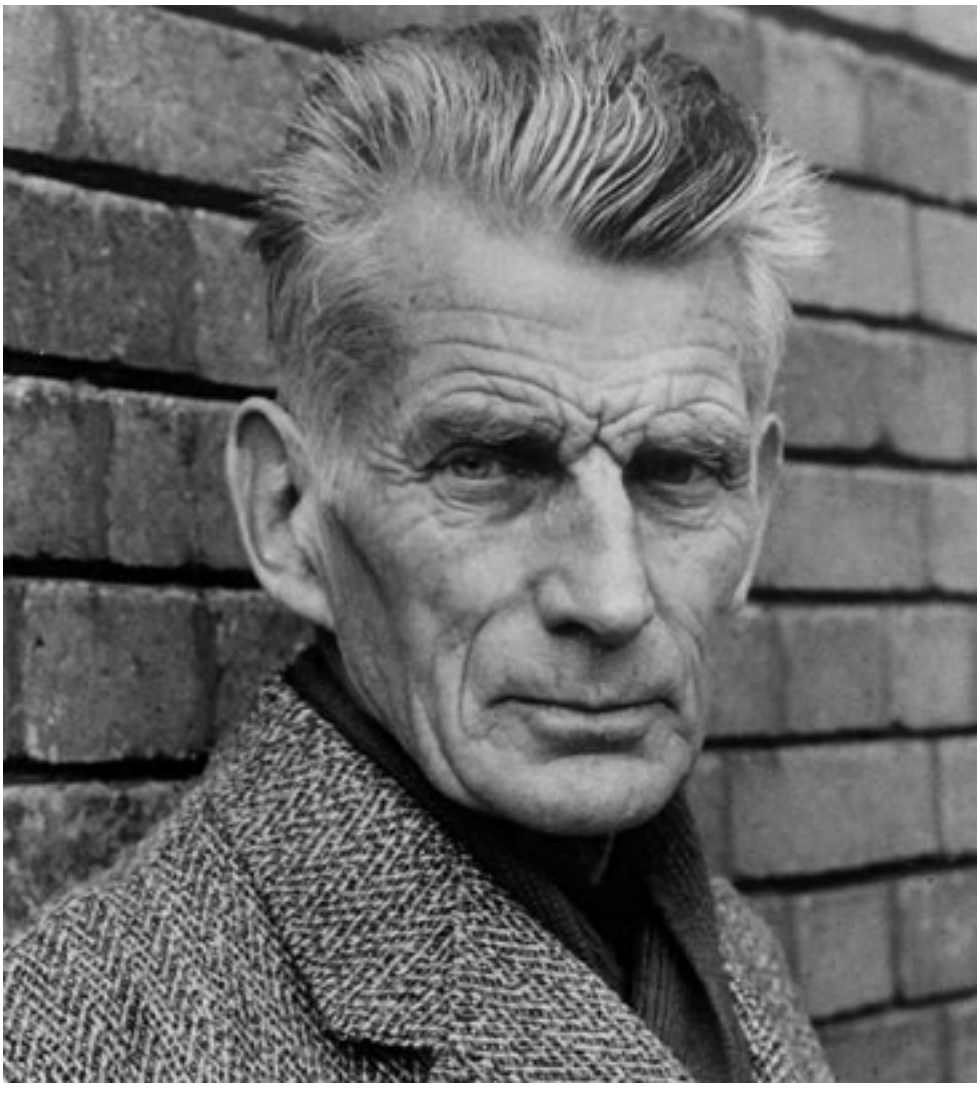
POUR SAMUEL BECKETT

JEUDI 29 MARS
20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE



ensemble intercontemporain

ircam
Centre Pompidou

EXPOSITION BECKETT

À l'occasion du centenaire de la naissance de Beckett, cette exposition vise à sortir l'œuvre de la seule orbite d'*En attendant Godot* pour faire découvrir la diversité des formes de sa prose, et faire connaître son œuvre de metteur en scène... Espace, voix, corps sont les principales coordonnées de ce précipité poétique, de ce théâtre de l'esprit dont le projet se révèlera au visiteur à travers plusieurs espaces qui développeront les grands motifs de l'œuvre et organiseront une traversée des qualités de l'entreprise beckettienne. Chaque étape proposera une rencontre entre l'écriture de Beckett et les œuvres contemporaines dont elle s'est nourrie et qu'elle a suscitées, de Bram van Velde à Bruce Naumann, de Sol LeWitt à Geneviève Asse, de Robert Ryman à Stan Douglas.

DU 14 MARS AU 25 JUIN
CENTRE POMPIDOU, GALERIE 2, NIVEAU 6

L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction des affaires générales, Mission de la recherche et de la technologie et Direction de la Musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

Un événement Télérama

Dans le cadre de son cercle d'entreprises, l'Ircam reçoit le soutien de :

d&b audiotechnik

SAE INSTITUTE

univers-sons.com

ÉQUIPES TECHNIQUES

IRCAM
Nicolas Déflache, ingénieur du son
Thomas Leblanc, régisseur

CENTRE POMPIDOU
Direction de la production - régie des salles de spectacles

Réalisation graphique
Aude Grandveau

Ircam
Institut de recherche et coordination acoustique/musique
1 place Igor-Stravinsky
75004 Paris
Tél. : +33 (0)1 44 78 48 43
www.ircam.fr

POUR SAMUEL BECKETT

Samuel Beckett n'a cessé d'influencer les compositeurs, comme toute l'esthétique surgie après *Godot.* Dans le cadre de l'exposition du Centre Pompidou, cette soirée propose trois approches musicales de Beckett : *après, avec, vers Samuel Beckett.* Morton Feldman, qui connut l'écrivain, entreprit en 1987 de composer la musique pour la pièce radiophonique *Words and Music.* L'échange de Feldman avec Beckett fut très fécond (*Neither, For Samuel Beckett*) par la richesse des propres incompréhensions du compositeur. Pascal Dusapin invoque ou cite depuis longtemps Beckett sans l'avoir jamais « mis en musique ». Toute l'œuvre de Dusapin s'écrit « après » Beckett, dont les partitions portent la trace du passage. *Quad,* dédié à Gilles Deleuze, l'un des meilleurs commentateurs de Beckett, commence par l'épuisement des possibilités, analogue en cela à de nombreux dispositifs de l'écrivain. La troisième œuvre, la création de Jérôme Combier tournée vers Beckett, se glisse dans les temps de la lecture de l'*Impromptu d'Ohio.* Musique et mots convergent vers leur double effacement. Cette création est présentée par ailleurs dans les espaces de l'exposition du Centre Pompidou.

