

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

SIMPLEXITY

LA BEAUTÉ DU GESTE

Jeudi 2, vendredi 3 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Thierry De Mey concept, musique et chorégraphie

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Jérôme Comte clarinette

Samuel Favre, Victor Hanna percussions

Frédérique Cambreling harpe

John Stulz alto

Peter Juhász, Victor Pérez Armero, Louise Tanoto, Ildikó Tóth, Sara Tan Siyin danseurs

Zsuzsanna Rozsavolgyi assistante chorégraphique

Manuela Rastaldi conseillère artistique

François Deppe collaborateur musical

Stéphane Orlando assistant musical

Benoit Meudic réalisation informatique musicale Ircam

Sébastien Naves collaboration informatique musicale Ircam

Gioia Seghers costumes

Nicolas Olivier coordinateur technique et lumières

Thierry De Mey

SIMPLEXITY la beauté du geste,

aide à l'écriture d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture et de la Communication.

CRÉATION FRANÇAISE

Production Charleroi Danes, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain, Kunstenfestivaldesarts, Théâtre de Liège, Ars Musica. Avec le soutien de la SACD.

Thierry De Mey est artiste associé à Charleroi Danes, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



KUNSTENFESTIVALDESARTS



SIMPLEXITY LA BEAUTÉ DU GESTE

Jeudi 2, vendredi 3 juin, 20h30
Centre Pompidou, Grande salle

THIERRY DE MEY

SIMPLEXITY la beauté du geste

(2014-2016)

pour cinq danseurs, cinq musiciens et électronique

Durée: 80 minutes

Commande: aide à l'écriture d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture et de la Communication.

Création: le 20 mai 2016 au Kaaaitheater-Bruxelles (Belgique), par Jérôme Comte (clarinette), Samuel Favre, Victor Hanna (percussions), Frédérique Cambreling (harpe), John Stulz (alto), Peter Juhász, Victor Pérez Armero, Louise Tanoto, Ildikó Tóth, Sara Tan Siyin (danseurs).

CRÉATION FRANÇAISE

Ordre des pièces

1. *Light windows*
2. *Interpolation*
3. *Kaira*
4. *Face à face*
5. *Traceless*
6. *Ripple Marks*
7. *Affordance*

Pour son premier spectacle d'art complet (c'est-à-dire une œuvre scénique impliquant musique, chorégraphie et tout un attirail informatique), *SIMPLEXITY la beauté du geste* est, à défaut d'un aboutissement, tout du moins une synthèse des travaux antérieurs de Thierry De Mey autour du mouvement. Colonne vertébrale de son processus créatif, le mouvement guide et motive en effet à la fois sa pensée esthétique et sa réflexion compositionnelle, au point qu'il s'est lancé voilà

une dizaine d'années dans une véritable «taxinomie du geste» - au reste, cette expression a longtemps tenu lieu de titre provisoire au grand œuvre qu'est devenu *SIMPLEXITY*.

Concept emprunté aux neurosciences, le mot-valise de «simplicité» est une manière pour Thierry De Mey de trancher un faux débat qui touche tous les domaines, et particulièrement celui de l'esthétique musicale, et dont les origines se trouvent dans la confusion entre «complexe» et «compliqué», ainsi qu'entre «simple» et «simpliste». «Le complexe, dit-il, c'est un phénomène dont les prémisses obéissent à une forme préhensible parfois très simple (le jeu de go, par exemple, dont le principe est diaboliquement simple), mais dont les développements sont d'une grande richesse. Le compliqué, ce serait... la bureaucratie, par exemple. Quant à moi, je revendique d'aborder le complexe, sans rechigner à utiliser les outils actuels (nouvelles technologies) ni éviter la confrontation avec les autres produits de notre réalité. Mais l'acte créateur vient après l'exploration et la prise en compte de la complexité: c'est un processus qui relève de l'abstraction, de la stratification, de la modélisation. D'une simplicité qui n'a rien de simpliste car elle n'appauvrit en rien le phénomène observé. René Thom, fondateur de la théorie des catastrophes, écrit que le vrai n'est pas menacé par le faux, car le faux dessine les contours du vrai. En revanche, le vrai est menacé par l'insignifiant. La complication et le bain d'informations

dans lequel nous baignons quotidiennement tendent à masquer les informations pertinentes. Et je me refuse à infliger à mon public une complication brute, qu'il ne saura pas démêler.»

Au-delà de cette définition générale, le concept de simplicité s'avère pertinent pour décrire toutes les étapes, ou presque, de l'élaboration de la pièce qu'il désigne. Une grande partie du matériau musical et chorégraphique est ainsi produit grâce à des modèles physiques. Certains ont servi (et servent encore, au cours du spectacle) de point de départ et de source d'inspiration aux improvisations, que De Mey appelle «Instant compositions», réalisées par les interprètes sous la direction du compositeur. D'autres, représentant des phénomènes sonores fragiles (sons multiphoniques ou nœuds fréquentiels sur des cordes vibrantes), ont servi au calcul du champ harmonique. Utilisés comme des cribles par synthèse soustractive, ces modèles physiques idéaux filtrent des échantillons concrets extraits d'une large banque de sons naturalistes (une forêt en automne, une tempête de sel sur la mer d'Aral, un orage en mer du Nord...) pour enrichir le discours électroacoustique.

