L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent
en lien avec l'exposition « Coder le monde » au Centre Pompidou

STOCKHAUSEN 2

Vendredi 29 juin, 20h30
Centre Pompidou, Grande salle

Ensemble Links
Stanislas Delannoy, percussions
Rémi Durupt, percussions
Laurent Durupt, piano
Trami Nguyen, piano
Benjamin Lévy, Augustin Muller réalisation informatique musicale Ircam

Didier Rotella
Catharsis, commande de l'Ircam-Centre Pompidou
Création 2018

Michaël Levinas
Études sur un piano espace

Karlheinz Stockhausen
Kontakte

Durée du concert : 1h20 environ

Centre Pompidou - Ircam - Centre Pompidou

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Ensemble Links – direction artistique Laurent et Rémi Durupt et l'agence Afacube. **Avec le soutien** de la Sacem.

STOCKHAUSEN 2
Vendredi 29 juin, 20h30
Centre Pompidou, Grande salle

Ircam - Centre Pompidou

DIDIER ROTELLA

Catharsis
(2018)

Effectif : deux percussions, deux pianos augmentés et électronique
Durée : 25 minutes
Commande : Ircam-Centre Pompidou
Dédicace : à l'Ensemble Links
Édition : non édité (@didier rotella)
Réalisation informatique musicale Ircam/Benjamin Lévy
Création 2018

La « catharsis » est une figure essentielle du théâtre antique, qui voulait « purifier » les passions du spectateur par le drame, illustrée dans des pièces telles qu'*Œdipe Roi* de Sophocle. À cet égard, cette pièce se veut l'illustration musicale d'une sorte de dramaturgie expiatoire – ou comment transporter brutalement l'auditeur, grâce à une proposition initiale qui évolue au fil de la pièce pour aboutir à un état imprévu, à une perception autre.
Pour ce faire, de multiples chemins s'offraient à moi. Une des pistes fut l'emploi d'instruments « augmentés » qui permet de jouer sur une dissociation des sources sonores – celles-ci étant soit très localisées, comme si toute l'« *action* » se passait devant nos yeux sur la scène, soit spatialisées dans la salle. Deux pianistes et deux percussionnistes s'affrontent ainsi devant nous, à tel point qu'on finit par confondre qui fait quoi : croisements des sources, transformations des instruments en temps réel, réinjection différée… forment peu à peu une texture multiple et orchestrale d'un matériau initialement fragmentaire.
L'écriture et la forme générale de l'œuvre ont été un autre de ces chemins. Inspirée des *Variations Diabelli* de Beethoven, la structure de *Catharsis* se veut la répétition d'une micro-organisation sur plusieurs niveaux : partant d'une cellule présentée dès le début sous forme d'interventions sporadiques qui viennent ponctuer le temps électronique, celle-ci s'agrège et se développe peu à peu en un continuum plus virtuose. De là, les diverses variations sont finalement le prétexte à une évolution à plus longue échelle des paramètres musicaux (environnement harmonique, dégradation timbrique, changement de temporalité, « déformation » des instruments eux-mêmes, les pianos devenant percussion tandis que les membranophones s'harmonisent, altération du tempérament des deux pianos et les claviers (marimba, vibraphone, glockenspiel et xylophone), jusqu'à supprimer tout bonnement toute notion de hauteur…).

Didier Rotella

Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou
Ircam - Centre Pom

MICHAËL LEVINAS

Études sur un piano espace (1976-1977, rev. 2010)

Effectif : piano
Durée : 6 minutes
Édition : Lemoine
Réalisation informatique musicale Ircam/Augustin Muller
Création de la version originale : en 1977 à Paris, par Michaël Levinas (piano)
Création de la version avec électronique revue en 2010 : le 20 juillet 2010 dans l'église Saint-Michel de Cordes-sur-Ciel (France), par Alphonse Cemin (piano)

Avec ses *Études sur un piano espace*, Michaël Levinas cherchait une auscultation de l'instrument « piano », qui ne consistait pas à transformer le timbre mais à y entendre et à transmuter des catégories fondatrices. En tant que pianiste, il était à la recherche des incidences spectrales des transitoires d'attaque. Le terme « étude » ne s'entend du reste pas ici uniquement au sens de l'étude pianistique (dans la droite ligne de Chopin ou Debussy), mais aussi au sens de la recherche et de l'esquisse – une esquisse préparatoire aux deux *Concertos pour un piano espace*.

