

De Tinieblas

Samedi 18 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Dans le cadre de la programmation « Berlin, nos années 20 »

PARTIE 1

Ensemble recherche

Stefano Gervasoni

Abri

Création française

Helmut Lachenmann

Trio à cordes n° 2

Création française

PARTIE 2

SWR Vokalensemble Stuttgart

Yuval Weinberg direction

Benoit Meudic électronique Ircam

Sylvain Cadars diffusion sonore Ircam

Stefano Gervasoni

De Tinieblas

avec une vidéo de **Paolo Pachini**, production de la SWR

Création française

Durée du concert: 1h45 environ

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

Concert diffusé sur
la chaîne YouTube de l'Ircam
et manifeste.ircam.fr
le mardi 21 juin à 20h30
puis disponible pendant 6 mois.

De Tinieblas

Samedi 18 juin, 20h30
Centre Pompidou, Grande salle

Stefano Gervasoni

Abri (2019)

pour trio à cordes

Effectif : violon, alto et violoncelle

Durée : 13 minutes

Commande : Amis des Swiss Chamber Concerts Genève

Dédicace : Ilya Gringolts, Lawrence Power, Daniel Haefliger

Éditeur : Ricordi, Milan

Création : le 10 décembre 2019, à la Gare du Nord de Bâle,
par les Swiss Chamber Soloists (Ilya Gringolts (violon),
Lawrence Power (alto), Daniel Haefliger (violoncelle)

En composant cette pièce pour les Swiss Chamber Soloists, j'ai voulu réfléchir à ce que nos vies deviennent dans un monde globalisé, et désormais entièrement occidentalisé, fondé sur les impératifs de l'économie de marché et la primauté de la technologie ; ainsi qu'au glissement de sens que la notion d'habiter la planète subit aujourd'hui dans ces conditions, s'apparentant de plus en plus – sans qu'on s'en aperçoive ou qu'on le veuille – à celle de s'abriter sur cette planète.

Réduites à des bruits de fond, les crises de notre époque sont des désagréments à oublier, minimiser ou simplement évacuer : orages passagers dans un ciel de beau temps éternel que nous vivons tous, consommateurs heureux des fruits naturels ou artificiels de ce monde que l'on s'obstine à imaginer inépuisablement généreux. Les migrations des peuples, le bouleversement climatique, les guerres, les inégalités grandissantes, le non-respect des droits civils et la perte d'importance du modèle démocratique au détriment de notre vivre ensemble, aussi bien que de la biodiversité, tout cela n'est considéré que sous l'angle d'une menace sur nos vies fragiles et sur la solidité de notre bien-être, une menace que nous ne voulons ni entendre ni comprendre.

Dans cette fausse appréhension de la réalité, de plus en plus modelée par une technologie qui tend à modifier notre perception directe, autonome et non édulcorée du réel, se protéger devient paradoxalement le but principal du vivre, son essence et sa mission. Au lieu de chercher l'harmonie possible du vivre ensemble, d'ouvrir les yeux et d'affronter une réalité qui pourrait être désagréable, nous préférons nier le réel, le mettre à distance avec tous ses problèmes, laisser à d'autres le soin de s'en occuper. Habiter la planète harmonieusement, avec toutes ses espèces, en visant un équilibre qui pourrait, aussi, impliquer une perte ou un échec pour nous-mêmes, devient plutôt s'abriter des maux de la planète, dont nous pourrions éventuellement être la cause, mais sans pour autant nous remettre en cause. C'est nous préparer un refuge pour nous-mêmes, en dépit du sort de la planète, de ses habitants humains, animaux, végétaux et minéraux, construire un garde-fou pour préserver un bien-être à sens unique dans un but strictement personnel. C'est viser une protection absolue, à tout prix, toujours contre quelqu'un ou quelque chose à qui, par droit indiscutable de légitime défense, nous pouvons faire mal

et qui, de ce fait, est accusé d'être à l'origine de nos maux. Comment expliquer les négationnistes qui se multiplient sur notre accueillante planète ? Comment ne pas comprendre que la planète qui tous nous accueille n'est pas traitée de manière accueillante par tous ses habitants ? Ces habitants qui pensent, au contraire, au besoin de s'abriter face à une nature devenue hostile avec ses manifestations incontrôlables, face à l'arrivée de malheureux migrants, face à un monde dans lequel on essaie, là où la démocratie se traduit encore en action politique, de protéger les moins favorisés et en même temps de se protéger d'eux...