Jean-Claude Leguay,
Grégoire Œstermann, comédiens
Joël Jouanneau, collaboration artistique
Odile Auboin, alto
Jeanne-Marie Conquer, violon*
Éric-Maria Couturier, violoncelle
Hae-Sun Kang, violon
Ensemble intercontemporain
Direction **Susanna Mälkki**
Sonorisation et régie informatique **Ircam**
Franck Thévenon, créateur lumières

JÉRÔME COMBIER
Noir gris, pour trio à cordes et un lecteur, commande du Centre Pompidou (14')
[CRÉATION MONDIALE

SAMUEL BECKETT
Impromptu d'Ohio (texte lu)

PASCAL DUSAPIN
Quad, pour violon* et ensemble (19')

MORTON FELDMAN
Samuel Beckett, Words and Music, pièce radiophonique pour deux acteurs et sept musiciens (30')

SAMUEL BECKETT
Words and Music (texte lu)

COPRODUCTION ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, CENTRE POMPIDOU, IRCAM.

What is the word ?

Nous sommes loin désormais d'un Samuel Beckett, écrivain de l'absurde, de la situation et de la décision, ou de son contraire, l'indétermination, mais aussi de l'incommunicabilité, du ciel noir et sans étoile de l'anthropologie, de la solitude, du dégoût, de la déréliction du corps malade et des putrescibles déchets que nous lèguent les catastrophes de l'histoire et celles causées par l'anéantissement humain de la nature, jusqu'à la mort en acte, de l'existentialisme en somme, qui longtemps prévalut dans l'analyse de son œuvre. Morton Feldman le savait déjà qui, ruinant le conformisme existentialiste, l'universalité de sa théorie et le pathos de la permanence qui l'anime, disait de Beckett : « C'est au-delà de l'existentialisme, parce que l'existentialisme est toujours en train de chercher une issue ; s'ils sentent que Dieu est mort, alors longue vie à l'humanité ! Du genre Camus et Sartre. Ce que je veux dire, c'est qu'il y a toujours un substitut pour vous sauver dans l'existentialisme. Et je sens qu'avec Beckett, ce n'est pas le cas… » Ce que Feldman sent ici confusément, c'est peut-être ce qu'Adorno scrutait dans son introduction à *Fin de partie* — dont la traduction de Giacomo Manzoni eut une influence certaine sur les musiciens italiens. La condition humaine, selon le jargon existentialiste, suppose une abstraction qui refuse de s'avouer comme telle, la prétention de l'individu à assumer *ad nauseam* cette satiété de l'être à laquelle Beckett substitue solipsisme et liquidation d'un sujet évidé, déposé, brisé ou poreux, et poussant jusqu'à l'absurde l'abstraction existentielle, en concrétisant ses éléments abstraits : « Le caractère concret de l'existence qui se referme sur elle-même comme une huître, incapable désormais d'universalité, s'épuisant à se poser elle-même, est manifestement la même chose que l'abstraction qui ne parvient plus à rejoindre l'expérience. »

■

Sommes-nous tout aussi loin d'un Beckett entre ressassement et silence, nous entraînant dans une parole errante, sans cesse décentrée ? « Quand elle ne parle pas, elle parle encore, quand elle cesse, elle persévère, non pas silencieuse, car en elle le silence éternellement se parle », écrivait Maurice Blanchot de cette métaphysique du Verbe, où il nous est impossible de distinguer ce qui est dit de celui qui le dit et de la voix qui s'essouffle à le dire. Théâtre d'un effondrement du langage, entre une voix en excès, foisonnante, avide et enflée, qui prolifère dans ce qu'Adorno nomme « le blabla à la fois stéréotypé et imparfait de l'aliénation », et une voix en défaut, bègue et moribonde, qui s'exténue à dire, grevée de silences, féconde de son mutisme et désireuse de retourner au bruissement de son origine. Il en est ainsi de l'effacement comme « façon de resplendir », qui anime l'œuvre de Jérôme Combier. « *Qui* parle ? », questionne cette voix, à laquelle tout se réduit, et qui s'évoque à la troisième personne dans *Pas moi* : « Une voix que d'abord… elle ne reconnaît pas… puis finalement doit avouer… la sienne… elle qui n'avait jamais… au contraire… pratiquement muette… toute sa vie… » Pas moi, nous dit le titre, au sens strict : le sujet qui parle, celui de l'énonciation, se distingue du sujet qui s'écoute, sans d'abord se reconnaître, et du sujet s'avouant sa subjectivité comme faute, du simple fait d'être. La dimension fondamentale est la Voix, et le drame, dans son immobilisme radical, dans sa parole arrachée à l'innommable, est avant tout celui d'une Voix. Beckett a donné voix à

cette rumeur. Dans *Pas moi (Not I)*, dont Heinz Holliger réalisa un opéra de chambre, peu après *Come and Go* et avant *What Where*, personne sur scène, sinon une bouche dans la lumière, dans une infime occlusion de l'ombre. Nous voyons la bouche, nous ne voyons même qu'elle, pour écouter la voix. Ses mots appartiennent toujours à la langue. Jamais ils ne se réduisent à la simple matérialité d'un son, et même s'ils échouent dans leur dit, et malgré un état tragique où un sens parfaitement intelligible serait aussi parfaitement inexplicable, tant d'énergie à dire vise à l'émergence de ce sens, fût-il incompréhensible. De telles références poétiques et conceptuelles à Beckett prolifèrent dans l'œuvre de Bill Hopkins, lequel constatait que si ne pas parvenir à ne rien dire est en soi une condition de la création artistique, si dire : « Je n'ai rien à dire », c'est déjà dire, et si l'homme, et donc le musicien, se choisit une structure, un ordre, l'énoncé plutôt que le silence, alors : « Le processus est forcé de continuer par l'absence même d'aboutissement : il n'arrive à dire ni "quelque chose", ni "rien", à moins peut-être qu'il ne dise le "quelque chose" qu'en lui-même il constitue. » Ou, comme nous le rappelle Alain Badiou, l'enjeu de la voix est de traquer le fait que ce qui est dit relève d'une faculté singulière de dire, laquelle ne se dit pas, s'épuise dans ce qui est dit, mais reste toujours en deçà, en silence. Cette voix ressemble à du *parlando*, souvent sur une même note, une voix lyrique, sans mélodie.

Entre la voix et le silence, entre le mouvement et l'immobilité, ou plutôt dans le mouvement comme conservant en soi une certaine idée de l'immobilité, se donne le même interstice qu'entre l'ombre et la lumière. Non plus contradiction entre l'un et l'autre, non plus dialectique entre l'être et le non-être, mais une trouble équivalence sur une scène libre de tout événement, et que Beckett nomme dans *Le Dépeupleur* la « pénombre ». Cette pénombre fut précisément le thème de *Neither*, opéra de Feldman, sur dix phrases de Beckett. Sur une scène nue, une soprano, silhouette hiératique, chante dans le registre aigu un texte comme rendu à l'indicible et à l'inouï.

– Monsieur Feldman, je n'aime pas l'opéra.
– Je ne vous le reproche pas.
– Je n'aime pas que mes mots soient mis en musique.
– Je suis tout à fait d'accord. J'ai très rarement utilisé des mots. J'ai écrit beaucoup de pièces avec voix, mais elles sont sans texte.
– Mais que voulez-vous ?
– Je n'en ai aucune idée…

En ces termes, Feldman racontera sa rencontre à Berlin, en septembre 1976, avec Beckett. Existe-t-il un mode d'être de l'ombre ? Obscurité, zone sombre, image réfléchie, rejetée à la surface d'un corps, refuge contre une menace, atténuation ou résidu, suivant, trace ou source de malheur… Nul ne sait si l'ombre désigne le vivant ou le mort, oscillant de l'ombre du dedans à l'ombre du dehors. Car l'ombre n'a ni la transcendance du vivant, ni l'en-soi du cadavre, mais la visibilité insaisissable de l'invisible, l'intangibilité d'un corps sans chair, traduit un flottement entre l'être et le néant, cet être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, sinon dans le désœuvrement, et témoigne d'une clairière, ou comme l'écrivait Martin Heidegger, « du radieux en son retrait ». La métaphysique de la lumière accorda un primat au voir, au détriment de l'écoute, là où Beckett énonce l'intervalle

entre lumière et obscurité, entre écho et silence, entre son et évanouissement de la voix, ou appel silencieux. Cet intervalle s'apparente lointainement à celui de la traduction, que Beckett pratiqua toute sa vie sur lui-même et sur d'autres. À sa suite, Kurtág, dans *…pas à pas – nulle part…*, puise aux maximes de Sébastien Chamfort, moraliste du XVIIIe siècle. « Que le cœur de

l'homme est creux et plein d'ordure », chante d'abord le baryton, avant d'énoncer, sur les mêmes intervalles, la traduction anglaise de cette épigramme, par Beckett : « How hollow heart and full of filth thou art. » Traduction et transcription musicale sont ici étroitement liées. Beckett traduit, versifie et réduit encore l'ellipse de Chamfort, quand Kurtág se transcrit et se récrit, suspendant l'inessentiel. Phraser, c'est être à l'écoute de ces traductions / transcriptions. Feldman le dit aussi, mais autrement : l'écriture de Beckett détermine l'infime déplacement du son. Selon le musicien, le poète écrit une phrase en français. La phrase suivante, identique, est en anglais, puis retraduite, éloignant ainsi, par une double traduction, la phrase première de la seconde. La différence est si discrète qu'un même motif revient, auquel il suffit désormais d'ajouter une note, un mot, ou d'en retrancher deux.

■

L'action tragique dans l'œuvre de Beckett se décline sur le mode de ce que Benjamin découvrait dans le *Trauerspiel* baroque, jeu de deuil dont l'action est sans but. Immobile, d'une dialectique à l'arrêt, l'œuvre noue un être sans lieu et un lieu sans existence. Les dramaturgies de Pascal Dusapin le reflètent, et notamment *Faustus, the Last Night,* gorgé d'allusions beckettiennes, et son singulier personnage, Togod, où résonnent le vers-Dieu (*to God*) et le miroir de Godot. Alors l'espace de la scène s'en trouve déserté, dispersé dans les signes, les indications et les constructions d'une *persona* résolument en surface. Le parcours des chemins sans station, mais d'un événement à l'autre, et le lieu de la Voix et du silence définissent une topique du « quelque part » ou du « n'importe où ». Cette scène s'oppose au pèlerinage du drame classique, en progrès, et menant, à la suite d'épreuves, vers l'illumination et la rédemption. Il en est de même pour les trames harmoniques, dont l'écriture induit une sorte d'état d'errance. Le désert est le lieu même de cette ouverture, de partielles empreintes de pas, vite effacées, là où l'homme hésite à quitter son statut d'ombre, hante plus encore qu'il n'habite. Tout musicien devrait relire le livre que Beckett consacra à Proust, où le temps, aboli au même titre que l'espace, et

source de lyrisme, donne forme à l'œuvre. Non le passé comme caillou lourd et menaçant du sentier rebattu des heures et des jours, mais l'oublieuse mémoire, la « mémoire involontaire » de Marcel Proust, la déflagration du souvenir nouant essentiellement le présent et le passé en un commun plus essentiel que chacun des deux termes pris isolément. Comme l'écrit Beckett : « L'expérience est à la fois imaginaire et empirique, à la fois évocation et perception directe, réelle et non pas seulement présente, idéale et non pas seulement abstraite, un réel idéal, essentiel, extra-temporel. » La lecture et l'écoute en sont-elles modifiées ? Citons encore Feldman, sur *Words and Music*. « Oh, bien sûr, je l'ai lu. Mais j'ai commencé par la fin, j'ai commencé à différents endroits. C'était ma manière de faire connaissance avec Beckett. »

Laurent Feneyrou

SAMUEL BECKETT

1906 Naissance à Foxrock, au sud de Dublin, dans une famille protestante.

1923-1928 Études à Trinity College. Découverte de la littérature française.

1928-1930 (Paris) Lecteur d'anglais à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Rencontre avec James Joyce. Premières publications en anglais : poèmes, articles, traductions.

1931-1937 Essai sur Proust. Assistant de français à Trinity College. Difficultés familiales et financières, problèmes de santé. Publie son premier roman, *Murphy*. Voyages en Allemagne, en Irlande et en France.