D'autres modèles mathématiques, comme la série de Fibonacci ou celles des nombres radiants, suggèrent l'organisation de l'espace, du rythme, et jusqu'à la forme - sans jamais devenir systématique: «là est le principe générateur de *SIMPLEXITY*: on prend un modèle naturel et on en extrait la logique pour la reproduire de manière informatique. De là, on peut générer des mouvements, des séries de notes, de rythmes, etc. À l'autre bout de la chaîne, on fait en sorte que ce soit jouable par l'interprète - et, espérons-le, riche d'émotions pour le spectateur.»

J. S.

Entretien avec **Thierry De Mey**

SIMPLEXITY: une œuvre transdisciplinaire et un travail d'équipe

Ce spectacle intitulé *SIMPLEXITY* marque indubitablement un tournant dans votre parcours: pour la première fois, vous signez un spectacle entier et non plus seulement la musique. Exception faite de votre casquette de cinéaste, ce spectacle présente une vision panoptique de votre univers artistique.

Thierry De Mey: En effet, pour la première fois, j'assume un art « complet ». Cela ne relève pas d'un désir de conquête de nouveaux territoires expressifs: composer le mouvement, musical ou filmique, a toujours été au centre de mes préoccupations, mais je n'ai jamais revendiqué le titre de chorégraphe.

Pourquoi ?

Parce que les chorégraphes avec lesquels je travaillais, et avec lesquels je travaille encore, sont des personnalités absolument géniales dans ce domaine: Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Wim Vandekeybus... Et puis je trouvais déjà ridicule de m'affirmer compositeur et réalisateur de films - alors que deux vies suffisent à peine pour mener à bien chacun de ces métiers. Comment pouvais-je m'en adjoindre un troisième! Plus personne ne m'aurait pris au sérieux, sous aucune des casquettes que j'aurais enfilées.

Qu'est-ce qui change aujourd'hui ?

Le moment est venu d'accepter que c'est justement cette transdisciplinarité (une appellation

que je revendique) qui constitue ma spécificité - voire ma mission. Que ce soit un hasard familial, le fait de mon parcours, ou la force des choses, c'est là que je me sens bien. Déjà, pendant mes études de cinéma (art transdisciplinaire par excellence), je squattais tous les enregistreurs du studio son pour faire jouer mes boucles sonores. Il était donc grand temps d'assumer ce rôle. En outre, je ne pouvais pas demander à quelqu'un d'autre de faire le tri dans mes propres processus, dans mon propre langage, qu'il soit musical, chorégraphique ou scénique: c'est à moi qu'il revient d'articuler tous les aspects de mon discours, quand bien même je revendique le travail en équipe.

Quel est le rôle de cette équipe? Les interprètes en font-ils partie ?

Bien sûr! *SIMPLEXITY* n'aurait jamais vu le jour si tous les partenaires de ce projet, l'Ircam, l'Ensemble intercontemporain, Charleroi Danses, ainsi que leurs équipes, ne m'en avaient donné les moyens et le temps depuis toutes ces années. Concernant la danse, par exemple, je m'appuie beaucoup sur le matériau fourni par mes danseurs, qui sont fabuleux et très créatifs, ainsi que sur mes deux assistantes (Zsuzsanna Rozsavolgyi et Manuela Rastaldi), dont c'est le métier, qui portent un regard très pointu sur ce matériau. Je n'ai donc pas « écrit » les « phrases chorégraphiques » du spectacle en tant que telles, mais tantôt des partitions de mouvements, tantôt

des schémas structurels d'organisation spatiale et temporelle. En outre, une grande partie du matériau que m'ont donné les danseurs est née de suggestions et de stimuli de diverses natures venant de moi.

Pour la musique, j'ai bien sûr à mes côtés Benoit Meudic, réalisateur en informatique musicale Ircam, mais aussi Stéphane Orlando et François Deppe, un de mes vieux camarades du groupe Maximalist!, qui est resté mon complice de cœur pour la composition: il m'accompagne dans tout mouvement d'instrumentation.

