MERCREDI 14 JUIN 2017 – 20H30
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Chaya Czernowin
Infinite Now — opéra en concert, création française

Livret de **Luk Perceval** et **Chaya Czernowin**
d'après **Erich Maria Remarque** et **Can Xue**

Orchestre Symphonique de l'Opera Vlaanderen
Titus Engel, direction
Karen Vourc'h, soprano
Kai Rüütel, mezzo-soprano
Noa Frenkel, contralto
Terry Wey, contre-ténor
Vincenzo Neri, baryton
David Salsbery Fry, basse
Rainer Süßmilch (Paul Bäumer)
Didier de Neck (Lieutenant De Wit/Van Outryve)
Roy Aernouts (Soldat Seghers)
Gilles Welinski (Colonel Magots)
Oana Solomon (L'Infirmière Élisabeth)
Benjamin-Lew Klon (Katczinsky)
Nico Couck, guitare
Yaron Deutsch, guitare électrique
Séverine Ballon, Christina Meißner, violoncelles
Carlo Laurenzi, réalisation informatique musicale Ircam
Maxime Le Saux, ingénieur du son Ircam
Luc Joosten, dramaturge

Coproduction Opera Vlaanderen, Nationaltheater Mannheim, Ircam–Centre Pompidou, Philharmonie de Paris.

Dans le cadre de ManiFeste-2017, festival de l'Ircam, ce projet a reçu le label Centenaire délivré par la Mission du Centenaire de la Première Guerre mondiale.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 23H.

Chaya Czernowin (1957)
Infinite Now – création française

Opéra en six actes composé sur un livret en français, néerlandais, anglais et allemand de Chaya Czernowin et Luk Perceval d'après des lettres de soldats de la Première Guerre mondiale, des extraits de *À l'Ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque et de la nouvelle *Retour au pays* de Can Xue.
Composition : 2016.
Création : le 18 avril 2017, à l'Opéra des Flandres, Gand (Belgique).
Commande : de l'Opera Vlaanderen, du Théâtre national de Mannheim, de l'Ircam-Centre Pompidou et d'Ernst von Siemens Musikstiftung.
Publication : Schott Music GmbH & Co. KG.
Effectif : 6 chanteurs (soprano, mezzo-soprano, contralto, contre-ténor, baryton, basse solo), 6 acteurs, 4 musiciens solistes (guitare, guitare électrique, 2 violoncelles), orchestre de 64 musiciens (3 flûtes (aussi flûte piccolo), 3 hautbois (aussi cor anglais), 3 clarinettes (aussi clarinette basse), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 3 percussions, cordes) et un joueur de clavier MIDI.
Durée : environ 2h30, sans entracte.

Synopsis

Infinite Now fait dialoguer une nouvelle de l'écrivaine Can Xue, *Retour au pays* (*Homecoming*), avec des passages extraits de *FRONT*, une pièce écrite par Luk Perceval et inspirée du roman d'Erich Maria Remarque, *À l'Ouest, rien de nouveau* (*Im Westen nicht Neues),* ainsi que des lettres de soldats écrites au cours de la Première Guerre mondiale.

Acte I

Retour au pays

À la faveur de la nuit, X arrive dans une région qui lui paraît tout à la fois étrange et familière. Elle se fraie un chemin jusqu'à une maison qui, selon son propriétaire, se dresse au sommet d'un abîme. X n'en croit rien. Le vieil homme tente de l'en convaincre, mais X demeure incrédule.

Front

Paul Bäumer, le lieutenant De Wit et le colonel Magots décrivent chacun le déroulement de la guerre depuis une perspective qui leur est propre.

Acte II
X tente de faire le point sur la situation, mais elle ne croit toujours pas le vieil homme.
Les soldats Seghers et Van Outryve entendent au loin l'agonie d'un soldat blessé à mort.

Acte III
X est conduite dans une petite pièce plongée dans l'obscurité, où elle doit apprendre à s'adapter. Au bout de quelque temps, elle parvient à allumer un petit feu mais ne distingue autour d'elle que peu d'éléments nouveaux. Le vieil homme raconte l'histoire d'un pêcheur, dont on dit qu'il a autrefois bâti la maison.
Katinczsky montre comment la violence d'un bruit peut déchirer la nuit. Bäumer et ses compagnons sont à bout.

Acte IV
X tente de s'extirper de la maison en rampant. Dehors, le paysage a changé et lui semble étranger. X perd ses repères. Les soldats sont mentalement épuisés. Ils pensent à leur chez-soi. L'ennemi est à portée de vue. L'infirmière Élisabeth évoque ses souvenirs des victimes. On envoie des lettres à l'arrière.

Acte V
Le vieil homme annonce que c'est dans la maison qu'X doit trouver l'harmonie. Le monde qui s'étend en contrebas, au bord de la mer, est attrayant mais hors de portée. Violente attaque de la tranchée à la grenade. La bataille se poursuit dans les tranchées, mais de faibles signes d'humanité se manifestent. L'infirmière Élisabeth continue d'être hantée par d'effroyables souvenirs.

Acte VI
X tente de se rappeler le chemin qui mène à la maison, dont elle n'a conservé qu'un vague souvenir. Les jours défilent et se ressemblent. Où donc est le chemin ? La folie meurtrière de la bataille se poursuit sans rien perdre de son intensité. La mort est partout. Cependant, la vie persiste à essayer de se frayer un chemin.

Luc Joosten

« L'art peut être un laboratoire de la vie »
Entretien avec Chaya Czernowin

Il est rare que je compose sur une impulsion extérieure. C'est le cas de cette création, un opéra inspiré de la pièce *FRONT*, écrite en 2014 par Luk Perceval. De ma première rencontre avec Luk, lors d'une représentation de *FRONT* à Hambourg, je garde le souvenir d'un entretien très étrange et exaltant. À la fin de notre conversation, Aviel Cahn m'a confié n'avoir jamais assisté à un tel échange sur l'opéra. J'ai été stupéfaite de l'ouverture d'esprit dont Luk faisait preuve, du sens de l'aventure qui guidait son approche de l'œuvre théâtrale qu'il avait créée. J'ai su qu'il pourrait être particulièrement plaisant d'essayer de trouver avec lui un langage musical et un langage théâtral qui puissent interagir de manière novatrice et, en définitive, d'utiliser ces deux médias pour commenter… l'état du monde.

Vous avez réuni le matériau théâtral de FRONT *et la nouvelle* Retour au pays *(*Homecoming*), de l'écrivaine chinoise Can Xue, au sein d'une œuvre intitulée* Infinite Now. *Où trouver le sujet de cette pièce ?*

Il est très difficile de résumer le sujet d'*Infinite Now*. Son titre renvoie au temps présent, mais les éléments de la narration extraits de *FRONT* se déroulent lors de la Première Guerre mondiale. On aime à se dire que nous vivons une époque complètement différente du siècle dernier et que les deux guerres mondiales sont figées dans le temps. Or si l'on examine le contexte, on s'aperçoit que la Première Guerre mondiale a modifié le paysage de façon radicale et que la Seconde Guerre mondiale portait en elle les germes de toutes les situations précaires que l'on peut aujourd'hui observer. C'est un point de repère dont on se serait passé, mais qui pourrait bien advenir de nouveau. Ces événements sont encore en cours.

Le récit surréaliste de Can Xue, une formidable écrivaine chinoise de ma génération, s'agrège à ces problématiques. Dans *Retour au pays*, elle nous livre une histoire très personnelle sur les rêves et les peurs existentielles, sur la nécessité de choisir d'avancer ou de rester statique… Ces deux textes parlent d'une situation d'immobilité, d'un blocage en quelque sorte. On pourrait dire qu'il existe des manières féminines d'être immobile : rester chez soi, ne pas avoir la possibilité de partir, alors que l'on pensait ces situations temporaires, que l'on pouvait entrer et sortir selon son bon vouloir.

Une autre situation d'immobilité, que l'on qualifiera de masculine, est d'être retenu à la guerre, dans une situation et des conditions auxquelles il n'existe pas d'échappatoire. En un sens, *Infinite Now* cherche à explorer ces deux situations, à examiner ce qui nous motive malgré tout à reprendre les choses là où on les avait laissées et à avancer, à continuer de vivre en dépit de toutes ces difficultés.

Vous avez créé une architecture sonore inhabituelle, un paysage dans lequel toutes les facettes de la musique et du son s'entremêlent de façon novatrice, faisant appel non pas seulement à l'ouïe, mais à tous les sens et au corps tout entier. Comment décririez-vous l'expérience auditive de cette pièce en vos propres termes ?

Écrire des *Literatur-Opern*, composer de la musique engageante, séduisante qui rendra votre journée plus belle, ne m'intéresse pas. Il existe déjà beaucoup d'œuvres à cet effet, et de la musique bien meilleure que ce que je ne pourrai jamais composer. Je trouve très important de recourir à la musique pour questionner et examiner nos habitudes d'écoute. L'art peut être un laboratoire de la vie. Il me semble que l'on peut apprendre énormément, que l'on peut s'enseigner de nouvelles choses, grandir véritablement. C'est la manière dont je vois, dont je perçois les choses, et j'essaie de contribuer à ces innovations. L'expérience auditive d'*Infinite Now* résiste à toute classification. Elle représente l'exact opposé de l'esprit de clocher. Examinons ce que font les chanteurs : ils ne se contentent pas de raconter une histoire, de chanter des arias, de jouer une pièce radiophonique ; ils proposent un mélange de ces différentes formes d'expression. Leur interprétation est si transitoire qu'elle ressemble parfois à une pièce radiophonique, parfois à un aria, mais seulement pour sonner comme une pièce de théâtre. L'œuvre se déplace de manière très subtile parmi tous ces domaines. Il me semble que le monde d'aujourd'hui manque un peu de cette subtilité. Il est polarisé, dichotomique, victime d'une vision en noir et blanc où se confrontent A et B — A représentant le bien et B, le mal. Je veux prouver que, dans bien des situations problématiques, A ne peut exister sans B. Personne n'est entièrement bon ni entièrement mauvais. Rien n'est pur.

