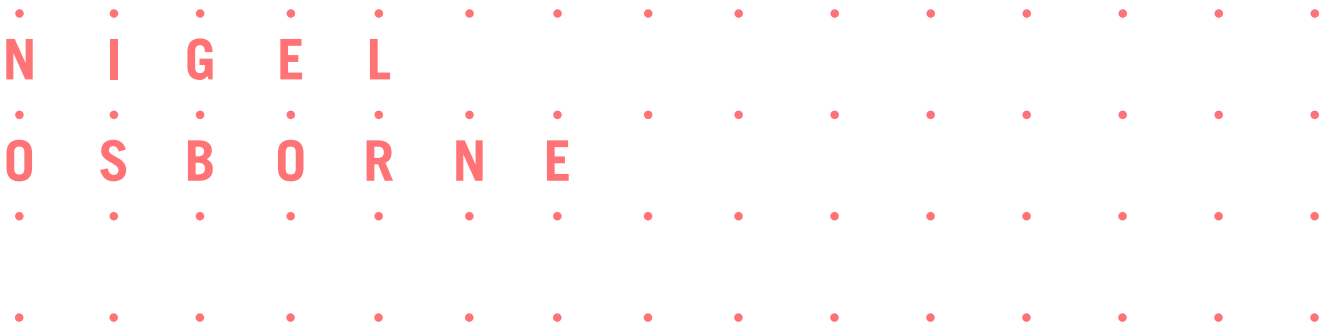
Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Avec la participation de familles issues de l'Association Aurore et du Samusocial de Paris

En famille (enfants à partir de 7 ans)

Tarifs **12 € (enfant) / 16 € (adulte)**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



« L'art doit retrouver sa place dans la société. »

Je pense que la place des compositeurs et de l'art dans le monde a beaucoup changé depuis le début de ma carrière. Aujourd'hui, nous sommes à un moment important où l'art doit retrouver sa place dans la société. Ce n'est plus un choix, c'est une nécessité. L'art doit désormais répondre à des besoins urgents, qui ont trait aux changements et dysfonctionnements de la société. Cela implique que le rôle du compositeur a évolué, revenant en réalité un peu à son sens étymologique, qui est « poser ensemble » ou « rassembler ».

Je n'avais pas prévu de suivre un tel cheminement : celui-ci s'est révélé au fil du temps. Très jeune, c'est la question « Qu'est-ce que la musique ? » qui me hantait. Une question qui m'a conduit à m'intéresser à la musicothérapie ainsi qu'à la politique et aux droits humains et m'a finalement confronté à des situations de conflit partout dans le monde : dans les Balkans, le Caucase, le Moyen-Orient, l'Afrique de l'Est et l'Asie du Sud-Est, et plus récemment en Ukraine. Dans le cadre d'un projet d'œuvre participative comme *Où irais-tu ?*, j'essaie de créer des situations où les gens ont une totale liberté créative. Le processus peut commencer par de simples questions : « De quoi parlera cette chanson ? », « Par quels mots commencera-t-elle ? » Après quoi, je peux aider à choisir les notes, souvent une par une. Je peux proposer de jouer avec les sons,



avec des instruments ou en studio, le tout avec une approche innovante du théâtre musical et instrumental. Le plus important, c'est ce que les personnes concernées souhaitent réellement exprimer et communiquer : pensées, états d'esprit et de corps, sentiments, humeurs ou émotions – et bien sûr, musique. *Où irais-tu ?* évoquant les migrations humaines, nous serons certainement en présence de cultures musicales diverses et variées. Et si nous nous y intéresserons collectivement, c'est motivé par le choix des participant-e-s qui en sont issu-e-s. J'imagine que nous développerons des matériaux issus des cultures concernées, en gardant à l'esprit que les cultures du monde ont non seulement des « traditions » mais aussi leurs propres « modernismes », qui recoupent souvent les modernismes occidentaux. Il existe ainsi un immense espace pour l'aventure musicale, où peut se nouer un authentique « dialogue ».

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas



VENDREDI 5 JUIN
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT-CONCERT À 18:30
TABLE RONDE AUTOUR DE GYÖRGY KURTÁG
ENTRÉE LIBRE

TROUSSOVA

Pour ce second rendez-vous célébrant le centenaire de György Kurtág, l'Ensemble intercontemporain revient aux origines de sa relation avec le compositeur. Commande de l'EIC, *Messages de feu Demoiselle R.V. Troussova* fut créé le 14 janvier 1980 à Paris, révélant du même coup tout le génie de Kurtág au public français. Ce véritable monodrame prend sa source dans l'œuvre de Rimma Dalos, authentique pendant poétique de celle de Kurtág : même langage incisif, même carnalité, même fragilité. Festival ManiFeste oblige, ce chef-d'œuvre est entouré de trois créations. L'une, pour ensemble et électronique, nous vient de Márton Illés, compatriote et ancien élève de Kurtág, dont le travail sur l'énergie du geste instrumental produit une musique « éruptive ». L'Allemande Isabel Mundry propose une réflexion sur l'individu s'affirmant au sein de la masse et la masse devenant soudainement individu. Enfin, le jeune Franco-Américain Tobias Feierabend jouera dans sa pièce pour flûte avec l'identité sonore de l'instrument.

Isabel MUNDY
Nouvelle œuvre pour voix, ensemble et électronique
Création française
Commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de la WDR

Márton ILLÉS
Nouvelle œuvre pour ensemble et électronique
Création française
Commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de la WDR
avec le soutien de la Fondation Pierre Boulez

Tobias FEIERABEND
Nouvelle œuvre pour flûte
Création mondiale
Commande Ensemble intercontemporain

György KURTÁG
Messages de feu Demoiselle R.V. Troussova,
op. 17 pour soprano et ensemble

Anu Komsi soprano
Allison Cook mezzo-soprano
Emmanuelle Ophèle flûte
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Carlo Laurenzi, Augustin Muller électronique Ircam

Coréalisation **Philharmonie de Paris, Ircam-Centre Pompidou**
Dans le cadre de **ManiFeste-2026, festival de l'Ircam**

Tarifs **20 € / 28 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

Isabel Mundry, compositrice
Le « je » du « nous »

En 2015, alors que la société allemande s'ouvrait aux réfugiés, les manifestations d'extrême-droite résonnaient du slogan « Nous sommes le peuple ». Ce slogan était déjà celui des revendications libérales est-allemandes à la chute du Mur de Berlin mais, ainsi clamé à trente ans d'intervalle, il n'avait plus du tout le même sens et c'était très angoissant. Je vivais alors en face d'une maison d'accueil de réfugié-e-s, et j'entendais leurs chants. Venant du monde entier et pour la plupart de tradition orale, la voix y était à la fois lieu de mémoire et miroir du présent. Ces chants-là constituaient donc également, d'une autre manière, un collectif. Pour cette nouvelle œuvre, j' imagine l'ensemble en cercle ouvert autour de la voix, la salle étant elle-même entourée par des enceintes – qui ne diffuseront que des sonorités vocales, renforçant l'intimisme de la voix ou se structurant pour créer une clameur collective. Un dispositif en écho au sujet de la pièce : comment une masse de personnes devient un « je » et comment le « je » peut s'inscrire dans le narratif de cette « masse ».

«La musique de György Kurtág doit être vue comme un tout.»

Le 5 juin, dans le cadre d’un concert anniversaire célébrant le centenaire de György Kurtág à la Cité de la musique, l’Ensemble intercontemporain accompagne Anu Komsi dans *Messages de feu Demoiselle R.V. Trousova*. La soprano finlandaise, qui compte parmi les interprètes de prédilection du grand compositeur hongrois, évoque pour nous cette amitié musicale au long cours.

