

CORS ET CRIS

Jeudi 9 février 2012, 20 h

Ircam, Espace de projection

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Julien Le Pape, piano

TM+ ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui

Laurent Cuniot, direction

Réalisation informatique musicale **Ircam/Thomas Goepfer***, **Serge Lemouton****

György Ligeti

Études pour piano

Étude n° 2 : *Cordes à vide*

Étude n° 5 : *Arc-en-ciel*

Gilbert Amy

Cors et cris *, commande d'État

Création

Entracte

Florence Baschet

La Muette **, commande d'État

d'après *La muette* de Chahdortt Djavann

Création

Durée : 1 h 30

Coproduction Ircam-Centre Pompidou

et TM+ ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui.

Avec le soutien de la Sacem.

GYÖRGY LIGETI

Études pour piano

Étude n° 2 : *Cordes à vide*

Étude n° 5 : *Arc-en-ciel*

Composition : 1985

Effectif : piano

Durée :

Cordes à vide : 5 minutes

Arc-en-ciel : 5 minutes

Dédicace :

Cordes à vide : à Pierre Boulez

Arc-en-ciel : à Louise Sibourd

Commande : État

Création :

Cordes à vide : 24 septembre 1985,

à Varsovie, par Volker Banfield

Arc-en-ciel : 1^{er} novembre 1985, à Hambourg,

par Volker Banfield

Éditions : Schott

La conception d'un nouveau genre d'articulation rythmique fut ma préoccupation principale dans ces *Études*. [...] En 1976, lorsque j'écrivis mes pièces pour deux pianos, je ne connaissais pas encore Conlon Nancarrow ni la musique de l'Afrique subsaharienne. Mais j'avais toujours été fasciné par les dessins-devinettes et les paradoxes de la perception et des idées, aussi par certains aspects de la constitution et de l'organisation de la forme, de la croissance et de la transformation par la séparation de différents niveaux d'abstraction de la pensée et du langage. De plus, j'ai beaucoup d'affection pour Lewis Carroll, Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sándor Weöres, Jorge Luis Borges, Douglas R. Hofstadter, et ma façon de penser a été fortement influencée par les idées de Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod et Ernst Gombrich.

György Ligeti

Traduit de l'allemand par Louise Duchesneau

Étude n° 2 : *Cordes à vide**Andantino rubato, molto tenero*

Le sujet de cette étude est donné dès les premières notes, avec cette courbe descendante de quintes – *La – Ré – Sol – Do – Fa* – à laquelle se superpose aussitôt une courbe symétrique ascendante : il s'agit ici de quintes. Le titre fait référence aux instruments « à cordes », lesquels (à l'exception de la contrebasse) sont accordés en quintes justes. Lorsqu'un violoniste, un altiste ou un violoncelliste frotte une corde sur laquelle il ne pose aucun doigt, on dit qu'il joue une corde « à vide ». Autre référence aux instruments à corde, le « *molto tenero* » (très tendre) s'applique au toucher du pianiste, qui doit évoquer la douceur d'un archet...

À partir de ces quintes (en réalité à partir d'intervalles de classe C₅ de la théorie des ensembles musicaux telle que développée par Howard Hanson puis Allen Forte depuis les années 1960), à la simplicité trompeuse, se bâtit peu à peu un réseau toujours plus complexe et intriqué, véritable kaléidoscope de couleurs pianistiques. Le tout dans un apparent chaos rythmique qui se referme à mesure sur lui-même.

Étude n° 5 : *Arc-en-ciel**Andante molto rubato, con eleganza, with swing*

Si *Cordes à vide* pouvait rappeler de loin *Pour les arpèges composés*, la onzième étude de Debussy, c'est indubitablement *Arc-en-ciel* qui, par son titre, comme par ses délicates touches de couleur, remporte la palme de la plus debussyste des *Études* de Ligeti. Il n'est du reste pas difficile de distinguer dans ses lignes éthérées, qui s'élèvent et retombent avec grâce, une impression de ces arcs-en-ciel qu'elle annonce.

La référence au swing – cultivé par jeu de décalage des accents toniques – vient renforcer l'hommage, particulièrement si l'on garde à l'oreille le jeu d'un pianiste de jazz comme Bill Evans, grand amateur de Debussy lui aussi.

Jérémy Szpirglas

GILBERT AMY

Cors et cris

Composition : 2011-2012

Effectif : clarinette en *si* bémol/en *mi* bémol/en *la*,
clarinette en *si* bémol/en *la*/clarinette basse *si* bémol,
clarinette basse *si* bémol/clarinette contrebasse,
2 cors en *fa*/*si* bémol, piano, 2 percussions, violon,
alto, violoncelle, contrebasse et électronique en
temps réel.

Réalisation informatique musicale Ircam/

Thomas Goepfer

Durée : 25 minutes

Commande : État

Création

Éditions : Éditions Durand

**Gilbert Amy, vous vous êtes déjà frotté
à plusieurs reprises à la musique
électroacoustique, mais jamais jusqu'ici
aux traitements en temps réel.**

**Pourquoi y venir si tard ? Était-ce
une défiance vis-à-vis de l'outil ou
une insatisfaction face aux résultats ?**

C'était un mélange des deux. Je me suis toujours tenu au courant du « temps réel », mais je n'ai sans doute pas manifesté jusqu'ici un intérêt suffisant pour qu'on me fasse une commande de ce type. D'une part, jusqu'à ces dernières années du moins, j'avoue que chaque

fois que j'en parlais, que j'allais au concert, ou que j'observais les activités de *Sonus* au sein du Conservatoire de Lyon (dont j'étais directeur), j'avais l'impression que bien des aspects de ce qu'on appelle « le temps réel » n'étaient pas encore au point. J'ai ainsi souvenir de séances un peu scabreuses et de répétitions languissantes, où l'ordinateur refusait de fonctionner. D'autre part, je ne me sentais pas capable de m'y investir à plein, ce qui signifie à la fois un temps considérable, mais aussi un véritable effort psychologique sur la durée. Mon temps de compositeur à la table de travail est un temps relativement concentré – même si je peux plus tard remettre l'ouvrage sur le métier, le retravailler et l'étendre –, or la technique exige un étalement du travail.

Cela étant, ces derniers temps, j'ai l'impression que les techniques sont de plus en plus fiables, les échanges que j'ai avec des compositeurs de ma connaissance qui travaillent souvent à l'Ircam – Manoury, Maresz, Jarrell et quelques autres – me font comprendre que ces outils progressent et s'assurent. Les réalisations que j'entends confirment cette impression.

Enfin, j'ai aussi eu le sentiment que l'informatique musicale se prêtait bien au projet que je voulais développer – qui est d'utiliser l'instrument naturel, ou du moins l'instrument dans son dispositif naturel. Et vice versa.

Pourriez-vous nous dire quelques mots de vos précédentes réalisations dans le domaine de l'électroacoustique ?

Ma vie a été émaillée de coups de projecteur successifs sur l'électroacoustique au travers de réalisations ponctuelles qui y faisaient peu ou prou appel. Mon premier contact a été très précoce : c'était aux premiers temps du GRM, dans les années 1960, une petite musique pour un film d'animation. C'était une musique instrumentale un brin manipulée et mixée.

Un peu plus tard, en 1970, à nouveau au GRM, j'ai réalisé un projet un peu plus ambitieux d'une œuvre instrumentale et chorale avec bande, qui porte le titre énigmatique de *Cette étoile enseigne à s'incliner*, traduction française du titre d'un tableau de Paul Klee. La bande était faite à partir de sons préenregistrés, manipulés, ralentis, accélérés, filtrés, etc. J'y travaillais principalement sur le registre grave.

Mais mon *magnum* opus dans ce domaine reste encore *Une saison en enfer*, réalisé en 1979-1980, là encore avec le concours du GRM. Cela a représenté pour moi une véritable plongée dans le monde analogique. J'y faisais ce que j'aimais faire et que j'aime encore : inter-pénétrer le son acoustique et le son électroacoustique, déformer les voix, mixer, filtrer...

Tout l'arsenal de ce que, à son meilleur, le GRM a pu produire sur ses machines analogiques.

Cette pièce a eu du succès, elle se rejoue de temps en temps. J'en suis très content mais je me suis aussi rendu compte de la lourdeur qu'une telle production induit, et notamment les difficultés que suppose la bande : elle impose à l'équipe de se plier à sa discipline, à son tempo, à sa rigidité temporelle...

À l'occasion d'une reprise d'*Une saison en enfer* il y a presque vingt ans, j'ai d'ailleurs pu refaire un mixage de la bande, plus lisible, grâce aux outils nouveaux et notamment à des outils de montage comme ProTools.

Enfin, en 1984, on m'a proposé de travailler à l'Ircam, avec l'Ensemble intercontemporain. Ce fut *La variation ajoutée* (1984-1986). Fort de mon expérience analogique, j'allais dans le son électroacoustique produit par l'informatique, accompagné de Denis Lorrain, mon réalisateur en informatique musicale de l'époque (on disait alors tuteur). C'était un climat tout autre qu'aujourd'hui. Les processus étaient très longs et très lourds, mais l'expérience m'a beaucoup plu, de même que certains sons que nous avons obtenus.

Venons-en à présent à Cors et cris et d'abord pourquoi ce titre ?

Le titre est assez anecdotique. Son origine a trait à l'instrument cor : le cor dans tous ses états. C'est aussi une référence à une œuvre d'un de mes aînés, Claude Ballif, qui, voilà cinquante ans, a composé une pièce d'orchestre

qui s'appelait *À cor et à cri* (op. 39). J'aime cette expression typiquement française, qui est du reste tout à fait intraduisible, et j'aime aussi le rapport presque physique de l'analogie phonétique cor/corps, le cri étant un archétype de l'humain. Cependant, ce jeu de mot langagier n'a joué aucun rôle dans l'écriture de la pièce.

L'idée originelle consiste à traiter, acoustiquement et électroacoustiquement, des spectres de cors d'harmonie comme autant de facteurs construisant et structurant toute une œuvre musicale. On a donc affaire à un ensemble presque entièrement pris en charge, à l'exception des instruments « tempérés » (piano, vibraphone, glockenspiel) ou « bruyants » (percussions diverses), par cette volonté harmonique non ou peu tempérée, mais d'une grande et surprenante richesse.

Sur le papier, cette démarche d'écriture de l'électronique se rapproche donc de celle de l'école spectrale...

Oui. Cette idée ne suffit pas pour faire un projet musical, mais peut en être le point de départ. Au cours de ma vie de musicien, j'ai eu la chance d'assister à la redécouverte des instruments naturels, et notamment des cuivres naturels, ainsi qu'à la mise à jour des différentes phalanges orchestrales sur instruments d'époque. Parmi ces instruments, je me suis particulièrement intéressé au cor, le cor est du reste un instrument très présent dans ma musique. On le trouve dans des pièces

anciennes comme *Seven Sites* (1975) ou, plus récemment, dans *Mouvement pour cor et piano* (2000) ou *Le temps du souffle III* pour cor principal et ensemble (2001). Je me penche donc ici sur son versant naturel avec présents à l'esprit, d'une part, les instruments naturels de l'époque baroque – et le répertoire et les techniques associés – et, d'autre part, l'éclairage que nous en a donné Ligeti dans son *Trio* pour violon, cor et piano (1982), son *Concerto* pour piano et orchestre (1985-1988) et, tout à fait à la fin de sa vie, dans son extraordinaire *Hamburgisches Konzert* (1998-1999), avec cor solo et quatre cors naturels obligés.

Alliés à un présupposé de transformation électronique, ces éclairages convergents m'ont paru suffisants pour nourrir une pièce nouvelle.

Vous parlez de présupposés de transformation électronique. Quelles sont vos préoccupations premières dans le domaine de l'électroacoustique ?

Aller d'un son à un autre, moduler un son par un autre, m'a toujours passionné : qu'un violon devienne clarinette, qu'une clarinette devienne cor... J'aime aussi beaucoup quand le bruit devient du son. J'ai pu ainsi autrefois, avec le programme *Chant*, enrichir le son d'un woodblock jusqu'à le faire « chanter ».

L'électronique me permet de brouiller les pistes en donnant du son du cor des éclairages harmoniques à chaque fois différents, ou en combinant les différentes fondamentales, avec

une technique proche de celles des débuts des spectraux. D'autant plus que j'essaie aussi, par osmose, d'infléchir l'intonation des cordes ou des clarinettes pour s'accorder avec certaines partielles naturelles des cors.

Vous disiez un peu plus tôt que les jeux de langage, que pourrait suggérer le titre, sont absents, la pièce contient-elle toutefois d'autres références, musicales ou non ?

Il n'y a dans *Cors et cris* aucune référence extra-musicale. Il y a toutefois deux aspects qui peuvent sembler familiers. Le premier est déjà dans le titre : ce caractère un peu sauvage qu'il dégage. Nous le retrouverons en partie au début de la pièce, notamment dans certaines sonorités qui rappellent des trompes de chasse. Sans reproduire l'écriture en quintolement des cors de chasse, les attaques et conduites de son qu'on pourra entendre présentent quelques similitudes avec eux. Peut-être cela vient-il de quelque souvenir de cors de chasse entendus lorsque j'étais enfant ! Le second aspect est le « plein air ». J'ai été très frappé ces dernières années par l'extraordinaire sens du plein air qui se dégage de certaines partitions de Janáček. Ce ne sont pas nécessairement des musiques de plein air, mais, de par leur instrumentation, elles évoquent le plein air. Je pense bien sûr à la *Sinfonietta*, mais aussi à d'autres œuvres, plus modestes. Il y a ainsi dans *Cors et cris* quelque chose, dans les timbres et leurs mélanges, qui suggère le plein air, l'espace ouvert, quelque chose d'une kermesse.

Mais cela concerne exclusivement la première partie de la partition – où les matériaux sont exposés dans leur état brut. On s'oriente ensuite vers des figures plus sophistiquées, plus écrites, au sens contemporain du terme.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

FLORENCE BASCHET

La Muette

Composition : 2011-2012

Effectif : voix de femme soliste, flûte/flûte en sol/
flûte piccolo, clarinette *si* bémol/clarinette basse,
hautbois/cor anglais, basson, trompette, cor, harpe,
piano, vibraphone, violon, alto, violoncelle et
dispositif électroacoustique live

Réalisation informatique musicale Ircam/
Serge Lemouton

Livret : d'après *La muette* de Chahdortt Djavann,
éditions Flammarion, 2008 (traduction du français
vers le persan de Baharé Khadjé-Nouri)

Durée : 35 minutes

Commande : État

Création

Éditions Jobert

Faire parler le silence.

« La Muette savait faire parler son silence comme personne » écrit Djavann dans son livre. Ces mots m'ont profondément touchée parce qu'ils expriment une des plus belles métaphores de la musique. Au travers des lignes du récit, au-delà des mots, j'écoutais le silence de La Muette, une écoute intense et rare qui rejoint l'écoute intérieure telle que je la pratique quand j'écris ma partition.

J'écoutais La Muette, je décidais d'écrire une nouvelle œuvre pour faire résonner, par la musique, cette voix inaudible de La Muette racontée par Chahdortt Djavann.

Le choix des extraits.

Le texte mis en musique est constitué de brefs extraits du récit de Djavann. Je me suis concentrée sur le portrait de cette femme qui, par son silence, conquiert sa liberté, qui, dans son silence, tisse des relations fortes d'amour avec sa nièce Fatemeh, d'une part, et avec l'oncle d'autre part. « Elle avait fait de son silence son art de vivre, sa liberté » écrit Djavann. L'extrême tension dramaturgique, le flux de la langue chantée en persan et l'oppression

liée au contexte iranien cherchent à mettre en exergue l'indépendante beauté de cette femme qui, sans voix, résiste et existe.

Histoire.

Une jeune iranienne de quinze ans, nommée Fatemeh, est en prison. En attendant le jour de sa condamnation à mort, elle écrit l'histoire de sa tante sur un petit cahier, « pour que quelqu'un se souvienne de La Muette et de moi ». La jeune adolescente a été élevée par sa tante devenue muette parce qu'elle a décidé de se taire depuis un jour sombre de sa propre enfance au cours d'un interrogatoire, pour ne pas trahir LA vérité. Une tante que le mutisme rend encore plus fascinante, altière, le regard insolent, la cigarette aux lèvres, pieds nus et sans foulard sur la tête. « La Muette avait fait de son silence son art de vivre, sa liberté ». Autour d'elle, les femmes commencent à jaser, allant même jusqu'à la traiter de folle, seule une folle peut se comporter de cette manière. Fatemeh, elle, porte un amour fusionnel pour sa tante muette, c'est ainsi qu'elle veut devenir femme, en lui ressemblant, fascinée par son silence et sa démesure. La Muette incarne une figure de la liberté et nous rappelle qu'il est des pays où celle qui ne veut pas se soumettre encourt la punition extrême. Elle sera pendue.

D'après le très beau récit de Chahdortt Djavann, *La Muette*, texte fort, raide, tendu, sans lyrisme ni compromis, et qui se situe en Iran sous le régime des Mollahs.

Le persan : matériau phonologique / matériau compositionnel.

Le récit de Djavann est écrit en français. J'ai demandé à Baharé Khadjé-Nouri de traduire le texte en persan, j'ai travaillé avec elle la prononciation, l'accentuation, la métrique et la structure de la langue, je l'en remercie encore. J'ai passé beaucoup de temps à me faire dire en persan le texte de Djavann et c'est par l'écoute que je me suis immergée dans cet univers sonore. À partir de ce matériau linguistique, il y a, dès le début de la pièce, constitution d'un réservoir alphabétique d'objets sonores qui seront tout au long de la pièce des parties constituantes du matériau compositionnel. Pour composer ce réservoir phonologique, j'ai travaillé l'écriture de la prononciation qui se situe pour moi à l'origine de toute écriture vocale possible, l'écriture du timbre aussi sur l'aspect par exemple « percussion – résonance » du phonème, les multiples emplois des consonnes fricatives ou des sifflantes. Enfin j'ai réalisé le traitement vocal du phonème par des modes de jeu liés au *sprechgesang*: chanter -inspirer ou -expirer, -souffler, -scander, -chuchoter, -cracher, -parler.

Mais une analyse purement phonétique des structures vocales de la partie chantée réduirait le mot à sa seule entité phonétique. Le matériau phonologique s'est ensuite constitué en matériau compositionnel en donnant au mot chanté son entité sémantique.

La forme de la pièce.

Pour dépouiller la dramaturgie de tout élément narratif, ou du moins du caractère discursif et linéaire du récit, j'ai, dans un premier temps, réorganisé les parties du texte extraites tout au long du livre dans un ordre qui servait la forme que je voulais donner à la pièce (excepté pour le début et la fin qui sont conservés dans leur linéarité). J'imaginai Fatemeh dont les souvenirs rebondissent entre les quatre murs de sa prison : matériaux musicaux récurrents, réinjectés de façon obsessionnelle, hachée et contrastée, à chaque fois transformés, rebondissant de séquence en séquence sous un autre état.

La pièce est divisée en cinq séquences. Entre chaque séquence, un interlude instrumental avec voix off, la voix du présent dans le cachot qui contraste avec la voix chantée de la séquence – évocation du souvenir de La Muette, (séquence 1 : préambule, séquence 2 : portrait de La Muette, séquence 3 : La Muette et Fatemeh, séquence 4 : La Muette et l'oncle, séquence 5 : épilogue).

Le dispositif électroacoustique.

Pour cette pièce, j'ai conçu les parties électroacoustiques en même temps que les parties instrumentales. Le dispositif électroacoustique est ici considéré comme un instrument à part entière, un instrument qui s'ajoute aux douze instruments acoustiques et à la voix de Donatienne Michel-Dansac.

Les sons électroacoustiques sont de trois types :

- des échantillons de la voix de la chanteuse et d'instruments de l'ensemble TM+ transformés,
- la voix de la narratrice Baharé Khadjé-Nouri en persan, version originale ou transformée,
- des sons extra-musicaux.