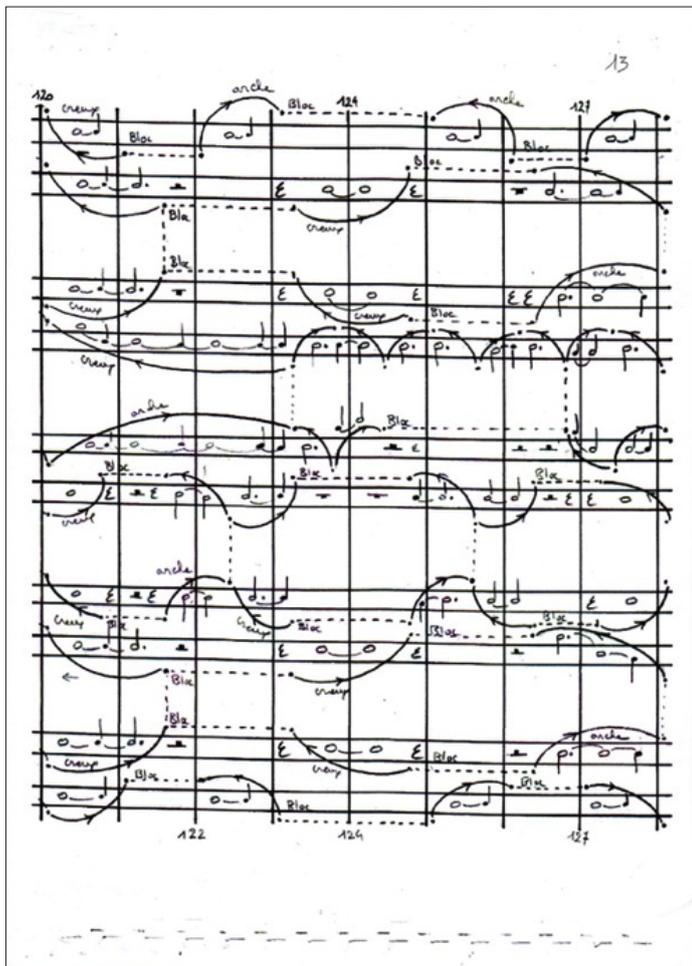
Le travail collaboratif intervient à toutes les étapes du travail: à la fois dans la génération du matériau et dans le processus d'élaboration qui suit. Je n'en ressens ni gêne ni remords. Je me souviens d'avoir été le témoin, en tant qu'assistant au cours de mes études de cinéma, au « choc » entre Chantal Akerman et Pina Bausch sur le projet *Un jour, Pina m'a demandé* filmé à Avignon en 1989. J'ai ainsi été le témoin d'un énorme conflit entre ces deux immenses artistes, qui avaient des conceptions diamétralement opposées sur la question: Pina, de son côté, a l'habitude de travailler avec la matière que lui donnent ses danseurs, tandis que Chantal était une militante de la politique de l'auteur, et voulait révéler les « secrets de fabrication » de Pina. En ce qui me concerne, ma position est claire: si je travaillais avec un autre danseur, la danse ne serait pas la même. Idem avec les musiciens. Surtout dans les passages où je leur laisse une grande liberté.

Cela pose la question de la pérennité de l'œuvre.

Tout à fait. Si *SIMPLEXITY* est repris par d'autres interprètes, il faudra sans doute que je la revoie, à commencer par le montage des différentes pièces qui la composent. Mais, si j'investis toujours mes collaborateurs dans le processus de création, j'aspire également à une structuration forte de son devenir. Trop se fier à l'improvisation, c'est risquer une œuvre qui racle le plancher le jour où l'interprète n'est pas inspiré. Aussi, cette volonté de structuration vient de deux contraintes: la pérennité et l'authenticité du message, c'est-à-dire son invariant créatif. Prenez les textes religieux: c'est leur versification qui permet de les transmettre facilement et de manière invariable. De même, du Bach, même sur un mauvais piano désaccordé ou sur un synthé avec un son de koto, reste du Bach.

Vous dites donner des suggestions et des stimuli à vos interprètes: quel genre de stimulus? Comment se passe le travail?

C'est extrêmement varié. Pour les danseurs, par exemple, il m'est arrivé de leur proposer quelques gestes puisés dans mon catalogue de mouvements, cette taxinomie du geste que j'ai compilée depuis mes travaux sur *Light Music*. Cela peut se présenter sous forme de cartes à jouer: ils en tirent ou en choisissent plusieurs, les agencent à leur guise et imaginent à partir de ces gestes une séquence de mouvements. Le lendemain, je peux très bien leur apporter une phrase d'un poème de E. E. Cummings, ou une proposition visuelle extraite d'un documentaire animalier (gibbons, serpents volants, raies Manta...) - à partir desquels ils improvisent. Idem pour les musiciens, qui sont des improvisateurs hors pair.



Une partition de pièce de gestes

D'autres fois encore, j'ai organisé ce que j'appelle des « Face-to-Face »: j'envoyais des binômes musicien/danseur travailler seuls dans une pièce pendant deux heures sur un thème donné - au sortir de quoi, je gardais ce que j'aimais, ou je donnais quelques indices pour réorienter le travail. Sans s'obstiner: il faut que le processus vive de manière organique.

Autre stimulus qui s'est avéré très riche et que j'ai largement utilisé pour *SIMPLEXITY*: les modèles physiques. Nous avons, avec mon RIM Benoit Meudic, développé sur ordinateur des modèles (pendules multiples, vols de chauve-souris, essais d'étourneaux, reptations, inversions de la gravité...) - des systèmes dont l'évolution est déterminée par les lois de la physique ou de la biologie, mais qui peuvent conduire à des situations imprévisibles, comme des équilibres

instables. Prenant ces modèles pour inspiration, nous avons fait diverses expériences d'improvisation, danseurs et musiciens ensemble - soit en roue libre, soit à partir d'un accord, une texture déjà colorée sur laquelle ils devaient broder. S'inspirant de l'image du modèle, danseurs et musiciens tentent une forme de projection mimétique, gestuelle ou sonore. Les résultats sont tout simplement fantastiques - et lorsque le spectateur n'est pas conscient du modèle: ça devient presque magique!

Tous ces matériaux produits constituent ce que j'appelle les « Instant Compositions ».



Cartes à jouer: essais browniens

Ces improvisations sont-elles ensuite fixées sur la partition ?

Pas toujours. L'« Instant Composition » peut effectivement parfois aller vers la fixation, avec l'« Instant Variation », qui est l'improvisation autour d'un matériau donné produit par une « Instant Composition », voire la « Fixed Variation », variation que les interprètes ont déjà produite, et qu'ils reproduisent telle quelle. Au bout de l'échelle, il y a l'écrit.