Dans les années 1970, l'instrument appelé « piano » est arrivé au terme de ses pérégrinations organologiques – qui remontent au pianoforte de Cristofori, sinon au clavecin et aux origines premières des claviers (qui sont essentiellement des instruments à percussion) –, la facture n'en est sans doute pas totalement parfaite, mais l'idéal d'équilibre sonore d'un bout à l'autre du registre est presque atteint, de même que ceux de rapidité d'articulation et de variété de dynamiques et d'attaques. En tant que concept, le piano est un gigantesque espace, résonnant de couleurs et de timbres extrêmement divers et peuplé de chefs-d'œuvre innombrables. C'est cet « espace » à la fois sonore et historique sur lequel se penche Michaël Levinas – lui-même pianiste virtuose, ce qui fait de lui un observateur, certes non objectif, mais sensible et plein d'ardeur. Ainsi peut-on entendre dans ces *Études sur un piano espace* un pas supplémentaire vers la création d'un univers sonore propre au piano. On y dépasse le contrepoint, la mélodie, l'harmonie et le rythme – on y dépasse également la vision impressionniste qu'en avait Debussy qui, déjà, s'était affranchi de certaines caractéristiques inhérentes à la facture de l'instrument, comme ces attaques percussives propres aux marteaux. Le piano approche ici le statut de méta-instrument auquel il a toujours aspiré.

À propos de son second *Concerto*, dont ces *Études* constituent la cadence introductive, Michaël Levinas écrit : « il s'agit d'une étude acoustique de l'espace d'un piano. Le petit orchestre doit être amplifié et réverbéré comme s'il jouait à l'intérieur de la "grotte", caisse de résonance du piano… Le timbre est proche de l'éclat de la voix, mais comporte aussi une part de bruit et de percussion. Peut-être s'agit-il du bruit de l'eau que Liszt a perçu dans les

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

"grottes" de la Villa d'Este.» Les *Études sur un piano espace* nous convient donc à un voyage au cœur de l'espace sonore que forme la caisse de résonance du piano – munie qu'elle est de cordes et de marteaux. C'est un voyage à la fois spatial et temporel que le dispositif électronique, qui comprend entre autres un traitement en temps réel par modulateurs à anneaux, rend plus tangible encore. Comme un retour aux sources premières du son – à la matrice originelle. Est-ce un hasard si cette idée de *piano espace* est née, en partie, de la rencontre du jeune compositeur avec Balthus, alors directeur de la Villa Médicis, et d'une conversation qu'ils ont eue à propos des liens entre matériau musical et corps humain ?

Jérémie Szpirglas

Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou
Ircam - Centre Pom

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kontakte (1958-1960)

Effectif : piano, percussion et bande
Durée : 35 minutes
Édition : Stockhausen Verlag
Opus : 12 1/2
Musique électronique réalisée au Studio de musique électronique de la radio de Cologne (Westdeutscher Rundfunk)
Dispositif électronique : bande magnétique quatre pistes et projection du son
Création : le 21 novembre 1960, au Musée d'art moderne de Stockholm (Suède), par David Tudor (piano) et Christoph Caskel (percussion)