1938-1946 S'installe définitivement à Paris. Entre dans la Résistance. Recherché par la Gestapo. Écrit *Watt*. En 1944, volontaire de la Croix-Rouge irlandaise à Saint-Lô.

1946-1951 Décision d'écrire en français : *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*. Rencontre avec le directeur des Éditions de Minuit, qui publiera l'intégralité de son œuvre.

1953 *En attendant Godot*, mis en scène par Roger Blin au Théâtre de Babylone.

1954-1964 Traduit en anglais ses textes français. Créations radiophoniques en France et en Angleterre.

1964 Film, avec Buster Keaton.

1969 Prix Nobel de littérature.

1969-1988 Met en scène son théâtre. Écrit pour la télévision. Dernier poème, *Comment dire*.

1989 Samuel Beckett meurt le 22 décembre.

JÉRÔME COMBIER
NOIR GRIS

2006

EFFECTIF
violon, alto, violoncelle et un lecteur
DURÉE
14 minutes
ÉDITEUR
Henry Lemoine

Cette pièce est une commande du Centre Pompidou. Il s'agit de la création mondiale.

Il a été question pour moi d'imaginer un « événement » artistique intégrant le texte d'*Impromptu d'Ohio* qui puisse à la fois être donné dans une salle d'exposition et à la fois joué en concert. L'installation impliquait la rencontre de Pierre Nouvel et un dispositif vidéo, la version concert, sous la direction de Joël Jouanneau, prendra la forme d'une simple lecture. Dans la première situation, j'ai tenté d'imaginer un événement qui tisse un lien indéfectible entre le texte de Samuel Beckett, l'écriture d'une partition pour trio à cordes et une création visuelle. Dans la seconde, à l'invitation de Joël Jouanneau, seuls les liens de la parole et la musique se donneront à entendre.
C'est dans les marges du texte, ses entrebâillements, que la musique trouvera son espace. Les silences du textes —notés *un temps* par l'écrivain— s'étireront jusqu'à s'ouvrir sur un espace proprement musical. La musique peu à peu adviendra conjointement au texte, si bien que tous deux coexisteront dans une alternance rythmée, chacun pourtant dans son devenir propre.
Je veux croire, comme il a cru pouvoir convoquer la musique de Beethoven ou de Schubert, que l'écriture de Beckett (et plus singulièrement la parole de ses personnages) dessine un rythme que l'on puisse conjuguer au rythme de la musique même. J'ose alors imaginer un lieu d'entre-deux, ni tout à fait parole, ni tout à fait musique, comme un *estran* que recouvrerait alternativement l'un ou l'autre. J'ose imaginer que les deux mondes (parole et musique) puissent décrire des devenirs qui se répondent. La structure de la musique prendra intimement appui sur celle du texte. Il n'est pas question d'analogie, cela n'aboutirait pas, mais de puiser dans l'agencement des mots, leurs répétitions, dans la structure *paragraphique* du texte, la possibilité d'agencer la musique même, possibilité qui puisse être pour moi — j'imagine— une autre façon d'entendre ce que j'écris. *Noir Gris* serait donc avant tout une expérience de la forme et du temps.
« Au terme de son épuration fictive, on pourrait appeler le lieu de l'être (ou le dispositif qui atteste la question de l'être dans la forme du lieu) un « noir gris ». Cela pourrait suffire…un noir tel que nulle lumière n'est supportable en contraste, le noir incontrasté. Ce noir est suffisamment gris pour qu'aucune lumière ne puisse lui être opposé comme son Autre. » *

Jérôme Combier

* L'écriture du générique, Alain Badiou, in Conditions, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p 334-335.

PASCAL DUSAPIN
QUAD

1996

EFFECTIF
violon solo, 2 flûtes, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, 2 trombones, percussions, 2 violoncelles, 2 contrebasses
DURÉE
20 minutes
ÉDITEUR
Salabert

Cette pièce, écrite « In memoriam Gilles Deleuze », a été créée le 12 mars 1997 par Hae-Sun Kang et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Markus Stenz.

Dans ce concertino pour violon, le soliste semble « jouer l'orchestre », le mouvoir. Comme souvent dans le Dusapin des années 90, les instruments, ainsi théâtralisés, « s'excitent les uns les autres », improvisant à plusieurs de petits modes, comportant peu de degrés et serrés dans de faibles ambitus, ceux des intonations de la parole ou de chants archaïques. La théâtralité des instruments naît en effet d'abord de leur incarnation vocale. Le violon vagit, à force de *glissando* et de *tremolo*. Les cordes graves répondent en soupirant, émues, asthmatiques, grâce à un curieux *tremolo con legno* (archet frotté furieusement du côté bois sur la corde). Ici, c'est le soliste qui veille, excite, « éducateur » imprévisible, dompteur de ce groupe investi d'un devenir-animal deleuzien. Tour à tour, il semble faire vibrer, frémir telle ou telle zone de l'orchestre, lequel ne jouera presque jamais en *tutti* et semble dormir, lourd subconscient dont le violoniste fait jouer, tour à tour, telle ou telle corde sensible, tel « réflexe sonore ». Les percussions « réagissent » facilement, elles sont ces rythmes fondamentaux qui répondent à toute impulsion vitale. C'est avec elles que le violoniste tire sa révérence. Comme souvent chez Dusapin, l'œuvre contient un programme caché. Au cœur des œuvres solistes, notamment, le « personnage soliste » trouve parfois un idéal, un sésame. (..) Ici, le violoniste lui-même innocent depuis toujours, oiseau lyre, trouve, semble-t-il, un ancrage terrestre, une stabilité en dialoguant calmement, au centre, avec la clarinette.