Dans quelles circonstances avez-vous rencontré György Kurtág?
C’était dans le cadre d’un festival qui lui était consacré à Paris: mon mari et moi devions interpréter ses *Kafka-Fragmente*. Quand nous nous sommes rendus à la salle de concert pour répéter, nous avons eu la surprise de le trouver assis dans le public, la partition sur les genoux. Personne ne nous avait prévenus! Nous avions déjà joué les *Kafka-Fragmente* à plusieurs reprises mais n’avions jamais été en contact jusque-là. J’ai voulu aller discuter avec lui mais tout le monde me l’a déconseillé: apparemment, un peu plus tôt dans la journée, il s’était disputé avec un chef d’orchestre et était de fort méchante humeur. J’y suis quand même allée, et ce fut un vrai plaisir! Tout s’est superbement bien passé. Je me souviendrai toujours d’une démonstration qu’il nous a faite ce jour-là sur le premier des fragments: on eut dit qu’il exécutait le fameux *Moonwalk* de Michael Jackson, mais très lent et en sandales! Ses conseils étaient fantastiques, j’ai noté scrupuleusement tout ce qu’il nous disait. Je crois qu’il m’a tout de suite appréciée car si j’ai toujours chanté de la musique contemporaine, j’ai également toujours chanté le répertoire classique et romantique. Je peux chanter du Kurtág un jour et du bel canto italien à l’opéra le lendemain. Ma formation de chanteuse s’appuie d’ailleurs principalement

sur le bel canto. Ce qui fait que je suis très consciente des citations qu’il sème dans sa musique et que je connais parfaitement leur contexte d’origine. Dans un des *Kafka-Fragmente*, par exemple, il cite un passage de *Rigoletto* de Verdi et il a été très heureux que je sache immédiatement d’où ça vient. Nous nous sommes donc très bien entendus dès le départ.

Justement, on sait combien Kurtág aime revisiter du matériau musical emprunté à d’autres (Bach, Schumann, Bartók...). Essayez-vous dans votre chant d’enluminer ou de souligner le matériau originel quand une citation apparaît dans sa musique?
Quand Kurtág compose, je crois qu’il pense toujours à l’histoire de la musique. D’une manière ou d’une autre, que ce soit du point de vue du son ou du style, sa musique présente toujours l’ombre portée du répertoire. En tant qu’interprète, je ne cherche pas à mettre en valeur la citation. La musique de Kurtág doit être au contraire vue comme un tout. La citation est comme une couleur supplémentaire, un sous-entendu, une référence à l’émotion provoquée par la citation dans son contexte d’origine. En ce sens, elle peut guider mon interprétation. Il n’est pas forcément utile selon moi que le public sache qu’il s’agit d’une citation ou reconnaisse le matériau d’origine. Mais en tant qu’interprète, ça facilite le travail: quand je sais que tel passage est emprunté à *La Traviata*, comme cela arrive parfois, je sais que je peux l’interpréter en ayant recours à un glissando bel canto. Ce que je ne ferais pas si la citation était de Bach.

Comment se déroulent les séances de travail avec lui?
Je n’ai pas eu l’occasion de retravailler avec lui depuis la disparition de son épouse, Márta, et j’imagine que ce doit être très différent aujourd’hui car Márta était présente à toutes nos répétitions. Il avait besoin d’elle:



elle faisait partie de son équilibre, lui permettait d’être plus empathique. Je me souviens qu’elle lui disait souvent de me laisser tranquille sur certains sujets (comme, par exemple, mon accent en russe pour les poèmes d’Anna Akhmatova...) Dans le travail, il est toujours d’une précision implacable. Il met toute son énergie dans chaque note et a besoin de les pointer toutes, presque physiquement. Chanter Kurtág est une épreuve très exigeante techniquement. L’intonation doit être absolument parfaite, ce qui est souvent difficile car les intervalles sont énormes. Dans les pièces avec ensemble ou orchestre, l’écriture vocale est souvent étroitement liée à certaines parties instrumentales (soit de manière synchrone, soit à distance), et son orchestration si sensible, si délicate, rend ce jeu extrêmement complexe.

Vous qui connaissez si bien l’œuvre de Kurtág, quel regard portez-vous sur *Messages de feu Demoiselle R.V. Trousova*?
D’abord, c’est une œuvre que je n’ai pas eu la chance d’interpréter souvent. Je l’ai chantée une première fois voilà bien longtemps et plus jamais depuis. Je suis donc très heureuse de la reprendre aujourd’hui, avec l’Ensemble intercontemporain. Cette partition est aussi exigeante pour les auditeurs que pour les interprètes. Pour moi, ce qui rend cette musique aussi singulière

et hors du commun, c’est qu’elle confine à la méditation: elle véhicule une énergie magnétique qui nous attire au cœur de chaque note de la partition, qui nous absorbe et nous y accueille comme si c’était notre foyer, et semble ainsi suspendre le temps pour nous permettre d’oublier notre propre conscience. Une note longue peut paraître excessivement brève, tandis qu’une note courte peut nous transporter dans une sorte d’éternité. La précision de la notation de Kurtág, qui inclut simultanément de multiples instructions aux nuances variées, confère à chaque note son propre univers, et la musique nous plonge ainsi dans tout un cosmos. Le texte de Rimma Dalos évoque une histoire d’amour au travers de fragments de souvenirs; à la fois fragile, tragique et furieuse, mais aussi empreinte d’humour et d’ironie, la musique alterne entre états émotionnels intenses, enflammés par le cymbalum, et à l’opposé, des moments du silence le plus doux que la chanteuse puisse exprimer.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas



MERCREDI 17 JUIN
20:00
PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

WHAT THE
BODY DOES NOT
REMEMBER

What the Body Does Not Remember (1987), premier spectacle du chorégraphe Wim Vandekeybus et de sa compagnie Ultima Vez, frappait de stupeur le monde de la danse. La pièce valut d'ailleurs à Vandekeybus ainsi qu'aux compositeurs Thierry De Mey et Peter Vermeersch le célèbre Bessie Award. Le New York Dance and Performance Awards récompensait la « confrontation brutale de danse et de musique : paysage périlleux, belliqueux de *What the Body Does Not Remember* ». Cheminant tel un funambule sur la frontière ténue entre attraction et répulsion, la première chorégraphie de Vandekeybus se présente sous la forme d'une succession d'affrontements tantôt de deux danseurs, tantôt de deux groupes, parfois des danseurs et de la musique, d'autres fois des danseurs et d'un jeu compulsif des lignes. Mais partout, l'agression, l'angoisse et le danger transpercent. Une expérience sauvage, enragée, époustouflante pour un grand moment de l'histoire de la danse contemporaine.

Wim Vandekeybus mise en scène,
chorégraphie, scénographie
Thierry De Mey & Peter Vermeersch musique

Compagnie Ultima Vez
Ensemble intercontemporain
Samuel Favre direction

Coproduction Ultima Vez, Philharmonie de Paris
Coralisation Ircam-Centre Pompidou,
Philharmonie de Paris
Dans le cadre de ManiFeste-2026, festival de l'Ircam

Tarifs 30 € / 40 € / 50 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

WIM
VANDE-
KEYBUS



Mémoire du corps

Acteur majeur de la turbulente scène chorégraphique flamande, Wim Vandekeybus propulse une nouvelle recreation de sa séminale – et si secouante – toute première pièce, *What the Body Does Not Remember*, dont la musique terriblement tonique sera interprétée par onze solistes de l'Ensemble intercontemporain, en clôture de sa saison parisienne à la Philharmonie de Paris.