La bande, qui peut également être présentée sans les instruments, tente de constituer un continuum de timbres avec des moyens électroniques tout en conservant des couleurs sonores connues mais utilisées comme s'il s'agissait d'exceptions. Les sons électroniques furent produits au moyen d'un générateur d'impulsions (leur vitesse pouvant varier de manière continuelle entre 16 et 1/16 d'impulsions par seconde, et leur durée entre 1/10 000 et 9/10 de seconde), d'un amplificateur sélectif réglable (utilisé comme un filtre dont la bande passante, relativement étroite, peut être variée progressivement et qui détermine parallèlement la durée d'extinction des sons) et, enfin, d'un filtre à bandes passantes préétablies. Des générateurs d'ondes sinusoïdales et un générateur d'ondes carrées furent encore employés pour certains événements sonores. La plupart des sons, des complexes sonores et des bruits ont été obtenus par l'accélération importante de suites d'impulsions à structure rythmique déterminée. Une chambre d'écho métallique, à réverbération continuellement réglable, fut utilisée pour l'élaboration de certains sons. Grâce à ces outils, sont expérimentés des phénomènes sonores à structure harmonique (au sens spectral du terme) complexe. Les quatre composantes fondamentales (hauteur, timbre, rythme et forme) peuvent être alors considérées comme différents aspects d'un seul et même phénomène, celui de la vibration.
La version avec instruments est écrite pour piano et instruments de percussion en métal, à membranes et en bois.
Différentes raisons ont conduit Stockhausen à utiliser des instruments de percussion. D'abord, ceux-ci permettent un maximum d'étendue sonore. Ensuite, les timbres des percussions peuvent être modifiés bien au-delà de ce que permettent les timbres d'autres familles instrumentales. En outre, la percussion est le seul groupe d'instruments traditionnels qui soit en mesure de produire aussi bien des sons que des bruits sur une large échelle, éléments très importants dans l'élaboration de la pièce. L'échelle des timbres électroniques, de son côté, contient certaines valeurs rappelant de très près le son d'instruments de percussion, en métal, à membranes ou en bois : elle établit entre eux une médiation, en rendant possible le passage progressif

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

de chacune de ces catégories à une autre ; elle permet également la mutation en des sonorités entièrement neuves, inconnues à ce jour. Une série de « contacts » est établie entre musique électronique et musique instrumentale. Le phénomène vibratoire considéré comme générateur des différents paramètres musicaux est également exploité dans ce sens. Un des gestes les plus spectaculaires est certainement les trois minutes de l'œuvre pendant lesquelles un son électronique perd progressivement sa hauteur pour devenir un rythme, puis une suite d'impulsions devenant timbre avant que la hauteur ne reprenne le relais au piano.
Kontakte, tout comme *Carré* ou *Momente*, appartient au groupe d'œuvres que le compositeur intitule « œuvres à forme momentanée ou infinie » (*Momentform*) concernant une musique dans laquelle seul compte l'actuel, l'instant présent, et dans le déroulement de laquelle on ne peut constater en aucune manière une direction.

François Decarsin,
d'après Karlheinz Stockhausen

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

Entretien avec **Didier Rotella**

Un compositeur au piano ou un pianiste dans la peau du compositeur ?

Didier Rotella, votre création, *Catharsis*, partage ce soir l'affiche avec les *Études sur un piano espace* de Michaël Levinas. La proximité de vos deux profils saute aux yeux : il est lui aussi pianiste virtuose et compositeur et, pour lui, le geste du compositeur trouve bien souvent son origine, voire son déclenchement, dans le geste du pianiste. C'est au piano, dans la fabrique même du son, qu'il déniche ses idées compositionnelles. Est-ce aussi votre cas ?

Sans doute pas pour toute ma musique, mais pour cette pièce : certainement. Le piano est en fait un fil conducteur dans ma vie comme dans ma pratique de compositeur, et mon rapport au piano et à l'électronique est déjà assez ancien. En 2010, j'ai initié un cycle de *Strophes* – ainsi intitulées parce que chacune a un argument plus ou moins avoué. Dans *Strophe 1,* justement pour piano et électronique, j'ai délibérément voulu prendre le contrepied de ce que je pouvais entendre dans d'autres pièces pour cet effectif : l'électronique y découle du geste pianistique – le temps de la composition épouse donc celui de l'interprète, et non pas celui de processus électroniques qui se déploieraient dans la durée. Ce sont des articulations sèches, rapides, plastiques, qui naissent de, ou induisent, un certain type d'écriture, d'accords ou de sons : un rapport somme toute presque « dix-neuviémiste » au piano, à l'image des miniatures de Schumann, par exemple.