La partition se compose de plusieurs strates et ces différentes pistes musicales ont été enregistrées. Combien en dénombre-t-on au final ?

Une grande partie de la musique électronique a été enregistrée à l'Ircam par mon principal collaborateur, Carlo Laurenzi. Sur scène, on retrouve six chanteurs et six acteurs. C'est une distribution fantastique. On entend aussi un quartet composé de deux guitares – dont une guitare électrique – et deux violoncelles joués par Yaron Deutsch, Nico Couck, Séverine Ballon et Christina Meißner, qui sont des musiciens de premier plan. Enfin, la pièce est également interprétée par l'Orchestre Symphonique de l'Opera Vlaanderen, et travailler avec ces musiciens fut une expérience extraordinaire. Toutes ces forces jouent un rôle. C'était un défi intéressant à relever car la partition contient des éléments que les musiciens ne savaient pas comment faire sonner. Cependant, la plupart des membres de l'orchestre l'ont très bien reçue et l'ont abordée avec un esprit très ouvert. Tous ne se la sont pas immédiatement appropriée, mais il me semble qu'au bout du sixième jour, lorsque nous avons commencé à travailler ensemble sur cette partition, ils ont vraiment senti le langage musical. Les enregistrements des parties exécutées par l'orchestre – dont les chanteurs et le chef d'orchestre avaient besoin pour les répétitions – se sont révélées excellentes.

Les chanteurs ont-ils également apporté leur contribution ? Ont-ils expérimenté avec cette partition ? Et, plus important encore, cette quête a-t-elle influé sur la version finale de l'opéra ?

Absolument. Nos six chanteurs ne sont pas seulement brillants par leur technique vocale, ils sont aussi décontractés et intelligents. C'est la raison pour laquelle nous les avons choisis. Presque tous les soirs, nous dînions ensemble. J'ai pris en compte toutes leurs remarques mais également leurs personnalités. Je connais Noa Frenkel depuis de nombreuses années et j'ai appris à connaître les autres. Lorsque j'étais en train d'écrire l'opéra, au cours du processus de travail que nous avons effectué ensemble, leurs remarques avaient leur importance. Et quand je les ai entendus chanter leurs parties, j'ai su où je devais aller, comment ouvrir ce qui était déjà là et ajouter à la composition les ingrédients dont la production avait besoin pour faire la différence.

Propos recueillis par Marjolein Craens et Luc Joosten

Oublier l'inoubliable
Entretien avec le metteur en scène et librettiste Luk Perceval

Infinite Now *n'est pas un opéra classique. Il n'y a pas d'action, au sens classique du terme, dans sa musique ni dans sa narration. Il n'y a pas de personnages, au sens classique. Pas de texte ni de musique, au sens classique. Pourriez-vous expliquer à ceux qui ne connaissent pas cette pièce de quel type d'œuvre il s'agit exactement ? Comment la décririez-vous ?*

Je qualifierais cet opéra de pandémonium de sons, de voix, de fragments de silence. Je peux seulement vous dire ce qu'il représente pour moi : une sorte de représentation de la manière dont fonctionne la psyché, par réminiscences et associations d'idées qui se réorganisent en strates multiples. Il contient, parmi d'autres composants, des éléments de la Première Guerre mondiale – son traumatisme, pour faire court –, mais également des sons ou des fragments associés à la nature. Il traite aussi des pulsions de mort, de la peur. La neuroscience affirme aujourd'hui que notre esprit est biologiquement conçu pour sentir le danger ou ce que nous dicte la peur. Pourtant, on se sent également attiré par l'inconnu. *Infinite Now* intègre ces différents éléments. Si l'on examine le fonctionnement de l'esprit ou de la psyché, il me semble que tous ces éléments émergent pour disparaître sans cesse. Que se passe-t-il dès lors que l'on essaie de se concentrer ou d'écouter le silence pour en trouver l'essence ? Voilà ce que j'entends par l'expression « *pandémonium de silence* ». Le silence n'existe pas en lui-même. Il s'agit toujours de la somme de sons réels et d'associations d'idées inspirées par ces sons ainsi que de souvenirs évoquant à la fois sons et émotions.

Il m'est difficile de décrire en termes concrets ce que vous pourrez expérimenter musicalement. Je décrirais cet opéra comme un espace où se produisent des associations. Ce n'est pas exactement une épopée ni une mélodie mais, pour moi, c'est cela la musique. C'est une méditation, où la musique nous confronte à la musique de la vie. Il ne s'agit pas seulement de la musique que l'on entend mais aussi de celle que l'on y associe mentalement.

Comment s'organise le travail sur une composition si entièrement nouvelle qu'elle n'existe pas encore au moment de la mettre en scène et que l'on ne peut s'y préparer à l'avance ? Quels effets cette particularité a-t-elle eus sur votre travail de mise en scène ?

Je souhaitais travailler ainsi. Un artiste est toujours confronté au fait que l'on présente généralement au public ce qu'il connaît déjà : le canon du répertoire d'une compagnie ou encore une œuvre du répertoire littéraire ou opératique, comme c'est le cas ici. On va donc au théâtre avec certaines attentes. Je souhaitais rompre avec cette tradition de manière brutale. Je voulais confronter le public à un spectacle complètement nouveau, à une musique authentiquement nouvelle. Comment organiser ce travail ? C'est un véritable défi à relever. Je ne dirais pas qu'il s'agit d'une méthode fondamentalement différente pour moi car, après tout, je travaille toujours ainsi. J'essaie d'être attentif à ce qui se passe durant les répétitions, aux énergies que l'on me renvoie. Je tente de les rendre et d'observer leur développement. On ne peut donc pas préparer ce type de mise en scène. À dire vrai, j'ai cessé de travaillé ainsi depuis longtemps. Lorsqu'un metteur en scène travaille à partir d'un texte – et j'ai adapté de nombreux romans pour la scène, ces dernières années –, il peut continuer à supprimer et modeler des passages tant que les répétitions ont cours. Or, dans le cas d'*Infinite Now*, on pénètre dans un univers virtuel préfiguré de manière mathématique. Sa partition, sa musique sont une donnée fixe. C'est un travail différent, bien entendu, car il faut être attentif à la dynamique de cette musique et à ce qu'elle entraîne.

Quelle est la relation entre les deux textes-sources, FRONT *et* Retour au pays *? Comment ces deux œuvres dialoguent-elles ?*

Il me semble que ces deux textes forment une seule et même histoire. Je sais que Chaya les a envisagés de manière différente au cours de son processus d'écriture [note de l'éditeur : Dans la composition, les récits de *FRONT* et de *Retour au pays* sont initialement placés l'un après l'autre, pour graduellement fusionner et dialoguer entre eux.] Or, en tant que spectateur, on essaie toujours de comprendre les choses au moment où elles se présentent à nous. C'est inévitable. Au moment même où des mots sont prononcés, on commence à leur chercher une logique et l'on se pose les questions que vous me posez maintenant. Quel est le lien entre ces

deux récits ? Dès le début des répétitions, je me suis demandé comment ils pouvaient constituer une seule et même histoire. Je découvre encore chaque jour de nouvelles connexions car ils expriment tous les deux la quête de liens à laquelle se livre notre esprit. Ces récits parlent d'une personne qui fait des découvertes. Certains échos du passé, des échos de la guerre, jouent également un rôle dans cette découverte. Ces échos nous unissent tous, nous autres Européens, car le traumatisme de la guerre continue de résonner, plusieurs générations après les événements. C'est l'une des facettes de ce récit, celle de *FRONT*. Par ailleurs, il s'agit d'une quête très intense, qui concerne tous les êtres humains : comment se libérer d'un tel passé ? Comment s'en affranchir ? Qu'est-ce même qu'un développement ? S'agit-il d'oublier, de refouler ce passé ou d'en faire l'expérience ? Je pense qu'on ne peut pas oublier. Le récit d'*Infinite Now* se résume donc à un seul sujet. Pour moi, cet opéra parle essentiellement d'une quête, de se défaire de ses peurs et de son passé.

Quel est le rôle de la musique dans ce processus de découverte et d'affranchissement ? Quelle signification doit-on donner à cette pièce ?

La musique, la composition en elle-même, est assez complexe. En travaillant dessus, j'en découvrais chaque jour de nouvelles facettes, de nouvelles dimensions. Il est fascinant d'être confronté à une situation sans savoir dans quoi l'on s'investit. Je me rends compte que Chaya a créé une œuvre extrêmement introspective, et donc très complexe à la fois. Elle représente encore pour moi une aventure, une sorte de voyage initiatique. Je commence à me faire une idée de là où elle pourrait nous mener, mais je découvre chaque jour des strates nouvelles, que Chaya a probablement expérimentées. On ne pourra jamais en être certains, bien entendu. C'est précisément ce que je trouve fascinant, mais c'est aussi extrêmement intense car les répétitions demandent une concentration et une prudence extraordinaires.