What the Body Does Not Remember a vu le jour en juin 1987 à Haarlem, aux Pays-Bas. Vous aviez 23 ans. Comment en êtes-vous arrivé à monter ce projet ? Le paysage de la danse aujourd'hui est très différent de celui des années 1980. C'était avant la globalisation de l'information, Internet n'existait pas encore,



•

«Le fait que la musique soit jouée live renforce encore l'interaction avec la danse. Je suis sûr que la pièce va sonner de façon très différente.»

•

on ne pouvait pas se tenir au courant facilement de l'actualité du spectacle vivant dans le monde. Il fallait souvent se déplacer. Par exemple, j'allais à Lille ou Paris en voiture pour voir des spectacles et je rentrais dans la soirée à Bruxelles. Cela impliquait de vivre une véritable expérience physique. À cette époque, je faisais de la photographie et je pratiquais le kung-fu, mais pas du tout la danse. J'ai été recruté par Jan Fabre pour jouer dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*, spectacle de 4h30, assez fou. Nu la plupart du temps, je dansais notamment des tangos sur du Wagner. Cette expérience m'a permis de prendre conscience de tout ce que l'art peut permettre de faire. J'avais envie d'aller vers quelque chose d'encore plus physique: c'est ainsi qu'est né le projet *What the Body Does Not Remember*.

La pièce déborde d'énergie, exprime une urgence d'agir, donne le sentiment que les interprètes dansent comme si leur vie en dépendait, au bord d'un danger imprévisible. Tout du long, elle manifeste une formidable vitalité, parfois teintée d'humour iconoclaste.

Inspiré en particulier par un livre de Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, j'ai abordé le mouvement par un angle philosophique en tendant vers l'excès pour voir ce que cela générerait. Nous inventions de nouveaux codes, un langage différent de celui de la danse classique ou de la danse contemporaine, et nous produisions un concentré fulgurant d'énergie. C'était quelque chose de très physique, viscéral. Le public pouvait sentir que tel mouvement était nécessaire pour éviter un accident. Nous poussions vers l'extrême.

Composée par Thierry De Mey et Peter Vermeersch, la musique – elle aussi très dynamique, percutante – entre en interaction intime avec la danse.

Comment s'est construite cette relation entre la danse et la musique?

Vu que je n'avais encore aucune expérience de mise en scène, j'avais besoin de temps pour le processus créatif. Nous avons répété pendant six mois. Du coup, nous avons largement trop de matériau. Nous avons sélectionné plusieurs scènes clés à partir desquelles nous avons développé la pièce. La relation danse-musique s'est construite d'abord de façon spontanée, dans l'action,

puis elle s'est structurée au fur et à mesure, avec une grande rigueur d'écriture. Thierry et Peter avaient une pratique de la musique très proche de notre pratique du mouvement. Il n'y a rien de mélodique ni de l'ordre du paysage sonore dans leurs compositions: ça frappe, de manière presque brutaliste par moments.

Riche d'une quarantaine de pièces, tout votre parcours chorégraphique traduit un attachement étroit à la création musicale.

Je n'ai jamais voulu utiliser des œuvres classiques déjà existantes. J'ai développé des longues collaborations avec Thierry et aussi avec Charo Calvo, d'abord danseuse, devenue une remarquable compositrice électro-acoustique. J'ai également travaillé avec plusieurs musiciens majeurs de notre époque, notamment Marc Ribot, David Byrne, Warren Ellis et Arno.

Reprise en 2013 avec une nouvelle équipe d'interprètes et la musique jouée live par l'ensemble Ictus, la pièce va être de nouveau créée en 2026 – avec dix ou onze interprètes pour la danse et onze solistes de l'Ensemble intercontemporain pour la musique.

Il s'agit de la première collaboration entre ma compagnie Ultima Vez et l'Ensemble intercontemporain. La perspective de cette recreation nous stimule beaucoup. Le fait que la musique soit jouée live renforce encore l'interaction avec la danse. Je suis sûr que la pièce va sonner de façon très différente. Nous allons changer des choses ici ou là, non pas en ajoutant mais en retravaillant. Par exemple, Thierry va réaliser une nouvelle composition musicale pour la dernière scène, beaucoup plus adaptée aux instrumentistes de l'Ensemble intercontemporain.

Avez-vous d'autres créations en cours ou à venir?

Je vais monter un opéra, *Carmen*, qui sera créé à l'Opéra d'Anvers en juin 2026, un peu avant la recreation de *What the Body Does Not Remember*, et je vais présenter une nouvelle pièce en février 2027 à l'Opéra de Paris, interprétée par des danseurs et danseuses de ma compagnie et de l'Opéra de Paris. J'aime varier les registres et tenter de nouvelles expériences. De l'une à l'autre, j'apprends toujours quelque chose.

Propos recueillis par Jérôme Provençal



What the Body Does Not Remember, De Singel, 2013.

SAMEDI 20 JUIN
20:00 PARIS
LE CENTQUATRE-PARIS
SALLE 400

FADO ERRÁTICO

L'Ensemble ULYSSES, formation de chambre éphémère issue du réseau européen du même nom, réunit chaque année une quinzaine de jeunes interprètes venus de toute l'Europe pour participer à plusieurs grands rendez-vous des musiques de création. Lors de l'Académie du festival ManiFeste de l'Ircam, ils bénéficient d'ateliers avec les solistes de l'Ensemble intercontemporain. Rejoints cette année par l'Ensemble NEXT, constitué d'étudiant·e·s du Conservatoire de Paris, ils nous invitent à les suivre dans un voyage musical haut en couleur: de *Gougalōn*, évocation du théâtre de rue du Séoul de l'enfance d'Unsuk Chin, à *Fado errático*, exploration contemporaine du légendaire fado d'Amália Rodriguez revisité par Stefano Gervasoni, où «se mêlent les rumeurs de Lisbonne, de la mer et du vent, les mélismes de l'électronique et la voix de la chanteuse». La jeune création sera également mise en lumière avec une nouvelle œuvre hybridant sons acoustiques et électroniques de la compositrice française Anne Castex.

Stefano GERVASONI
Fado errático, concert de chansons
d'après des fados d'Amália Rodrigues, pour voix de femme,
grand ensemble et électronique

Unsuk CHIN
Gougalōn. Scènes de théâtre de rue, pour ensemble

Anne CASTEX
Nouvelle œuvre pour huit musiciens et électronique
Création mondiale
Commande Ircam-Centre Pompidou,
International Ensemble Modern Academy (IEMA),
Gaudeamus Festival, avec le soutien de la Plateforme Ulysses
cofinancée par l'Union européenne

Cristina Branco chanteuse de fado
Luis Hölzl guitare portugaise
Ensemble ULYSSES
Ensemble NEXT du Conservatoire de Paris
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Matéo Fayet électronique Ircam
Jacques Warnier (CNSMDP), Hae-Sun Kang
(EIC, CNSMDP) encadrement pédagogique
Malena Fouillou, François Longo réalisation informatique
musicale NEXT

Coproduction **Ircam-Centre Pompidou,**
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris,
Ensemble intercontemporain, ensemble associé
de l'Académie, dans le cadre du **festival ManiFeste-2026**
organisé par l'Ircam



ÉCLAIRAGE

Stefano Gervasoni, compositeur
Fado errático

Entendre *Fado errático* au Centquatre m'enchante: l'environnement de ce lieu ressemble aux quartiers populaires lisboètes où est né le fado. Je suis ravi qu'à l'EIC se joignent l'Ensemble NEXT, ensemble post-master du Conservatoire de Paris, et l'Ensemble ULYSSES, qui réunit des jeunes de toute l'Europe. J'aime l'idée d'une musique nomade, une idée au cœur de *Fado errático* où musiques populaire et contemporaine s'interpénètrent. Cette démarche s'inspire de la réflexion de Pier Paolo Pasolini, Ernesto de Martino et Roberto Leydi, sur les traditions musicales populaires, dont l'oralité suppose le maintien via l'évolution: l'authenticité passe par une forme de «trahison». Ces travaux ont influencé Luciano Berio pour ses *Folk Songs*, qui sont pour moi un modèle, de même que le *Winterreise* de Hans Zender qui, via une strate musicale surimposée, propose une autre lecture du cycle schubertien. La pureté des sources ne m'intéresse pas. Pas plus que le *crossover*. En revanche, je suis fasciné par la contamination des sources, via une écriture qui les synthétise de manière cohérente, afin de retrouver une sorte de pureté en même temps qu'une fraîcheur personnelle.