Jacques Amblard

MORTON FELDMAN
SAMUEL BECKETT, WORDS AND MUSIC
1987

EFFECTIF
2 acteurs, 2 flûtes, vibraphone, piano, violon, alto, violoncelle
DURÉE
30 minutes
ÉDITEUR
Universal Edition

Cette pièce a été créée le 10 mars 1987 à New York par David Warrilow, Alvin Epstein et le Bowery Ensemble. Le texte, commandé par Everett C. Frost, avec le soutien du « National Endowment for the Arts » et du « National Endowment for the Humanities », a été écrit par Samuel Beckett,

Dans *Words and Music*, Beckett écrit un texte dans lequel il introduit des indications destinées au musicien. La musique est, en quelque sorte, enchâssée dans la parole. A réception de ce texte, Feldman avoue qu'il ne l'a pas abordé « en le lisant, sinon en y jetant un vague coup d'œil — et en commençant (à composer) par la fin ». C'est une écriture fragmentaire, une succession d'événements qui prolonge le style du compositeur, comme celui de l'écrivain. « La langue hésite, ne se concentre plus sur un seul point. Comme si elle dégringolait d'un escalier. J'ai donc essayé d'élaborer la quintessence du matériau et de présenter l'ensemble de manière plus fragmentaire. Ma musique a atteint un point d'abstraction tel qu'il contient une ambiance et reste identifiable, mais cette ambiance a quelque chose à voir avec des images instrumentales. Il faut donc voir chaque élément de manière séparée. J'orchestre donc d'une certaine façon l'image générale ». Si l'on se réfère au texte original achevé en 1962, on perçoit très clairement les nombreuses *indications musicales* de l'auteur imprimées en italique, à la différence du texte parlé, noté en caractères standards. Beckett précise non la durée, mais l'intensité de la musique.
Bien que l'auteur n'ait pas choisi de faire l'économie d'une musique, il n'en a pas moins défini strictement le cadre, afin qu'il s'insère à l'idéal dans le texte. Mais c'est un cadre magnifiquement ouvert, prétexte à mille

combinaisons et même, alors que rien ne le laissait présager, prétexte à un accompagnement musical de la parole, un peu avant la fin de l'œuvre. C'est que, comme la peinture de Bram van Velde commentée par Beckett, la musique de Feldman est « une chose en suspens. La chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur ». Une musique arachnéenne, dont les accords subtils se rient du temps, préoccupés par un ballet hors-cadre avec le silence.

Extrait de « Paroles et musique » par Franck Mallet, livret du disque *Words and Music, Samuel Beckett, Morton Feldman*, Editions Montaigne, 2001.

BIOGRAPHIES

COMPOSITEURS

JÉRÔME COMBIER

Né en 1971 à Paris, Jérôme Combier étudie la composition, l'écriture, l'analyse et l'orchestration auprès d'Hacène Larbi. En 1997, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes d'Emmanuel Nunes et de Michaël Levinas et obtient un premier prix d'analyse et de composition. En 1998, il est résident à la Fondation Royaumont où il rencontre les Percussions de Strasbourg. Dans le cadre d'un échange avec la Fondation, il part en résidence au Japon pendant deux mois. En 1997, avec Michel Petrossian, il fonde l'Ensemble Cairn dont il est aujourd'hui le directeur artistique. En 2001, il obtient le prix de la Vocation de la Fondation Bleustein-Blanchet et le prix Pierre-Cardin de l'Académie des Beaux-Arts et suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. Durant plusieurs années, avec l'appui du Conservatoire de Paris, il est développe une activité de composition et de direction avec le Kazakhstan et l'Ouzbékistan. En 2002, il écrit la pièce *Pays de vent, les Hébrides* pour l'Orchestre National de France et reçoit le prix de la Tribune Internationale de l'Unesco. Il est pensionnaire à la Villa Médicis à Rome de 2004 à 2006. En 2005, il écrit pour l'Ensemble Recherche (commande du Festival d'Automne à Paris) et, l'année suivante, il travaille avec l'Ensemble intercontemporain (commande de l'Ircam). Sa musique est enregistrée par l'ensemble Cairn aux éditions Motus et publiée aux éditions Lemoine.

PASCAL DUSAPIN

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin est une des principales personnalités de la musique française d'aujourd'hui. Essentiellement autodidacte, il suit les séminaires de Iannis Xenakis de 1974 à 1978, est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1981 à 1983, et compositeur en résidence à l'Orchestre National de Lyon en 1993 et 1994. Il remporte notamment le prix de la vocation en 1977, le prix Hervé-Dugardin de la Sacem en 1979 et, en 1993, le prix de l'Académie des Beaux-Arts, celui du Syndicat de la Critique et le Grand Prix de la Musique du Ministère de la Culture. En 2002, il obtient les Victoires de la Musique. Plus de soixante-dix œuvres jalonnent une carrière qui se développe dans tous les domaines de la composition : instrument seul, musique de chambre, orchestre, opéra. Les références littéraires et artistiques de

Pascal Dusapin témoignent d'un réel désir de ne pas enfermer sa démarche dans de pures considérations musicales. Son écriture, très tôt émancipée de ses premières influences (Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Franco Donatoni), ne renonce jamais à un certain lyrisme ainsi qu'au déploiement d'une énergie maîtrisée qui conjugue rigueur de l'organisation formelle et liberté de l'invention. Récemment, il a composé son premier concerto pour piano : *A Quia* (2002) et un cycle de *Sept études pour piano* (Festival d'Automne à Paris en 2002). En 2006-2007, son cinquième opéra *Faustus, The Last Night*, mis en scène par Peter Mussbach, est présenté au Théâtre du Châtelet à Paris, publié en DVD par Naïve, et fera l'objet d'une nouvelle production au Festival de Spoleto (Etats-Unis). Il sera par ailleurs professeur au collège de France (chaire de création artistique). *Reverso*, sa dernière partition d'orchestre, sera créée au Festival d'Aix-en-Provence par l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle. Ses œuvres sont éditées aux Editions Salabert / BMG.

MORTON FELDMAN

Né en 1926 à New York, Morton Feldman étudie le piano avec Madame Maurina-Press, une élève de Busoni à qui il dédiera *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970). Ses premières compositions sont influencées par le style de Scriabine. Wallingford Riegger en 1941, puis Stefan Wolpe en 1944, deviennent ses professeurs de composition. Au cours de l'hiver 1949-1950, il rencontre John Cage qui l'encourage dans une voie intuitive, loin de tout système. Tenté par l'écriture graphique qu'il utilise dans *Projection 2*, il y renonce entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, refusant que ses interprètes travestissent une telle notation en art de l'improvisation. Ami du poète Franck O'Hara, du pianiste David Tudor, des compositeurs Earle Brown et Christian Wolff, des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock et Robert Rauschenberg, dont les noms jalonnent les titres de nombreuses compositions, il est nommé professeur à l'Université de New York/Buffalo (1973-1987), où il occupe la chaire Edgard-Varèse. En 1984 et en 1986, il enseigne aux cours d'été de Darmstadt. Il meurt le 3 septembre 1987.