En ce qui concerne la synchronisation entre partition acoustique et partition électroacoustique, nous utilisons pour la première fois une application innovante développée par Frédéric Bevilacqua et Bruno Zamborlin, non pas pour suivre le geste comme nous le faisons dans *StreicherKreis*, mon quatuor à cordes créé en novembre 2008, mais pour suivre la voix et l'ensemble orchestral. Nous utilisons donc un « suivi audio », ce qui est une première. Ce dispositif de reconnaissance et de suivi permettent ainsi, de façon précise et musicale, la synchronisation entre partition instrumentale et partition électroacoustique.

En ce qui concerne l'interactivité entre les interprètes et le dispositif, elle se fait en temps réel. Les caractéristiques du son des instrumentistes sont tout au long du concert utilisées pour « interpréter » ce qui provient des haut-parleurs. C'est le son des instruments qui définit les différents paramètres des transformations sonores, en matière d'espace, de transposition, de timbre ou de durée.

La Muette exprime un message qui excède le strict musical, par le choix-même du sujet. Il est important pour moi que le compositeur, comme l'écrivain, puisse investir son travail dans des problématiques auxquelles il est confronté, tout simplement parce qu'il en est le témoin direct.

Dédicace à Frank et Laurent sans qui je n'aurais pu créer cette œuvre.

Avec mes sincères remerciements à Baharé Khadjé-Nouri pour la traduction du texte français en persan.

Florence Baschet

Donatienne Michel-Dansac, comment faites-vous pour travailler une œuvre dans une langue comme le persan ?

Je n'avais jamais chanté en persan, et je ne connaissais cette langue que par le biais du cinéma, par exemple. Florence Baschet m'a envoyé un enregistrement joliment lu par la traductrice, Baharé Khadjé-Nouri. J'ai découvert une fort belle langue, très douce et très agréable à chanter. J'ai donc écouté cet enregistrement, en lisant la partition et en prenant des notes en phonétique : accents toniques ou voyelle plus ou moins ouverte. J'avoue avoir des facilités pour cet exercice. J'ai ainsi pu, dans le passé, chanter en coréen, japonais, hongrois ou arabe. Avec la même technique.

Avez-vous lu le livre de Chahdortt Djavann dont s'est inspirée Florence Baschet ?

Non, de la même manière que je n'écoute généralement pas les compositeurs lorsqu'ils m'expliquent le pourquoi du comment de leur pièce, tout simplement parce que je fais entière confiance au compositeur et à sa partition. Je n'ai besoin que de ça pour interpréter ce qui est écrit – j'ai, pour cette raison, besoin de partitions extrêmement précises, même si elles peuvent, bien sûr, évoluer au cours du travail. Soit je chante, soit j'écoute, je ne peux pas faire les deux. Le résultat global ne me concerne donc que de loin. Quand je chante, je ne suis que le reflet sonore de l'écrit.

Tout ce que je sais du livre me vient donc exclusivement de la partition de Florence. La partition est la source de toutes les informations : le physique, l'âge ou l'humeur d'un personnage, par exemple. Si un compositeur néglige, sciemment ou non, d'intégrer certains de ces aspects, ce n'est pas à moi de les ajouter. Sauf si on me le dit à l'oral, naturellement – alors l'indication devient un complément à la partition. Ce qui m'intéresse, c'est comment, techniquement, donner une voix à la pièce. C'est la musique qui me le dit.

Comment incarner une muette, lorsqu'on est chanteuse ?

En réalité, je n'incarne pas La Muette elle-même, mais celle qui raconte, la narratrice. Mais ce genre d'oxymore fait partie de ce que j'aime cultiver dans mon métier.

Du reste, avant d'être chanteuse, je voulais être interprète et faire de la traduction simultanée. Je suis fascinée par cet entre-deux, cette interface entre deux personnes, entre deux langages. Et l'interprète, lui aussi, fait face à de nombreux oxymores. Par exemple, doit-il imiter le ton de la personne qu'il traduit ? Ou doit-il l'exprimer au travers de son choix de vocabulaire ?

La chanteuse que je suis se trouve dans une situation similaire. Comment exécuter simplement ce qui est écrit ? Car quand j'affirme ne chanter que ce qui est écrit, je suis aussi consciente du fait qu'une autre que moi, même animée d'un

égal souci de rigueur, ne le fera pas exactement pareil. Ainsi, la discipline presque rigide que je m'impose me donne-t-elle ma liberté.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Livret d'après *La muette* de Chahdortt Djavann

Née en Iran en 1967, Chahdortt Djavann vit depuis plus de dix ans à Paris où elle a étudié l'anthropologie. Elle est romancière, avec *Je viens d'ailleurs* (Autrement, 2002), *Autoportrait de l'autre* (Sabine Wespieser, 2004), *Comment peut-on être français ?* (Flammarion, 2006 ; J'ai lu, 2007) et tout dernièrement *Je ne suis pas celle que je suis* (Flammarion, 2011) ; et essayiste, avec en particulier, *Bas les voiles* (Gallimard, 2003) et *À mon corps défendant, l'Occident* (Flammarion, 2007).

Les personnages du roman *La muette* de Chahdortt Djavann

Fatemeh : 15 ans

La Muette : sa tante paternelle

L'Oncle : le frère de sa mère

La muette, extraits

Séquence n° 1 : préambule

J'ai quinze ans
 Je m'appelle Fatemeh
 Mais je n'aime pas mon prénom
 Dans notre quartier, tout le monde avait un surnom
 Le mien était « la nièce de la Muette »
 Je vais être pendue bientôt
 Ma mère m'avait nommée Fatemeh
 Elle m'avait donné le prénom de la fille du Prophète
 Elle ne pensait pas qu'un jour je serais pendue
 Moi non plus
 J'ai supplié le jeune gardien de la prison
 Pour qu'il m'apporte un cahier et un stylo
 Il a eu pitié de moi
 Je ne sais pas par où commencer
 Mon oncle, le frère de ma mère était drôle, beau et drogué
 La Muette aussi était belle
 Elle avait de grands yeux brillants
 Et un visage rassurant pour une muette
 J'écris pour que quelqu'un se souvienne de la Muette et
 de moi.