Tout cela est dans les motivations profondes qui ont régi l'écriture d'*Abrì*. Elles ont été déterminantes, mais il est vrai que la musique toute seule ne le dit pas de façon aussi explicite que ce texte de présentation. Ma musique désire exprimer cet état d'esprit et d'âme, ce sentiment, ce malaise, cette énergie ambivalente, cette violence subtile et inacceptable qu'est l'hypocrisie du temps présent – et également le désir de la combattre et l'espoir qu'un jour, peut être, l'humanité l'oubliera.

Stefano Gervasoni, 15 novembre 2019

Helmut Lachenmann

Trio à cordes n° 2 (2022)

pour trio à cordes

Effectif : violon, alto et violoncelle

Durée : 25 minutes

Commande : ensemble recherche, Westdeutscher Rundfunk, Milano Musica, Françoise et Jean-Philippe Billarant, Lucerne Festival et Festival Wien Modern, avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens

Éditions : Breitkopf & Härtel

Création : le 8 mai 2022, à Witten (Allemagne) dans le cadre des Wittener Tage für Neue Kammermusik, par le trio à cordes de l'ensemble recherche

Les introductions d'un compositeur à ce qu'il vient de créer, et pas seulement celles qui figurent dans le programme remis au public, devraient se reconnaître elles-mêmes pour ce qu'elles sont : une manière d'égarer, et ce d'autant que le compositeur ignore tout du destinataire.

Un compositeur n'a rien à dire à son entourage, et encore moins à la société. Il a quelque chose à créer, porté par une charge créative qui tend vers ses visions. Il est un médium. Et ce qu'il a créé en « dira » bien plus qu'il ne l'imagine à l'auditeur quel qu'il soit, sans oublier le compositeur lui-même.

Alors, puisqu'il faut se plier à l'exercice : mon second trio à cordes est – comme chacune de mes compositions – le résultat d'une tentative d'ouvrir davantage la pratique de composition d'une « musique concrète instrumentale » que je poursuis depuis 1969, sans en oublier l'approche initiale. Celle-ci a toujours placé de manière différente l'énergie physique du son au centre de la perception musicale, mettant ainsi en jeu, en la désamplifiant en somme, la notion même de musique. Dans mes derniers travaux, il ne s'agissait pas de s'aventurer de la sorte dans l'inconnu, mais dans le connu. L'écoute devient observation, et aussi bien observation de soi, lors de la rencontre, souvent aussi lors de la collision déconcertante entre notre propre structure et celle de l'œuvre. Dans ce nouveau trio à cordes, elle prend la forme d'une rencontre avec quelque chose de parfaitement familier mais qui, vu sous un jour nouveau, est devenu à la fois étranger et prend congé avec une certaine « sérénité » souriante. (Encore une fois, ainsi, comme dans mon concerto pour cors : « My Melodies », et en même temps « Mes Adieux ».)

Helmut Lachenmann

Traduit de l'allemand par Philippe Abry

Stefano Gervasoni

De Tinieblas (2020)

pour chœur mixte et électronique

avec une vidéo de **Paolo Pachini**, production de la SWR

Effectif : chœur de 32 chanteurs divisés en deux groupes

Durée : 55 minutes

Commande : aide à l'écriture d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture, Ircam-Centre Pompidou

Livret : *Tres Lecciones de Tinieblas* de José Angel Valente

Dédicace : Frank Madlener

Éditeur : Ricordi, Milan

Dispositif électronique : électronique en temps réel, diffusion sur six points

Réalisation informatique musicale Ircam : Benoit Meudic

Création de l'œuvre musicale seule : le 11 juin 2022 à l'église San Marco de Milan (Italie), dans le cadre du Festival Milano Musica, par le SWR Vokalensemble Stuttgart sous la direction de Yuval Weinberg

Création de l'œuvre musicale avec vidéo : le 15 juin 2022 au Theaterhaus de Stuttgart (Allemagne), par le SWR

Vokalensemble Stuttgart sous la direction de Yuval Weinberg

Comme son titre l'indique (en espagnol), *De Tinieblas* est un Office des Ténèbres – en partie du moins, puisque seule est traitée la matinée du Samedi saint, durant laquelle est évoquée la mort du Christ, célébrant la fin des lumières anciennes en même temps que l'arrivée des nouvelles. À l'instar de ses illustres prédécesseurs, Stefano Gervasoni privilégie ici la sobriété de l'écriture chorale, préférant une architecture polyphonique ambitieuse aux finesses du jeu vocal, dont les subtilités se perdent souvent dans la masse, sans parler des traitements électroniques. Des chœurs virtuels viennent de surcroît bien souvent étoffer le contrepoint qui anime le double chœur, dont ils peuvent à l'envi troubler la symétrie.