Je suis ravi que l'on dispose d'une distribution de chanteurs et d'acteurs qui s'influencent positivement les uns les autres. Je m'en rends compte chaque jour davantage. Ils viennent de mondes radicalement différents et leur présence sur scène répond à des logiques radicalement différentes. Ce que Chaya a imaginé exige un degré de concentration extraordinaire de ma part, mais également de toutes les personnes investies. Je ne pense

donc pas que cet opéra donnera lieu à des représentations classiques ou divertissantes. Le spectateur devra mettre de côté toute attente et il sera peut-être touché par la pièce ou non. J'ai parlé un peu plus haut de méditation. Or c'est une activité qui diffère complètement d'une personne à l'autre. Je suis très reconnaissant et j'ai trouvé très inspirant, jusqu'à présent, que l'œuvre créée par Chaya requière un si haut degré de concentration. C'est un aspect qui me manque souvent au théâtre. Et pas seulement au théâtre, mais à notre époque. On vit dans le moment et l'on oublie immédiatement ce qui s'est passé la seconde précédente. Cette pièce nous force à nous arrêter, à penser et à faire l'expérience consciente de tous nos sens. Elle exige que nous les mettions tous en œuvre. Je suis très curieux de la réaction du public, mais je sais que lorsque quelques centaines de personnes sont réunies dans la même pièce, un nouveau corps se forme et d'autres lois s'appliquent. Cette pièce peut paraître une immense provocation. Très peu de gens sont encore capables de rester assis sans bouger, par exemple. Sans compter qu'à notre époque, on parle d'éduquer l'attention.

Nous sommes continuellement distraits. Or cet opéra requiert de nous une attitude complètement différente ; une attitude que j'estime absolument nécessaire à l'heure où nous vivons et dans la culture où nous sommes plongés. On ne cultive plus cette forme d'attention. Elle va donc à l'encontre de notre *Zeitgeit*. Comme on dit en Allemagne, ne pas donner de sucreries au singe et lui refuser ses sucreries. Il s'agit de dire : regardez ce qui se produit si l'on vous retire toute distraction et que vous vous trouvez forcés de vous concentrer sur une nouvelle expérience. Je trouve cela fascinant que nous soyons tous dotés de différents degrés de perception, mais qu'il soit possible que nous les ayons oubliés ; que certaines choses résonnent en nous, soient déjà présentes en nous. Je ne sais pas si ces réflexions parlent au spectateur lambda, mais je l'espère.

Propos recueillis par Marjolein Craens et Luc Joosten

Infinite Now : partir vers l'inconnu et rentrer chez soi

Infinite Now, opéra de la compositrice israélienne Chaya Czernowin, s'inspire de la pièce de théâtre *FRONT*, une œuvre multilingue écrite en 2014 par Luk Perceval et créée à l'occasion de la commémoration de la Première Guerre mondiale. La pièce s'appuie sur des extraits du roman d'Erich Maria Remarque, *À l'Ouest, rien de nouveau* (*Im Westen nicht Neues*), qui entrent en dialogue avec des lettres de soldats écrites au front et le roman de l'auteur français Henri Barbusse, *L'Enfer.*

Infinite Now prend également la Première Guerre mondiale pour point de départ, mais il ne s'agit en aucun cas d'une « performance commémorative ». La pièce s'oppose de manière très consciente à une commémoration héroïque de la guerre. Pas de champs de bataille ni de canons, pas de médailles ni de culte d'un héros, pas d'approche empathique des souffrances endurées dans les tranchées ni de glorification des cimetières militaires. Alors qu'elle assiste à une représentation de *FRONT*, Chaya Czernowin envisage immédiatement de placer un monde différent face à la polyphonie des voix martiales orchestrée par Perceval. Bien que la pièce originale demeure le point de départ de sa composition, cette dernière en offre un commentaire radical. En contrepoint, Czernowin a utilisé *Retour au pays* (*Homecoming*). Dans cette nouvelle énigmatique mais dense de l'écrivaine chinoise Can Xue, une femme qui rentre chez elle se trouve confrontée à un environnement à la fois inconnu et familier. Bien qu'en apparence *Retour au pays* ne présente que peu de similitudes avec le récit de *FRONT*, ces œuvres traitent toutes deux essentiellement de la condition humaine. *Retour au pays* constitue l'assise de l'opéra, à laquelle des fragments et des réminiscences de *FRONT* viennent s'agréger comme par flottement. Au départ distinctes, ces différentes voix s'entremêlent peu à peu et finissent par se faire écho. *Infinite Now* juxtapose ainsi des personnages qui se trouvent dans des situations radicalement différentes mais qui, jetés dans un *no man's land*, une phase transitionnelle entre la vie et la mort, tentent tous de trouver une échappatoire à une situation intense sans perspective claire. Plongés au cœur d'un présent virtuellement infini, ces personnages sont ramenés à eux-mêmes, forcés de faire face à leur monde intérieur et à ce qui en constitue les fondements.

Par l'intermédiaire d'une architecture multidimensionnelle, d'une diversité de sons et de textes, Czernowin parvient à dessiner un paysage musical et théâtral au sein duquel s'entrelacent la radicalité d'une situation de guerre et la question existentielle – presque banale, bien que fondamentale – du retour au pays. Le désir de rentrer chez soi est essentiel ; pas seulement dans les tranchées, pas seulement pour l'homme en fuite ou l'homme lancé dans une quête, mais pour tout être humain, qu'il chemine vers sa famille ou en lui-même.

Le contraste entre l'aspect violent, « imposant » de la guerre et la sensibilité vulnérable des formes de vie « normales » constitue le décor de l'opéra. Dans la performance qu'est *Infinite Now*, cette expérience existentielle s'incarne dans la composition et les textes, dans la voix des chanteurs et des acteurs comme dans l'action scénique. Que pensons-nous, que ressentons-nous, êtres humains, lorsque nous sommes confrontés à une situation intermédiaire et vague ? Comment gérons-nous nos désirs, nos espoirs, nos problèmes et ceux qui nous sont proches face à une situation désespérée, à l'inconnu, quand le savoir nous fait défaut ?

La musique composée par Chaya Czernowin manifeste un caractère éminemment physique. Grâce à la spatialisation sophistiquée du son qui est mise en œuvre dans la salle, l'espace du spectateur fait désormais partie intégrante de l'espace scénique, celui de l'action. Cette expérience à la fois auditive, visuelle et physique favorise une forme de conscience, un certain type d'introspection ou de méditation, qui concorde avec le matériau thématique. Tout au long de ces six actes, qui décrivent chacun un long arc de tension culminant parfois en un éclatement violent du son, parfois en un silence total, Czernowin étire le moment présent jusqu'au-delà de ses frontières. Le sentiment d'oppression que produit le son alterne avec des moments de tension retenue et de paix auditive. Czernowin bâtit ainsi un espace au sein duquel apparaissent, se développent et résonnent les pensées et les souvenirs des personnages.

Chaya Czernowin considère que l'une des pierres angulaires de sa composition est la quête de l'instant où l'on commence à parler de musique et à en composer – ce moment de transition qui transforme la respiration en parole, puis en chant, et la manière dont un instrument développe un son. Tâtonner, recommencer, espérer revenir au familier… Toutes ces actions trouvent leur pendant dans le matériau musical. Sur scène, le langage du mouvement que

Luk Perceval a su créer concorde avec cette quête. Il requiert des chanteurs et des acteurs qu'ils prennent conscience de chacun de leurs mouvements, fassent participer à leur présence scénique les relations qu'ils entretiennent entre eux et la tension personnelle qui les habite.

Infinite Now n'est certainement pas un opéra au sens classique du terme. On y trouvera à grand peine des personnages classiques, une narration et une action concrète, des lignes mélodiques chargées d'émotion ou une dramaturgie musicale familière. Les paramètres de sa musique, de ses paroles et de ses actions sont marqués par la fragmentation, l'irruption de l'ordinaire, de ce qui ressemblerait presque à des coïncidences, tout autant que par une forme d'effritement et quelques perturbations. Toutefois, ils posent également des lignes directrices et l'on retrouve dans les différentes parties qui composent l'opéra toute une gamme de bruits et de sons clairement définie. En conjonction avec l'action scénique, tout ceci réalise un large ensemble au sein duquel les différents éléments de la pièce se soutiennent les uns les autres. En ce sens, *Infinite Now* est bien un opéra – mais pas celui auquel on s'attend.

« *Je ne compose pas de divertissements*, nous prévient Chaya Czernowin. *Il en existe déjà bien assez et d'autres sont meilleurs que moi dans ce domaine.* » Perceval acquiesce : « *Cette pièce nous force à nous arrêter, à penser et à faire l'expérience consciente de tous nos sens. […] Cet opéra requiert de nous une attitude complètement différente ; une attitude que j'estime absolument nécessaire à l'heure où nous vivons et dans la culture où nous sommes plongés. On ne cultive plus cette forme d'attention. Elle va donc à l'encontre de notre Zeitgeit. Comme on dit en Allemagne, ne pas donner de sucreries au singe.* »

Luc Joosten

Quelques réflexions sur la musique d'*Infinite Now*

« *Imaginez que l'auditorium, son espace tout entier, représente l'intérieur d'un crâne, d'un cœur, d'un corps. Le public est immergé dans le fonctionnement de l'esprit/cœur/corps d'une personne confrontée à une situation difficile et sans issue ; une personne qui cherche désespérément quelque chose à quoi se raccrocher.* »
Chaya Czernowin

Les compositions de Chaya Czernowin offrent des paysages sonores d'une riche diversité et d'une grande profondeur. La compositrice combine et façonne des sons aux couleurs inhabituelles, en travaillant sur une échelle des extrêmes. Sa musique oscille entre des détails à peine perceptibles et des mouvements si lents qu'il en devient difficile de se les représenter tout entiers. Dans *Infinite Now*, elle entrelace plusieurs nappes sonores provenant de sources multiples. À l'orchestre traditionnel et aux quatre solistes, elle adjoint des voix qui parlent et qui chantent, ainsi qu'une large gamme de pistes électroniques qui forment un ensemble énigmatique.