*Punzdah sâlame
 Esm-am Fâtemas
 Vali esm-am-o dus nadâram
 Tu ma'hall-e ru 'har ki ye esm' mizâchtan
 Esm-e man « khâ'har zâde-ye bi-zaboun »
 'Hamin ruzâ dâram mizan
 Mâdaram esm-am-o gozâcht Fâteme
 Esm-e dokhtar-e 'hazrat-e Mo'hammad-o rum gozâcht
 'Hitch fekr nemikard rouzi man-o dâr bezanand
 Va na khodam
 Negah'bân-e djavân-o eltemâs kardam
 Ke ye daftar-o khodkâr be'hem bedeh
 Delach barâm soukht
 'Hitch nemidounam az kodjâ chorou' konam
 Barâdar-e mâdaram dâi-ye bâmaze o khochtip-o mo'tâd-i boud
 Bizaboun-'ham kheili khochkel boud
 Tchehmâ-ye bozorg-o barâgh-i dâcht
 Va sourat-i bâ etemâd-i dâcht barâye yek bi-zaboun
 In khat-hâ-ro minevissam ke man-o Bizabouno farâmouch
 nachonam.*

Séquence n° 2 : portrait de la Muette

Pendant mon interrogatoire, je n'ai pas dit mot, j'ai fait
 moi aussi la muette comme ma tante, murée dans un
 silence obstiné. Se taire signifiait peut-être ne pas trahir
 la vérité.
 Elle s'était tue
 Mais son cœur ne s'était pas fermé
 La Muette faisait parler son silence comme personne
 Dans sa façon de se lever, de partir ou de rester
 D'écouter ou de vous caresser d'un seul regard

*Tou bâzjoui'harfi nazadam. Manham bizaboun moundam,
 mesle khâlam khodam-o tou-ye sokout-e motlakh'habs
 kaardam. Châyad sâket moundan yani be 'hagheghat khiânat
 nakardan.
 Sâket chode boud
 Vali ghalb-ech baste nachod
 Sokout-e Bizaboun por 'harf boud
 Be mah'rvi ke pâ michod, miraft ya mimound
 Bâ 'hâlat-e gouch dâdan va bâ negâ'hech navâzech dâdan*

Elle avait fait du silence son art de vivre, sa liberté
Elle ne faisait rien comme tout le monde
Ne ressemblait à personne, scandaleusement différente
Les gens du quartier la croyaient folle, sauvage, diablesse,
ensorceleuse
Elle n'avait peur de rien
Elle se moquait complètement des interdits
Toujours tête nue
Même lorsqu'elle ouvrait la porte de la maison
Toujours deux longues nattes retombant sur ses seins
Toujours pieds nus
Toujours habillée de longues robes colorées
Et puis elle fumait
Elle plantait une cigarette au coin de ses lèvres
Elle tirait dessus à la manière des joueurs de poker
dans les films américains
J'aimais la regarder
J'étais fascinée par ce qu'elle était
Elle me manque ma tante muette.

*Sokout-râ barâye khodech tabdil be 'honar karde boud,
'honar-e zendegâni, âzâdi
'Hitch kê-i râ mesle baghie andjâm nemidâd
Chabie 'hitch kas naboud, rosvâ'an motefâvet boud
Mesle ye divâne-ye vah'chi mididanech, mesle ye djende-ye
afsoungar
Az 'hitchi nemitarsid
Va be tchizh'o-ye mamnou'he mikhândid
'Hamiche sar-ech lokht boud
'Hatâ vaghti dar-e khouna-ro bâz mikard
'Hamiche do guiss-e bolandech rou sinach velo boud
'Hamiche pâ berene boud
'Hamiche pirhan-e boland-e rang vâ rang mipouchid
Tâze cigâram mikechid
Cigârech-o mitchasbound kenâre lab
Mesle ghomâr bazhâ ye film emrikâi
pok mizad
Khocham miâmad negâch konam
Chifte-ye ou boudam
Delam barâ-ye khâle-ye bi-zaboun-am tang chode.*

Séquence n° 3 : Fatemeh et la Muette

Aujourd'hui, le gardien m'a glissé un petit mouchoir
en papier. C'était un tout petit bout d'opium. Je l'ai mis
tout de suite dans ma bouche. Je me sens dans un état
étrange.
J'aimais mon père
J'adorais la Muette
J'avais de la pitié pour ma mère
Je ne voulais pas ressembler à ma mère
Jamais, en rien
Je me croyais un autre destin
J'avais douze ans, je me tenais debout contre la porte
Panicquée, cuisses serrées
Fautive, culotte mouillée
Je ressentais une détresse
Celle de devenir irrémédiablement femme

*Emrouz negah'bân ye dasmâl-e koutchiki be'hem
yavâchaki dâd. Lâch ye tike tariâk boud. Fowri
gozâchtam-ech touye da'han-am. Khodam-o dar ye âlat-e
adjibi 'hes mikonam.
Pedaram-o doust dâchtam
Bi-zaboun-o miparastam
Delam barâye mâdaram misouze
Nemikhâstam chabi-ye mâdaram becham
Hitch vaght, dar 'hitchizi
Benazaram saarnevecht-e man farg mikard
Davâzdah sâl-am boud. Pochte dar istâde boudam
Vah'chatzade, pâ'hâm tchasbide be 'ham
Gonâh kê, chort-am khis
Tche ezterâbi mano misouzound
Az inke yek zan michodam*

La Muette s'est levée
 Elle est venue vers moi
 Elle a posé longuement sa main sur ma joue
 Ses yeux pleins de tendresse
 Etre aimée par la Muette
 Qui était différente de toutes les autres femmes
 Je me sentais l'élue : la seule
 Elle me peignait les cheveux longuement
 J'aimais ça
 Sous ses mains, je me sentais protégée
 Nous étions en connivence
 Par une sorte d'alchimie, sans mots
 Elle me faisait réciter mes devoirs
 Puis m'applaudissait
 Elle me serrait dans ses bras
 Parfois si fort que je ne savais plus où mon corps s'arrêtait
 et où le sien commençait
 Il y avait un amour fusionnel entre nous.

Bi-zaboun boland chod -o
Oumad nazdikam
Dastech-o gozâcht rou souratam
Va bâ tchechmâne por az fahm
Az inke Bi-zaboun man-o doust dâcht
In zan-i ke 'hamdjens-e 'hitch zane digué naboud
Khodam-o bargozide essâs mikardam : yegâne
Moddat-hâ mou'hâm-o choune mikard
Khoch-am miâmad
Zir-e dast-e ou, essâs-e panâh mikardam
Kheili vâbaste boudim
Bâ ye peyvand-e nâmar'i, bedoun-e 'harf
Machgh-hâ-mo bâ'hâch tamrin mikard-am
Va tah'ssin-am mikard
Bazi vaght-hâ mano dar â'ghouchech engadr mitchelound Ke
nemidounestam badanam kodjâ tamoum miche va Badan-e
ou kodjâ chorouh' miche
Yek 'hambastegui-ye adjibi beyn-e mâ boud.

Séquence n° 4 : la Muette et l'Oncle

Le jeune gardien de la prison, mon ange gardien, m'a
 donné ce matin ma ration d'opium. Je regardais ses yeux
 couleurs de miel, de soleil, couleur d'espoir.
 Mon oncle tournait tout en dérision
 Fumait beaucoup de haschisch
 Et avait un vrai physique d'acteur
 Très beau
 La Muette dévorait mon oncle des yeux
 Je ne l'avais jamais vue si désirable
 Je ressentais une telle émotion comme si moi-même
 j'avais été amoureuse ...
 J'ai mis mon foulard sur la tête et, pieds nus dans la rue
 J'ai couru derrière ma mère et tiré sur son tchador
 Elle s'est retournée et m'a donné une gifle
 Ma mère a ouvert la porte de la maison de mon oncle
 Je suis entrée avec elle

Sobh, negah'bân-e djavân, ferecht-ye negah'bân-am, tike
taryâkam-o be'hem dâd. Tchechmâye asali-cho negâh'
kardam, tchechmâye âftâbi, rang-e omid
Dâ'i-m 'hitchi-ro djedi nemigereft
'Hamitowr hâch mikechid
Chabye 'honarpicheye cinemâ' boud
Kheili djazâb boud
Bizaboun Dâ'i-mo bâ negâch mikhord
Tâ be'hâl 'hitch vaght oun-o enghadr khâstani nadid-e boudam
Enghadr delam 'hayadjân zade chod ke engâr khodam
âchekh boudam ...
Rousarim-o bastam-o pâ berene doïdam donbâle
Mâdaram va tchâdorech-o kechidam
Bar gacht-o be'hem sili zad
Mâdaram dar-e khouneye dâ'i-ro bâz kard
Va bâ 'ham vâred chodim

La Muette et mon oncle étaient nus
Endormis dans les bras l'un de l'autre
Dieu que c'était beau ces deux corps entremêlés
Dangereusement beau
La Muette s'était offerte à mon oncle
À l'homme qu'elle aimait
Elle avait un air nonchalant
Serein et les cheveux détachés
Ça lui allait très bien
J'admiraits son audace.

*Bi-zaboun va dâ'i-m lokht
Dar âgouch-e 'ham khâb boudan
Vây, tche zibâh boud in do tâ badan-e lâbelâ
Khatarnâk zibâ
Bi-zaboun khodech-o dâd be dâ'im
Be mard-i ke delech entekhâb karde boud
Râ'hat-o ârâm boud
Va mou'hâch vel boud
Kheili be'hech miâmad
Biparvâi-ye oun-o ta'hssin mikardam.*

Séquence n° 3 : Fatemeh et la Muette

Je suis arrivée sur la place
Elle portait un habit noir et long
Qui lui cachait même les pieds
Et un voile noir sur la tête
Qui lui couvrait entièrement les cheveux
Son visage était découvert
Elle avait les deux mains liées dans le dos
Elle regardait les gens, je la regardais
Je voulais l'appeler, j'essayais de crier
Mais aucun son ne sortait de ma bouche
Des larmes de sang coulaient sur mon visage
La Muette avait un visage apaisé
Elle a levé la tête vers le ciel
Et lorsqu'elle a baissé les yeux, elle m'a vue dans la foule
Nous étions les yeux dans les yeux
Je pleurais, elle souriait
Elle était déjà ailleurs.
Le bras de la grue a soulevé le corps de la Muette
La foule scandait « Allah Akbar »
La Muette est restée pendue entre ciel et terre.

*Residam be meydoun
Roupouche siâh-o boland-i dâcht
Ke 'hatâ pâ'hâch-o mipouchound
Va rousari-ye siâ'h-i
Tamâm-e mou'hâch'-o pen'hân mikard
Souratech peydâ boud
Dast-âch pocht-ech baste boudan
Mardom-o negâh mikard, va man ou-ro negâh mikardam
Mikhâstam sedâch konam, saye kardam djigh bekecham
Vali 'hitch sedâ-i az da'han-am biroun nayoumad
Achka-ye khouni as tchechâm mitchekid
Bi-zaboun tchere-ye ârâm-i dâcht
Sarech be âsemoun boland kard
Vaghti tchechâ-cho pâin âvord, man-o tou djamiat did
Tchechâ-moun-o be 'ham doukhtim
Man guerie mikardam, ou labkhand mizad
Djâ-ye digar-i boud
Djare-saghil peykar-e Bi-zaboun-o boland kard
Djamiat « Allâh'-o Akbar » faryâd mizad
Bi-zaboun beyn zamin-o âsemoun âvizoun mound.*

BIOGRAPHIES

DES COMPOSITEURS

Gilbert Amy (né en 1936)

Élève, au milieu des années 1950, de Simone Plé-Caussade, Henriette Puig-Roget, Darius Milhaud et Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, Gilbert Amy fait dès 1955-1956 connaissance de Pierre Boulez qui lui commande *Mouvements*, qui sera jouée au Domaine musical en 1958. Dès lors, ses œuvres seront exécutées dans tous les « hauts lieux » de la création musicale. En 1967, il succède à Pierre Boulez à la direction du Domaine musical, et ce jusqu'en 1974, date à laquelle cesseront les activités de l'ensemble. Il reste toutefois un acteur engagé de la vie musicale : il fonde en 1976 le Nouvel orchestre philharmonique de Radio France, dont il sera le premier chef d'orchestre et le directeur artistique jusqu'en 1981.

Parallèlement à ses activités de compositeur et de chef d'orchestre, Gilbert Amy poursuit une véritable carrière pédagogique. Il enseigne la composition et l'analyse musicale dans diverses institutions, en France et à l'étranger et il est, de 1984 à 2000, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon.

Gilbert Amy compose sans discontinuer depuis le milieu des années 1950. Dans un catalogue riche en pièces instrumentales, de chambre et pour ensembles, la voix et le texte occupent une place toute particulière, depuis *Œil de fumée* (1956) jusqu'à son opéra *Le Premier Cercle* (1996-1999). L'orchestre occupe également une place centrale dans sa réflexion sur le son et l'espace organisés, réflexion qu'il n'a cessé d'approfondir jusqu'à *L'espace du souffle* (2008).

Florence Baschet (née en 1955)

Après des études de piano, d'harmonie, de contrepoint et de musicologie à Paris, elle entre au Cnsmd de Lyon où elle obtient le prix de composition et informatique musicale. Elle suit ensuite des cours de perfectionnement au Centre Acanthes auprès de Luigi Nono et d'Elliott Carter. En 1992, elle intègre le Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. Elle reçoit depuis des commandes, notamment de l'Ircam et de l'État, et des ensembles comme L'Itinéraire qui soutiennent activement son travail. Elle écrit pour Radio France, le Festival

Manca, l'ensemble 2e2m et le GRM ou encore Musique Nouvelle en Liberté et le Festival Why Note. Depuis 2003, elle a été compositrice en résidence à Annecy auprès du M.I.A et du CNR, puis à Dijon au Grame. En 2005, elle est nommée compositrice en recherche à l'Ircam et en reçoit une commande pour quatuor à cordes et dispositif électronique, *StreicherKreis*, créée en 2008 par le Quatuor Danel.

L'un des fils directeurs de son travail est l'intégration critique d'un vocabulaire naturellement instrumental dans son écriture. Ses recherches à l'Ircam portent particulièrement sur les phénomènes d'interprétation dont dépendront les transformations électroacoustiques et une meilleure articulation du geste instrumental au dispositif électroacoustique.

Ses œuvres (entre autres *Femmes* pour deux voix et ensemble, *Alma Luvia* pour voix et trio, *Filastrocca* pour 2 voix d'hommes, ensemble et dispositif électronique, *Sinopia*, *Aïponis* et *Bobok* pour ensemble, *Piranhas* vidéo-opéra) sont éditées aux Éditions Jobert.

György Ligeti (1923-2006)

Né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton (Transylvanie), György Ligeti commence ses études de composition à Cluj auprès de Ferenc Farkas. Il les poursuit avec le même Ferenc Farkas et Sándor Veress à l'académie Franz Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. À cette date, il fuit la Hongrie suite à la violente répression de la révolution. Il se rend d'abord à Vienne, puis à Cologne où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen. Au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk, il rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel. Dans les années soixante, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt et enseigne à Stockholm en tant que professeur invité. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Musicalement, sa période hongroise témoigne de l'influence de Bartók et Kodály. Les pièces qui suivent attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micropolyphonie) et un développement formel statique. Au cours des années 1970, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Dans les années 1980, il développe une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XIV^e siècle et différentes musiques ethniques.

BIOGRAPHIES DES MUSICIENS

Julien Le Pape, piano

Né en 1980, Julien Le Pape commence le piano à l'âge de huit ans. Il obtient un premier prix de piano au CNR de Boulogne-Billancourt puis il intègre en 1995 la classe de Gérard Frémy au Cnsmdp. Il y obtiendra quatre premiers prix : piano, musique de chambre, harmonie et accompagnement. Il a, en outre, bénéficié, au cours de master classes, des conseils de Leon Fleisher, François-René Duchable, Jean-Claude Pennetier, Yves Henry, Jean-François Heisser...

Régulièrement invité par diverses institutions et festivals hexagonaux, il se produit également dans le reste de l'Europe (Hanovre, Vienne, Aberdeen, Cambridge, Naples, Salerne, Zurich), et jusqu'au Japon.

Soucieux de défendre le répertoire de son temps, Julien Le Pape participe activement aux activités de l'ensemble TM+ depuis 2008. Ouvert aux expériences pluridisciplinaires, il se produit également sur scène avec des comédiens tels que Didier Sandre, Ludmila Mikael, Fanny Cottençon, ou plus récemment à Tokyo avec le comédien japonais Shiro Saito.

On peut le retrouver sur un album trompette et

piano avec le trompettiste Romain Leleu paru sous le label Indesens, ainsi que sur un volume consacré à la musique française pour piano (Debussy, Poulenc), enregistré à Tokyo et paru au mois de novembre 2008.

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Donatienne Michel-Dansac est chanteuse, ce qui pour elle est une autre possibilité de dire. Donc elle ne chante pas, elle parle. Quand elle chante, elle parle plus lentement, forcément, et quand elle parle, elle pense qu'elle chante : ça fait la musique d'un texte. Elle pense donc. C'est beaucoup de travail et personne ne s'aperçoit qu'elle travaille.

Elle a étudié au Cnsmdp où elle obtient son prix de chant en 1990. Elle est l'invitée régulière de nombreuses formations comme les ensembles S:i.c., L'Itinéraire, Sillages, Ictus, Court-circuit, le Tapiola orchestra d'Helsinki, le London Sinfonietta, l'Orchestre national de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France... Une étroite collaboration avec l'Ircam depuis 1993 lui a permis de créer de nombreuses œuvres nouvelles (Philippe Manoury, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Fausto

Romitelli, Mauro Lanza, Georges Aperghis, Philippe Leroux...). Elle interprète également la musique baroque française, italienne et allemande (avec les Arts Florissants, notamment), les répertoires romantique et classique. En 2001, elle a créé l'intégrale des quatorze *Récitations* pour voix seule d'Aperghis au Konzerthaus de Vienne (Wien Modern Festival).

Elle a travaillé avec les meilleurs chefs : Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Kazushi Ono, Jonathan Nott...

TM+ ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui

Depuis son premier concert donné en 1986 à Radio France sous la direction de Laurent Cuniot, TM+ s'est imposé comme l'un des premiers ensembles français voués aux répertoires contemporain et classique.

Composé d'un noyau de vingt-trois musiciens polyvalents, auxquels se joignent occasionnellement une quinzaine d'autres instrumentistes, TM+ travaille à l'élaboration d'une approche exigeante et approfondie de l'interprétation des œuvres du siècle dernier et d'aujourd'hui avec de fréquentes incursions dans un passé plus lointain. Son ambition est d'être une formation musicale moderne qui prend en compte les relations entre passé et présent, crée de nouveaux liens avec les compositeurs, favorise l'engagement individuel et collectif des musiciens, le tout en plaçant le public au cœur de ses préoccupations.

Son ancrage nanterrien, grâce à sa résidence depuis 1996 à la Maison de la musique, lui permet d'imaginer un projet alternatif de diffusion qui favorise de nouveaux rapprochements entre le public et les œuvres. L'ensemble multiplie ainsi les confrontations à travers des répétitions publiques commentées, des concerts-lectures, des conférences et des concerts-rencontres « hors les murs » proposés dans des lieux de la ville rarement investis par les artistes.

À travers l'originalité de ses programmes, son rapport avec les publics, la place centrale qu'il accorde au compositeur actuel, TM+ propose des voyages de l'écoute inédits qui valorisent chaque œuvre, entendue sous un jour sans cesse renouvelé.

TM+, en résidence à la Maison de la Musique de Nanterre, est soutenu par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la Région Île-de-France, du département des Hauts-de-Seine et de la Ville de Nanterre. Il est également aidé par la Sacem et la Spedidam* et Musique nouvelle en Liberté.

TM+ est membre de la Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés du collectif Futurs Composés et du Réseau européen pour la musique contemporaine (Re : new music). Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de TM+.

* La Spedidam (Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse)

est une société d'artistes-interprètes qui gère les droits de l'artiste-interprète (musiciens, choriste ou danseur) en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.

Laurent Cuniot, direction

Après avoir mené longtemps de front ses activités de compositeur, de pédagogue (il enseigne de 1978 à 2001 au Cnsmdp dans la classe de composition et nouvelles technologies) et d'interprète, Laurent Cuniot se consacre aujourd'hui pleinement à la direction d'orchestre et à son œuvre de compositeur. Directeur musical de TM+ depuis sa création, il développe progressivement le projet artistique de l'ensemble et l'impose comme l'un des principaux ensembles français voués au répertoire classique et contemporain.