Catharsis s'inscrit dans un geste et une durée plus vaste, mais est pour moi un prolongement du travail fait pour *Strophe 1*. Avec Benjamin Lévy et les équipes de l'Ircam, nous avons d'ailleurs « réinventé » pour l'occasion un dispositif de clavier MIDI placé dans le piano, que j'ai installé dans mon propre studio à Madrid, afin de lier très fortement l'écrit au geste instrumental. Cela étant dit, *Catharsis* s'écarte du projet de *Strophe 1,* au sens où on y navigue entre deux temporalités, l'une confiée aux interprètes et l'autre imposée par l'électronique. Le paradoxe étant que le discours musical est dominé, dans le premier cas par l'électronique, dans le second par les interprètes (avec des traitements assez compliqués à mettre en œuvre parce que devant suivre un tempo parfois rapide et les changements souvent abrupts joués par les interprètes) : j'aime beaucoup cette idée de la présence accrue d'une des parties, tandis que l'autre assoit la structure musicale.

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

Quand on découvre l'effectif de cette pièce, on songe à quelques références historiques : celle de la *Sonate pour deux pianos et percussions* de Béla Bartók, et celle *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen, qui est d'ailleurs au programme, ou encore, plus récemment, à *Related Rocks* de Magnus Lindberg et *M* de Philippe Leroux, toutes deux écrites en 1997 pour le même effectif : deux pianos, deux percussions et électronique… Comment situez-vous *Catharsis* par rapport à cet héritage ?

La référence la plus assumée est celle à *Kontakte*, un chef-d'œuvre selon moi, qui est même l'une des sources d'inspiration du projet. Lorsque nous avons commencé à en discuter avec Laurent et Rémi Durupt, je savais que *Kontakte* figurait à leur répertoire et j'avais dès le départ l'intention d'y confronter ma propre pièce. J'ai même repris le set original de percussions de Stockhausen, même si je l'ai un peu augmenté (les claviers notamment), puisque je dispose d'un percussionniste de plus : les cloches à vaches, par exemple, sont celles de *Kontakte*, simplement réparties en deux sets au lieu d'un.

J'endosse également l'héritage de Stockhausen dans le travail de l'électronique : dans *Kontakte*, elle joue un rôle fédérateur, puisqu'elle unifie de manière très organique un discours parfois fragmentaire, fait de sons étranges, lesquels peuvent sembler bruitistes, purement électroniques ou provenir de n'importe quel instrument.

Mon approche n'a bien entendu que peu à voir avec la sienne, mais j'ai voulu, à l'instar de Stockhausen, intégrer à l'écriture de l'électronique une donnée supplémentaire qui est la déformation progressive, mais sur un instrument acoustique – ce que le temps réel permet : on l'a entendu par exemple dans *CORDA* d'Aureliano Cattaneo (2016), qui détimbrait et détempérait déjà le piano. Cette démarche rejoint donc la problématique de Stockhausen – l'aspect extra-instrumental du son électronique – tout en préservant l'ancrage à l'instrument – ce à quoi, en tant qu'instrumentiste, je tenais absolument. Nous avons donc mis au point tout un système de transformation du piano (un vrai, pas un piano MIDI). Ainsi, les pianos sonnent comme des pianos augmentés. Notons au passage que les grosses caisses et timbales sont également augmentées, et que j'y injecte des sons « impurs » générés par divers procédés, notamment l'environnement Modalys développé à l'Ircam.

Pourquoi « impurs » ?

Les sons Modalys purs m'intéressent peu car je les trouve assez peu musicaux. J'ai donc passé beaucoup de temps à les « recomposer », en les combinant à de multiples sources sonores obtenues soit par synthèse, soit par traitements, soit, tout simplement, échantillonnés à partir d'enregistrements d'instruments réels. Ils sont joués en temps réels, et modulés en fonction du jeu et de la frappe de l'instrumentiste. C'est valable pour les percussionnistes comme pour les pianistes. C'est pour cela qu'on a imaginé le dispositif, dont je parlais tout à l'heure, de clavier MIDI fixés devant le clavier réel du piano. Ce dispositif répond d'ailleurs à celui qui sert dans la pièce de Magnus Lindberg, que vous mentionnez, même si Lindberg a recours à des claviers MIDI qui se superposent à celui du piano. Grâce à l'Ircam, j'ai pu utiliser des claviers au toucher lourd, plus « pianistique », dont la disposition permet un jeu beaucoup plus naturel.

Pour revenir à votre question concernant l'héritage de Stockhausen, le doublement des sources (deux pianos, deux percussionnistes) ajoute au principe de *Kontakte* une idée de spatialisation, que j'exploite avec un jeu responsorial un peu boulézien – sans parler des possibilités des instruments augmentés en termes d'interactions (captations et réinjections dans les pianos,

Ircam - Centre Pompidou

captations croisées, d'un piano vers un autre, captations de percussions réinjectées après transformations dans les pianos ou les grosses peaux), de traitements en temps réel, et de diffusion de fichiers sons écrits en amont.
Quant au Bartók, c'est une pièce que j'ai jouée, comme beaucoup de pianistes, mais, du point de vue compositionnel, la référence est plus lointaine.

De manière générale, comment abordez-vous et vous appropriez-vous un nouvel outil d'informatique musicale ?
La question est vaste. Je ne suis pas un spécialiste de l'électronique. Je suis avant tout un compositeur instrumental. Et, comme tous les compositeurs, écrire pour l'électronique me prend un temps considérable. Elle représente néanmoins une part non négligeable de mon travail. À ce titre, mon approche a beaucoup évolué. Par exemple, aujourd'hui, lorsque je joue *Strophe 1,* ma première pièce pour piano et électronique, c'est quasiment sans temps réel. J'en ai d'ailleurs réalisé une version avec deux fichiers audios afin de la jouer facilement, un peu partout, simplement avec mon ordinateur. En 2016, pour *Strophe 3* à l'Ircam, au contraire, ce n'est quasiment que du temps réel. C'était un défi pour moi : je voulais essayer de retrouver et d'adapter une écriture électronique très instrumentale, donc toujours gérée par l'instrumentiste, dans la composition et la gestion du temps musical, et non des systèmes électroniques qu'il fallait suivre. Cette mise en œuvre est parfois très délicate : le temps réel peut en effet être assez contraignant au sens où, justement, il faut laisser le temps aux processus de faire leur œuvre.

Dans tous les cas, je ne considère pas l'électronique comme une couche supplémentaire, qui se surimpose au discours : c'est la possibilité d'un discours en soi. Surtout ici : mon réalisateur en informatique musicale, Benjamin Lévy, a d'ailleurs fait un travail formidable à cet égard, et m'a considérablement aidé en me canalisant et en me permettant d'explorer nombre de concepts dont je n'étais pas familier. C'est un problème parce que, quand je découvre un nouvel outil, je suis comme un gosse : je peux me perdre dans l'exploration de ses possibilités et dans l'improvisation sur les matériaux générés – pour *Catharsis*, cela a surtout été le cas pour les percussions augmentées, que j'utilise là pour la première fois.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Centre Pompidou Ircam Centre Pompidou Ircam - Centre Pom

BIOGRAPHIES

Michaël Levinas (né en 1949), compositeur

Entré au Conservatoire de Paris, Michaël Levinas a pour maîtres Vlado Perlmuter, Yvonne Lefébure et Yvonne Loriod pour le piano, et Olivier Messiaen pour la composition. En 1974, il est cofondateur du groupe l'Itinéraire, avant d'être pensionnaire à la Villa Médicis. Sa formation de compositeur lui permet de développer un jeu pianistique et une culture instrumentale qui retrace l'histoire de l'interprétation allant de la fin du baroque à la musique du XXe siècle. Symétriquement, c'est sans doute l'écoute du pianiste, modelant le son de son instrument, qui inspire le compositeur, explorateur acoustique. Son œuvre ausculte sans cesse le domaine du timbre et de l'acoustique. Son intérêt pour la question de la relation texte-musique en témoigne tout particulièrement, ainsi que ses opéras.