La partition d'*Infinite Now* représente bien plus qu'une simple composition musicale ; c'est une pièce qui prend une situation scénique pour point de départ et d'arrivée. Les acteurs et les chanteurs, toujours au nombre de douze, peuplent à la fois la scène et la partition. Czernowin a réparti les chanteurs en trios : le premier comprend une mezzo-soprano, un contre-ténor et un baryton ; le second, une soprano, une contre-alto et une basse. Autour du contre-ténor, les chanteurs du premier trio font entendre des fragments de la pièce *FRONT*. Le second trio, réuni autour de la contralto – qui incarne en partie le personnage principal de la nouvelle *Retour au pays* (*Homecoming*) –, chante des extraits du texte de Can Xue. Quant aux acteurs, ils récitent principalement des fragments ou des passages de *FRONT*, parfois en solo, parfois en simultanéité avec les chanteurs. Les voix des chanteurs ne se réduisent jamais à un unique personnage. Czernowin semble avoir tenté de dissocier l'identité d'une voix de celle d'un personnage, auquel l'interprète s'identifie à peine sur le plan narratif comme sur le plan émotionnel. On attribue paradoxalement un personnage impersonnel à la voix de l'interprète, mettant ainsi en lumière le caractère qui lui est propre. Les trios forment deux voix « méta », qui n'entrent pas en dialogue l'une avec l'autre et qui fusionnent conséquemment en un ensemble plus large, inextricable. De même, on entend rarement des lignes mélodiques,

véhicule traditionnel du chant opératique, mais plutôt un réseau de voix qui s'emboîtent et des techniques de chant qui varient. Cette situation crée également une tension entre la sémantique du texte chanté ou récité et le langage comme simple phénomène sonore, sans jamais faire explicitement référence à une réalité extérieure ni même interne.

Dans ses œuvres précédentes, Czernowin avait déjà manifesté une fascination pour la voix humaine confrontée à un texte. Dans sa première pièce pour le théâtre, *Pnima*, elle s'était intéressée à l'impossibilité d'exprimer verbalement un traumatisme. Sa seconde œuvre théâtrale, *Zaïde / Adama*, complément de l'opéra inachevé de Mozart, *Zaïde*, prenait pour thème la rencontre des langages et la manière dont elle peut tout à la fois créer une distance et un rapprochement. Czernowin expose aujourd'hui sa conception de la voix humaine dans sa plus grande œuvre à ce jour : un opéra en six actes.

Tout comme sa précédente pièce *Adiantum Capillus-Veneris* (2016), que Czernowin définissait comme un ensemble d'« *études sur la fragilité de la voix et de la respiration* », *Infinite Now* requiert des chanteurs qu'ils intègrent leur respiration, la parole et le murmure à leur performance. La compositrice explore et utilise les transitions entre les fondements de la voix et le chant. La respiration n'est plus simplement une préparation au chant ni son support ; elle fait partie intégrante de la structure de l'œuvre. Parce qu'elle produit un son qui paraît humain sans être nécessairement personnel, la respiration assure une neutralité vocale que la voix ne peut atteindre lorsqu'elle chante.

Dans le traitement réservé à l'orchestre, on observe un même degré d'attention porté à la création d'un son. Les instrumentalistes doivent ainsi redécouvrir les techniques qu'ils ont acquises et déterminer comment leur instrument peut produire les éléments sonores les plus ténus. Dans la partition, plusieurs indications – relatives au souffle et à la respiration pour les cuivres et les bois, aux mouvements d'archet pour les cordes, à des mouvements circulaires pour les percussions – forcent les musiciens de l'orchestre à reconsidérer des évidences et à réfléchir à la manière dont leur instrument familier peut produire des sons nouveaux. Ce genre de détails est typique de la partition, et la compositrice s'est beaucoup investie dans les répétitions de la première mondiale, assistant les musiciens qui cherchaient à produire les effets sonores désirés.

Le texte d'*Infinite Now* n'offre pas de narration dramatique, mais représente les situations dans lesquelles sont plongés les personnages. Les chanteurs manipulent essentiellement de petits fragments. La présentation du texte est parfois brève et concise, tandis qu'à d'autres moments le plus petit phonème s'étire sur des mesures entières. Comme pour la musique, les grandes lignes du texte s'élongent souvent de telle manière qu'elles nous apparaissent lentement. Les voix des acteurs constituent également un composant musical essentiel de la partition de Czernowin ; elles ne s'additionnent pas à la musique ni ne la commentent. La voix d'un journaliste nous confronte au monde extérieur, probablement à un événement historique. Le brouhaha d'une foule, qui enveloppe le spectateur, nous rappelle que l'espace dans lequel nous nous trouvons est plus large que celui d'une salle de concert. Le concept de l'espoir est ainsi mis en scène, brisant les contraintes de l'espace de manière rassurante. Dans le quatrième acte, les pistes électroniques jouent un rôle majeur en imitant le son d'une respiration. Cet élément prend bientôt toute la place et résonne physiquement, proche de nous, comme si nous nous trouvions à l'intérieur du corps qui en est à l'origine.

C'est également dans le quatrième acte que les textes de *FRONT* et de *Retour au pays* se rencontrent. Au cours des trois premiers actes, nous étions introduits au matériau et cherchions à saisir le sens de la situation. Or, dans la seconde partie de son opéra, Czernowin n'impose pas de grande apothéose conciliatrice qui rendrait caduque tout ce qui précède. Toutefois, une fusion des divers éléments apparaît désormais possible sans qu'ils n'en perdent pour autant leur individualité. De cette manière, la compositrice cherche une manière de résoudre les situations désespérées dans lesquelles se trouvent piégés les personnages. La ligne dramatique de l'opéra se trouve donc dans la musique plutôt que dans le texte.

De lourdes portes métalliques marquent le commencement de chaque nouvel acte, offrant un repère structurel à l'auditeur. Cette introduction est invariablement suivie d'une brève partie instrumentale, puis les chanteurs entrent en scène. Ce motif se répète six fois. *Infinite Now* immerge le spectateur dans des flux sonores qui parcourent le temps et l'espace. Contrairement à ce qui se produit d'ordinaire dans les salles de concert, le son ne provient pas uniquement de la scène et de la fosse d'orchestre. L'auditeur est environné de sons, diffusés par des haut-parleurs disposés à travers tout l'auditorium. Grâce à cette distribution des sources sonores, il

est possible de déterminer d'où vient le son et d'observer la manière dont il se meut dans l'espace. Cette spatialisation du son était déjà un composant essentiel de quelques-unes des œuvres précédemment composées par Chaya Czernowin. *HIDDEN*, un quatuor à cordes avec électronique créé en 2014, en constitue l'exemple le plus extrême. Lors de ses représentations, le spectateur était également entouré de haut-parleurs. Cette disposition permet à Czernowin de jouer avec des impressions de proximité et de distance intensifiées car elle fait voyager le son dans l'espace. Un espace se crée ainsi durant l'exécution de la pièce ; un espace qui évolue, rétrécit puis se dilate. De manière remarquable, *Infinite Now* a été conçu pour être représenté dans une salle d'opéra traditionnelle, qui contraste fortement avec une « boîte noire » neutre et entièrement modulable. Cette tension défie l'acoustique de l'espace, comme les attentes du public en matière de son.

Les haut-parleurs disposés autour des spectateurs diffusent non seulement en l'amplifiant le son que produisent les acteurs, les chanteurs, les solistes et l'orchestre, mais également de multiples bruits, moins familiers, qui sont ainsi introduits au sein de la salle de concert. On peut ainsi entendre le battement d'ailes d'un oiseau, le bavardage distant d'une radio, le crissement de nappes de glace qui glissent les unes contre les autres, des enregistrements de voix, de sons associés à la nature ou à la société industrielle ainsi que des bruits élusifs que l'on ne reconnaît pas immédiatement. Il suggèrent souvent un certain mouvement, un certain espace, la menace d'*Unheimlichkeit* sur le plan émotionnel, et évoquent parfois l'image d'un traumatisme ou d'un souvenir par la répétition de fragments entendus au cours des actes précédents.

Les parties instrumentales du quatuor, que l'on entend venir à la fois de la scène et des haut-parleurs, ne se caractérisent pas par de grands solos. Or, s'il ne prend que périodiquement le devant de la scène, le son de cet ensemble constitué d'une guitare acoustique, d'une guitare électrique et de deux violoncelles se distingue souvent au sein de la dense masse sonore créée par l'orchestre et par les pistes électroniques. La spatialisation de ces masses sonores tout autour du spectateur crée un effet d'oppression et produit un impact physique sur l'auditeur. Les moments de silence, fragiles, contrastent avec ces flux sonores imposants, mais ils n'en produisent pas moins une forte impression. Du début à la fin, l'opéra provoque un sentiment d'aliénation diffus ; l'impression que l'on n'a pas tout à fait notre place

dans l'espace sonore qui se crée, que l'on ne pourra jamais complètement saisir ce qui se passe. Ce phénomène ne s'impose pas comme une limite mais démontre au contraire la richesse et la complexité de la musique composée par Chaya Czernowin, qui ne cesse de nous faire découvrir de nouvelles dimensions.

Marjoleine Craens et Luc Joosten
Traduction Claire Martinet

Nous remercions Opera Vlaanderen pour son aimable autorisation de reproduction des textes de ce programme.