À l'inverse, afin de garder la fraîcheur de la chose, certains passages de *SIMPLEXITY* sont des « Instant Compositions » produites en direct, au cours du spectacle - c'est alors une improvisation codifiée, autour d'un type de modèles déjà travaillé en amont.

Je parcours ainsi toute la fourchette entre forme fixée et forme improvisée - et cela peut concer-

ner la danse et la musique, l'une ou l'autre, ou ni l'une ni l'autre : toutes les combinaisons sont possibles. Le seul danger, dans ce domaine, est l'exhaustivité qui essoufflerait la démarche - l'entorse au système est bien plus intéressante que son respect absolu.

Cela concerne d'ailleurs aussi la forme globale de *SIMPLEXITY*, pour laquelle j'ai travaillé à partir de l'hypothèse d'un parcours « à la *Cosi Fan Tutte* ».

C'est-à-dire ?

Cosi Fan Tutte est réputé pour proposer toutes les combinaisons possibles entre les six voix dans ses ensembles vocaux (à l'exception des trop nombreux quintettes) - ce qui permet à Mozart et Da Ponte d'élaborer une structure absolument géniale, surtout quand on met en parallèle tessitures et rôles dans la conspiration. La combinatoire musicale et dramaturgique est fascinante.

Dans *SIMPLEXITY*, cette combinatoire met en présence deux équipes : cinq danseurs et cinq musiciens.

C'est juste, et il s'agit de parcourir dans le même temps les différentes relations entre musique et danse. La première étape dans la genèse de *SIMPLEXITY* fut ainsi la création de *Ripple Marks* à la Philharmonie de Paris, une pièce dansée « traditionnelle » : les danseurs dansent une chorégraphie écrite sur la musique (très virtuose) jouée par un trio (clarinette, alto et harpe), le tout accompagné par une vidéo inspirée d'une chorégraphie de Trisha Brown.

Mais la deuxième entrée fut *Traceless*, une pièce de gestes, interprétées par les dix protagonistes : musiciens et danseurs sont en binôme, les seconds, placés derrière les premiers, suivent puis extrapolent leurs gestes comme leurs ombres. Des rythmes très simples gagnent ainsi une complexité prodigieuse. Dans un second

temps, on a pu placer des capteurs sur les danseurs pour enrichir le tissu musical électronique... Dans la pièce finale, intitulée *Affordance* (un concept issu de l'éthologie, qui désigne aujourd'hui le degré d'intuitivité d'une interface - pour clore *SIMPLEXITY*, cela va de soi), j'ai demandé à tous les musiciens, même les non percussionnistes, de jouer des percussions - pour générer une multiplicité de couches rythmiques que les danseurs déploient dans l'espace.

Votre credo a toujours été le mouvement : le mouvement comme origine de la pensée musicale, source d'inspiration, moteur d'organisation, colonne vertébrale du discours, et, singulièrement dans une œuvre comme *SIMPLEXITY*, le mouvement comme interface entre les diverses disciplines : transposez-vous également des techniques d'écriture propres à une discipline vers une autre ?

Tout le temps ! C'est même le principe de base de mon fonctionnement. Laissez-moi vous donner quelques exemples, que j'ai utilisés au cours de la composition de *SIMPLEXITY*.

Pour organiser l'espace scénique, je me suis longtemps appuyé sur des clefs de proportions comme les séries de Fibonacci ou les nombres radiants. Si j'inscris ces séries au sol sous forme géométrique et que je demande à un danseur de parcourir ces formes à vitesse constante, l'espace devient temps, les proportions mathématiques se manifestant sous forme de rythmes. Si, à l'inverse, je demande au même danseur de parcourir chaque segment dans un temps régulier, il va devoir courir de plus en plus vite, développant de fait une proportion spatiale dans le temps. De la même manière, je peux transformer une forme musicale en une phrase de mouvements, et vice versa - projetant ainsi le temps sur l'espace, ou l'espace sur le temps.

Je peux aussi détourner des outils typiquement musicaux - comme cette fonction mathématique, couramment utilisée par les musiciens spectraux, qui, d'une série d'accords, dégage une fondamentale commune: une fondamentale virtuelle qui n'est autre que le plus grand commun diviseur des fréquences données. Au lieu de fréquences, j'applique cette fonction à des rythmes, en recherchant la plus petite pulsation commune d'une série de formules rythmiques - que je peux ensuite déployer dans l'espace. Ainsi, une fonction spectrale devient rythmique puis spatiale.

De manière plus pragmatique, j'ai déjà dit que, dans *SIMPLEXITY*, un poème peut générer une séquence de mouvements, par le biais d'improvisations notamment, laquelle séquence peut alors devenir un rythme qui réapparaîtra dans la musique. On peut aller plus loin encore, en triangulant la relation stimulus/chorégraphie/composition. D'abord, je filme des danseurs élaborant une logique de mouvements en réaction à un stimulus donné (un film, un poème, un modèle physique...). Puis je compose une musique en m'inspirant de ce même stimulus, sans regarder ce que font les danseurs, de même que les danseurs n'entendent pas ma musique. Puis on met les deux ensembles, en faisant abstraction du stimulus d'origine - faisant jaillir nombre de relations étonnantes et inattendues. Parfois, ça ne marche pas. Parfois, des ajustements sont nécessaires. Mais toujours un dialogue s'instaure entre les deux.