TOURNÉES

SAMEDI 30 AOÛT
21:00
SAINT-JEAN-DE-LUZ
CENTRE CULTUREL PEYUCO DUHART

FESTIVAL RAVEL

Ramon LAZKANO
La Main gauche, d'après le roman
Ravel de Jean Echenoz,
pour trois voix et ensemble
Création mondiale de la version de concert
Commande de l'Ensemble intercontemporain
et de l'Académie internationale de musique
Maurice Ravel

Marie Laure Garnier soprano
Peter Tantsits ténor
Allen Boxer baryton
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Informations et réservations
festivalravel.fr

LUNDI 8 SEPTEMBRE
20:00
TIMISOARA
FILARMONICA BANATUL TIMISOARA

FESTIVAL GEORGE ENESCU

BOULEZ 100

Pierre BOULEZ
Anthèmes 2, pour violon
et dispositif électronique
Douze notations, pour piano
Incises, pour piano
Dialogue de l'ombre double,
pour clarinette / première sur scène
et clarinette / double enregistrée

Martin Adámek clarinette
Diego Tosi violon
Dimitri Vassilakis piano

Informations et réservations
festivalenescu.ro

SAMEDI 6 SEPTEMBRE
11:00
BUCAREST
NATIONAL MUSEUM OF ART
OF ROMANIA

FESTIVAL GEORGE ENESCU

BOULEZ 100

Pierre BOULEZ
Anthèmes 2, pour violon
et dispositif électronique
Douze notations, pour piano
Incises, pour piano
Dialogue de l'ombre double,
pour clarinette / première sur scène
et clarinette / double enregistrée

Martin Adámek clarinette
Diego Tosi violon
Dimitri Vassilakis piano

Informations et réservations
festivalenescu.ro

DIMANCHE 7 SEPTEMBRE
16:00
WROCLAW
NATIONAL FORUM OF MUSIC

FESTIVAL WRATISLAVIA CANTANS

Gérard GRISEY
Quatre Chants pour franchir le seuil,
pour voix de soprano
et quinze musiciens

Agata ZUBEL
Spray, pour six performers

Agata Zubel soprano
Percussions de Strasbourg
Ensemble intercontemporain
Ryan Bancroft direction

Informations et réservations
nfm.wroclaw.pl

AUTRES TOURNÉES
EN COURS DE PROGRAMMATION

INFORMATIONS SUR
ENSEMBLEINTERCONTEMPORAIN.COM
À PARTIR DE SEPTEMBRE 2025



1. *Flouz*, Théâtre du Châtelet, septembre 2023.
 2. *Du terrain à la scène*, Philharmonie de Paris, mai 2024.
 3. *Amériques* d'Edgard Varèse avec l'Orchestre du Conservatoire de Paris, Philharmonie de Paris, décembre 2024.

ACTIONS ÉDUCATIVES ET CULTURELLES

TOUT PUBLIC

RENCONTRES

Plusieurs concerts à Paris sont précédés d'une présentation des œuvres au programme. Elles offrent à chacun et chacune l'occasion d'être accompagné·e dans son expérience de la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Certains concerts sont également suivis d'une rencontre avec les musicien·ne·s, ouverte aux questions du public sur les œuvres et leur interprétation. **Cette saison, plusieurs rencontres seront proposées gratuitement à 18h45 à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, en amont des concerts :**

VENDREDI 19 SEPTEMBRE 2025

RENCONTRE AVEC PIERRE BLEUSE, CHEF D'ORCHESTRE

VENDREDI 3 OCTOBRE 2025

RENCONTRE AVEC CHLOÉ LECHAT, METTEUSE EN SCÈNE

VENDREDI 12 DÉCEMBRE 2025 À 19H

COUP D'ŒIL SUR LES ŒUVRES

JEUDI 8 JANVIER 2026

RENCONTRE AVEC PHILIPPE SCHOELLER ET IVAN FEDELE

JEUDI 19 FÉVRIER 2026

CLÉ D'ÉCOUTE SUR GYÖRGY KURTÁG ET SES ASCENDANCES

VENDREDI 24 AVRIL 2026

RENCONTRE AVEC LES ARTISTES

VENDREDI 5 JUIN 2026 À 18H30

TABLE RONDE AUTOUR DU CENTENAIRE DE GYÖRGY KURTÁG

RÉPÉTITIONS PUBLIQUES

Chaque saison, l'Ensemble intercontemporain organise une dizaine de répétitions ouvertes à Paris. L'occasion de découvrir l'univers musical contemporain – parfois dès les premières étapes de la création d'une nouvelle œuvre – ainsi que le travail des compositeur·rice·s et des interprètes. Ces répétitions sont souvent accompagnées d'une séance de médiation, parfois menée en collaboration avec les solistes.

CONCERT EN FAMILLE

CHASSE AU TRÉSOR

À l'occasion de la fête de Pâques, l'Ensemble intercontemporain participera à la grande chasse au trésor organisée par la Philharmonie pour les 6-12 ans, un jeu de piste sur la thématique de l'espace, qui donnera aux familles l'opportunité de découvrir autrement la Philharmonie de Paris – son architecture, ses coulisses. Cet événement scénarisé par Nicolas Lafitte mènera les visiteurs à la rencontre de musicien·ne·s issu·e·s des différents ensembles en résidence à la Philharmonie (EIC, Orchestre de Paris, Orchestre de Chambre de Paris, Arts Florissants).

Cette production est réalisée en partenariat avec le Département Éducation de la Philharmonie de Paris et la Philharmonie des enfants.

DIMANCHE 29 MARS 2026

PHILHARMONIE DE PARIS

SPECTACLE PARTICIPATIF OÙ IRAIS-TU ?

Quels seraient nos ressentis si nous étions contraints de changer de vie et de pays ? Dans leurs propres mots, le spectacle *Où irais-tu ?* raconte l'expérience de familles réfugiées, installées en région parisienne. Ce projet participatif s'étendra sur toute la saison, autour d'ateliers au sein de structures d'accueil, sociales et solidaires de Paris et d'Île-de-France, sous la direction artistique du compositeur anglais Nigel Osborne.

Cette production est réalisée en partenariat avec le Département Éducation de la Philharmonie de Paris.

SAMEDI 30 MAI 2026

STUDIO DE LA PHILHARMONIE DE PARIS (VOIR PAGE 70)

LIVRET D'INTRODUCTION À LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

La musique contemporaine, quésako ? Dans un livret pédagogique d'une dizaine de pages, l'EIC vous propose de découvrir le b.a.-ba de la musique contemporaine, à travers une série de jeux et d'illustrations audio et vidéo issues des concerts de l'Ensemble intercontemporain. Cette présentation ludique a pour vocation d'introduire tous les curieux, petits comme grands, aux principales caractéristiques de la musique de la seconde moitié du XX^e siècle à aujourd'hui. Elle abordera quelques compositeurs et compositrices qui ont durablement marqué le répertoire de l'EIC, l'apparition de nouveaux instruments et modes de jeu, la spatialisation, la diversification des lieux et formats de concerts, etc.