Chaya Czernowin

Chaya Czernowin grandit en Israël et se forme en premier lieu à l'Académie de musique Rubin de Tel Aviv. À partir de ses 25 ans, ses études se font nomades : l'Allemagne, d'abord, grâce à une bourse du DAAD, l'Université de Californie ensuite, pour terminer son doctorat, puis c'est le Japon, l'Akademie Schloss Solitude, et Vienne. Elle reçoit ainsi des enseignements aussi divers que ceux d'Abel Ehrlich, Yizhak Sadaï, Dieter Schnebel, Eli Yarden, Joan Tower, Brian Ferneyhough ou Roger Reynolds. Professeure à l'Université de Californie à San Diego (UCSD) puis à l'Université des arts de Vienne, elle enseigne depuis 2009 à l'Université Harvard. Sa musique se caractérise par l'utilisation de métaphores comme moyen d'organiser un univers sonore inhabituel et d'échapper aux conventions. Par son travail sur le son et ses paramètres physiques tels que le poids, les textures, elle crée des entités sonores qui « vivent » dans un champ où perspectives et distances évoluent, par l'exploration de l'énergie musicale de la nature, du temps musical et de son développement, par les glissements d'échelle et de point de vue. Tous ces aspects contribuent à « peler » les objets familiers pour révéler l'essentiel qui s'y dissimule. Le catalogue de Chaya Czernowin comprend des pièces de musique de chambre comme des œuvres aux effectifs orchestraux importants (la grande fresque *Maim* pour cinq solistes, grand orchestre et électronique, 2001-2007) ainsi que des pièces pour la scène : *Pnima…ins Innere*, créée à la Biennale de Munich en 2000 et récompensée comme la meilleure création de l'année par la revue *Opernwelt*, *Adama*, complément de *Zaïde* de Mozart créé au Festival de Salzbourg où elle est en résidence en 2005-2006, et l'opéra de chambre *And You Will Love Me Back* (2011). Ses pièces sont jouées dans les festivals les plus importants au Japon, en Corée, en Australie et en Amérique du Nord et du Sud, et reçoivent de nombreuses récompenses, parmi lesquelles les prix des fondations Siemens en 2003, Rockefeller en 2004, Fromm en 2009, Guggenheim en 2011. En 2013, elle est artiste en résidence au Festival de Lucerne où sont créés *At the Fringe of Our Gaze* pour ensemble et orchestre, et *White Wind Waiting*, pour guitare et orchestre. En 2014, son quatuor à cordes avec électronique, *HIDDEN*, est créé à l'espace de projection de l'Ircam lors du festival ManiFeste. En mars 2017, elle participe au concert Genesis, donné pour marquer les quarante ans de l'Ensemble intercontemporain, et pour lequel elle compose la première pièce, *On the Face of the Deep. Infinite Now* est son troisième opéra.

Luk Perceval

Né en 1957, Luk Perceval est metteur en scène et directeur exécutif du Thalia Theater de Hambourg. Il présente avec *Infinite Now* sa première grande production lyrique à l'Opéra des Flandres

ainsi qu'à la Philharmonie de Paris. Dans les années 1980, Luk Perceval a donné avec sa compagnie Blauwe Maandag un nouveau tournant à un paysage théâtral figé et a ainsi pris part à la « vague flamande » qui a traversé les Pays-Bas dans les années 1990. Il fonde ensuite le Toneelhuis (« Maison du théâtre ») à Anvers, ce qui donne une puissante impulsion théâtrale à cette ville. Avec sa représentation de *Ten Oorlog,* basé sur l'œuvre de Shakespeare et arrangé par Tom Lanoye, il crée l'un des premiers « marathons de théâtre » en Hollande. La représentation reçoit un écho international, est jouée à Salzbourg et incite Luk Perceval à travailler en Allemagne. Il est pendant un moment rattaché à la Schaubühne de Berlin et devient ensuite metteur en scène du Thalia Theater à Hambourg. Entre-temps, la réputation de son œuvre théâtrale grandit, et il reçoit de nombreux prix et invitations internationales, avec à l'apogée l'obtention du prix allemand Der Faust en 2013. En 2014, Luk Perceval crée sa pièce *FRONT,* qui constitue le point de départ d'*Infinite Now.* En plus de ses mises en scène d'opéra et de théâtre, il sélectionne soigneusement d'autres projets artistiques, qui le mènent entre autres à l'Opéra de Stuttgart, à l'Opéra de Hanovre et à la Staatsoper Berlin.

Karen Vourc'h

La soprano française Karen Vourc'h a étudié le chant à Zurich et au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Elle est lauréate de différents concours de chants internationaux (Toulouse, Voix Nouvelles, Montserrat Caballé, Verviers), a remporté en 2009 une Victoire de la musique classique dans la catégorie Révélation et le prix Del Duca de l'Académie des Beaux-Arts. À son répertoire figurent les rôles mozartiens de Pamina (*La Flûte enchantée*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), La Comtesse (*Les Noces de Figaro*), Fiordiligi (*Così fan tutte*) mais aussi Violetta (*La Traviata*, Verdi), Musetta (*La Bohème*, Puccini), Micaëla (*Carmen*, Bizet), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*, Debussy), Blanche de la Force (*Dialogues des Carmélites*, Poulenc) et Fortuna (*Poppea e Nerone,* Monteverdi/Boesmans). Karen Vourc'h travaille régulièrement avec Kaija Saariaho (*La Passion de Simone*, *Émilie*, *Quatre Instants*), Pascal Dusapin (*Roméo et Juliette*), Peter Eötvös (*Le Balcon*) et Philippe Fénelon (*JJR, Citoyen de Genève*). Elle conserve un lien très fort avec la musique de chambre et se produit régulièrement en récital avec le Trio Wanderer, les pianistes Vanessa Wagner, Pascal Amoyel, Anne Queffélec et Anne Le Bozec ainsi que les instrumentistes Emmanuelle Bertrand, Anssi Kartunnen, Florent Héau. Elle a travaillé avec Eliahu Inbal, Christoph von Dohnányi, Kazushi Ono, Hervé Niquet, Alain Altinoglu et Jérémie Rohrer, Robert Carsen, Stéphane Braunschweig et Krzysztof Warlikowski. Karen Vourc'h a été invitée à l'Opéra des Flandres pour la création d'*Infinite Now* de Chaya Czernowin. Avec

le Théâtre des Bouffes du Nord, elle collaborera au projet *Schubert/Ellington* dans le cadre de La Belle Saison. Karen Vourc'h est également diplômée d'un magistère de Quantum Physics de l'Université Mc Gill-Montréal et d'un DEA de Physique Théorique à l'ENS/Ulm-Paris.

Kai Rüütel

En 2009, la mezzo-soprano estonienne Kai Rüütel devient membre du Jette Parker Young Artists Programme (programme pour jeunes artistes de Jette Parker) à Covent Garden, où elle fait ses débuts dans le rôle de L'Honorable Dame (*Le Joueur,* Prokofiev). Au sein de cette prestigieuse maison, elle interprète entre autres Hänsel (*Hänsel und Gretel*, Humperdinck), Dorothée (*Cendrillon*, Massenet), Rosette (*Manon*, Massenet), Flora (*La Traviata*, Verdi) et La Deuxième Dame (*La Flûte enchantée*, Mozart) sous la direction de Sir Colin Davis. Elle y retourne par la suite pour Meg Page (*Falstaff*, Verdi) dans la nouvelle production de Robert Carsen, Marchesa Malibea (*Le Voyage à Reims*, Rossini) lors d'une représentation de gala et Wellgunde (*L'Or du Rhin*, Wagner) sous la direction d'Antonio Pappano. Kai Rüütel se produit pour la première fois aux États-Unis avec l'Orchestre Symphonique de Saint-Louis dans le *Requiem* de Mozart. Parmi les autres grands moments de sa carrière, citons la *Messe en ut majeur* de Beethoven avec l'Orchestre Philharmonique et Symphonique de Birmingham, une série de concerts en Lituanie et en République tchèque. Kai Rüütel a également interprété le rôle de Blanche (*Le Joueur*) à l'Opéra national d'Amsterdam, où elle interprète également Annina (*Le Chevalier à la rose*, Strauss) sous la direction musicale de Marc Albrecht. À l'Opéra des Flandres, elle a interprété Sonejtka (*Lady Macbeth du district de Mtsensk*, Chostakovitch) et Nefertiti (*Akhnaten*, Philip Glass).

Noa Frenkel

Noa Frenkel est une contralto israélienne aux mille affinités musicales. Après avoir fini ses études de musique à la Rubin Academy de Tel Aviv, elle approfondit ses connaissances au Conservatoire royal de La Haye. Son répertoire s'étend de la renaissance à la musique contemporaine. Ses débuts à l'opéra s'accomplissent dans *La Flûte enchantée* de Mozart dirigée par Kenneth Montgomery. Récemment, elle a pris part, entre autres, aux représentations de *Sonntag aus licht* de Karlheinz Stockhausen à l'Opéra de Cologne, de *Prima* de Chaya Czernowin à l'Opéra de Stuttgart ainsi que de *Zaïde & Adama* de Mozart et Czernowin au Festival de Salzbourg. Elle apparaît également dans des ensembles baroques tels que Les Arts Florissants, Elyma et Combattimento Amsterdam. Elle est aussi cofondatrice du quintet Kassiopeia, un chœur spécialisé dans les madrigaux, qui a déjà enregistré six livres de madrigaux, de Carlo Gesualdo. En parallèle, elle chante régulièrement dans

des ensembles de musique contemporaine comme l'Ensemble Modern et le Schönberg Ensemble. Elle est en outre soliste de l'ensemble néerlandais MAE, avec lequel elle participe à des tournées en Europe, au Japon et aux États-Unis. Noa Frenkel a pu travailler avec des chefs d'orchestre renommés tels qu'Ivor Bolton, Reinbert de Leeuw, Ingo Metzmacher, Sylvain Cambreling, Kenneth Weiss et Kenneth Montgomery. Elle a également participé à plusieurs albums, ce qui lui a permis d'enregistrer *Shu Hai* de Chaya Czernowin. Avec *Infinite Now*, Noa Frenkel fait ses débuts à l'Opéra des Flandres et chante pour la deuxième fois à la Philharmonie de Paris après *Prometeo* de Luigi Nono, en décembre 2015. *Don Quichote* de Hans Zenders est son prochain projet avec l'Ensemble Modern à Francfort.