Dans *SIMPLEXITY*, le discours transdisciplinaire est également nourri par les nouvelles technologies de captation de geste. Vous vous êtes déjà confronté à ces technologies par le passé, dans *Light Music* par exemple. Comment votre approche de ces outils a-t-elle évolué ?

Ce sont surtout les outils de captation de mouvement qui ont évolué. La finesse de la captation s'est améliorée, de même que la vitesse de transmission et de traitement du signal et la polyvalence des capteurs (combinant accéléromètres et gyroscopes), pour obtenir un véritable rendu du geste en trois dimensions. Dans *Light Music*, une grande partie du travail était réalisé par une captation vidéo - mais cela implique une latence de 80 ms, que n'ont pas les accéléromètres et gyroscopes dont la transmission MIDI est quasi immédiate: on peut même faire des solos de batterie avec des baguettes MIDI.

Toutefois, la multiplication des interprètes pour *SIMPLEXITY* a créé des problèmes d'interférence difficiles à résoudre et, plus généralement, un problème majeur demeure: la localisation des gestes dans l'espace - problème que la vidéo résolvait en partie dans *Light Music*. Je croyais pourtant que cette question serait réglée très rapidement! Après tout, nous disposons de GPS qui localisent un véhicule au mètre près... Mais pas moyen de localiser précisément un objet sur une scène. Résultat: un même geste réalisé à deux endroits différents (distants de quelques décimètres ou même de quelques mètres), sera «entendu» par la machine comme étant exactement le même geste. Même chose pour un mouvement de translation lent, par exemple: les capteurs ne donneront rien. Même une caméra n'y suffirait pas: dans le cas d'une scène, ce n'est pas une, mais au moins trois caméras qui seraient nécessaires afin de situer précisément un objet dans l'espace - et encore, la triangu-

lation ne serait pas parfaite, et les contraintes logistiques seraient considérables.

Le seul dispositif qui fonctionnerait, c'est l'attirail extrêmement lourd du Motion Capture utilisé par le cinéma: une captation infrarouge, par onze caméras, de marqueurs passifs réfléchissants qui dessinent le squelette. J'en ai fait l'expérience récemment, pour une création intitulée *Solid Traces*, à partir d'un travail sur Trisha Brown. C'est très amusant, mais extrêmement onéreux et le processus est incroyablement long: l'ordinateur doit au préalable « apprendre » toutes les relations entre les différents marqueurs, afin de recréer ensuite la continuité des mouvements.

L'autre obstacle de ces technologies, c'est la nécessaire interprétation du signal: le moindre doute peut être à l'origine de quiproquos insolubles.

C'est en effet la grande différence avec une lutherie traditionnelle. Dans *Light Music*, on avait imaginé un mur de lumière, qui servait d'interface on/off - à la manière d'un clavier. Pour *SIMPLEXITY*, cette solution n'est pas envisageable: non seulement parce que nous avons dix protagonistes, mais aussi parce que cela va à l'encontre de la logique scénique. Il faut donc limiter les outils de captations à ce qu'ils savent faire, et s'adapter à la situation scénique et chorégraphique - voire « tricher » ou faire un tour de passe-passe quand c'est nécessaire.

Cela dit, ne confondons pas. Certes, l'informatique est « bête »: elle permet de récupérer un certain nombre de données et peut même nous aider à affiner nos résultats. Mais elle ne pourra que très difficilement prétendre se substituer à l'acte conscient, intuitif, décisionnel, du compositeur. Cela pose alors la question: qu'est-ce que la conscience? Peut-elle être reproduite artificiellement?

Cette réflexion est d'ailleurs sous-jacente à toute la démarche qui anime *SIMPLEXITY* - un concept que j'ai emprunté aux neurosciences. Les sciences cognitives reposent sur la connaissance du cerveau telle que l'imagerie médicale (qui ne cesse de s'affiner) nous permet de le concevoir: quelles zones s'allument lorsqu'on fait tel ou tel geste, etc. Une position extrême, voire dangereuse, serait de considérer que toutes ces données obtenues constituent le propre de la conscience. Alors que ce ne sont que des données. D'où la question de la nature du lien entre les données récupérées et le phénomène que l'on veut comprendre... Si j'osais une comparaison, je dirais que ces données sont du même ordre que les images satellites, qui distinguent avec précision les mouvements des masses d'airs, mais ne nous disent pas grand-chose sur la conscience politique de notre société (en l'occurrence, ces images nous interpellent quant à la pollution atmosphérique)! Après tout, il ne faut pas perdre de vue non plus qu'il s'agit d'un cerveau humain analysant un autre cerveau humain.

Je suis convaincu qu'il faut se servir de l'ordinateur comme d'un outil. Je n'insérerai jamais de données brutes dans ma partition. Toujours s'interposera le geste du compositeur que je suis.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES

**Thierry De Mey (né en 1956),
concept, musique et chorégraphie/
Charleroi Danes**

Compositeur, « enmusicalisateur » de gestes, réalisateur de films de danse, créateur d'installations chorégraphiques multimédia, Thierry De Mey trace un chemin singulier guidé par une fascination pour le mouvement. Cofondateur des ensembles Maximalist! et Ictus, aujourd'hui artiste associé/Charleroi Danes, il collabore avec de nombreux chorégraphes: Anne Teresa De Keersmaecker, Michèle Anne De Mey, Wim Vandekeybus, William Forsythe, Bob Wilson... Ses réalisations contribuent à la reconnaissance du film de danse comme forme autonome.