Disponible sur ensembleintercontemporain.com/fr/un-ensemble-de-solistes/actions-culturelles/



ACTIONS POUR LES PUBLICS ÉLOIGNÉS

Pour partager la musique contemporaine à tous et toutes, les solistes de l'Ensemble intercontemporain ont sélectionné un répertoire mobile de plusieurs œuvres, qui seront jouées au sein d'espaces variés en région francilienne et ailleurs : espaces sociaux et solidaires, salles polyvalentes, hôpitaux, centres pénitentiaires, maisons de quartier, etc.

CONCERTS ITINÉRANTS

ESPACES SOCIAUX ET SOLIDAIRES

Composés de deux à six musicien·ne·s, ces concerts d'une trentaine de minutes sont accompagnés d'une médiation ludique, qui pourra prendre de multiples formes en fonction des publics, du jeu au conte en passant par l'écriture participative.

HÔPITAUX

Suite à la collaboration nouée avec l'Orchestre national de jazz autour du projet *Jeux* en 2024-2025, l'EIC s'attache à poursuivre ces échanges, en proposant de nombreuses actions culturelles à destination des personnes à mobilité contrainte. Les deux structures ont imaginé des ateliers-concerts mêlant jazz et musique contemporaine, en partenariat avec l'association Tournesol qui œuvre pour la programmation culturelle et artistique dans les hôpitaux d'Île-de-France.

CONCERTS-ATELIERS EN RURALITÉ

Désireux de diffuser et partager la musique contemporaine au plus grand nombre, l'Ensemble intercontemporain cherche à proposer de nouvelles formes d'ateliers-concerts dans les territoires ruraux, en lien avec les structures et publics locaux. Ces concerts de musique de chambre seront accompagnés d'une présentation du répertoire par les musicien·ne·s eux-mêmes, avec la possible participation du public (général, scolaire, familial...) qui aurait pris part aux médiations de la journée. Ce projet a bénéficié du soutien du Ministère de la Culture.

JEUNE PUBLIC ET SCOLAIRES

Faire découvrir aux plus jeunes la musique du XX^e siècle à aujourd'hui, c'est ouvrir l'horizon sur d'autres univers musicaux, souvent peu connus ou médiatisés. Un enjeu décisif, porté par diverses activités conçues pour le jeune public aussi bien à l'école qu'en famille lors de concerts et spectacles variés.

PARCOURS DE SENSIBILISATION MUSICALE

Dans le cadre de la réforme des conservatoires, la Ville de Paris, en partenariat avec l'Académie de Paris, propose un Parcours de Sensibilisation Musicale (PSM) à tous les élèves de cours préparatoire des écoles publiques parisiennes. Ce dispositif vise à éveiller chaque enfant à l'écoute et à la pratique musicale. Tout au long de l'année, l'Ensemble intercontemporain accueille ainsi des classes de CP, offrant aux enfants l'opportunité de s'immerger dans l'univers de l'orchestre, installés au plus près des musicien·ne·s, pour découvrir leurs instruments et les œuvres jouées.

LA FACE CACHÉE DE L'ORCHESTRE

Pour mieux accompagner les enfants dans leur découverte de la musique contemporaine, l'Académie de Créteil (94) propose à des enseignant·e·s de toutes disciplines une initiation au monde souvent méconnu de l'orchestre. À cette occasion, l'Ensemble intercontemporain accueille une trentaine d'enseignant·e·s pour une journée d'immersion, incluant la présentation d'un métier lié à l'orchestre (comme celui de bibliothécaire ou de régisseur·se de production), la rencontre avec un·e compositeur·rice, ainsi qu'une introduction à une répétition d'un concert.

Ce projet est réalisé en partenariat avec l'Orchestre national d'Île-de-France, les Talens lyriques ainsi que l'Académie de Créteil.



Écran de l'application Les Musiconautes

LES MUSICONAUTES : UNE APPLICATION POUR LES 8-12 ANS

L'Ensemble intercontemporain a fait appel à Clément Lebrun, musicien aux multiples compétences en matière de médiation, pour la création d'une application pédagogique à destination d'élèves du CE2 à la 5^e. Pour pouvoir répondre à la pluralité des esthétiques musicales abordées par l'Ensemble, cette application, ludique, regroupe plusieurs jeux qui permettent d'appréhender trois œuvres phares de son répertoire : le *Concerto de chambre* de György Ligeti (polyrythmie), *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez (spatialisation) et *Marimba Phase* de Steve Reich (répétition d'un motif musical). Les enfants sont invités à manipuler les sons comme un·e compositeur·rice le ferait dans sa tête, sur un piano ou sur ordinateur. L'application est téléchargeable sur tablette, et accompagnée d'un livret pédagogique à destination des enseignant·e·s.

Ce projet a bénéficié du soutien du dispositif Edu-Up porté par le Ministère de l'Éducation Nationale. Cette application est disponible sur Apple store, et prochainement sur Google Play.

APP/LES-MUSICONAUTES

MUSICIEN·NE·S PROFESSIONNEL·LE·S

Accompagné·e·s par les solistes de l'Ensemble, les étudiant·e·s des conservatoires nationaux, régionaux et internationaux – futur·e·s professionnel·le·s – découvrent les techniques et modes de jeu propres au répertoire contemporain. Ils se familiarisent ainsi avec des écritures musicales actuelles et les projets des compositeurs et compositrices d'aujourd'hui.

ARTIST DIPLOMA INTERPRÉTATION ET CRÉATION

L'Ensemble intercontemporain est le partenaire privilégié du cursus « Artist Diploma – Interprétation / Création » au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dont les étudiant·e·s de la seconde promotion entreront en dernière année à la rentrée 2025. Ambassadeurs d'un vaste répertoire contemporain comprenant des techniques et modes de jeu particuliers, les solistes de l'EIC travaillent en étroite collaboration avec les compositeur·rice·s dont nombre de figures majeures de la scène musicale contemporaine. Les solistes mènent une activité de transmission de leurs savoirs et savoir-faire aux nouvelles générations de musicien·ne·s, autour de trois grands axes : la jeune création, les grands classiques du répertoire contemporain et des œuvres pour grand effectif. En 2025-2026, les étudiant·e·s du Conservatoire de Paris se produiront en concert aux côtés des solistes de l'Ensemble intercontemporain :

VENDREDI 12 DÉCEMBRE 2025
POÉSIE POUR POUVOIR
À LA PHILHARMONIE DE PARIS (VOIR PAGE 33)



Concert *Émergences*, Conservatoire de Paris, janvier 2025.

L'Ensemble intercontemporain propose également des master classes destinées aux élèves des classes de composition et de direction d'orchestre. Les ateliers autour des nouvelles œuvres des jeunes compositeur·rice·s donneront lieu aux deux concerts *Émergences* avec l'Ensemble Next, ainsi qu'à des classes de direction organisées en partenariat avec le Conservatoire de Paris :

VENDREDI 28 NOVEMBRE 2025
ÉMERGENCES I
AU CONSERVATOIRE DE PARIS (VOIR PAGE 31)
VENDREDI 30 JANVIER 2026
ÉMERGENCES II
AU CONSERVATOIRE DE PARIS (VOIR PAGE 44)
MARDI 16 ET 17 FÉVRIER 2026
CLASSES DE DIRECTION
AU CONSERVATOIRE DE PARIS

MASTER CLASSES ET ATELIERS EN CONSERVATOIRE

À l'occasion de ses tournées en France ou à l'étranger, l'Ensemble s'investit sur le territoire et organise des master classes dans les conservatoires, écoles de musique ou universités locales.