Terry Wey

Le contre-ténor Terry Wey naît dans une famille américaine et suisse à Berlin. Il bénéficie d'une solide formation musicale en tant que soprano soliste avec les Wiener Sängerknaben et étudie le chant auprès de Kurt Equilz et Silvija Vojnic-Purchar au Weense Conservatorium. Après avoir remporté différents concours et obtenu plusieurs bourses d'étude, il se met au service d'ensembles de musique ancienne tels que Les Musiciens du Louvre-Grenoble, le Clemencic Consort et Les Arts Florissants, sous la direction de William Christie, Thomas Hengelbrock, Marc Minkowski ou encore Konrad Junghänel. Sur la scène lyrique, Terry Wey interprète Obéron (*Le Songe d'une nuit d'été,* Britten), Ruggiero (*Orlando furioso,* Vivaldi) et Andronico (*Il Giustino,* Legrenzi) à l'Opéra de Stuttgart, à Vienne, au Teatro Real à Madrid et au Théâtre des Champs-Élysées. Il fait ses début au Pinksterfestival de Salzbourg en 2010 dans *Betulia liberata* de Jommelli sous la direction de Riccardo Muti et dans le rôle d'Arsamene (*Serse*, Haendel) dans la production de Stephan Herheim, qui reçoit un accueil triomphal à Düsseldorf en 2013, ainsi que dans *The Fairy Queen* de Purcell au Styriarte Festival de Graz sous la direction de Nikolaus Harnoncourt en 2014. Récemment, il interprète Eustache (*Rinaldo*, Haendel) au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Stefano Montanari.

Vincenzo Neri

Pendant son enfance, Vincenzo Neri fait partie des Hamburger Knabenchor St. Nikolai et est engagé en tant que soliste par l'Allee Theater de Hambourg et par l'Opéra d'État de Hambourg pour la pièce *We Come to the River* de Hans Werner Henze. Après d'autres aventures à l'opéra dans des rôles de jeune garçon, il développe son talent jusqu'à devenir un baryton prometteur. Il acquiert de son expérience sur différentes scènes, dans le rôle-titre de *Zar und Zimmermann* d'Albert Lortzing (Junge Oper, Lübeck), dans le rôle de Moralès (*Carmen*, Bizet) au Seefestspiele de Berlin dans une

production de Volker Schlöndorff, ou encore dans le rôle de Danilo (*La Veuve joyeuse*, Lehár). Entre 2012 et 2015, Vincenzo Neri est membre du Studio de l'Opéra national de Hanovre. Il y interprète des rôles tels que Belcore (*L'Élixir d'amour,* Donizetti) et Le Comte Dominik (*Arabella*, Strauss). En 2015, il intervient pour la première fois au festival d'été de l'Opéra de Jennersdorf en Autriche. Il joue le rôle d'Ottokar (*Der Freischütz*, Weber), mis en scène par Brigitte Fassbaender et sous la direction musicale de Georg Frizch. Depuis la saison 2015-2016, Vincenzo Neri est membre du Studio de l'Opéra national de Berlin. *Katja Kabanowa* de Janáček est son prochain projet à la Staatsoper Unter den Linden. Il a auparavant collaboré à *Der König Kandaules* de Zemlinsky dans cette même maison.

David Salsbery Fry

Le baryton basse américain David Salsbery Fry suit une formation de chant à la Juilliard School, à l'Université du Maryland ainsi qu'à l'Université John-Hopkins de Baltimore. Sa carrière à l'opéra débute en 2013 à l'Opéra de New York avec *Mosè in Egitto* de Rossini. Sa voix couvre trois octaves, ce qui lui permet d'interpréter à la fois les répertoires de basse et de baryton basse. Il a déjà interprété les rôles d'Ogro (*El gato con botas*, Montsalvatge), Don Basilio (*Le Barbier de Séville,* Rossini), Truffaldin (*Ariane à Naxos,* Strauss) et Sarastro (*La Flûte enchantée*, Mozart). De plus, il se produit à l'occasion de l'Aspen Music Festival, où il interprète plusieurs rôles dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, *Le Couronnement de Poppée* de Monterverdi et *The Great Gatsby* de John Harbison. Il apparaît également au VOX Festival du New York City Opera pour des premières mondiales et de la musique de chambre (*Ten songs of Yesno* d'Osnat Netzer). Récemment, il remporte le premier prix de la Bidu Sayão International Vocal Competition. *Infinite Now* est la première occasion pour David Salsbery Fry de travailler avec Chaya Czernowin.

Rainer Süßmilch

Rainer Süßmilch naît à Hanovre et suit une formation de comédien à Hambourg. Par la suite, il devient membre des compagnies de théâtre des villes de Stralsund et de Celle (Allemagne). Depuis 1998, il travaille en tant qu'acteur, musicien et chef d'orchestre auprès du Schauspiel Hannover, du Théâtre de Bâle, du Schauspielhaus de Zurich, du Staatschauspiel de Dresde, du Schauspiel Frankfurt et du Residenztheater de Munich. Il a travaillé avec de nombreux metteurs en scène : Corinna von Rad, Christiane Pohle, Sandra Strunz, Albrecht Hirche et Lars-Ole Walburg. Depuis 2006, il travaille également avec son frère Karsten : sous le nom sweet.milk, le duo a réalisé en 2014 dans les espaces du Schauspiel Hannover sa propre pièce, *King Arthur*, traitant avec humour l'œuvre de Purcell.

Rainer Süßmilch est également à l'origine de plusieurs projets musicaux comme *Norma Bek*, un *marching band* inspiré par la musique de La Nouvelle-Orléans.

Didier de Neck

Didier de Neck naît en 1950. Après des études de droit et de criminologie ainsi qu'une formation en théâtre au Conservatoire royal de Bruxelles, il rejoint le Théâtre des jeunes de la Ville de Bruxelles. En 1978, il cofonde le Théâtre de la Galafronie, où il œuvre en tant que codirecteur artistique, auteur, comédien et régisseur en créant des spectacles jeune public. Il parraine et assure également le suivi artistique de productions théâtrales portées par des équipes plus jeunes : *Grensstraat 41 rue de la limite*, *L'Hafa*, *Lost Cactus*. En 2004, il est sacré meilleur comédien à l'occasion de la remise des prix du Théâtre, pour *La Demandeuse d'emploi*, de Michel Vinaver, et *Soie*, d'Alessandro Baricco. On a pu aussi le voir dans plusieurs films, depuis les années 1990, tels que *Toto le Héros et Le Huitième Jour* de Jaco Van Dormael, *Le Nez au vent* de Dominique Guerrier, *Max et Bobo* de Frédéric Fonteyn, et plus récemment *Le Tout Nouveau Testament* de Jaco Van Dormael. En avril 2018, « son » Théâtre de la Galafronie présentera un ultime projet, *Royale Révérence*, pour parachever avec panache quarante ans de création et de succès, et « *fermer la boucle joyeusement, avec le maximum de sérénité et d'humour* ».

Roy Aernouts

Roy Aernouts est un chanteur, acteur et humoriste flamand. Il naît en 1980 à Zoersel et finit ses études en 2002 au Studio Hernan Teirlinck, l'école flamande de formation théâtrale. Après avoir terminé sa formation, il travaille en tant qu'écrivain et acteur dans six représentations pour la jeunesse au Het Paleis d'Anvers. Il joue par la suite le rôle principal du long métrage *Kassablanka* (2002), et on a pu le voir dans diverses séries télévisées. Il est ainsi connu du grand public pour ses apparitions dans *Aspe, Witse, Het Geslacht De Pauw* et *Katarakt*. En 2007, il remporte le prix du Leids Cabaret Festival. Il fait également ses preuves en musique, écrivant des chansons en néerlandais et remportant avec son groupe NOPPES le prix Jeune Travail musical du Theater aan Zee (2004) ainsi que le prestigieux concours NEKKA (2005). Lors du Zeeland Nazomerfestival de 2009, il joue dans *La Tempête* de Shakespeare sous la direction de Niek Kortekaas. Son premier album, *Ik ben een meisjeest*, est sorti en 2012.

Gilles Welinski

Gilles Welinski naît en 1964 en France. Après une première vie de joueur puis entraîneur de tennis, il suit des études de sport et de danse à Paris. Avec Éric Lamoureux et Hela Fattoumi, il explore les différentes formes du mouvement corporel. Il prend également des cours auprès d'Hervé Roble à Paris et de Michèle Anne de Mey à Bruxelles.

À partir des années 1990, il est actif en tant que danseur, notamment auprès de Pina Bausch à Wuppertal et de 1994 à 2007 au Tanztheater de Brême, sous la direction de Susanne Linke et d'Urs Dietrich. Gilles Welinski développe en parallèle des projets chorégraphiques avec des étudiants et des seniors travaillant entre autres avec le metteur en scène Sebastian Hirn et l'artiste Katharina Gaenssler. En 2014, il participe à la création de *FRONT* de Luk Perceval, la pièce dont est tiré en partie l'opéra *Infinite Now*.

Oana Solomon

Oana Solomon est née en Roumanie. À 17 ans, elle déménage en Allemagne et suit une formation d'actrice au Conservatoire de Vienne. Elle y reçoit notamment des cours du metteur en scène George Tabori. Ses études terminées, elle travaille en tant qu'actrice au Théâtre de Josefstadt et au Théâtre Thalia de Hambourg. Elle a travaillé avec les metteurs en scène Robert Wilson, Werner Schoeter et Ruth Berghaus. En 1997, elle quitte le Théâtre Thalia pour se consacrer à des rôles dans des films et à la télévision. Elle joue entre autres dans *Follow Me* et *Malina*. Elle apparaît dans des séries comme *Tatort* et *Die Cleveren*. En 2010, elle participe à la minisérie *Im Angesicht des Verbrechens* de Dominik Graf, qui a remporté le prix de la télévision allemande. Ces dernières années, elle joue dans des théâtres comme le Schauspielhaus de Hambourg, le Düsseldorfer Schauspielhaus, le Kampnagel de Hambourg et lors du festival de la Ruhrtriennale. Depuis 2005, elle travaille en collaboration avec le metteur en scène Angela Richter. Elle a également joué dans *FRONT*.