Le mouvement occupe une place centrale dans son travail. Il développe un concept de « Musique de gestes ». Il inclut les nouvelles technologies au cœur du processus créatif en rencontre avec ce qu'il nomme les arts *présentiels*, exigeant la présence physique de l'interprète.

charleroi-danes.be

**Jérôme Comte, clarinette/
Ensemble intercontemporain**

Après ses études auprès de Thomas Friedli, Pascal Moragues, Michel Arrignon et Maurice Bourgue, Jérôme Comte obtient successivement le prix de virtuosité du Conservatoire de Genève et le prix à l'unanimité du Conservatoire de Paris. Lauréat de la fondation Meyer pour le développement culturel et artistique, de la Fondation d'entreprise Groupe Banque Populaire, il est fil-leul 2003 de l'Académie Charles-Cros. Il se produit dans des formations de musique de chambre ou au sein d'ensembles ou de grands orchestres

tels que l'Orchestre de l'Opéra de Paris, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, le London Symphony Orchestra et l'Ensemble intercontemporain, dont il devient membre en 2005 à l'âge de 25 ans. Jérôme Comte est invité par de nombreux festivals en France comme à l'étranger.

ensembleinter.com

**Samuel Favre, percussion/
Ensemble intercontemporain**

Né en 1979 à Lyon, Samuel Favre débute la percussion dans la classe d'Alain Londeix au CNR de Lyon. Il entre la même année au CNSMD de Lyon dans les classes de Georges Van Gucht et de Jean Geoffroy. Parallèlement à ce cursus, Samuel Favre est stagiaire de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence et du Centre Acanthes. Il débute également une collaboration avec Camille Rocailleux, compositeur et percussionniste, qui l'invite en 2000 à rejoindre la compagnie ARCOSM pour créer *Echoa*, spectacle mêlant intimement la musique à la danse, et qui a déjà été représenté près de 400 fois. Depuis 2001, Samuel Favre est membre de l'Ensemble intercontemporain, avec lequel il a notamment enregistré *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez et le *Double Concerto* pour piano et percussion d'Unsuk Chin.

ensembleinter.com

**Victor Hanna, percussion/
Ensemble intercontemporain**

Né en 1988, Victor Hanna étudie les percussions auprès de Marc Bollen, Béatrice Faucomprez, Francis Brana et Nicolas Martynciow. De nom-

breuses rencontres lui ouvrent la pratique des percussions afro-cubaines, des musiques actuelles, de l'improvisation générative, du théâtre musical, de l'accompagnement chorégraphique et de l'art dramatique. En 2008, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Michel Cerutti. Il se perfectionne aux percussions d'orchestre au cours d'académies telles que le Lucerne Festival Academy Orchestra et le Verbier Festival Orchestra, et lors de collaborations avec les plus grands orchestres français. Passionné par les musiques actuelles, il collabore avec l'Ensemble Multilatérale, l'Ensemble 2e2m et Le Balcon. Il entre à l'Ensemble intercontemporain en 2012.

ensembleinter.com

Frédérique Cambreling, harpe/ Ensemble intercontemporain

Frédérique Cambreling partage actuellement sa vie de musicienne entre l'Ensemble intercontemporain, dont elle est membre depuis 1993, et ses activités de soliste-concertiste. Après avoir enseigné à Musikene (Espagne), elle est professeur de didactique instrumentale au Conservatoire de Paris. Elle fait également partie du trio Salzedo. Passionnée par la diversité des modes d'expression liés à son instrument, son éclectisme lui permet de participer à de nombreux concerts en France comme à l'étranger. Plusieurs compositeurs ont écrit à son intention. Parmi d'autres, elle a créé des œuvres de Philippe Boesmans, Wolfgang Rihm, Philippe Schoeller, Andreas Dohmen, Luis de Pablo, Frédéric Pattar, Gérard Buquet, Michael Jarrell, Aurelio Edler-Copes, Tôn-Thât Tiêt...

frederique-cambreling.fr

John Stulz, alto/Ensemble intercontemporain

John Stulz étudie l'alto auprès de Donald McInnes à l'Université de Californie du Sud ainsi qu'avec Kim Kashkashian et Garth Knox au New England Conservatory. En 2007, John Stulz fonde, avec le chef Vimbayi Kaziboni, l'Ensemble What's Next? qui présente régulièrement des concerts consacrés à des compositeurs californiens et internationaux.

De 2012 à 2014, il est membre de l'ensemble new-yorkais ACJW et artiste résident à la 51st Ave Academy, école élémentaire publique du Queens résolument engagée dans des démarches pédagogiques innovantes. John Stulz est actuellement codirecteur artistique du VIVO Music Festival de Columbus dans l'Ohio.

Également compositeur, John Stulz devient en 2015 soliste de l'Ensemble intercontemporain.

johnstulz.com

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui.

Constitués en groupe permanent, ils participent, sous la direction musicale de Matthias Pintscher, aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble.