brahms.ircam.fr/Michael-Levinas

Didier Rotella (né en 1982), compositeur

Pianiste et compositeur, Didier Rotella suit, d'une part, l'enseignement d'André Gorog, Françoise Thinat, Anne Quéffelec, Georges Pludermacher et Géry Moutier pour le piano et, d'autre part, d'Édith Canat de Chizy, Yan Maresz, Luis Naón, Frédéric Durieux et Hèctor Parra pour la composition. Titulaire du certificat d'aptitude de piano, lauréat 2015 de la Villa Médicis et actuellement pensionnaire de la Casa de Velázquez, ses œuvres récentes témoignent d'une recherche du geste instrumental comme primat à l'organisation du discours musical, mais aussi d'un grand souci d'expressivité et un travail sur la vocalité et la dramaturgie musicale, tandis que son métier d'interprète l'amène de la musique de chambre au répertoire soliste en passant par de nombreuses créations.

brahms.ircam.fr/Didier-Rotella

Karlheinz Stockhausen (1928-2007), compositeur

Karlheinz Stockhausen suit dès 1950 les cours de Darmstadt, où il forge les grands axes de son œuvre. Il découvre Schönberg, Webern puis Messiaen. La découverte de la musique concrète avec Schaeffer l'oriente vers le champ de l'électronique : *Gesang der Jünglinge* (1956) contient déjà l'essentiel de sa puissance créatrice : unité globale résorbant l'hétérogénéité du matériau, exploration de l'espace (*Gruppen*, 1958 ; *Kontakte,* 1961) et du temps (*Hymnen*, 1967). De la notation millimétrée aux musiques intuitives, la puissance de son œuvre multiple réside dans la mélodie, présente dès les premières œuvres et jusqu'à l'opéra *Licht* (1977-2002). Vecteur d'une foi profonde, le principe mélodique reflète son rapport au monde, parvenu à l'apaisement dans ses dernières œuvres (cycle inachevé *Klang*).

brahms.ircam.fr/Karlheinz-Stockhausen

Ensemble Links

Créé en 2007 par Laurent et Rémi Durupt, Links est tout d'abord un duo piano/percussion, désirant faire découvrir le répertoire pour cette formation, dont *Kontakte* de Stockhausen est la pierre fondatrice. Sous sa forme collective, Links regroupe des musiciens engagés dans la création, l'improvisation, la composition, et des artistes visuels, liés par une passion pour l'art sous toutes ses formes. Ses membres ont pour projet de proposer de multiples formats de concert traduisant leur éclectisme et leur désir de lier intimement les différentes dimensions de l'art vivant. Cela les amène vers des œuvres phares du XXe siècle et des créations de compositeurs d'aujourd'hui (Sakai, Bedrossian, Rotella, Rivas). Links collabore également avec des ensembles tels Hanatsu Miroir et DeCaelis.

ensemblelinks.fr

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

Benjamin Lévy réalisateur en informatique musicale Ircam

Aujourd'hui réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, Benjamin Lévy est issu d'une double formation supérieure en informatique et musique.

Il entretient depuis 2008 une collaboration autant scientifique et technique qu'artistique avec plusieurs équipes de l'Ircam en particulier autour du logiciel d'improvisation OMax. Comme ingénieur R&D et développeur, il travaille également au sein d'entreprises de technologies audio et créatives.

En tant que musicien à l'ordinateur, son travail s'intègre à des projets artistiques variés dans la musique contemporaine, le jazz, l'improvisation libre, le théâtre, la danse. Il a collaboré notamment avec des chorégraphes tels qu'Aurélien Richard, dans le théâtre musical avec Benjamin Lazar et joue régulièrement avec le saxophoniste de jazz Raphaël Imbert.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production – régie des salles de spectacles

Ircam

Jérémie Bourgogne, Oscar Ferran, ingénieurs du son

Bastien Raute, régisseur son

Damien Ripoll, stagiaire son

Audrey Gaspar, régisseur

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme

Centre Pompidou - Ircam - Centre Pompidou

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 de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. 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 Sorbonne Université.