Benjamin-Lew Klon

Benjamin-Lew Klon est né en 1983 à Düsseldorf. Pendant ses études, il réalise des courts métrages et fonde le premier festival du film de l'Université Heinrich Heine, dont il suit alors les enseignements. Après ses études, il part à New York et travaille en tant qu'assistant à la réalisation pour les films *Funny Games U.S.* de Michael Haneke et *My Blueberry Nights* de Wong Kar-wai. Il étudie brièvement la mise en scène théâtrale à l'Académie des arts de la scène Baden-Wuerttemberg à Ludwigsburg, où il reçoit des leçons de Luk Perceval pour suivre par la suite une formation d'acteur. En tant que metteur en scène, il crée notamment le court métrage *Reduktion 22*. En tant qu'acteur, il joue dans différents courts métrages et pièces de théâtre à l'Académie de Ludwigsburg. Il a fait partie des compagnies de théâtre Wunschmaschinen et Shane Drinion, et il est membre de l'Union des Théâtres de l'Europe. Il est par ailleurs acteur au Théâtre Thalia à Hambourg et au Düsseldorfer Schauspielhaus. Il a travaillé avec Wilfried Minks, Werner Scroeter, Joachim Lux Franz-Xaver Kroetz et Detlev Altenbeck. Il a déjà joué dans trois pièces de Luk Perceval parmi lesquelles *FRONT*.

Nico Couck

Né en 1988 à Anvers, Nico Couck commence la guitare à l'âge de 15 ans. En 2013, il obtient son master avec les honneurs au Conservatoire royal d'Anvers sous la direction de Roland Broux. Depuis 2010, il a gagné divers prix, notamment auprès du Radio Klara Festival, du Laboratorium III (ChampdAction) et de l'Internationaal Lions Music Competition. En 2014, il reçoit le prix d'interprétation Kranichsteiner de l'Institut international de Darmstadt. À côté de ses concerts à travers l'Europe et les États-Unis, il prend part à de nombreux festivals : l'Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt, l'Acht Brücken, le MaerzMusik, les ISCM World Music Days, le Transit Festival, le Tulkinnanvaraista, Ars Musica, Musica Sacra… Ses prestations ont été diffusées sur WDR3 (Allemagne), DLF (Allemagne) et Radio Klara (Belgique). Il collabore et participe aux créations de compositeurs comme Oscar Bianchi, Jason Eckardt, Clemens Gadenstaetter, Johannes Kreidler, Stefan Prins, Eva Reiter, Simon Steen-Andersen, Steven Takasugi, Serge Verstockt et Chaya Czernowin. Outre ses activités de soliste, Nico Couck est musicien *freelance* dans divers ensembles comme Ictus, Nadar, Talea et HERMESensemble, et il est artiste résident au ChampdAction. Décrit par le *New York Times* comme talentueux, agile, enthousiasmant et irrésistible, Nico Couck est également professeur assistant au Conservatoire royal d'Anvers.

Yaron Deutsch

Yaron Deutsch est né à Tel-Aviv. Il est guitariste et directeur artistique de l'Ensemble Nikel. À l'âge de 18 ans, il monte et dirige son premier groupe, Ofek III, un trio fusion qui interprète ses propres compositions. En 1999, il s'inscrit à la Rubin Academy for Music and Dance et étudie auprès des guitaristes Steve Paskof et Yossi Levi. En 2006, avec le saxophoniste Gan Lev, il monte l'Ensemble for Contemporary Music, NKEL. Avec cet ensemble, et en tant que soliste, il collabore autant avec de jeunes compositeurs qu'avec des compositeurs déjà établis et crée de nombreuses œuvres. En tant qu'artiste invité, il joue régulièrement avec le Klangforum Wien ainsi qu'avec les ensembles Ascolta (Stuttgart), Court Circuit (Paris), Ictus (Bruxelles), Phace (Vienne), MusikFabrik (Cologne), l'Orchestre Symphonique de Berne, l'Orchestre Philharmonique d'Israël, l'Orchestre Symphonique National de la RAI (Turin), l'Orchestre Symphonique de la Radio de Vienne, l'Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles et le Lucerne Symphony Orchestra, où il a joué sous la direction de Sylvain Camberling, Titus Engel, Peter Eötvös, Johannes Kalitzke, Zubin Mehta, Emilio Pomarico, Pascal Rophé, Steven Slone et Mario Venzago. Il est également membre du trio d'improvisation libre Ministry of Bad Decisions avec le batteur Brian Archinal et le compositeur improvisateur

Stefan Prins. Yaron Deutsch a enseigné la guitare à l'IMPULS Academy à Graz en 2015 et à l'Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt. Depuis 2010, il est directeur du Tzil Meudcan, du festival de cours d'été et de musique contemporaine de Tel Aviv.

Séverine Ballon

Séverine Ballon étudie le violoncelle à la Hochschule de Berlin et de Lübeck avec Joseph Schwab et Troels Svane. Elle perfectionne sa technique de violoncelle contemporain avec Siegfried Palm, Pierre Strauch, Rohan de Saram, et au sein de l'Ensemble Modern Akademie (2004-2005). Elle est soliste à l'Orchestre de Chambre de Toulouse en 2005-2006 puis décide de se concentrer sur la musique contemporaine et la création, sur le développement de la technique de son instrument et sa notation en collaboration avec des compositeurs. Séverine Ballon nourrit son travail de la fréquentation des œuvres clés du répertoire ainsi que de ses nombreuses collaborations avec des compositeurs. Sa recherche en tant qu'improvisatrice lui sert à approfondir sa quête de sons et aussi développer les techniques de son instrument. Elle est membre de l'ensemble Elision (Australie) et est invitée à se produire régulièrement au sein des ensembles Klangforum (Vienne), MusikFabrik (Cologne), Ensemble intercontemporain (Paris), Ictus (Bruxelles)… Séverine Ballon privilégie particulièrement l'échange et le travail avec des compositeurs (Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders, Chaya Czernowin, James Dillon…) et a créé ainsi de nombreuses œuvres solos (Liza Lim, Mauro Lanza, Franck Bedrossian…). En 2009, elle a été en résidence d'artiste à l'Akademie Schloss Solitude (Stuttgart), où elle a notamment travaillé avec Helmut Lachenmann. En 2014-2015, elle est invitée à l'Université de Harvard en tant que *visiting fellow* grâce à une bourse du Harvard French Scholarship Fund et Arthur Sachs. En 2016, elle est *visiting artist* au CCRMA/Stanford University. Elle donne des master-classes de composition dans les universités de Harvard, de Stanford, Huddersfield (Angleterre), à la Musikhochschule de Stuttgart (Allemagne), à Berkeley (USA), au Tzlil Meudcan Summer Festival (Israël)… Son album *Solitude* (2015) est sorti sous le label æon et a été couronné entre autres par la Deutsche Schallplattenkritik Bestenliste, d'un Coup de cœur de l'Académie Charles-Cros et de 5 Diapasons.

Christina Meißner

Christina Meißner est née à Zabeltitz (Allemagne) et a passé son enfance à Stolpen, en Saxe. Elle apprend la musique à Weimar, à l'École Franz Liszt, où elle enseignera par la suite pendant de nombreuses années. Elle étudie également le violoncelle auprès de Stanislav Apolin à Prague et d'Anner Bylsma à Amsterdam. En tant que co-fondatrice de l'ensemble Klangwerkstatt Weimar, dont elle prend en charge pendant

plus de dix ans la direction artistique, elle travaille avec des compositeurs contemporains tels qu'Isang Yun, Toshio Hosokawa, Georg Katzer, Isabel Mundry, Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders, René Mense et Georg Crumb. Christina Meißner travaille également avec Adriana Hölszky, Peter Eötvös, Salvatore Sciarrino, Klaus Huber, Younghi Pagh-Paan, Chaya Czernowin et Lisa Streich. Récemment, elle propose des *workshops* pour violoncellistes et compositeurs à l'Académie de musique de Cracovie. Son parcours soliste, qu'elle mène à travers toute l'Europe et au-delà, l'a amenée à enregistrer six albums dont le répertoire s'étend de la Renaissance au contemporain : elle enregistre notamment *Gradual Edge*, une pièce de Chaya Czernowin pour orgue et violoncelle, sur son album *Seraph* (2014). Christina Meißner joue sur un violoncelle de Christoph Friedrich Hunger de 1787.

Carlo Laurenzi

Après des études de guitare, de composition et de musique improvisée, il se consacre à la musique électroacoustique et obtient son diplôme en composition électroacoustique au Conservatoire de L'Aquila (Italie). Depuis 2005, il est réalisateur en informatique musicale et poursuit ses activités de compositeur et guitariste. Il a collaboré avec de nombreux compositeurs en Italie et a travaillé comme assistant artistique et musical au sein du Centre de recherches musicales (CRM) de Rome où il a participé à plusieurs projets de recherche, concerts, installations musicales en Italie et en Europe. Ses pièces électroacoustiques ont été créées dans plusieurs festivals de musique contemporaine. À l'Ircam, il collabore aux projets de musique mixte de plusieurs compositeurs (Stroppa, Czernowin, Hurel, Levinas, Monnet, Gervasoni, Naón, Cella, Gentilucci) et il assure la régie informatique des pièces avec électronique de Pierre Boulez lors des concerts en France et à l'étranger.

Ircam
Institut de recherche
et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique

et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre-et-Marie-Curie (UPMC-Sorbonne Universités).
ircam.fr
La SACD soutient le festival ManiFeste dans le cadre de son action culturelle musique.