En résidence à la Philharmonie de Paris, l'Ensemble se produit en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

ensembleinter.com

Peter Juhász, danse

Après l'Académie de danse contemporaine de Budapest, Peter Juhász approfondit ses études à l'académie de danse Expérimentale de Salzbourg, puis travaille avec des chorégraphes tels que Roberto Olivan, Eleonore Valere, Frank Michelletti, Adam Fejes, Tamas Bako ou Jozsef Hamor. En 2012, il fonde avec Adrienn Acs et David Miko le collectif SUB.LAB à Budapest. À l'automne 2013, il rejoint la compagnie belge, Les Ballets C de la B. En 2014, il participe au projet *Hinoki*, chorégraphié par Mate Meszaros et coproduit par Ultima Vez.

Ces dernières années, Peter Juhász enseigne divers ateliers internationaux de danse et est invité par des compagnies croates, françaises et espagnoles.

Victor Pérez Armero, danse

Né à Bruxelles en 1988, Victor Pérez Armero est un danseur actif à Bruxelles. Il déménage en Belgique en 2008 pour commencer sa formation en danse à P.A.R.T.S. et, trois ans plus tard, bénéficie d'une bourse du gouvernement catalan pour rejoindre la Bodhi Project Company au SEAD. Son diplôme en poche en 2012, il travaille avec les compagnies belges Thor/Thierry Smits et SOIT/Hand Van den Broeck ainsi qu'avec les chorégraphes Stephan Herwig (Allemagne), Albert Quesada (Espagne/Belgique) et Peter Savel (Slovaquie/Belgique), artiste en résidence à Charleroi Danses.

Depuis 2014, il travaille pour Daniel Linehan/Hiatus (États-Unis/Belgique) en tant qu'interprète des pièces *The Karaoke Dialogues* et *dbddb* et, à partir d'août 2016, il prendra part à sa prochaine création.

Louise Tanoto, danse

Née en Indonésie, Louise Tanato grandit à Londres. Elle étudie au Centre Laban de Londres, se spécialisant en choréologie et en Labanotation, et est membre de Transitions 2007. Depuis la fin de ses études, Louise est très active, au Royaume-Uni comme à l'étranger, et acquiert un bagage chorégraphique large et varié à travers l'Europe. Parmi ses expériences au Royaume-Uni, citons Requardt & Rosenberg, Tilted Productions, Gecko, Punchdrunk, Lost Dog et Hussein Chalayan. Dans le reste de l'Europe, elle danse pour Damien Jalet, Ugo Dehaes, Iris Bouche, T.R.A.S.H (Pays-Bas) et est membre de Fabulous Beast (Irlande). Louise est enseignante et donne actuellement des cours avec Jake Ingram-Dodd durant lesquels ils accordent une importance particulière à l'apprentissage des « Tools for partnering ».

Ildikó Tóth, danse

Ildikó Tóth étudie la danse à Codarts aux Pays-Bas. Une bourse l'emmène ensuite à New York, en 2005, où elle travaille, entre autres, avec Bill Young/Colleen Thomas & Company, Susan Marshall & Company ainsi qu'avec Kota Yamazaki. De 2012 à 2015, elle est membre de la Forsythe Company.

Depuis l'automne 2015, Ildikó est danseuse freelance et professeur de danse. Elle rejoint le projet de Thierry De Mey à Charleroi Danses tout en assurant des cours et des ateliers au Tanzlabor 21 de Francfort, à l'Académie hongroise de ballet de Budapest, parmi d'autres.

Sara Tan Siyin, danse

Sara Tan Siyin, née à Singapour, est aujourd'hui installée à Bruxelles pour vivre plus pleinement son désir de danse. Sara se forme à la Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S) à Bruxelles, juste après avoir suivi une formation en danse à l'université du Wisconsin Stevens Point (UWSP). Entre 2006 et 2011, elle participe à de nombreux projets chorégraphiques, dans le cadre de ses formations, mais aussi de son côté, en toute indépendance. En 2013, elle rejoint Kubilai Khan Investigations pour les pièces *Tiger Tiger Burning Bright*, *Your Ghost is not enough*, *Volt(s) Face*, *Bien sûr, les choses tournent mal* ainsi que son solo *Siyin*.

Charleroi Danses

Charleroi Danses, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, est issu de l'ancien Ballet royal de Wallonie et s'est orienté de manière radicale vers la création contemporaine. Frédéric Flamand l'a dirigé de 1991 à 2004 et en a fait une institution de référence. Il est dirigé depuis 2006 par Vincent Thirion et compte trois artistes associés - Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers et Thierry De Mey - qui contribuent aux orientations et à la politique artistique du Centre. Charleroi Danses compte entre autres activités une programmation artistique, la production et la diffusion des œuvres de ses artistes associés, l'accompagnement et l'aide à la diffusion de ses artistes en résidence, une formation continue pour danseurs professionnels ainsi que des actions de sensibilisation.