BIOGRAPHIES

INTERPRÈTES

ODILE AUBOIN **alto**

Odile Auboin obtient deux premiers prix (alto et musique de chambre) au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1991. Elle reçoit une bourse de recherche Lavoisier du ministère des Affaires étrangères et une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture puis part étudier sous la direction de Jesse Levine à l'université de Yale et se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Crémone. Elle est lauréate du concours international de Rome (Bucchi). Elle rejoint l'Ensemble intercontemporain en 1995. Passionnée par le traitement électronique des instruments, elle crée *L'Orizzonte di Elettra* d'Ivan Fedele et, en 2005, *Traces II* de Martin Matalon pour le film de Luis Buñuel *Las Hurdes*. Parmi les autres œuvres qu'elle crée, figurent les concertos pour alto et ensemble de Martin Matalon et Walter Feldmann, *...Some leaves II...* de Michael Jarrell et *Little Italy* de Bruno Mantovani. Très impliquée dans le domaine de la musique de chambre, elle donne les premières exécutions des trios de Marco Stroppa et de Bruno Mantovani. Elle joue sur un alto Stephan von Baehr.

JEANNE-MARIE CONQUER **violon**

Née en 1965, Jeanne-Marie Conquer obtient à quinze ans le premier prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris puis suit le cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle devient membre de l'Ensemble intercontemporain en 1985. Elle a également été membre du Quatuor intercontemporain. Elle développe des relations artistiques attentives avec les compositeurs d'aujourd'hui. Elle travaille en particulier avec György Kurtág, György Ligeti (*Trio avec cor*, *Concerto pour violon*), Peter Eötvös (*Le Balcon*) et Ivan Fedele. Ses nombreuses tournées sous la direction de Pierre Boulez, David Robertson ou Jonathan Nott l'ont menée de l'Australie aux États-Unis, de l'Argentine à la Finlande. Elle a gravé pour Deutsche Grammophon la *Sequenza* pour violon seul de Luciano Berio, *Pierrot Lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg. Elle a également été la soliste d'*Anthèmes II* de Pierre Boulez au Festival de Lucerne en 2002 et du *Concerto pour violon* de Ligeti à la Cité de la musique en 2003.

ERIC-MARIA COUTURIER **violoncelle**

Né en 1972 au Vietnam, Eric-Maria Couturier obtient les premiers prix à l'unanimité de violoncelle (classe de Roland Pidoux) et de musique de chambre (classe de Jean Mouillère) au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il participe également à des master classes avec Janos Starker, Igor Gavritch et Etienne Péclard. Il se produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude Pennetier, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras et Pierre-Laurent Aimard. En 1996, il est admis au cycle de perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de Christian Ivaldi et Ami Flammer. En 1997, il est demi-finaliste au concours Rostropovitch. Il se distingue dans plusieurs concours internationaux (Trapani, Trieste, Florence). En 2000, il est nommé soliste à l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine et participe à de nombreux festivals (La Roque d'Anthéron, Jeunes Solistes d'Antibes...). Il entre à l'Ensemble intercontemporain en juin 2002.

HAE-SUN KANG **violon**

Hae-Sun Kang débute le violon en Corée à l'âge de trois ans et obtient ses premiers prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle se perfectionne ensuite auprès de Felix Galimir, Joseph J. Gingold et Yehudi Menuhin et est lauréate des concours internationaux Rodolfo Lipizer (Italie), Munich, Montréal, Carl Flesch (Londres), Yehudi Menuhin (Paris). Elle est nommée premier violon solo de l'Orchestre de Paris en 1993 et entre à l'Ensemble intercontemporain en 1994. Elle est professeur au Conservatoire de Paris. En 1997, elle crée *Quad* de Pascal Dusapin, pour violon et ensemble et *Anthèmes 2* de Pierre Boulez, pour violon et dispositif électronique. Elle crée, en 1998, le concerto de Michael Jarrell *...prisme/incidences...*, qu'elle reprend à Radio France avec l'Orchestre philharmonique de Radio France, puis au Musikverein de Vienne avec l'Orchestre de la radio viennoise, et assure la création du *Concerto pour violon et orchestre* d'Ivan Fedele. En 2005, elle interprète le *Concerto pour violon et orchestre* d'Unsuk Chin avec l'Orchestre philharmonique de Stockholm. En 2007, elle crée une pièce pour violon seul de Beat Furrer à Berlin et y donne son *Concerto pour violon* avec le Deutsches Symphonie Orchestre, sous la direction de Sylvain Cambreling. Elle interprètera également des œuvres de Matthias Pintscher à Bruxelles, de Unsuk Chin à Manchester et de Ligeti en Corée. Son disque (*Concerto pour violon* de Michael Jarrell) sortira prochainement.

JEAN-CLAUDE LEGUAY **lecteur**

Alors qu'il se forme au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Jean-Claude Leguay joue principalement sous la direction d'Antoine Vitez. Au cinéma, il joue dans *Messieurs les enfants*, *Vieille canaille*, *Association de malfaiteurs* avec François Cluzet et Christophe Malavoy, *Scout toujours* en 1985, aux côtés de Gérard Jugnot, et trois ans plus tard dans *L'Etudiante*. En 2003, il participe au téléfilm *Robinson Crusoe* avec Pierre Richard. Au théâtre, il joue dans *Rimmel* de Jacques Serena. Il co-signe également avec Christine Murillo et Grégoire Œstermann, *Le Baleinié*, un dictionnaire loufoque des tracas.

GRÉGOIRE ŒSTERMANN **lecteur**

Grégoire Œstermann se forme au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec, comme professeurs, les célèbres Marcel Bluwal et Antoine Vitez. Au théâtre, il joue notamment dans *Od ombra od Omo*, *Vie et mort du Roi Jean*, mis en scène par Laurent Pelly, et *Le Misanthrope* de Molière. Au cinéma, il tourne dans les films *Mon cas*, *Comme une image* d'Agnès Jaoui, et, en 2004, dans *Nuit noire 17 octobre 1961* d'Alain Tasma avec Clotilde Courau. Il a également écrit avec Christine Murillo et Jean-Claude Leguay, *Le Baleinié*, un dictionnaire des tracas.