Titus Engel

Titus Engel naît à Zurich en 1975. Après des études de musicologie et de philosophie, il entame une formation de chef d'orchestre au Conservatoire supérieur de musique Carl Maria von Weber de Dresde. En tant qu'assistant de Sylvain Cambreling, de Marc Albrecht et de Peter Rundel, il pratique un large répertoire orchestral. Titus Engel dirige par la suite de nombreux orchestres de renom comme l'Orchestre de l'Opéra National de Paris, l'Orchestre de la Deutsche Oper Berlin, le Mozarteum de Salzbourg, le Staatsorchester Stuttgart, le Konzerthausorchester Berlin... Il collabore également, en tant que chef invité, avec des ensembles de musique contemporaine comme l'Ensemble Modern et assure la direction musicale de l'Ensemble Courage de Dresde (2000-2012). Sa carrière est marquée par une recherche de renouvellement de la forme des concerts et du lien entre les musiques de différentes époques. La recherche de nouvelles formes de concert et la fusion entre musique contemporaine et ancienne sont au centre de sa carrière. En plus du répertoire symphonique des XIXe et XXe siècles, il se passionne pour le répertoire baroque, tant sur instruments anciens que modernes. Il fait ses débuts à l'opéra lors de la première de *Jakob von Gunten* de Benjamin Schweitzer lors du festival Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik et a depuis dirigé l'*Orfeo* de Monteverdi, *Don Giovanni* de Mozart, *Der Freischütz* de Weber, *Wozzeck* de Berg ou encore *Donnerstag* de Stockhausen. Il s'est produit sur la scène de la Staatsoper Stuttgart, du Theater an der Wien, de la Ruhrtriennale, du Teatro Real de Madrid ainsi qu'aux festivals de Lucerne et de Salzbourg. Durant la saison 2016-2017, outre *Infinite Now*, il a dirigé *La Douce* d'Emmanuel Nunez à la Staatsoper Berlin et plusieurs créations de Rebecca Saunders, Bernhard Gander et Michael Wertmüller à l'occasion du Festival de Donaueschingen et au Konzerthaus de Vienne.

Orchestre Symphonique de l'Opera Vlaanderen

Violons I
Katelijne Vinkeroye
Carol Minor
Ann Vancoillie
Blanca Parra Arbealez
Inge Hermans
Selma Selleslags
Marjan Gils
Alwin Wauters
Femke Verstappen

Wim Lauwaert
Anne Leonardo
Igor Hernandez

Violons II
Fabrice Dambrin
Reinilde Leyers
Nándor Farkas
Ivo Dobrev
Justyna Miller
Miguel Becerra
Jakub Miller
David Makmudov
Chihiro Yamamoto
Cristina Scripcariu

Altos
Regina Beukes
Traudi Helmberger
Peter Hogerheijde
Luc Fierens
Els Van Geendertaelen
Metodi Poumpalov
Johan Arnout
Ioanna Tchilianska

Violoncelles
Hans Ludwig Becker
Greet Gils
Muriel Bialek
Thomas Frühauf
Jan Van Passen
Lieselot Watté

Contrebasses
Aykut Dursen
Johan Leyers
Katharina Von Ahn
Ion Vladila
Yanou Pauwels

Flûtes
Frank Vanhove
Francis Poskin
Ben Boelens

Hautbois
Ine Nuyttens
Marleen Gorgon
Tom van de Graaf

Bassons
Remy Roux
Emilia Zinko
Daniel Demoustiez

Cors
Bart Cypers
Yura Mandziy
Dries Geeraert
Quinten De Gelaen

Trompettes
Didier Petit
Julien Theodor
Luc Goeman

Trombones
Carlo Mertens
Joost Deryckere

Trombone basse
Joris Renders

Tuba
Frank Vantroyen

Batterie
Roel Vanderspikken
Ken Gybels
Jonas D'Haese

Manager du département musical
Guido Spruyt

Régisseurs
Eva Knapen
Didier Van Acker

Assistant
Vladmir Pechnikov

Ingénieur du son Ircam
Maxime Le Saux

Régisseur son Ircam
Yann Bouloiseau

Régisseur général Ircam
David Raphaël

Sous-titrage
Liesbeth Koeken

E.S. 1-1083294, 1-1041530, 2-1041546, 3-1041547 - Imprimeur: Impro

MANIFESTE 2017

Ouverture
Wim Vandekeybus
ULTIMA VEZ
1ER, 2, 3 JUIN / 20H30
4 JUIN / 17H
LE CENTQUATRE-PARIS

Tenebrae
EXAUDI, ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / POSADAS, VICTORIA
2 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Piazza
NAKAYA, KTL, ALPONOM
VENDREDI 2, SAMEDI 3 JUIN, 22H
PLACE GEORGES POMPIDOU

Square
BIANCHI HOESCH
3 JUIN, 19H
PLACE IGOR-STRAVINSKY

Rothko Chapel
LES CRIS DE PARIS / FELDMAN, GRISEY
3 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Diotima
FURE, LANZA, HOSOKAWA, POSADAS
7 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Campo santo, impure histoire de fantômes
ENSEMBLE CAIRN / COMBIER, NOUVEL
8 JUIN, 20H30
LE CENTQUATRE-PARIS

Ensemble intercontemporain
BLONDEAU, SCHŒLLER, VIVIER
9 JUIN, 20H30
CITÉ DE LA MUSIQUE

Sound & Vision (A Liquid Room)
ICTUS / SICKLE / LEGUAY
10 JUIN, 20H
NANTERRE-AMANDIERS

Jardin d'Éden
CHO, LORUSSO, MESSIAEN, PALUMBO, SCRIABINE
12 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Infinite Now
OPERA VLAANDEREN / CZERNOWIN
14 JUIN, 20H30
CITÉ DE LA MUSIQUE

Temps et musique : Philippe Manoury
16 JUIN, 20H
COLLÈGE DE FRANCE

Grisey / Posadas
ENSEMBLE MUSICATREIZE
17 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Concerts du Cursus
20 JUIN, 19H ET 21H
LE CENTQUATRE-PARIS

Bug (quatuor à corps)
WANTOCH REKOWSKI / FAFCHAMPS, GHISI, SARHAN
22 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Harvey / Posadas / Vivier
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE
23 JUIN, 20H
MAISON DE LA RADIO

Les Percussions de Strasbourg
CELLA, MEÏMOUN, POSADAS
27 JUIN, 20H30
LE CENTQUATRE-PARIS

In Vivo Danse-CAMPING / Alessandro Sciarroni
29 JUIN, 18H, 20H
ET 30 JUIN, 18H, 19H30
CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

Concert de l'atelier d'interprétation des musiques électroacoustiques
29 JUIN, 20H30
CENTRE POMPIDOU

Concert de l'atelier de composition et de la master class d'interprétation pour quatuor à cordes
QUATUOR DIOTIMA / CRÉATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES
30 JUIN, 21H
LE CENTQUATRE-PARIS

Concert de l'atelier de composition de musique de chambre
SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / CRÉATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES
1ER JUILLET, 16H, 17H30, 19H
CENTRE POMPIDOU

Final : Ensemble ULYSSES / Heinz Holliger
CONCERT DE LA MASTER CLASS D'INTERPRÉTATION POUR ENSEMBLE DIRIGÉ
ENSEMBLE ULYSSES, ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / CASTIGLIONI, MARESZ, SCHOENBERG, HOLLIGER, WEBERN
1ER JUILLET, 21H
CENTRE POMPIDOU

Le son au bout des doigts
JAKOB + MACFARLANE, USER STUDIO, MATTHIEU SAVARY, LAB 212, BÉATRICE LARTIGUE DU 31 MAI AU 18 JUIN AU CENTRE POMPIDOU

Centre 40 Pompidou

En lien avec l'exposition-dossier du Centre Pompidou, « L'Œil écoute », présentée dans les collections modernes à partir du 4 mai 2017.

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

DIFFÉRENTES PHASES
ÉCRITS, 1965-2016
STEVE REICH

Édition établie par Paul Hillier,
revue et augmentée par Stéphane Roth et Sabrina Valy,
traduit de l'anglais par Christophe Jaquet,
avec la collaboration de Claire Martinet

Icône d'une culture sonore globalisée, la musique de Steve Reich est dans toutes les oreilles. Plus que des œuvres musicales, le musicien compose des expériences sonores : par répétition, tuilage et déphasage, un simple motif immerge l'auditeur dans un « processus » d'écoute. Steve Reich interroge la perception du temps et du rythme sous toutes ses formes, et l'économie de moyens dissimule toujours une prouesse musicale : composer 1h30 de musique à partir d'un unique motif de huit notes (*Drumming*) ou créer une pièce avec quatre mains pour seuls instruments (*Clapping Music*). *Différentes phases* rassemble les écrits de Steve Reich depuis 1965, ainsi que les principaux entretiens qu'il a menés jusqu'à aujourd'hui.

Collection Écrits de compositeurs
478 pages • 15 x 22 cm • 30 €
ISBN 979-10-94642-12-2 • Novembre 2016

LA RUE MUSICALE

La rue musicale est un « projet » qui dépasse le cadre de la simple collection d'ouvrages. Il s'inscrit dans l'ambition générale de la Cité de la musique-Philharmonie de Paris d'établir des passerelles entre différents niveaux de discours et de représentation, afin d'accompagner une compréhension renouvelée des usages de la musique.

© Kevin Leighton

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —

MECENAT MUSICAL SOCIETE GENERALE
GRAND MECENE

— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE LA PROGRAMMATION ET DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES —

Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG
Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2018 —

Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest
Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démos »

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES — PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault
Gecina, IMCD
Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkbynet, UTB
Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LES MÉCÈNES DE L'ACQUISITION DE « SAINTE CÉCILE JOUANT DU VIOLON » DE W. P. CRABETH —

Paris Aéroport
Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coutts, Jean Bouquot,
Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,
Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemin

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —