

# PORTRAIT MARESZ I

Jeudi 6 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

David Lively piano

Réalisation informatique musicale Ircam/Olivier Pasquet

**Sébastien Gaxie**

*Continuous Snapshots*, commande Ircam-Centre Pompidou

**CRÉATION**

**Magnus Lindberg**

*Twine*

*Étude I et Étude II*

Entracte

**Ensemble musikFabrik**

Direction Peter Rundel

Réalisation informatique musicale Ircam/Thomas Goepfer

**Magnus Lindberg**

*Coyote Blues*

**Yan Marez**

*Tutti*, commande Françoise et Jean-Philippe Billarant, Kunststiftung NRW

et Ensemble musikFabrik

**CRÉATION**

Durée: 1h45 environ

Concert diffusé  
sur France Musique  
le 17 juin à 20h dans *Les*  
*Lundis de la contemporaine.*



Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.



PORTRAIT MARESZ I

Jeudi 6 juin, 20h30  
Centre Pompidou, Grande salle



# Redonner sa liberté à l'interprète

## ENTRETIEN AVEC DAVID LIVELY

### Quelle place occupe la musique d'aujourd'hui dans votre carrière ?

Je me suis toujours intéressé aux pans inexplorés du répertoire. Les idées reçues m'ennuient profondément et je n'aime rien tant que les démonter.

Mon premier contact avec la musique de mon temps a été très précoce : j'avais huit ans lorsque mon professeur de l'époque, une bonne sœur catholique, m'a soumis une partition de Ernst Krenek pour me faire découvrir le dodécaphonisme. Lorsque je suis arrivé en France, à seize ans, je nourrissais une fascination sans borne pour le piano impressionniste et le charme du répertoire claveciniste français. Puis j'ai rencontré Nadia Boulanger dont l'enseignement et les relations m'ont beaucoup inspiré. La musique contemporaine ne m'a depuis jamais quitté - même si je ne m'y consacre pas exclusivement et si je ne m'y suis pas toujours projeté avec la même intensité qu'aujourd'hui.

Tout a commencé pour moi par une affinité fondamentale avec les fondements de la musique contemporaine : Stravinsky, Berg, Schoenberg, Debussy m'abreuvent depuis toujours. J'ai ensuite connue une période de « retour » vers mes sources « nationales » : installé à Paris, je m'attachais à tout ce qui venait des États-Unis pour rester en contact avec ce pays que j'avais quitté : c'est ainsi que j'ai défendu et enregistré les musiques de Aaron Copland ou de Lukas Foss. La découverte de *Night Fantasies* (1980) d'Elliott Carter a été à la fois un défi pianistique et un tournant dans ma carrière. J'ai d'ailleurs

rencontré Carter une semaine après les avoir jouées, complètement par hasard, dans le métro parisien. Lorsque je l'ai abordé - « Vous êtes bien Elliott Carter ? » - il a fait un bon en arrière, comme si je lui avais dit « la bourse ou la vie ! ». Et quand je lui ai parlé des *Night Fantasies*, il m'a regardé et m'a simplement répondu : « Mais c'est très difficile ! » Ainsi est née une grande amitié. C'est sur mon invitation, et celle de Stéphane Béchy, qu'il est venu en France pour la dernière fois, pour le festival Aspects des musiques d'aujourd'hui à Caen. C'était très émouvant, et un brin surréaliste : tout le conservatoire de Caen travaillait du Carter ! Jamais une manifestation d'une ampleur semblable n'aurait pu se dérouler aux États-Unis.

C'est à partir de cette rencontre que je me suis encore davantage consacré à la création. J'ai ainsi beaucoup travaillé avec Philippe Boesmans à partir de 1985.

### À propos de rencontres : comment choisissez-vous les œuvres que vous allez défendre ?

Le hasard joue un rôle non négligeable. Et les relations. C'est Carter, par exemple, qui m'a mis sur la piste de William Blank à Genève, dont j'ai enregistré l'an passé le *Concerto*, un concerto qu'il a écrit pour moi et qui reste l'un de mes plus beaux souvenirs.

Le travail de création est une aventure ! Je n'aime pas dire non - je ne décline que lorsque je n'ai pas le temps ou que ce n'est matériellement pas possible. Je suis de nature curieuse. Du reste, si quelqu'un me propose un projet, c'est qu'il voit

une certaine affinité entre mon jeu et l'univers du compositeur en question. À partir du moment où le compositeur est sérieux, où son imaginaire est riche, il mérite que je me mette à son service : le rôle de l'interprète est de se fondre dans l'imaginaire du compositeur.

C'est ce qui s'est passé dans le cas du concert de ce soir. Je ne connaissais pas Sébastien Gaxie : c'est à l'Ircam que je l'ai rencontré. J'ai découvert un compositeur lui-même pianiste, très sensible aux potentialités de mon instrument.

### **Comment se passe le travail avec les compositeurs ?**

C'est une collaboration passionnante, et extrêmement précieuse à mes yeux, qui peut commencer très en amont et ne se terminer qu'au concert - et parfois après. C'est souvent une démarche exploratoire d'une grande richesse. Si l'on s'investit dans la création musicale, c'est qu'on a au fond de soi l'envie, non pas d'écrire soi-même, mais de veiller à ce que l'écriture et les moyens techniques évoluent dans un sens qui soit encore probant pour l'interprète. Avec Sébastien Gaxie par exemple, nous travaillons sur un regain, non pas de contrôle, mais d'influence de l'interprète sur la partie électronique.

### **Quelle est justement la place de l'interprète dans une œuvre mixte comme celle-là ?**

Les énormes développements intervenus sur les dispositifs électroniques ces dernières années me préoccupent : la tendance est en effet de priver l'instrumentiste d'une certaine part de responsabilité et d'indépendance dans le cadre de son interprétation. Ce point de vue est peut-être narcissique, mais je trouve dommage de minimiser le rôle de l'interprète, alors que celui-ci passe tant et tant de temps à peaufiner et à parfaire ses interventions dans le but d'une plus grande expressivité. Il est en outre assez angois-

sant de se trouver sur une scène et ne maîtriser qu'une infime partie du tout. Même dans le cadre d'un concerto - où le rôle du soliste est également assez circonscrit -, on garde les coudées franches et un certain espace de liberté.

Le clavier et la virtuosité sont pourtant une réserve largement inexplorée en termes de moyens d'expression et de contrôle du son, qui mériterait que les compositeurs s'y intéressent. Le mariage entre piano et électronique est fascinant, mais j'ai le sentiment que, s'il est indéniablement intéressant de travailler le clavier de manière autonome, en greffant l'électronique dessus, c'est peu de chose au regard des potentialités que pourrait offrir l'exploitation de claviers maîtres, sur lesquels on peut programmer chaque touche et exploiter plus encore le jeu de l'instrumentiste. J'aimerais pouvoir contribuer davantage à la partie électronique, rien qu'avec mes doigts sur le clavier. Et c'est en partie dans cette direction que nous sommes allés avec Sébastien Gaxie.

### **Pouvez-vous nous dire quelques mots des œuvres de Magnus Lindberg que vous interprèterez ce soir ?**

J'aime énormément Magnus Lindberg : c'est une personnalité joyeuse, d'une énergie folle. Découvrir une de ses œuvres est chaque fois une expérience jouissive. J'aime son intelligence, sa capacité à jouer avec les genres - comme un pied de nez à l'establishment -, ainsi que son audace à explorer des univers musicaux inouïs, ce qu'il fait avec une maîtrise et une facilité déconcertantes. Bien que très abouti, *Twine* (1988) appartient à une période de recherches pour Magnus. L'écriture y est assez abstraite : il n'avait pas encore trouvé la corrélation harmonique qui est aujourd'hui sa signature.

Les deux *Études* ne forment pas un tout. Elles n'ont d'ailleurs pas été écrites en même temps :

en 2001 et 2004. Ce sont des partitions assez étonnantes: avec une certaine économie de moyens, Magnus parvient à faire sonner le piano comme du grand piano - celui qui aime Rachmaninov aura énormément de plaisir à jouer ces *Études*. Son approche de l'instrument est toujours attentive à sa résonance, avec de nombreuses pédales et harmoniques. C'est donc un piano riche et gratifiant pour l'interprète.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

# SÉBASTIEN GAXIE

## *Continuous Snapshots*

(2012-2013)

Pour piano et électronique

Durée: 15 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Dédicace: David Lively

Éditions: à compte d'auteur

Réalisation informatique musicale Ircam/

Olivier Pasquet

Dispositif électronique: en temps réel,  
sur 8 haut-parleurs

Création

Sébastien Gaxie est de ces artistes qui n'ont de cesse de s'attaquer à d'autres arts que le leur. Compositeur, il collectionne les expériences en relation avec la danse, le cinéma, le cinéma d'animation et même récemment, un chef gastronome! Et *Continuous Snapshots*, bien que purement musicale, participe indéniablement de ce tropisme.

« Tout artiste se développe autour d'un medium principal, constate Sébastien Gaxie. Dans le même temps, je n'en connais pas un qui n'éprouve une certaine insatisfaction et, s'imaginant que l'herbe est plus verte dans les autres disciplines, rêve de s'y frotter. Peut-être est-ce un fonctionnement normal du psychisme de ces individus, un masochisme inhérent à la création? Au fond de moi, je suis et resterai un compositeur, mais dès que j'ai l'occasion d'aller vers une autre discipline, je m'y précipite. Ma démarche est alors toujours plus ou moins la même. Je pars d'un postulat qui relève du jeu pur et simple: la synchronicité. En d'autres termes, je mets en rela-

tion les deux médiums, de manière presque mimétique. »

Ainsi, lors d'un projet avec les chorégraphes Emio Greco et Pieter C. Scholten, Sébastien Gaxie a-t-il inversé le traditionnel paradigme musique/danse, cousant son tissu musical sur le mouvement des corps. Idem lorsqu'il s'attaque, en 2010, au *Bonheur*, film d'Alexandre Medvedkine réalisé en 1934, associant à chaque geste des personnages un son. L'exemple emblématique à cet égard est sans doute *Zéro minute, cinq printemps* (2006), dans lequel Sébastien Gaxie répète cinq fois la même structure rythmique dans cinq mediums différents: un même texte est lu successivement par une comédienne, par un percussionniste (qui en extrait le rythme), puis il est appliqué à un corps dansant, nourrit une musique électronique, pour servir enfin de structure générative à un petit film d'animation fait de carrés de couleur qui s'enchaînent.

Cette vaste expérience du pluridisciplinaire nourrit jusqu'à son écriture purement musicale. Cette même démarche mimétique de synchronicité se voit ainsi réinvestie dans l'écriture de cette nouvelle partition pour piano et électronique - appliquée cette fois à l'articulation entre discours acoustique et discours électronique.

En guise de modèle à l'élaboration du matériau, Sébastien Gaxie a jeté ici son dévolu sur cinq échantillons sonores. Le premier a été pris sur le vif par le compositeur lui-même: c'est une série de respirations, de voix soufflée, du musicien

de jazz Médéric Collignon. Quant aux autres, ils sont purement musicaux. Matériau brut fait de trames continues, dilaté et étiré par la machine sur quinze minutes, ils sont extraits d'*Artikulation* et de *Lux Aeterna* de György Ligeti, d'une musique de Ravi Shankar, et de *...sofferte onde serene...* de Luigi Nono.

« Dans le *Clavier bien tempéré*, la plupart des thèmes ne sont pas de Bach lui-même, explique Sébastien Gaxie. Toujours attentif et curieux, Bach avait engrangé un immense catalogue des pratiques musicales de son temps, qu'il transcendait dans une démarche quasi syncrétique. Il est amusant de penser que cette figure majeure de notre histoire culturelle aurait aujourd'hui de sérieux problèmes avec la justice pour plagiat - on pense par exemple aux difficultés qu'a rencontrées Godard pour ses *Histoires du cinéma*. À la fin du *Clavier bien tempéré*, Bach écrit: SDG (à la seule grâce de dieu). En termes païens, on pourrait dire: à la seule grâce de la sublimation, de l'investissement dans le travail. Ce réinvestissement d'un matériau est aussi une façon de s'affranchir de la névrose imaginaire de la page blanche en relativisant d'emblée la place du « je », lequel importe peu en termes de création. »

Occupé depuis quelques mois à l'étude du *Clavier bien tempéré*, Sébastien Gaxie renforce la référence en mobilisant également la *Fugue n° 22* du premier livre du *Clavier bien tempéré*. Une fugue à 5 voix qui lui sert de modèle cette fois-ci pour la forme: étirée sur quinze minutes, elle lui fournit les vingt-et-une entrées des différentes trames précédemment établies.

Ainsi conçu, le dispositif piano/électronique ouvre l'horizon compositionnel à une grande théâtralité du discours musical.

« La partition est un réseau tissé d'histoires différentes, dit Sébastien Gaxie, un peu à la manière d'un film choral. Comme si on racontait cinq

histoires à la fois, sur cinq scènes différentes. Au début, toutes les scènes sont plongées dans le noir. À la manière d'un aiguilleur de chemin de fer, qui fait rouler un train après l'autre, le pianiste éclaire tour à tour chaque scène, dont l'histoire se met aussitôt en marche. Le pianiste réactive ainsi des traces du passé en l'autonomisant dans la force de l'instant. Bien sûr, pour que tout cela fonctionne, il est absolument nécessaire d'entretenir une familiarité forte entre le discours pianistique et le son électronique, c'est-à-dire avec l'histoire à raconter. »

Jérémie Szpirglas

# MAGNUS LINDBERG

*Twine*

(1988)

Pour piano

Durée: 7 minutes

Dédicace: à Tuija Hakkila

Éditions: Wilhelm Hansen

Création: le 19 mai 1988, dans le cadre  
du Festival Pro Musica Nova à Brême (Allemagne),  
par Tuija Hakkila

*Twine* date d'une période tourmentée de la vie de Lindberg et marque une étape importante dans son évolution stylistique. En effet, il n'a guère composé pendant la période précédente, affaibli par une maladie tropicale contractée en Indonésie, d'une part, et confronté à une réorientation musicale, d'autre part. Pendant ce laps de temps, naquit non seulement la pièce pour piano mais également une réflexion plus générale, qui aboutira à *Kinetics* pour grand orchestre.

« Musicalement, ma principale motivation ces dernières années a été de confronter la pensée sérielle à la pensée spectrale. Je trouve cette comparaison très féconde, car conflictuelle entre différents types d'organisation qui créent des constellations imprévisibles du matériau musical. » Ainsi écrivait Lindberg à propos de *Twine*, en février 1990, exprimant en même temps sa nouvelle orientation vis-à-vis de l'harmonie, encore valable aujourd'hui.

Risto Nieminen, « Magnus Lindberg », *Les Cahiers de l'Ircam*, coll. « Compositeurs d'aujourd'hui » n° 3 (1993)

(source : brahms.fr)

# MAGNUS LINDBERG

## *Étude I* (2001)

Pour piano

Durée: 4 minutes

Éditions: Boosey & Hawkes

Création: le 19 octobre 2001, dans le cadre du festival Octobre en Normandie au Havre (France) par Jay Gottlieb.

Les deux *Études* de Magnus Lindberg sont, à bien des égards, un prolongement des *Piano Jubilees* (2000) - sans y être cependant liées directement -, dans lesquels Lindberg se frotte à la forme brève. Du point de vue pianistique, les deux partitions présentent quelques similitudes techniques, avec les *Études* de Liszt, Chopin et Debussy, comme des suites d'intervalles parallèles, et témoignent manifestement de la virtuosité pianistique du compositeur lui-même.

«Écrire pour le piano est très difficile, écrit Lindberg à propos de ses *Piano Jubilees*, et le fait que ce soit mon instrument n'est pas la moindre de ces difficultés. Le piano est aussi un défi conséquent pour quelqu'un qui n'a que peu écrit pour lui: on pourrait dire que c'est une sorte de détecteur de mensonge pour un compositeur.»

Pendant la décennie précédente, le style et les idées d'écriture de Magnus Lindberg n'ont cessé d'évoluer. Cherchant une plus grande articulation de sa musique avec la tradition, tous les aspects qui caractérisent ses œuvres antérieures - la complexité, l'approche polyphonique, la prédominance d'un développement dramatique et l'importance des couleurs harmoniques - se sont

## *Étude II* (2004)

Pour piano

Durée: 4 minutes

Éditions: Boosey & Hawkes

Création: le 17 mai 2004, au Wigmore Hall de Londres (Royaume-Uni), par Paul Crossley.

mêlés en un style personnel où l'on retrouve, en termes d'harmonie et de geste instrumental, des réminiscences de Rachmaninov et Liszt à Scriabine, Debussy et Messiaen. Le résultat sonore reste toutefois hautement idiomatique.

(source: Boosey & Hawkes)

# MAGNUS LINDBERG

## *Coyote Blues*

(1993)

Pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, percussionniste, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 11 minutes

Commande: Svenska Rikskonsalter

Éditions: Chester Music

Création: le 25 mars 1993, à Stockholm (Suède), par le KammarensembleN, sous la direction de Petter Sundkvist.

En 1978, j'ai écrit une pièce pour voix soliste féminine comme étude préliminaire en composition mélodique. Je n'ai jamais achevé ce morceau, mais je me suis servi de ce que j'avais déjà écrit pour une œuvre instrumentale intitulée *Quintetto dell'estate*.

L'écriture instrumentale reposait donc sur une musique censée à l'origine être chantée. Cette année-là, j'avais composé un morceau pour vingt chanteurs intitulé *Untitled*, apparemment assez difficile puisqu'il ne fut interprété qu'en 1991 par les BBC Singers.

Quand le Svenska Rikskonsalter (« Les concerts de l'État suédois ») me commanda une œuvre à l'occasion du festival Stockholm New Music de 1993, je fus enthousiasmé à l'idée d'écrire pour une voix masculine et un ensemble. Je commençai par écrire une ébauche basée sur une matière mélodique et je réalisai une fois de plus que cet univers posait encore quelques problèmes. Dans le même temps, j'avais fait une analyse des trois versions différentes des *Noces* de Stravinsky, et, bien sûr, son univers extraordinaire m'influença.

Dès que le squelette du morceau fut écrit, je pris conscience que le rôle du chanteur était davantage d'être un catalyseur d'idées musicales que d'être une ligne principale. En prenant la décision d'abandonner la voix, ma musique retrouva une empreinte personnelle, une note qui m'avait manqué en essayant d'écrire une musique incluant la voix humaine.

J'espère que ce déguisement des idées d'origine apportera de la nouveauté à la musique instrumentale, étant donné que *Coyote Blues* repose entièrement sur un matériau vocal: courtes phrases en forme de hoquet, accords de caractère rustique, plaintes à glissandi et nombreux passages mélismatiques.

Magnus Lindberg  
(source: brahms.fr)

# YAN MARESZ

## *Tutti*

(2012-2013)

Pour flûte/petite flûte, hautbois, clarinette en si bémol/clarinette contrebasse en si bémol, basson, cor en fa, trompette en ut, trombone ténor/basse, tuba, percussion, piano clavier MIDI, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Durée: 25 minutes

Commande: Françoise et Jean-Philippe Billarant, Kunststiftung NRW et Ensemble musikFabrik

Dédicace: à Françoise et Jean-Philippe, avec toute mon amitié

Éditions: Durand

Dispositif électronique: temps réel

Réalisation informatique musicale Ircam/

Thomas Goepfer

Création

*Tutti* est la première œuvre pour grand ensemble et électronique de Yan Maresz. Partisan d'une approche inventive et toujours renouvelée de l'outil informatique, le compositeur en profite pour prendre le contrepied de ce qui se fait à l'accoutumée dans le genre: on ne trouvera donc ici quasiment aucun traitement en temps réel - le son de l'ensemble est capté et rediffusé dans la salle, avec divers procédés d'analyse/synthèse, mais non traité -, et l'on pourra entendre une écriture de l'ensemble instrumental contrainte dans le but de laisser un véritable espace d'expression dédié à l'électronique.

« J'ai souvent le sentiment que les œuvres pour ensemble et électronique sont avant tout des œuvres pour ensemble, avec une surcouche

d'électronique qui vient surcolorer une partition déjà très écrite, dit Yan Maresz. Ici, j'ai volontairement restreint l'écriture instrumentale de détail: aucun mode de jeu, aucune fioriture, rien du discours rhétorique instrumental habituel. C'est un matériau brut. Il est selon moi inutile de colorer chaque note d'un timbre spécifique par un jeu instrumental singulier, si cette couleur sera de toute façon voilée ensuite par l'électronique. Écrire pour grand ensemble et électronique exige au contraire de réinventer l'interaction entre l'espace acoustique et l'espace sonore généré par les haut-parleurs.

« Mon idée de départ a donc été d'écrire l'ensemble comme un seul et unique instrument - un seul instrument capable de produire des couleurs et un discours variés, mais porteur d'une seule identité, comme un violon ou un piano seul. Il n'y a donc que très peu de polyphonie au sein de l'ensemble: le sens du discours vient de l'articulation et de l'intégration plus étroite de l'ensemble et de l'électronique. »

Pour l'écriture de la partie électronique, Yan Maresz s'est quasiment exclusivement servi d'un logiciel d'analyse et de synthèse sur modèle rythmique dont la mise au point l'occupe depuis une quinzaine d'années. Le principe de base est d'une simplicité désarmante puisqu'elle s'appuie littéralement sur la nature ondulatoire du son, et sur l'une des méthodes d'analyse du signal les plus anciennes qui soient: l'analyse spectrale,

encore appelée transformée de Fourier.

Revenons un instant sur cette « transformée » : la théorie mathématique nous affirme que tout signal peut se décomposer en une somme de courbes sinusoïdales simples, d'amplitude variées. La transformée de Fourier nous indique, pour un signal donné, quelles sont les fréquences de ces courbes sinusoïdales et leurs amplitudes associées.

Mais qu'est-ce qu'une fréquence sinon le nombre d'oscillations du signal dans l'espace d'une seconde ? Résultat, à chaque fréquence correspond un tempo, un rythme. Si l'on prend donc toutes les fréquences qui composent un son quelconque donné, on peut obtenir une polyphonie de tempos, d'où découle directement un rythme, une polyrythmie - la polyrythmie étant l'une des grandes préoccupations de Maresz depuis ses débuts, on comprendra ce qui, dans cette méthode, attire le compositeur. Certes, ces tempi sont en l'espèce souvent beaucoup trop rapides pour être perçus, mais rien ne nous empêche de les multiplier tous par un même facteur, pour obtenir un véritable tissu polyrythmique audible.

On obtient ainsi un modèle rythmique, directement déduit du son que l'ordinateur a pu capter, en temps réel, de l'ensemble instrumental, ou d'un échantillon préenregistré qu'on lui aura donné à analyser.

Inversement, d'un modèle rythmique donné, on peut déduire... un accord ! En captant les différents impacts des attaques de note de l'ensemble instrumental, ce moteur peut générer un son de synthèse, un véritable timbre - dont la texture variera au cours du temps en fonction des variations rythmiques qui anime l'ensemble instrumental capté.

Bien que rudimentaire, le principe de base de ce logiciel permet une infinité de variations : en utilisant les résultats de l'analyse pour générer à

la fois des fréquences et des rythmes, on peut obtenir un discours polyphonique ; au moyen de filtres fréquentiels, on peut ne retenir que certaines fréquences (ergo : certains rythmes) ; au moyen d'un pivot en fréquence au milieu du spectre, on peut, par une simple similitude, élargir ou réduire le modèle rythmique ou l'accord (selon que l'on veut générer l'un ou l'autre) ; en arrondissant les enveloppes et en jouant sur la résonance, l'ordinateur peut composer en temps réel une véritable mélodie... Dans les mains de son compositeur/concepteur, qui en explore avec enthousiasme toutes les subtilités, l'outil s'avère extrêmement souple et puissant.

« Je choisis tous les paramètres en fonction de l'état musical que je veux obtenir à un instant donné : l'ensemble de ces paramètres fixe un « état » de la machine, laquelle suit l'analyse en temps réel - ça prend à peu près 5 ms, c'est donc quasi instantané -, et produit un son vivant, une texture animée de l'intérieur, presque palpitante. Les états de la machine sont si variés et différents qu'elle ne sonne jamais deux fois de la même manière. Certains moments, l'électronique va sembler très kitsch, avec des sinus qui rappellent les Ondes Martenot, ou comme des mélodies, très vieilles, très premier degré - il faut aussi savoir rire de sa musique. C'est pourtant toujours la même machine. »

L'ensemble instrumental et l'électronique jouent donc ensemble, la seconde prenant sa source dans le premier, dans un dialogue quasi concertant.

« Dans un premier temps, j'ai voulu intituler la pièce *Ripieno*, se souvient Yan Maresz : justement parce l'électronique joue souvent le rôle du solo du concerto grosso baroque. Fondue dans la masse, elle s'en détache par moments, comme une émanation familière, pour rentrer ensuite dans le rang. « Concerto », c'est « jouer ensemble », et « Ripieno », « toujours

ensemble »: mis à part une présence importante du piano vers le début de la pièce, il n'y a aucun solo de toute la durée de l'œuvre. J'ai finalement préféré le terme « Tutti », tout simplement parce que le sens premier de « Ripieno » est « fourré » en italien, ce qui n'est pas très joli. »

La dynamique du concerto grosso baroque se retrouve au reste dans la spatialisation sonore.

« Pendant les sections que l'on pourrait assimiler au « Tutti » du concerto grosso, l'électronique est diffusée au même niveau que l'ensemble, par les haut-parleurs sur la scène. Lorsqu'elle commence à s'autonomiser, à sortir de la masse orchestrale, quand son discours s'affranchit de celui de l'ensemble, elle semble alors en sortir véritablement: la diffusion sonore ne sera plus sur scène mais dans la salle, laissant l'ensemble dans l'arrière plan. La texture même des sons ressemblera plus spécifiquement à de la musique électroacoustique. Se dégagera ainsi une forme de dramaturgie spatiale, qui donne un supplément de vue au discours électronique. »

Lorsqu'on aborde la question de la poétique de la pièce, toutefois, Yan Maresz cherche ses mots: « Je suis incapable d'anticiper l'impact psychologique de ma musique au moment de l'écriture: je ne découvre sa poétique qu'en l'écoutant.

« Je travaille avec des idées musicales, j'entends des atmosphères, des références, des doigts tendus vers des lieux de mémoire, des commentaires. Comme un éclairage sur une expérience partagée dans le passé: car je ne me considère pas comme un homme visionnaire. Je côtoie constamment les compositeurs les plus prospectifs, mais je ne crois plus vraiment à un quelconque discours sur la modernité.

« Mon sentiment est que le rythme, la pulsation, la période, tout ce qui constitue les fondamentaux de l'écriture ne sont jamais qu'une capture d'un infini - comme le modèle théorique du sinus, qui ne démarre ni ne finit jamais. C'est ainsi que

s'ouvre *Tutti*, par la capture d'un moment glacé: le premier son qu'on entendra sera un accord d'orchestre de vingt-cinq secondes, complètement immobile, point de départ de l'électronique et de tout le discours musical.

« La poétique naît toute seule, conclut Yan Maresz. Je me souviens de la réponse qu'a un jour donnée Luciano Berio à la question: "Qu'est-ce que la musique?" Après un laïus d'une cinquantaine de pages, il concluait par: "Personne n'aurait eu l'idée de poser cette question à Beethoven!" La musique, c'est ce qu'on a envie d'écouter avec l'intention d'écouter de la musique. Point. »

Jérémy Szpirglas

# BIOGRAPHIES

## DES COMPOSITEURS

### **Sébastien Gaxie (né en 1977)**

Sébastien Gaxie suit d'abord des cours de piano avec Umberto Guzzo. Il étudie ensuite le piano jazz auprès de Bojan Z ainsi qu'à l'école Arpej à Paris. De 1998 à 2000, il dirige le Zhig Band, un ensemble de dix-huit musiciens qui joue sa propre musique.

En 2000, il participe à la session de composition Voix Nouvelles à Royaumont, où il bénéficie des conseils de Brian Ferneyhough. Après avoir étudié l'écriture avec Jean-Michel Bardez, l'analyse avec Bruno Plantard et la composition avec Allain Gaussin, Sébastien Gaxie entre au Cnsmdp en 2000. Il y suit les cours de composition d'Emmanuel Nunes et de Frédéric Durieux, d'orchestration de Marc-André Dalbavie, tout en étudiant le piano avec Françoise Buffet-Arsenijevic, l'analyse auprès d'Alain Louvier et l'ethnomusicologie auprès de Gilles Léothaud. De 2007 à 2009, Sébastien Gaxie suit les deux années du Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam.

Son catalogue comprend une trentaine d'opus allant de la pièce soliste à la pièce pour orchestre. Citons notamment les créations suivantes: *Watashi to kotori to suzu*, pour six voix de femmes (Tokyo, 2008); *Montagnes russes sur la Pnyx*, pour ensemble et électronique (Cursus 2, Ircam, octobre 2009); *Communication à une académie*, ballet, d'après le texte de Kafka sur une chorégraphie de Julien Guerin (Printemps des arts à Monaco, avril 2010); bande son pour le film muet, *Le Bonheur*, d'Alexandre Medvedkine (Louvre, festival Agora, 2010).

Il collabore, depuis novembre 2010, avec les chorégraphes Emilio Greco et Pieter C. Scholten. Sa pièce *Cinq maillages*, pour orchestre, est créée en mars 2012 par l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Il réalise en avril 2013 *A feast for the ears*, pièce radiophonique qui met en musique l'univers du chef Pierre Gagnaire. Par ailleurs, son travail autour de la synchronicité l'amène à réaliser des films d'animation.

### **Magnus Lindberg (né en 1958)**

Né à Helsinki, Magnus Lindberg débute le piano à onze ans et entre à l'Académie Sibelius où il étudie l'écriture, la composition et la musique électroacoustique dans les classes de Risto Väisänen, Einojuhani Rautavaara, Paavo Heininen et Osmo Lindeman. Magnus Lindberg rencontre Brian Ferneyhough et Helmut Lachenmann à Darmstadt, puis Franco Donatoni à Sienne, et devient en 1981 l'élève de Vinko Globokar et de Gérard Grisey à Paris. Il travaille au studio EMS à Stockholm, à la fin des années 1970, puis au studio expérimental de la Radio finlandaise ainsi qu'à l'Ircam dès 1985.

Sa carrière de pianiste l'amène à interpréter des œuvres de Berio, Boulez, Stockhausen ou Zimmermann. Il fonde en 1977 avec, entre autres, Kaija Saariaho et Esa-Pekka Salonen, l'association Korvat auki (Ouvrir les oreilles) et en 1980, l'ensemble Toimii, qui seront pour lui des laboratoires musicaux.

Lors de sa période parisienne, de 1981 à 1993, sa musique s'ouvre à diverses influences qu'il assimile de manière très personnelle, loin de toute esthétique post-moderne. Si l'on peut y

distinguer des traces de Sibelius, du free-jazz, de l'énergie des groupes post-punk, du minimalisme américain ou des musiques traditionnelles, en particulier d'Asie du Sud-Est, Lindberg n'en adopte pas moins l'héritage du sérialisme américain de Babbitt ou encore le principe de classification harmonique de la *Set Theory* d'Allen Forte. De même, le spectralisme français contribuera à l'élaboration de son écriture harmonique, associé au principe de la chaconne. À partir des années 1990, le compositeur aspire à une plus grande pureté de sonorités, une légèreté de l'ornementation et trouve alors dans le grand orchestre sa formation de prédilection. Il tend à émanciper l'individualité virtuose de la masse orchestrale, tout en préservant de larges effets de texture.

### **Yan Maresz (né en 1966)**

Yan Maresz commence par étudier le piano et la percussion à l'Académie de musique de Monte-Carlo puis se consacre à la guitare rock et jazz en autodidacte. À partir de 1983, il étudie auprès du guitariste John McLaughlin dont il a été le seul élève et, depuis 1989, le principal orchestrateur et arrangeur. Il étudie le jazz au Berklee College of Music (Boston) de 1984 à 1986 puis s'oriente vers l'écriture. En 1986, il entre en classe de composition à la Juilliard School de New York. Professeur assistant des classes d'écriture à la Juilliard School de 1990 à 1992, il complète son cursus avec David Diamond en 1992.

En 1993, il suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam auprès de Tristan Murail. Il y écrit *Metallics* (1995, révisé en 2001). Il est pensionnaire à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis de 1995 à 1997, à l'Europäisches Kolleg der Künste de Berlin en 2004, et à la Civitella Ranieri Foundation en 2012.

Par ailleurs, Yan Maresz enseigne activement. Il donne des master classes en Europe et au Canada. Il est compositeur en résidence au conservatoire de Strasbourg en 2003-2004 et professeur invité à l'université McGill à Montréal en 2004-2005. Il enseigne la composition aux étudiants du Coursus d'informatique musicale de l'Ircam de 2006 à 2011 et il est actuellement professeur d'orchestration et d'électroacoustique au Cnsmdp et au CRR de Boulogne-Billancourt. Maresz collabore avec les Ballets de Monte-Carlo et leur chorégraphe Jean-Christophe Maillot. *Al Segno*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou est également composée pour la danse et chorégraphiée par François Raffinot, mais l'œuvre sera reprise et développée pour le concert, donnant naissance à *Sul Segno* en 2004. Parmi ses œuvres récentes, la musique pour le film de René Clair, *Paris qui dort* (2005), est jouée très fréquemment.

# BIOGRAPHIES

## DES INTERPRÈTES

### David Lively (pianiste)

La carrière du pianiste français d'origine américaine David Lively est lancée, dès l'âge de quatorze ans, lors d'un premier concert avec l'Orchestre Symphonique de Saint-Louis. Son talent remarqué, l'adolescent s'installe à Paris deux ans plus tard, grâce à une bourse du gouvernement français. C'est le coup de foudre, avec le pays et son répertoire de clavier. Élève à l'École normale de musique de Paris, il rencontre très tôt Nadia Boulanger. Cette dernière lui ouvrira de larges horizons musicaux, parmi lesquelles les musiques d'Aaron Copland et Elliott Carter dont il étudiera et enregistrera les œuvres majeures pour piano. Pianiste exceptionnellement doué, il a actuellement plus de quatre-vingts concertos à son répertoire dont une dizaine enregistrés pour Deutsche Grammophon, Koch Schwann, Marco Polo... David Lively porte un grand intérêt aux compositeurs américains du XX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, il réussit à faire partager son enthousiasme pour deux immenses *Concertos* méconnus qu'il gravera également : celui de Busoni et celui de Furtwängler, qu'il fut le premier à enregistrer dans sa version complète et définitive. Très attaché par ailleurs au répertoire de chambre - il dirige chaque année le Festival de Saint-Lizier dans les Pyrénées - David Lively a donné maints concerts avec les Quatuors Melos et Borodine, les violonistes Gil Shaham, Myriam Fried, Augustin Dumay, et les pianistes Martha Argerich, Eugene Istomin, parmi bien d'autres.

### Ensemble musikFabrik

Fondé en 1990, et depuis 2003 basé à Cologne, en Rhénanie du Nord-Westphalie, l'Ensemble musikFabrik est constitué de solistes engagés dans le domaine de l'innovation ; ils participent aux décisions de programmation et sont investis dans l'interprétation du répertoire contemporain. L'Ensemble musikFabrik est subventionné par le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

L'ensemble travaille aux côtés de nombreux compositeurs, artistes et chefs d'orchestre réputés et donne une centaine de concerts par an, dont une partie dans la série qu'il produit « musikFabrik in WDR » (Radio de Cologne) avec l'appui de la Fondation NRW pour les arts. Le public est régulièrement invité à débattre avec les artistes et les musiciens.

Des commandes, des œuvres nouvelles, les projets interdisciplinaires faisant appel à l'informatique ou bien à l'improvisation constituent les axes de travail de l'ensemble. Outre les engagements à la Philharmonie et à la WDR de Cologne, l'Ensemble musikFabrik est invité par la Schaubühne, la Philharmonie de Berlin, Ultraschall, les Cours d'été de Darmstadt, le NDR, le SWR, et de nombreux festivals d'Europe ou des USA. L'ensemble produit aussi sa série d'enregistrements « Edition musikFabrik », publiée par Wergo.

[www.musikfabrik.eu](http://www.musikfabrik.eu)

### Musiciens participant au concert

Helen Bledsoe, flûte  
 Peter Veale, hautbois  
 Carl Rosman, clarinette  
 Alban Wesly, basson  
 Christine Chapman, cor  
 Marco Blaauw, trompette  
 Jamie Williams, trombone  
 Melvyn Poore, tuba  
 Dirk Rothbrust, percussion  
 Benjamin Kobler, piano/clavier  
 Ulrich Löffler, piano/clavier  
 Juditha Haeberlin, violon  
 Hannah Weirich, violon  
 Axel Porath, alto  
 Dirk Wietheger, violoncelle  
 Michinori Bunya, contrebasse

### Peter Rundel (direction)

Profondeur d'approche et créativité dramaturgique, dans les partitions les plus complexes, de tous styles et de toutes époques: voilà les qualités essentielles de Peter Rundel, qui, conjuguées, ont fait de lui l'un des chefs d'orchestre européens les plus recherchés - pour des programmes symphoniques et lyriques.

Violoniste de formation, il se forme à la direction d'orchestre auprès de Michael Gielen et Peter Eötvös, et trouve un mentor en la personne du compositeur Jack Brimberg. Violoniste de l'Ensemble Modern de 1984 à 1996, il s'engage résolument pour les musiques d'aujourd'hui en tant que chef, et se voit régulièrement invité par de prestigieux ensembles comme Recherche, Resonanz, Asko, Klangforum Wien, Intercontemporain et musikFabrik. Il crée ainsi quelques chefs-d'œuvre essentiels - citons, dans le domaine du lyrique, *Nacht* de Georg Friedrich Haas, *Ein Atemzug - die Odyssee* d'Isabel Mundry, et *Das Märchen* et *La Douce* d'Emmanuel Nunes -, participe à des productions de *Donnerstag*, extrait de *LICHT* de Stockhausen et *Massacre* de Wolfgang Mitterer, et se distingue par deux

nombreux enregistrements des œuvres de Nono, Kyburz, Reich, Furrer, Barraqué, Goebbels, etc. Directeur artistique de l'Orchestre philharmonique royal de Flandres de 1998 à 2001, puis de la Kammerakademie de Potsdam à sa création en 1999, Peter Rundel devient directeur de l'Ensemble Remix, à la Casa da Música de Porto, en 2005.

### Thomas Goepper (réalisateur en informatique musicale Ircam)

De 2000 à 2004, Thomas Goepper 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 opera *Hypermusic Prologue*, Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon avec *Les Bacchantes*, Sarkis et sa relecture de *Roaratorio* de John Cage, Ivan Fedele, Philippe Manoury pour son concerto pour piano.

## **Olivier Pasquet (réalisateur en informatique musicale Ircam)**

Producteur et compositeur de musique électronique, Olivier Pasquet s'est initié en autodidacte à l'écriture puis à l'informatique musicale. De 1996 à 1999, il poursuit des études de composition à Cambridge et travaille dans divers studios d'enregistrement. Depuis, à l'Ircam et aussi ailleurs, il travaille seul et collabore parfois avec de nombreux artistes en provenance de divers mondes artistiques et esthétiques (arts numériques, musiques populaires ou contemporaine). Il est souvent impliqué dans le spectacle vivant : danse, opéra, théâtre musical et théâtre classique et contemporain. Avec soixante-cinq créations à son actif, il a notamment travaillé avec Georges Aperghis, Brice Pauset, Ludovic Lagarde, William Forsythe, Rand Steiger, Florian Hecker... Il compose principalement seul ce qu'on appelle de la musique électronique ou IDM en utilisant des concepts et algorithmes de sa propre fabrication. L'importance plastique de ses pièces permet de les matérialiser sous la forme d'installations dans divers festivals et musées autour du monde. Il mène une recherche sur l'écriture du texte sonore ou parlé ainsi que sur « la composition paramétrique » en lien fort avec l'architecture et le design algorithmique. Il était un des instigateurs du festival alternatif ResOFFnance et est l'organisateur du workshop européen Max/MSP/Jitter en 2006 avec Andreas Breitscheid au FNM, Stuttgart. Entre 2006 et 2009, il enseigne l'art interactif et le design computationnel aux Arts Déco. Il a obtenu la Villa Médicis Hors les Murs, Arcadi, Tokyo Wonder Site et une résidence au Chili.

## 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, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, 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. Soutenue institutionnellement et, dès son origine, par le 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 la tutelle du CNRS et, depuis 2010, de celle de l'université Pierre et Marie Curie.

## Les Spectacles vivants au Centre Pompidou

Tout entier tourné vers les formes les plus neuves de la création, le Centre Pompidou propose tout au long de l'année une programmation de spectacles vivants qui défend les formes hybrides de la création et les écritures théâtrales, chorégraphiques et musicales les plus innovantes.