Si *De Tinieblas* rend un hommage manifeste à l'histoire du genre, la pièce ne reprend toutefois pas le texte liturgique, lui préférant celui que le grand poète espagnol José Angel Valente a tiré des *Lamentations de Jérémie*. La structure, néanmoins, est inchangée : à chaque mouvement correspond une lettre de l'alphabet hébreu – laquelle est chantée, comme dans les *Offices* de la Renaissance et du Baroque, de même que « O Jérusalem », interjection liturgique emblématique des *Lamentations*, qui referme la première et la dernière partie de la pièce.

L'énoncé de ces quatorze lettres de l'alphabet hébreu jalonne le discours : quatorze lettres qui sont reprises et retravaillées par l'électronique, de plus en plus retraitées et transformées en matière sonore pure, perdant au passage leur intelligibilité. Elles semblent alors se fondre dans ce qui ressemble à un bourdon sonore, omniprésent d'un bout à l'autre de la pièce.

Parfois invisible, parfois un peu plus appuyé, parfois de l'ordre de la gêne sonore, ce bourdon est pour le compositeur comme une « méduse qui plane dans l'espace ». D'abord essentiellement de synthèse et cantonné à l'aigu, il suit une trajectoire générale vers le grave à mesure qu'il s'enrichit des lettres chantées qui défilent. Dès « *Bet* », il arrive à la tessiture du chœur, auquel il se confronte. Puis il poursuit sa chute. Parvenu à « *Nun* », le bourdon flirte avec les infrabasses, jusqu'au « O Jérusalem » final, délibérément étiré à l'extrême : les vibrations se ressentent alors physiquement, le sol se met à vibrer – figurant de manière tangible le séisme qui a secoué la Terre au moment de la mort du Christ.

« Ce bourdon, dit Gervasoni, c'est comme un écran qui parfois souligne, parfois voile la musique, une métaphore de la mort qui peut aussi bien donner un sens à la vie ou nous empêcher d'en profiter. »

Les ténèbres et la mort sont donc ici comme une force d'attraction – dans la musique, comme dans la vidéo que Paolo Pachini a réalisée pour l'accompagner : « Le noir, dit-il, n'est pas ici qu'une simple métaphore : il domine une partie des images qui cheminent entre pénombre et obscurité. » Compositeur de formation, le vidéaste Paolo Pachini a travaillé à partir du texte de Valente et de la partition en cours d'écriture de Gervasoni. Diffusée sur un écran classique placé au-dessus du double chœur, la vidéo s'appuie sur l'architecture formelle de la partition. « J'établis des liens entre son et image, parfois mesure par mesure, avec des dialectiques à très court terme, sur lesquelles je veux mettre de l'emphase. Mais il m'arrive aussi de travailler l'oblique, en prenant en considération le continuum temporel de la musique. »

La vidéo déroule elle aussi quatorze épisodes, chacun ayant son matériau propre. On peut y retrouver la symbolique mystique liée à la lettre hébraïque correspondante, mais aussi des images apparemment photographiques, des images de synthèse ou des abstractions mêlant synthèse et photo – dans un métissage qui n'est pas sans rappeler le travail de l'électronique réalisé par Stefano Gervasoni et ses RIM, Thomas Goepfer et Benoit Meudic. « Prise de vue réelle et synthèse sont pour moi des canaux parallèles, comme deux manières de regarder un même phénomène, dit Paolo Pachini. »

« Le défi était de mettre en musique et en image le noir des ténèbres, conclut Stefano Gervasoni, ce qui est, avouons-le, un peu paradoxal. »