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 réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XXe siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XXe siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Musiciens participant au concert :
Alain Billard, clarinette
Michel Cerutti, percussion
Sophie Cherrier, flûte
Jérôme Comte, clarinette
Jeanne-Marie Conquer, violon
Éric-Maria Couturier, violoncelle
Antoine Curé, trompette
Christophe Desjardins, alto
Pascal Gallois, basson
László Hadady, hautbois
Jens McManama, cor
Jérôme Naulais, trombone
Emmanuelle Ophèle, flûtes
Benny Sluchin, trombone
Pierre Stochl, contrebasse
Pierre Strauch, violoncelle
Diégo Tosi, violon
Dimitri Vassilakis, piano
Stephan Werner, contrebasse

SUSANNA MÄLKKI **direction**

Actuelle directrice musicale de l'Ensemble intercontemporain, Susanna Mälkki a rapidement obtenu une reconnaissance internationale pour son talent de direction d'orchestre, aussi à l'aise dans le répertoire symphonique et lyrique que dans celui des formations de chambre ou des ensembles de musique contemporaine. Née à Helsinki, elle mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula, Eri Klas et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. De 1995 à 1998, elle est premier violoncelle de l'Orchestre Symphonique de Göteborg, qu'elle est aujourd'hui régulièrement invitée à diriger. Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle a collaboré avec le Klangforum Wien, le Birmingham Contemporary Music Group et les ensembles ASKO et Avanti!. En 2004, elle fait ses débuts avec l'Ensemble intercontemporain au Festival de Lucerne dans un programme entièrement consacré à Harrison Birtwistle. Très active dans le domaine de l'opéra contemporain, Susanna Mälkki dirige en 1999 la création finlandaise de *Powder Her Face* de Thomas Adès au Festival Musica Nova d'Helsinki, qu'elle reprend au Festival Almeida de Londres en 1999, puis en tournée au Royaume-Uni. En 2004, elle dirige *Neither* de Morton Feldman, d'après Samuel Beckett, avec le Danish National Symphony and Choir à Copenhague ainsi que *L'Amour de loin*, de Kaija Saariaho à l'Opéra National de Finlande, qu'elle dirige de nouveau au Holland Festival 2005 et au printemps 2006 à Helsinki. En novembre 2006, elle a créé, à Vienne, le nouvel opéra de Kaija Saariaho, *La Passion de Simone*, avec le Klangforum Wien. Son goût et ses qualités pour la direction d'opéra ne se limitent pas à la période contemporaine. Elle dirige ainsi *Le chevalier à la rose* de Richard Strauss à l'Opéra National de Finlande, en décembre 2005. Directrice artistique de l'Orchestre symphonique de Stavanger de 2002 à 2005, elle s'investit également dans l'interprétation du répertoire symphonique classique et moderne. Elle collabore avec de nombreuses formations :

orchestres symphoniques de Berlin, de Birmingham, de la WDR à Cologne, de la BBC à Londres et de la Radio Finlandaise ; orchestres philharmoniques de Munich, de Dresde, de Rotterdam, d'Oslo ; Hallé Orchestra à Manchester, Residentie Orkest de La Haye, Orchestre National de Belgique ; SWR Stuttgart, Orchestre Symphonique National du Danemark. En plus de ses nouvelles responsabilités au sein de l'Ensemble intercontemporain, elle collabore au cours de la saison 2006-2007 avec le Bamberger Symphoniker, le New Zealand Symphony Orchestra pour une grande tournée « australe », et l'Orchestre symphonique de Saint Louis aux États-Unis.

FRANCK THÉVENON **créateur lumières**

Franck Thévenon signe ses premières lumières en 1981 au Théâtre du Lucernaire dans une mise en scène de S. Karp de *La Descente aux enfers* de Rimbaud. En 1982, Jacques Lassalle fait appel à lui pour *Avis de recherche*, pièce qu'il a écrite. Il collabore régulièrement avec ce metteur en scène, notamment pour *Dom Juan* de Molière, *Les Papiers d'Aspern* d'après Henry James, *Monsieur X dit Pierre Rabier* de Marguerite Duras, *Platonov* de Tchekhov, *La Danse de mort* d'August Strindberg et *Lola ou La Madone des poubelles* de Jacques Lassalle. Il a également travaillé avec Joël Jouanneau (*Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, *Les amantes* de Elfriede Jelineck, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce, *L'adopté* de Joël Jouanneau, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* de Imre Kertész, *Atteinte à sa vie* de Krimp, *Dernier Caprice*, et *Le Marin d'eau douce* de Joël Jouanneau), Jean-Luc Boutté, Jeanne Champagne, Sami Frey (*Je me souviens de Georges Pérec*), Caroline Loeb (*Lio chante Prévert*, *Loin de Paname* de Viktor Lazlo), Jean-Marie Villégier (*L'amour Médecin* et *Le Sicilien* de Molière) et Frédéric Bélier Garcia (*Don Giovanni* de Mozart).

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui le plus grand centre de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens…).

L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale de la deuxième moitié du XXe siècle ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel AGORA, permet la présentation de ces créations au public.

L'Ircam est un centre de recherche à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large : acoustique, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design sonore, ingénierie logicielle…).

L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son Cursus et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Education Nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans une formation universitaire avec l'université Paris VI pour le Master Acoustique Traitement du signal et Informatique Appliqués à la Musique.

www.ircam.fr

LES PROCHAINS CONCERTS

JEUDI 5 AVRIL

LA NUIT DES SOLISTES

PIERRE BOULEZ
Dérive 1, pour six instruments (6')
MARCO STROPPA
Gla-dya, études sur les rayonnements jumeaux, pour deux cors, commande de l'Ensemble intercontemporain (10')
[CRÉATION MONDIALE
GYÖRGY LIGETI
Six Bagatelles, pour quintette à vent (13')
DAI FUJIKURA
Time Unlocked, pour six musiciens, commande de l'Ensemble intercontemporain (10')
[CRÉATION MONDIALE
GEORGIA SPIROPOULOS
Ephemerals & drones, pour harpe, contrebasse et percussion, commande de l'Ensemble intercontemporain (15')
[CRÉATION MONDIALE
MATTHIAS PINTSCHER
Study II for Treatise on the Veil, pour trio à cordes (10')
PHILIPPE MANOURY
Musique II, pour cuivres et percussions (12')

COPRODUCTION ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, IRCAM-CENTRE POMPIDOU.