Fidèle à la vocation de pluridisciplinarité du lieu, la programmation privilégie les liens unissant les arts de la scène et les arts visuels, en proposant à des artistes plasticiens d'investir le plateau de la Grande salle, ou en produisant des œuvres dont la dimension plastique est centrale et qui constituent autant d'expériences visuelles et sonores.

### ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

**Direction de la production - régie des salles de spectacles**

Ircam

**Franck Berthoux**, ingénieur du son  
(création Sébastien Gaxie)

**Maxime Le Saux**, ingénieur du son  
(création Yan Maresz)

**Yann Bouloiseau, Tudi Lenedic**, régisseurs son  
**Emmanuel Martin**, régisseur

### PROGRAMME

**Jérémie Szpirglas**, textes

**Olivier Umecker**, graphisme

# Prochains rendez-vous

## ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Vendredi 7 juin, 20h  
Salle Pleyel

**Barbara Hannigan**, soprano  
Direction **Jukka-Pekka Saraste**  
Réalisation informatique musicale **Ircam/Carlo Laurenzi**

Créations de **Philippe Schœller** et de **Carmine Emanuele Cella**,  
*Symphonie n° 3* de **Witold Lutoslawski**,  
*Métaboles* de **Henri Dutilleux**

CONCERT PRÉSENTÉ EN DIRECT SUR FRANCE MUSIQUE  
PAR RODOLPHE BRUNEAU-BOULMIER

TP 35€ - TR 28€ - Pass ManiFeste 24,50€  
Pass Jeunes 8€

**Réservation** billetterie@ircam.fr ou 01 44 78 12 40

## ALIADOS (ALLIÉS) UN OPÉRA DU TEMPS RÉEL CRÉATION

Du vendredi 14 au mercredi 19 juin  
(relâche le dimanche)  
14, 15, 17, 19 juin, 20h30, 18 juin, 19h30  
Théâtre de Gennevilliers

Musique **Sebastian Rivas**  
Livret **Esteban Buch**  
Mise en scène **Antoine Gindt**  
Réalisation live **Philippe Béziat**  
Direction musicale **Léo Warynski**  
Réalisation informatique musicale **Ircam/Robin Meier**

TP 24€ - TR 15€ - Pass ManiFeste 12€  
Pass Jeunes 9€

**Réservation** billetterie@ircam.fr ou 01 44 78 12 40

## PERCUSSION 2013

Mercredi 12 juin, 20h30  
Centre Pompidou, Grande salle

**Daniel Ciampolini, Benoît Maurin, Pierre-Olivier Schmitt, Gianni Pizzolato**,  
interprètes  
**Steven Schick** percussion  
Réalisation des Geecos **Ludovic Barrier - luthier**  
Réalisation informatique musicale **Ircam/Lorenzo Bianchi**

Création de **Lorenzo Pagliei**, œuvres de **Iannis Xenakis, Brian Ferneyhough** et **John Luther Adams**

TP 18€ - TR 14€ - Pass ManiFeste 10€  
Pass Jeunes 10€

**Réservation** billetterie@ircam.fr ou 01 44 78 12 40

## Une tribune vous est ouverte...

<http://manifeste.ircam.fr>

Partagez vos impressions et vos commentaires

Suivez l'actualité du festival, découvrez  
ses coulisses, réservez vos places en ligne

et aussi programmes, entretiens avec les artistes,  
extraits des répétitions, audio, vidéos, photos...

# LA CULTURE DÉBORDE, TÉLÉRAMA AUSSI

*Le monde bouge. Pour vous, Télérama explose chaque semaine, de curiosités et d'envies nouvelles.*



Vous les avez manqués ?

Retrouvez tous les

## HORS-SÉRIES

du *Monde* sur

[www.lemonde.fr/boutique](http://www.lemonde.fr/boutique)

ou à la boutique du *Monde*,  
80, bd Auguste-Blanqui,  
75013 Paris



L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par 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) rejoints, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).



**MANIFESTE-2013  
LES PARTENAIRES**

Cité de la musique  
Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie  
Le CENTQUATRE-Paris  
Les Spectacles vivants-Centre Pompidou  
Orchestre Philharmonique de Radio France  
ProQuartet - Centre européen de musique de chambre  
T&M-Paris  
Théâtre des Bouffes du Nord

**AVEC LE SOUTIEN DE**

Caisse des Dépôts  
Diaphonique, fonds franco-britannique pour la musique contemporaine  
DREST (département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie) du ministère de la culture et de la communication  
FCM - Fonds pour la création musicale  
Fondation Orange  
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la Culture  
Réseau Ulysses, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne  
Réseau Varèse  
L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionnée par le programme Culture de la Commission européenne.  
SACD  
Sacem  
UPMC

**PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES**

Charleroi Danes, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles  
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris  
EXAUDI (ensemble en résidence 2013)  
Hessische Theaterakademie  
Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains  
Lucerne Festival Academy  
micadanses, Paris

**PARTENAIRES MÉDIAS**

Arte  
France Culture  
France Musique  
Le Monde  
parisART  
Télérama

**L'ÉQUIPE**

**DIRECTION**

Frank Madlener

**COORDINATION**

Suzanne Berthy  
Charlène Comin, Natacha Moëne-Loccoz

**RÉPLIQUES ART-SCIENCE**

Sylvain Lumbroso, Hugues Vinet  
Sylvie Benoit

**PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE**

Andrew Gerzso  
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Florence Grappin

**PRODUCTION**

Cyril Béros  
Julien Aléonard, Timothé Bahabianian, Anne Becker, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Thomas Clément, Agnès Fin, Éric de Gélis, Olivia Gomis, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Serge Lacourt, Maxime Le Saux, Clotilde Turpin, Frédéric Vandromme

**COMMUNICATION & PARTENARIATS**

Marine Nicodeau  
Violaine Cormy, Mary Delacour, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Delphine Oster, Caroline Palmier, Gabrielle Vignal

**CENTRE DE RESSOURCES IRCAM**

Samuel Goldszmidt  
Minh Dang

**RELATIONS PRESSE**

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre  
ERACOM/Estelle Reine-Adélaïde



**ULYSSES**



# NOTES

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