AVRIL 2026 EN CORÉE ET À TOKYO
MASTER CLASSES INSTRUMENTALES
MAI 2026 À CRÉMONE
MASTER CLASSES POUR INSTRUMENTS À CORDES

ACADÉMIES

ACADÉMIE DE COMPOSITION À YORK, ANGLETERRE
Forts de leur travail de transmission, les solistes de l'Ensemble intercontemporain reviennent à York pour rencontrer la nouvelle promotion de la classe de composition de Thomas Simaku, compositeur et enseignant à l'université de York. Au programme, figurent sessions de travail, temps d'échange et concert de restitution des œuvres des jeunes élèves, compositeurs et compositrices en devenir. La semaine de résidence se conclura par un concert de musique de chambre des solistes de l'Ensemble.

ACADÉMIE DE CORDES À CRÉMONE, ITALIE
Le partenariat avec l'Académie Stauffer de Crémone continue ! Pour la cinquième année consécutive, quatre solistes de l'Ensemble intercontemporain partiront transmettre aux jeunes violonistes, altistes ou violoncellistes de l'Académie Stauffer leur savoir-faire, issu de leur grande maîtrise du répertoire contemporain. Suite à la réussite artistique et pédagogique du concert de restitution donné en avril 2025 dans l'Auditorium du Musée du violon à Crémone, l'Académie Stauffer et l'Ensemble intercontemporain approfondiront leur partenariat en proposant toujours plus de nouvelles formules :

DES MASTER CLASSES
AUTOUR D'ŒUVRES DE GYÖRGY KURTÁG
UNE PARTICIPATION DES ÉTUDIANT·E·S
DE L'ACADÉMIE STAUFFER AUX PROJETS ÉDUCATIFS DE L'EIC

MANIFESTE, PARIS
Chaque année, l'Académie du festival ManiFeste, organisé par l'Ircam, offre à de jeunes compositeur·rice·s du monde entier l'opportunité de collaborer avec l'Ensemble, partenaire de l'Académie depuis sa création en 2012. Engagé·e·s dans une démarche pédagogique étroitement liée à leur engagement artistique, les solistes de l'Ensemble accompagneront des jeunes interprètes de l'Ensemble NEXT et de l'Ensemble ULYSSES – un ensemble composé de musicien·ne·s européen·ne·s issu·e·s de parcours variés. Ils s'associeront pour donner ensemble un concert final, qui n'aura cette fois-ci pas lieu à l'Ircam en raison des travaux de rénovation du Centre Pompidou. Cette académie permettra aux jeunes compositeur·rice·s et interprètes de bénéficier de l'expérience et du savoir-faire des solistes de l'EIC, dans un esprit de transmission au cœur de la création musicale contemporaine.

20 JUIN 2026
CONCERT DE CLÔTURE (VOIR PAGE 80)
27 JUIN 2026
ATELIER DE COMPOSITION

TOUS·TES MUSICIEN·NE·S

IMPROVISATION MUSICALE EN CONSERVATOIRE
Dans le cadre de l'évaluation nationale sur la place de l'improvisation musicale dans les conservatoires proposée par l'inspection de la création artistique (DGCA), l'Ensemble intercontemporain a souhaité développer un programme d'ateliers autour de la musique improvisée (guidée ou non) avec plusieurs conservatoires d'arrondissements de Paris. L'objectif de ces ateliers sera de permettre aux élèves de cycles 2 et 3 de composer ensemble une musique improvisée sur un film muet et de réfléchir au principe de création.

NOUVEAU SITE INTERNET SUR LES MODES DE JEU CONTEMPORAINS

Le répertoire contemporain se caractérise par des techniques de jeu dites « étendues », c'est-à-dire sortant du cadre « classique » de la maîtrise d'un instrument de musique. Elles permettent d'explorer en profondeur les possibilités de l'instrument pour trouver de nouvelles sonorités. Des techniques dont les solistes de l'Ensemble ont acquis une grande expérience, qu'ils continuent de développer au contact des compositeurs et des compositrices d'aujourd'hui. L'EIC a donc imaginé un nouveau site Internet répertoriant les principaux modes de jeu par instrument, sélectionnés et présentés par les solistes au moyen de vidéos explicatives, sous-titrées en anglais. Ce nouvel outil multimédia, inédit, s'adresse à tous les musiciens et musiciennes (compositeurs et compositrices, instrumentistes) désirant découvrir l'ample étendue des modes de jeu et/ou en perfectionner la pratique. ensembleinter.ideesculture.fr
L'EIC a confié au compositeur et professeur Yan Maresz la conception du dispositif en lien étroit avec les solistes de l'Ensemble. La création du site Internet est assurée par l'agence de développement web française Cultures Idées. Ce projet a reçu le soutien de la Fondation Art Mentor.

«Le site *Les Modes de jeu* a pour vocation de devenir la plateforme de référence des techniques instrumentales contemporaines, aussi bien pour les compositeur·rice·s, pour qui les solistes de l'EIC ont recensé, contextualisé et codifié une grande partie des pratiques musicales de ces dernières années, que pour les musicien·ne·s et interprètes curieux de les découvrir.» John Stulz, altiste



Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction de Pierre Bleuse. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs et compositrices, à qui des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique: danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. L'Ensemble développe également des projets intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale, multimédia, techniques de spatialisation, etc.), pour certains en collaboration avec l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique).

Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux. En 2022, il est lauréat du prestigieux Polar Music Prize. Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.



Pierre Bleuse

Directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2023, Pierre Bleuse s'est imposé en quelques années sur la scène internationale comme l'invité régulier de nombreux et prestigieux orchestres: Royal Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Tokyo Symphony, City of Birmingham Symphony, BBC Symphony, Orchestre Symphonique de Singapour, Orchestre Symphonique de Sao Paulo, Orchestre de la Hessischer Rundfunk Francfort, NDR RadioPhilharmonie de Hanovre, MDR-Sinfonieorchester de Leipzig, Tonkünstler Orchestra, Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm, Orchestre National de Lyon et du Capitole de Toulouse, Orchestre de la Suisse Romande, orchestres symphoniques de Bâle et de Berne, Brussels Philharmonic. Directeur musical de l'Orchestre Symphonique d'Odense, au Danemark, il est également Directeur artistique du célèbre Festival Pablo Casals de Prades. Il travaille régulièrement avec de grands solistes internationaux parmi lesquels Joyce DiDonato, Karita Mattila, Patricia Kopatchinskaja, Pierre-Laurent Aimard, Sol Gabetta, Bertrand Chamayou, Emmanuel Pahud, Renaud et Gautier Capuçon.