À partir de 1994, il collabore, principalement pour le répertoire contemporain, avec quelques grandes phalanges orchestrales, en France et à l'étranger, ainsi qu'avec divers ensembles spécialisés dans la musique d'aujourd'hui comme Court-circuit (France), Alter-Ego (Italie), l'Ensemble Recherche (Allemagne) ou Sond'Arte-electric ensemble (Portugal).

Son travail de compositeur le conduit à développer d'étroites relations avec ses interprètes. De ses collaborations avec l'ensemble vocal A Sei Voci, le hautboïste Jean-Pierre Arnaud, la mezzo-soprano Sylvia Vadimova et bien sûr les musiciens de TM+, sont nées des partitions comme *Cinq pièces pour Hamlet* (opéra

de chambre), *Ombrae* (hautbois et ensemble), *Spring and all* (voix et ensemble) et *Des pétales dans la bouche*, monodrame sur un texte original de Maryline Desbiolles créé le 18 mai dernier à Nanterre.

De 1987 à 1992, Laurent Cuniot est producteur à Radio France des *concerts-lectures*, émissions publiques consacrées à l'analyse et l'interprétation d'œuvres du Moyen Âge à nos jours.

Il est édité chez Billaudot.

Thomas Goepfer, réalisateur en informatique musicale

De 2000 à 2004, Thomas Goepfer poursuit des études de flûte et de recherche appliquée à l'électroacoustique et à l'informatique musicale au Cnsmd de Lyon. Il obtient son prix mention très bien et se consacre à la recherche et la création musicale en intégrant l'Ircam comme réalisateur en informatique musicale. Depuis, il collabore avec de nombreux compositeurs, artistes et plasticiens tels Stefano Gervasoni et Cristina Branco dans *Com que voz*, l'Ensemble intercontemporain, Hèctor Parra dans son opéra *Hypermusic Prologue*, Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon avec *Les Bacchantes*, Sarkis et sa relecture de *Roaratorio* de John Cage.

Serge Lemouton, réalisateur en informatique musicale

Né en 1967, Serge Lemouton, après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du CNSMD de Lyon. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam ; il collabore avec les chercheurs au développement d'outils informatiques et participe à la réalisation des projets musicaux de compositeurs comme Florence Baschet, Michael Jarrell, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa et Frédéric Durieux. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *La frontière*, *On-Iron* et *Partita 1*.

IRcam

INSTITUT DE RECHERCHE

ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival annuel, de tournées en France et à l'étranger. Le lancement d'une académie pluridisciplinaire de la création, inédite en France et agencée au festival qui en sera le révélateur, est aujourd'hui porté par l'Ircam avec un objectif de préfiguration en juin 2012.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

ÉQUIPE TECHNIQUE IRCAM

Sylvain Cadars, ingénieur du son

Arnaud de la Celle, régisseur son

Pauline Falourd, régisseuse lumière

Matthieu Prin, régisseur

Frédéric Vandromme, régisseur général

*musique
nouvelle
en liberté*

Fondée en 1991 par Marcel Landowski, sous l'égide de la Ville de Paris, l'association *musique nouvelle en liberté* s'est fixé pour mission d'élargir l'audience de la musique de notre temps, auprès du plus vaste public.

Elle apporte des aides financières, sans aucune directive esthétique, aux formations musicales et aux festivals qui mêlent dans leurs programmes les œuvres contemporaines à celles du répertoire.

L'action de *musique nouvelle en liberté*, subventionnée par la Mairie de Paris, se développe aujourd'hui dans toute la France grâce au Ministère de la Culture (Direction Générale de la Création Artistique), au Conseil Régional d'Ile de France, au FCM (Fonds pour la Création Musicale), à l'ADAMI (Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes) et à la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique).

L'association reçoit également le soutien de Mécénat Musical Société Générale.

Comité d'honneur

John Adams | Serge Baudo | Marius Constant | Daniel-Lesur | Philip Glass | René Huyghe | György Kurtág | Claude Lévi-Strauss | Yehudi Menuhin | Olivier Messiaen | Serge Nigg | Maurice Ohana | Seiji Ozawa | Luis de Pablo | Arvo Pärt | Krzysztof Penderecki | Manuel Rosenthal | Mstislav Rostropovitch | Aulis Sallinen | Pierre Schaeffer | Iannis Xenakis.

musique nouvelle en liberté

président : Jean-Claude Casadesus

directeur : Benoît Duteurtre

administrateur : François Piatier

42 rue du Louvre - 75001 Paris

tél : 01 40 39 94 26 - fax : 01 42 21 46 16

www.mnl-paris.com

e-mail : mnl@mnl-paris.com

MAIRIE DE PARIS



 île de France

 MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



 FCM
LE FONDS POUR LA
CRÉATION MUSICALE

 sacem
La musique. Toute la musique.

 la culture avec
la copie privée

Télérama

partenaire de votre événement
partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.



PROCHAINEMENT

COMMEDIA

JEUDI 23 FÉVRIER, 20H

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

Hidéki Nagano, Dimitri Vassilakis, pianos

Ensemble intercontemporain

Direction **Pablo Heras-Casado**

Réalisation informatique

musicale **Ircam/Gilbert Nouno**

Franco Donatoni *Cadeau*

Bernhard Gander *take nine (for twelve)*,

commande Ensemble intercontemporain,
création

Marc Monnet *Bosse, crâne rasé, nez crochu*

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou,
Ensemble intercontemporain, dans le cadre du Nouveau
Festival du Centre Pompidou (3^e édition).

Plein tarif 14 €, tarif réduit 10 €, avec la carte Ircam 5 €

RÉSERVATION 01 44 78 12 40

OU IRCAM.FR

LOUVRE

À découvrir à l'auditorium du Louvre

CLASSIQUE EN IMAGES

« L'OPÉRA ET LA MODERNITÉ :

DE PELLÉAS À NOS JOURS »

25 SÉANCES DE MUSIQUE FILMÉE

DU 2 FÉVRIER AU 1^{ER} AVRIL

Depuis Debussy, le genre de l'opéra a connu un regain de vitalité, donnant lieu à une pluralité de formes musicales. Le festival « Classique en images » a confié une série de cartes blanches à des compositeurs d'aujourd'hui, d'esthétiques et de nationalités différentes, et dont certains collaborent activement avec l'Ircam. Ils viendront au Louvre présenter les opéras phares du xx^e et du xxi^e siècle.

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

L'opéra américain, les 12 et 13 février

Pascal Dusapin, les 25 et 26 février

Georges Aperghis, du 8 au 11 mars

Philippe Manoury, du 15 au 18 mars

L'opéra et la télévision, le 22 mars

Peter Eötvös, les 24 et 25 mars

L'opéra anglais : Benjamin Britten, le 26 mars

Thomas Adès, les 31 mars et 1^{er} avril

Tarifs : de 3 € (moins de 26 ans) à 10 €

RÉSERVATION 01 40 20 55 00, fnac.com

LOUVRE.FR