Stefano Gervasoni, Paolo Pachini & Jérémie Szpirglas

De Tinieblas

José Angel Valente

Traduction française de Jacques Ancet, Poésie/Gallimard, 1998

Primera lección	Première leçon
ALEF א	(enseignement)
En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem.	Au point où commence la respiration, où l'aleph oblique tel un éclair intact pénètre le sang: Adam, Adam: oh! Jérusalem.
BET ב	(maison)
Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada.	Maison, lieu, chambre, demeure: ainsi commence l'obscur narration des temps: pour que quelque chose puisse durer, fulgurer, être présence: maison, lieu, chambre, mémoire: le concave se fait main et centre l'étendue: sur les eaux: viens sur les eaux: donne-leur nom: pour que ce qui n'existe pas existe, se fixe et soit existence, séjour, corps: le souffle féconde l'humus: les formes s'éveillent comme d'elles-mêmes: je reconnais à tâtons ma demeure.
GUIMEL ג	(chameau)
El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud.	Le mouvement: exil: retour infini: vertige: le mouvement lui seul est la quiétude.
DALET ד	(porte)
Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos.	J'ai tressé l'obscur guirlande des lettres: j'ai fait une porte: pour pouvoir fermer et ouvrir, comme pupille ou paupière, les mondes.
HE ה	(louange)
El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.	La palpitation d'un poisson dans la boue précède la vie: branchie, poumon, bulle, bourgeon: ce qui palpite a un rythme et advient par le rythme: reçoit et donne la vie: le souffle: dans l'obscur le centre est humide et de feu: mère, matrice, matière: stabat matrix: la palpitation d'un poisson précède la vie: avec toi je suis descendu à la source du respir: au fond de ma bouche j'ai bu ton haleine: je n'ai pas bu le visible.

Segunda lección	Deuxième leçon
VAV ו	(Clou)
<p>Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos: la penetración: recorría superficies hambrienta: lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen.</p>	<p>Force: tombée sur elle-même: sur elle-même consumée: une fois, une fois encore, elle revenait en quête de son nom: mais elle était sans nom: réponse que nul n'interrogeait: elle cherchait fissures, sillons: la pénétration: elle parcourait affamée des surfaces: le linéaire, le lisse: elle ne se connaissait pas: elle ne savait rien ou ne savait d'elle que cette sensation d'être elle-même force aveugle: elle fut clarté dans le concave: poussa dans l'humide: pénétra les bouches de la terre: mourut: fut conçue: du mourir au non-mourir: par-dessus la mort: le germe.</p>
ZAYIN ז	(arme)
<p>Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo: y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia otro cielo: nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegaba el aire en muchas aves: en espejos de espejos la mañana: en una sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo que deshace incansable sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada: en el umbral del aire: tu planta pisa el despertar.</p>	<p>Il avait maintenant devant lui le possible ouvert au possible et le possible: et pour ne pas mourir de mort il avait devant lui-même l'éveil: un dieu entra en repos le septième jour: tu revêtis ton armure: seigneur de néant, ni le dieu ni toi: ta propre création c'est ta parole: celle qu'encore tu n'as pas dite: celle que peut-être tu ne saurais dire, car c'est elle qui doit te dire: celle qui attend nuptiale comme le serpent dans l'humidité secrète de la pierre: il n'y a mémoire ni temps: et la fidélité est comme un oiseau qui vole vers un autre ciel: ne reviens jamais: un dieu entra en repos: l'air se déployait en maints oiseaux: en miroirs de miroirs le matin: en une seule larme l'adieu: tu t'en fus comme la fumée qui inlassable éparpille ses multiples visages: tu n'adoreras pas d'idoles: seigneur de néant: au seuil de l'air: ton pied foule l'éveil.</p>
JHET ח	(barrière)
<p>Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama.</p>	<p>Laisse venir à toi ce qui n'a pas de nom: ce qui est racine et n'a pas atteint l'air: le flux de l'obscur qui monte en houles: le vagissement brutal de ce qui gît et s'acharne vers le haut: où à son tour il sera dissous dans l'ultime forme des formes: racine inverse: la flamme.</p>
TET ט	(bandeau)
<p>La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.</p>	<p>Le sang devient centre et convergence la dispersion: tout est réabsorbé de la pierre à l'aile jusqu'au lieu de la génération: les oiseaux volent en cercles pour indiquer le centre de ce qui est concave: le monde se retire en toi: car le ventre doit être pareil au monde: engendre-moi encore: fais-moi mourir d'une nouvelle naissance: respire-moi et expulse-moi: animal de tes eaux: poisson et colombe et serpent.</p>