Au cours de la saison 2025-2026, Pierre Bleuse fera ses débuts à la tête d'orchestres de renom comme les orchestres symphoniques des radios suédoises et finlandaises, le NDR ElbPhilharmonie Orchester de Hambourg, le SWR Sinfonieorchester de Stuttgart aux côtés de sa complice Sol Gabetta, ainsi que l'Orchestre Philharmonique d'Auckland en Nouvelle-Zélande. Il retrouvera également l'Orchestre Symphonique de l'État de São Paulo et fera son retour aux orchestres symphoniques de Birmingham, de Singapour, et au mythique Concertgebouw d'Amsterdam pour ses débuts avec le Netherlands Philharmonic Orchestra. Très engagé dans l'interprétation et la diffusion de la musique contemporaine, il a récemment dirigé l'opéra *Orgia* d'Hèctor Parra au Gran Teatre del Liceu de Barcelone en 2024 et a ouvert l'année du centenaire de la naissance de Pierre Boulez en janvier 2025 à la Philharmonie de Paris, dirigeant un programme comportant notamment *Répons*, chef-d'œuvre du compositeur. En outre, l'enregistrement de l'album monographique György Ligeti a été récompensé de nombreux prix dont le Diapason d'Or et le Choc Classica 2024. Pierre Bleuse s'est formé à la direction auprès de Jorma Panula en Finlande et de Laurent Gay à la Haute École de Genève.



Équipe artistique

Directeur musical
Pierre Bleuse¹

Les solistes
Flûtes
Sophie Cherrier²
Emmanuelle Ophèle³
Hautbois
Philippe Grauvogel⁴
NN
Clarinettes
Martin Adámek⁵, Jérôme Comte⁶
Clarinette basse
Alain Billard⁷
Bassons
Marceau Lefèvre⁸
Paul Riveaux⁹
Cors
Jean-Christophe Vervoitte¹⁰
Jeanne Maugrenier¹¹
Trompettes
Clément Saunier¹²
Lucas Lipari-Mayer¹³
Trombones
Lucas Ounissi¹⁴
NN
Tuba
NN
Percussions
Gilles Durot¹⁵, Samuel Favre¹⁶
Aurélien Gignoux¹⁷
Pianos/claviers
Hidéki Nagano¹⁸, Dimitri Vassilakis¹⁹
Sébastien Vichard²⁰
Harpe
Valeria Kafelnikov²¹
Violons
Jeanne-Marie Conquer²²
Hae-Sun Kang²³, Diego Tosi²⁴
Altos
Odile Auboin²⁵, John Stulz²⁶
Violoncelles
Éric-Maria Couturier²⁷
Renaud Déjardin²⁸
Contrebasse
Nicolas Crosse²⁹

Équipe administrative

Directeur
Patrick Hahn
Directeur administratif et financier
Simon Rannou
**Responsable de la
coordination artistique**
Alix Sabatier
Responsable de la production
Émilie Morin
Responsable de l'action culturelle
Estelle Gonet
Responsable comptable
Claire Jacquet
Responsable de la régie générale
Philippe André
**Responsable du personnel
artistique**
Caroline Barillon
Régisseur de production/lumière
Samuel Ferrand
Régisseuse de production
Aurore Houeix
Responsable de la bibliothèque
Olaf Munk Koefoed
Responsable de la communication
Luc Hossepied
**Chargée de communication
et des relations extérieures**
Claire de Montgolfier

Conseil de l'Ensemble

Présidente
Emma Lavigne

Membres de droit
Rachida Dati
Ministre de la Culture
représentée par
Christopher Miles
Directeur général
de la création artistique
Anne Hidalgo
Maire de Paris
représentée par
Arnaud Ngatcha
Adjoint à la Maire chargé
des relations internationales
et de la francophonie
Hugues Ghenassia-de Ferran
Directeur général
de l'Institut Français
représenté par **Mathilde Bezard**
Cheffe de projet Musique classique
et contemporaine
La Directrice de l'Office National
de Diffusion Artistique
L'Inspecteur de la création et des
ensembles français artistiques
désigné par le ministère de la Culture

Personnalités qualifiées
Catherine Boissière
Secrétaire
Olivier Aldeano
Trésorier
Clara Olivares
Vincent Meyer
Brigitte Lefèvre
Bruno Patino

FAITES UN DON !



Répons de Pierre Boulez, Philharmonie de Paris, janvier 2025.

PARTICIPEZ À L'AVENTURE MUSICALE DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Susciter la création, passer commande à un-e compositeur-trice, lancer la carrière d'un-e jeune chef-fe d'orchestre, tisser des liens avec d'autres arts et artistes, c'est prendre des risques, innover, et continuer à surprendre ! Chaque nouvelle saison, l'Ensemble s'engage à faire vivre l'extraordinaire diversité et richesse de l'univers musical contemporain et à proposer de nouveaux formats de concert en résonance avec le monde qui nous entoure. Un engagement nourri de passion et de désir de partage renouvelé en 2023 avec l'arrivée de Pierre Bleuse comme nouveau directeur musical de l'EIC.

De nombreux défis sont à relever pour poursuivre une aventure musicale commencée il y a presque cinquante ans. C'est pour cela que nous faisons appel à vous, qui partagez notre passion pour les musiques de création et notre élan pour les rendre accessibles à un public le plus large possible en France et à l'étranger. Nous remercions chaleureusement tous-tes nos donateur-trice-s et partenaires qui nous soutiennent dans la réalisation de nos projets.

LES PROJETS À SOUTENIR

Choisissez d'accompagner l'Ensemble en soutenant le projet qui correspond le mieux à votre engagement

CRÉATION

- Commande à un-e compositeur-trice
- Développement d'une académie de composition

MULTIDISCIPLINAIRE

- Concert carte blanche à des artistes venu-e-s d'autres disciplines
- Projet de création musicale et visuelle (vidéo, arts visuels et numériques, installation multimédia, etc.)

TRANSMISSION ET VIVRE ENSEMBLE

- Concerts jeune public et scolaires
- Résidences de création en milieu scolaire animées par les solistes, des musicologues et compositeur-trice-s
- Créations multidisciplinaires avec et pour les amateur-trice-s

ACCOMPAGNEMENT DES FUTUR-E-S PROFESSIONNEL-LE-S

- Formation de chef-fe-s assistant-e-s
- Développement d'une académie de jeunes artistes

RAYONNEMENT DU RÉPERTOIRE

- Diffusion du répertoire sur le territoire national
- Tournées à l'étranger

AUDIOVISUEL ET NUMÉRIQUE

- Développement d'un site Internet de découverte et d'expérimentation du répertoire et des modes de jeu contemporains
- Captation de concerts
- Réalisation de reportages, vidéos pédagogiques, etc.

DES AVANTAGES EXCLUSIFS

PARTICULIERS

50 €

Donateur-trice

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag

150 €

Bienfaiteur-trice

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag
- 1 invitation par saison au concert de votre choix

300 €

Ami-e

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag
- 2 invitations par saison à une répétition générale et/ou commentée
- 1 invitation par saison au concert de votre choix

500 € et plus

Mécène

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag
- 2 invitations par saison à une répétition générale et/ou commentée
- 2 invitations par saison au concert de votre choix
- Possibilité d'accès backstage sur réservation

ENTREPRISES

Entreprises mécènes, vous bénéficiez d'avantages sur mesure à définir avec vous. Une brochure spécifique est disponible sur demande.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Particuliers, vous bénéficiez d'une réduction d'impôt égale à 66 % du montant de votre don, dans la limite de 20 % du revenu imposable.
Entreprise mécène, vous bénéficiez d'une réduction d'impôt égale à 60 % du montant du don, dans la limite de 20 000 € ou 0,5 % de votre chiffre d'affaires annuel.