ircam.fr

Centre Pompidou

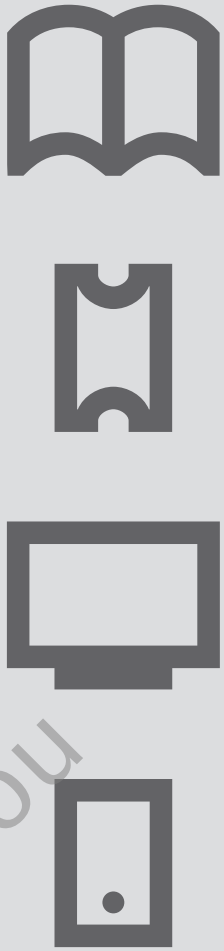
« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisineraient avec la musique, le cinéma, les livres [...] » : c'est ainsi que Georges Pompidou exprimait sa vision fondatrice pour le Centre Culturel qui porte son nom. Depuis 40 ans, le Centre Pompidou, avec ses organismes associés (Bibliothèque publique d'information et Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est l'une des toutes premières institutions mondiales dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Avec plus de 110 000 œuvres, son musée détient l'une des deux premières collections au monde et la plus importante d'Europe.

Il produit quelque vingt-cinq expositions temporaires chaque année, propose des programmes de cinéma et de parole. Au croisement des disciplines, le Centre Pompidou présente une programmation de spectacles vivants qui témoigne de la richesse des scènes actuelles : théâtre, danse, musique et performance. Dédié aux écritures contemporaines les plus innovantes, française et internationale, ce programme explore les nouveaux territoires de la création.

centrepompidou.fr

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou
Centre Pom



Télérama culture

MON MAGAZINE TOUS LES MERCREDIS
MON SITE, MON APPLI, MES SERVICES, PARTOUT ET TOUTE L'ANNÉE
ET MA SELECTION DE SORTIES SUR sorties.telerama.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. 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 Sorbonne Université.

PARTENAIRES
Bibliothèque nationale de France
Bibliothèque publique d'information
Centre national de la danse
Centre Pompidou-La Parole/Musée national d'art moderne/Les Spectacles vivants
Cité de la musique – Philharmonie de Paris
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Ensemble intercontemporain
La Villette
Le CENTQUATRE-PARIS
MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny
Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France dit « Pôle Sup'93 »
Radio France
T2G – Théâtre de Gennevilliers

SOUTIENS
Ambassade de Suisse en France
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Réseau Interfaces, subventionné par le programme Europe Créative de l'Union européenne
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe Créative de l'Union européenne
Sacem – Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
Sacem Université
Projet VERTIGO, subventionné par la DG Connect de la Commission européenne dans le cadre de l'initiative STARTS, Science Technology and the Arts

PARTENAIRES MÉDIAS
France Musique
Le Monde
Télérama

ÉQUIPE

DIRECTION
Frank Madlener

COORDINATION ARTISTIQUE ET ACADÉMIE
Suzanne Berthy
Natacha Moënne-Loccoz, Joana Durbaku

COORDINATION FORUM VERTIGO
Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Louise Enjalbert

UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS
Brigitte d'Andréa-Novel, Jean-Louis Giavitto

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE
Philippe Langlois
Murielle Ducas, Sandra El Fakhouri, Gaspard Kiejman

PRODUCTION
Cyril Béros
Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Clément Cerles, Lucas Ciret, Cyril Claverie, Joseph Dubrule, Éric de Gélis, Agnès Fin, Audrey Gaspar, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Clotilde Turpin, et l'ensemble des équipes techniques intermittentes.

COMMUNICATION ET PARTENARIATS
Marine Nicodeau
Joséphine Adibone, Hortense Boulais-Ifrène, Mary Delacour, Clémentine Gorlier, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet

PÔLE WEB
Guillaume Pellerin, Cécile Drencourt, Émilie Zawadzki

REPROGRAPHIE
Jean-Paul Rodrigues

Ircam - Centre Pompidou

NOTES

Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou
Ircam - Centre Pom