Benoit Meudic, réalisateur en informatique musicale Ircam

Benoit Meudic est musicien, thérapeute et réalisateur en informatique musicale. Il commence sa carrière à l'Ircam en qualité de chercheur. En 2004, il obtient sa thèse en informatique musicale, portant sur *L'analyse automatique de structures musicales*. En parallèle, il étudie le piano avec Alain Neveu, et suit des cours d'écriture avec Jean-Michel Bardez. Depuis, il a réalisé l'informatique musicale des pièces de nombreux compositeurs, dont Alexandros Markeas, Yan Maresz, Georgia Spiropoulos, Unsuk Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Levinas et Bruno Mantovani. En 2008, il cofonde l'ensemble Hierophantes avec le plasticien Yves-Marie L'Hour et crée plusieurs installations multimédias. Il poursuit par la suite une activité d'accompagnement thérapeutique par l'hypnose en proposant des consultations en individuel.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

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

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un 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. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Charleroi Danes

Xavier Meeus, Benoît Pelé ingénieurs du son et capteurs

François Bodeux régisseur plateau et vidéo

Ludovica Riccardi déléguée de production

Ircam

Anaëlle Marsollier, Yann Bouloiseau régisseurs son

Anne Guyonnet chargée de production

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAINS RENDEZ-VOUS DANSE

Vendredi 3, samedi 4 juin, 21h

Festival JUNE EVENTS /

Théâtre de l'Aquarium

INAUDIBLE

Création française

Thomas Hauert concept et direction

Danse créée et présentée par **Thomas Hauert,**

Fabian Barba, Liz Kinoshita, Albert Quesada,

Gabriel Schenker, Mat Voorter

Bert Van Dijck lumière

Chevalier-Masson costumes

Martin Antiphon collaboration informatique

musicale Ircam

George Gershwin *Concerto pour piano*

Mauro Lanza *Ludus de Morte Regis*

Tarifs 20€, 14€, 10€

Samedi 11 juin, 19h

Dimanche 12 juin, 16h

Centre Pompidou, Forum -1

« Un art pauvre », Centre Pompidou

(SWEET) (BITTER)

Création française

Thomas Hauert concept, chorégraphie et interprétation

Bert Van Dijck lumière

Chevalier-Masson costumes

Musiques

Claudio Monteverdi *Si dolce è'l tormento*

Salvatore Sciarrino *12 Madrigali*

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

RETROUVEZ THIERRY DE MEY

Projection du film **Sicilia, Vie di Gibellina**

de Thierry De Mey (2007)

dans l'exposition « Un art pauvre »

**au Centre Pompidou, Galerie 4,
du 8 juin au 29 août 2016**

Film « **Images d'une œuvre n° 21:**

SIMPLEXITY la beauté du geste de Thierry De Mey »

un film de Philippe Langlois en collaboration avec Aliocha
et Boris Van der Avoort

manifeste.ircam.fr

PROCHAINS RENDEZ-VOUS CONCERTS

Samedi 4 juin, 20h

Maison de la radio, auditorium

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Nicolas Tulliez harpe

Orchestre Philharmonique de Radio France

Julien Leroy direction

Thomas Goepfer réalisation informatique
musicale Ircam

Adrien Mamou-Mani conseiller scientifique Ircam
(équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-STMS,
projet SmartInstruments)

Yan Marez *Répliques*, commande de Radio France,
de Françoise et Jean-Philippe Billarant, de l'Orchestre
Philharmonique de Strasbourg et de l'Orchestre
Philharmonique d'Helsinki, création

Magnus Lindberg *Corrente II*

Witold Lutosławski *Symphonie n°4*

Tarifs 18€, 10€

Mercredi 8 juin, 20h30

Maison de la radio, auditorium

SCIARRINO - FURRER

Johanna Zimmer soprano

Matteo Cesari flûte

Uli Fussenegger contrebasse

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Ensemble Klangforum Wien

Beat Furrer direction

Alexis Baskind réalisation informatique musicale Ircam

Beat Furrer *Kaleidoscopic Memories*, commande
de Françoise et Jean-Philippe Billarant, *Spur, Lotófagos I*
Salvatore Sciarrino *Immagine Fenicia, Come vengono*
prodotti gli incantesimi?, Morte Tamburo, Carnaval

Tarifs 18€, 14€, 10€

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

CONTINUEZ À VIVRE VOTRE PASSION
DE LA MUSIQUE SUR TELERAMA.FR

et retrouvez nous sur  

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson / Festival JUNE EVENTS

Centre national de la Danse - CAMPING

Centre Pompidou- La Parole, Les Spectacles vivants, Musée national d'art moderne

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Collegium Musicæ

Council on international education exchange (États-Unis)

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie

La Villette

Le CENTQUATRE-Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

Pôle Sup'93

ProQuartet-CECM

Radio France

Théâtre des Bouffes du Nord

SOUTIENS

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Réseau ULYSSES,

subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne

SACD

Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture

France Musique

Le Monde

Philosophie Magazine

Télérama



fondation suisse pour la culture



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

Natacha Moëgne-Loccoz, Maxime Moraud

DIRECTION R&D

Hugues Vinet

Jean-Julien Aucouturier, Sylvie Benoit, Philippe Esling, Adrien Mamou-Mani

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Mary Delacour, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Noémie Meynial, Caroline Palmier, Caroline Wyatt

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso

Chloé Breillot, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet

PRODUCTION

Cyril Béros

Melina Avenati, Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Anaëlle Marsollier, Clément Netzer, Aurélia Ongena, Justine Rousseau, Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin

Sandra El Fakhouri, Roseline Drapeau, Guillaume Pellerin

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre, Margaux Sulmon