POUR PLUS D'INFORMATIONS

Claire de Montgolfier, chargée de communication et des relations extérieures
+33 (0)1 44 84 44 53
c.demontgolfier@ensembleinter.com
et sur le site ensembleintercontemporain.com
rubrique Mécénat



Jacques Perconte

Né à Grenoble en 1974, Jacques Perconte vit et travaille entre Rotterdam et Paris. Depuis un peu plus de vingt-cinq ans, il développe une œuvre audiovisuelle et cinématographique où environnement et paysage sont les véhicules d’une esthétique qui bouleverse la vision autant que les technologies qu’elle met en œuvre. Son travail navigue entre les salles de cinéma, les espaces d’exposition et la scène. Ses œuvres revêtent diverses formes (film linéaire, film génératif, performance audiovisuelle, impression, installation) mais sont le résultat d’une recherche expérimentale continue. De la Normandie aux sommets des Alpes, des fins fonds de l’Écosse aux polders néerlandais, l’artiste parcourt et filme ainsi passionnément les éléments. L’exploration de l’informatique et de la vidéo à la fin des années 90 le conduit à poser les bases d’une nouvelle esthétique. Il est en effet le premier à avoir travaillé les images en mouvement par le détournement des méthodes de compressions numériques. Grâce à la rétro-ingénierie, à la manipulation experte des technologies de codage et de stockage et le détournement des procédés

high-tech de l’audiovisuel, il dépasse la question technique et réussit à faire de ses paysages des féeries de couleurs. Il nous fait entrer dans la nature même de la vidéo et de sa fabrication pour trouver de nouvelles proximités avec ses sensations. Son travail s’inscrit donc dans une histoire critique des représentations, de la peinture au cinéma. La tradition du paysage y est envisagée dans une nouvelle primitivité permise par la technologie: l’artiste nous révèle «le paysage de l’image plutôt que l’image du paysage». C’est une approche esthétiquement inédite à partir des défauts de l’image numérique, qui s’inscrit dans une réflexion sur la nécessaire réappropriation de la technique par les artistes. Aussi, au fil des différents médiums, d’œuvres linéaires ou génératives, le travail de Jacques Perconte prend des dimensions nouvelles, sonores, documentaires, dans des relations avec la réalité réinventées.

jacquesperconte.com

Réservations

Les réservations et les souscriptions aux différentes formules d’abonnement se font directement auprès des salles accueillant l’Ensemble intercontemporain. Coordonnées des salles et organisateurs parisiens et franciliens ci-dessous. Pour les coordonnées des salles en région et à l’étranger, voir directement les pages de ces concerts sur ensembleintercontemporain.com

Cité de la musique – Philharmonie de Paris
221, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris
[01 44 84 44 84](tel:0144844484) / philharmoniedeparis.fr

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
209, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris
[01 40 40 45 45](tel:0140404545) / conservatoiredeparis.fr

Ircam
1, place Igor-Stravinsky 75004 Paris
[01 44 78 12 40](tel:0144781240) / ircam.fr

Théâtre du Châtelet
Place du Châtelet 75001 Paris
[01 40 28 28 05](tel:0140282805) / chatelet.com

Nous contacter

Ensemble intercontemporain
223, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris
[01 44 84 44 53](tel:0144844453) / contact@ensembleinter.com
ensembleintercontemporain.com

Relations presse

Opus 64
Valérie Samuel, Pablo Ruiz
[01 40 26 77 94](tel:0140267794) / p.ruiz@opus64.com

Unanimes!
Avec les compositrices

Avec Unanimes! – Compositrices 2025-2026, l’Ensemble intercontemporain s’associe à l’Association Française des Orchestres pour «favoriser l’égalité entre les femmes et les hommes dans la programmation des orchestres».

Photo p. 96: L’Ensemble intercontemporain et Les Métaboles sous la direction de Pierre Bleuse, mars 2025, Paris, Cité de la musique.

Ensemble intercontemporain Association loi 1901 / SIRET 306 664 863 00033 / Code APE 9001Z / Licence d’entrepreneur de spectacles L-R-21-10998
Présidente Emma Lavigne
Directeur Patrick Hahn
Directeur musical Pierre Bleuse
Directeur de la publication Patrick Hahn
Coordination éditoriale Luc Hossepied, Jérémie Szpirglas
Contenus rédactionnels:
Contributions originales Pierre Bleuse, David Christoffel, Patrick Hahn, Jérôme Provençal, Jérémie Szpirglas, Michèle Tosi, Laurent Villarem
Archives Omer Corlaix, Rossana Dalmonte, Antoine Cazé, Laurent Feneyrou, András Varga Bálint
Conception graphique **Belleville** • Impression **Vincent**

Crédits Jacques Perconte Couverture et p. 94 *Le Quinte Alpi*, 2017, film infini © Jacques Perconte, Galerie Charlot, Paris • Pages intérieures p. 6 *Fonte (M)*, 2017, live audiovisuel © Jacques Perconte • p. 12 *Soleil Levant*, 2021, live audiovisuel © Jacques Perconte • p. 16 *Soleil Levant*, 2021, live audiovisuel © Jacques Perconte • p. 20 *Le Quinte Alpi*, 2017, film infini © Jacques Perconte, Galerie Charlot, Paris • p. 26 *Europa Aour*, 2022, vidéo monobande 65min © Jacques Perconte, l’Étoffe de l’Europe™, présidence française du Conseil de l’Union européenne • p. 36 *À vol d’oiseau*, 2022, impressions sur papier 600x870mm © Jacques Perconte, collection du conseil de l’Europe, Bruxelles • p. 40 *Le Quinte Alpi*, 2017, film infini © Jacques Perconte, Galerie Charlot, Paris • p. 52 2668-3357, *Or, granite, gneiss*, 2023, vidéo monobande 26min © Jacques Perconte, Galerie Charlot • p. 60 *Valle di Bucatoggio*, 2020, vidéo monobande 29min © Jacques Perconte, L’unique, Caen • p. 64 *Marée Métal*, 2023 vidéo multicanale 362min © Jacques Perconte, avec le soutien du Lieu Unique, Nantes • p. 72 *Europa Aour*, 2022, vidéo monobande 65min © Jacques Perconte, l’Étoffe de l’Europe™, présidence française du Conseil de l’Union européenne
Photographies p. 3, 4, 15, 28, 33, 44, 47, 61, 90 sauf photos 27 et 29 © Franck Ferville • p. 7, 22, 25, 46, 59 © Philippe Gontier • p. 9 © Annie Collinge • p. 11 *Metropolis III*, 2014 © David Studwell / Bridgeman Images • p. 13 © Diego Franssens • p. 19 © Christian Meuwly • p. 21 © Sarah Aristidou • p. 27 osm.ca • p. 29, 39, 57, p. 90 (photo 27) © Amandine Lauriol • p. 32 © Ingi Paris / akg-images • p. 37 artchipel.net • p. 41 angers-nantes-opera.com • p. 42 © Pierre Raimbault • p. 43 © Martin Argyroglo • p. 48, 66 © Benjamin Chelly • p. 51 © Akos Stiller • p. 53 © Ciril Jazbec • p. 55 © Nathalie Chernomortseva • p. 56 creaa.unistra.fr • p. 62, 80, 82 (photo *Du terrain à la scène*), 84, 86 © Luc Hossepied pour l’Ensemble intercontemporain • p. 65 © Rui Camilo / EvS-Musikstiftung / laif / REA • p. 71 shropshiremusictrust.co.uk • p. 73 © Astrid Ackermann • p. 75 © Ville Paasimaa • p. 76, 79 © Danny Willems • p. 77 © Filip Claessens • p. 82 photo du bas (*Amériques*), 88, 89, 92, 96 © Quentin Chevrier • p. 82 photo du haut (Flouz) © David Bondin • p. 90 – photo 29 © Jean-Pascal Retel

La reproduction, même partielle, d’un article de cette brochure est soumise à l’autorisation de l’Ensemble intercontemporain. Programmes et informations donnés sous réserve de modifications. Exemple gratuit. Ne pas jeter sur la voie publique.
© Ensemble intercontemporain 2025-2026