IRCAM, ESPACE DE PROJECTION, 20H30

RENSEIGNEMENTS 01 44 78 48 16
RÉSERVATIONS 01 44 84 44 84

MERCREDI 25 AVRIL

CHEMINS INTÉRIEURS

László Hadady, hautbois
Sébastien Vichard, piano
Hae-Sun Kang, violon
Odile Auboin, alto
Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki, direction

LUCIANO BERIO
Sequenza VII, pour hautbois
Chemins II (su Sequenza VI), pour alto et 9 instruments
Chemins IV (su Sequenza VII), pour hautbois et 11 cordes
Sequenza VIII, pour violon
Points on the curve to find..., pour piano et 22 instrumentistes
Corale (su Sequenza VIII), pour violon et orchestre

COPRODUCTION ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, CITÉ DE LA MUSIQUE.

CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS, 20H

RENSEIGNEMENTS & RÉSERVATIONS
01 44 84 44 84

JEUDI 24 MAI

3e BIENNALE D'ART VOCAL

Ensemble intercontemporain
Direction **Susanna Mälkki**
Julia Henning, soprano
Les Jeunes Solistes
Direction **Rachid Safir**
Réalisation informatique
musicale Ircam **Gilbert Nouno,**
Christophe de Coudenhove

XAVIER DAYER
Delights, pour huit voix, ensemble et électronique,
commande de l'Ircam-Centre Pompidou
[CRÉATION MONDIALE
IVAN FEDELE
Richiamo, pour cuivres, percussions et
électronique
GYÖRGY KURTÁG
Messages de feu demoiselle R.V. Troussova, op. 17,
pour soprano et ensemble

COPRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU, CITÉ DE LA MUSIQUE, ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. AVEC LE SOUTIEN DE PRO HELVETIA, FONDATION SUISSE POUR LA CULTURE.

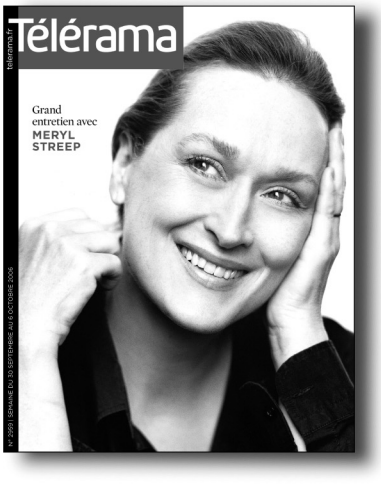
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION, 20H30

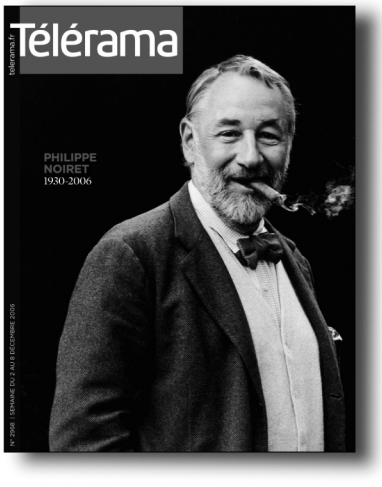
RENSEIGNEMENTS 01 44 78 48 16
RÉSERVATIONS 01 44 84 44 84

Télérama, nouvelle formule,

télé, radio, cinéma, livres, concerts, théâtre, danse...

Retrouvez toute l'actualité culturelle.





Télérama

Tous les mercredis chez votre marchand de journaux.

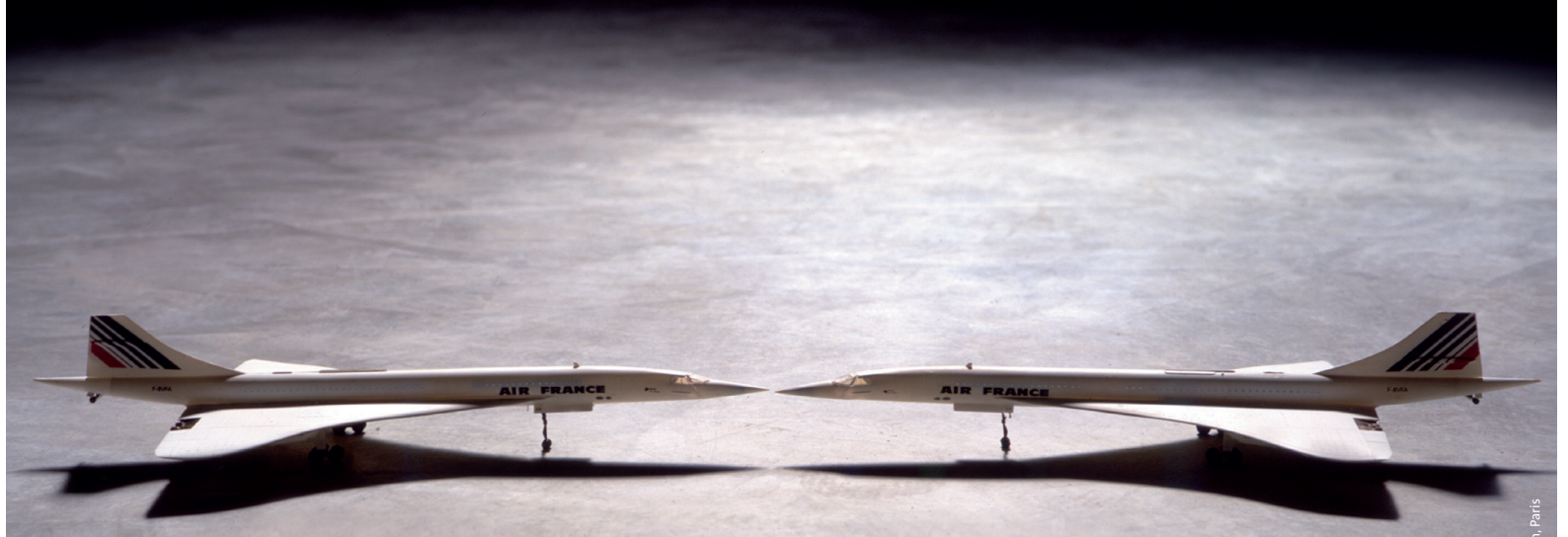
www.telerama.fr

FESTIVAL AGORA

UTOPIA EXOTICA

6 AU 24 JUIN 2007

RECHERCHE ET CRÉATION MUSICALES



ircam
Centre Pompidou

01 44 78 48 16 / www.ircam.fr

BelleVille 2007 © Ange Leccia, "Concorde", 1986/2002. Courtesy Galerie Almine Rech, Paris