Tercera lección	Troisième leçon
YOD ך	(la main)
<p>La mano: en alianza la mano y la palabra: de alef a tav se extiende yod: el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro incendiado que vuela hacia el poniente y se consume como una antorcha de oscura luz.</p>	<p>La main: alliance de la main et de la parole: d'aleph à tav s'étend yod: le temps indivis: la durée de toute existence tient dans la première lettre du nom: je ne pourrais franchir ce seuil: ma voix n'est pas nue: la main est une vibration très légère comme un souffle d'oiseau ou comme l'éveil: ce qui est fait de temps n'est pas fait de temps: je ne passerai ou n'entrerai pas dans le nom: exil: je séparerai les eaux pour que tu parviennes jusqu'à moi, as-tu dit: la main est un grand oiseau enflammé qui vole vers le couchant et se consume comme une torche d'obscur lumière.</p>
CAF פ	(paume)
<p>Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo.</p>	<p>Paume: paume ou concavité ou voûte ou vide: obscure attente de la lumière: quand tombent les bras fatigués la nuit redescend: qui prie jaillit, vivant, de la matrice ou de la mort: les bras lèvent, pareils à un arbre, leurs paumes: paume ou concavité ou vase: au milieu de la nuit: pour que puisse ainsi naître sur l'ombre le signe: tracer les signes: signes ou lettres, nombres, la forme: nommer ce qui est reçu: baptême aveugle de la lumière: l'éclair.</p>
LAMED ך	(élève)
<p>Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.</p>	<p>Tu as touché les eaux, le calme des eaux, engendré la vibration: tu as poussé en cercles: tu es descendu aux limons: tu as pénétré la nuit et sa viscosité: le multiple a poussé: racine d'engendrement: tu es, tu n'es pas immortel.</p>
MEM ך	(eaux)
<p>En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.</p>	<p>Dans le vertige de l'immobilité: les eaux: ce qui, obscur, s'y alimente soi-même pareil à un père femelle: nuit de la matière: flux fœtal dans la calme dérive des Mères: où rien n'oppose de résistance à la vie: qui espère entrer dans le nom doit veiller nocturne aux rives de la seule quiétude: les eaux.</p>
NUN ך	(poisson, accroissement)
<p>Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.</p>	<p>Pour que tu dures: pour que tu dures et te perpétues: pour que la forme engendre la forme: pour que se multiplient les espèces: pour que la feuille naisse et meure, renaisse et voie l'image de la feuille: pour que les ruines des temps réunis soient l'éternité: pour que le visage se transforme en visage: le regard en regard: la main en reconnaissance enfin: oh! Jérusalem.</p>

Entretien avec Stefano Gervasoni et Paolo Pachini

Contrepoints

D'où est venue l'idée d'accompagner *De Tinieblas* d'une vidéo ?

Stefano Gervasoni : Quand le projet a commencé, ce ne devait être que de la musique. J'ai commencé la composition sans même envisager qu'il pouvait y avoir une vidéo. La partition constitue donc une pièce totalement autonome. Mais j'avais vu quelques-uns des travaux de Paolo, et j'avais envie de travailler avec lui. C'était l'occasion et je le lui ai proposé.

Paolo Pachini : J'ai trouvé le poème de José Angel Valente absolument magnifique et je me suis lancé. Stefano avait déjà avancé dans le travail, et le mien a donc été éclairé par les idées qu'il était en train de développer : j'ai toujours voulu respecter son imaginaire.

Paolo, vous n'êtes pas seulement vidéaste, vous êtes aussi compositeur – ce qui n'est du reste pas commun. Qu'est-ce que ça change selon vous dans votre manière de travailler ?

P.P. : Il s'agit toujours pour moi d'organiser la vidéo, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps : il est essentiel de maîtriser les structures temporelles. À cet égard, avoir un œil précis sur la partition est d'une grande aide lorsqu'on travaille en lien avec la musique.

Comment avez-vous procédé ? Avez-vous discuté de l'imaginaire de la pièce ?

S.G. : Nous ne nous sommes jamais rencontrés – notamment à cause de la crise sanitaire. Je lui ai donc envoyé le manuscrit au fur et à mesure de l'écriture. Il l'a analysé, décortiqué – presque comme si j'étais un compositeur « mort »...

P.P. : Suite à mon analyse, j'ai réalisé un découpage assez précis de la partition. Ce découpage n'est pas nécessairement objectif. Il découle de mon interprétation personnelle de la partition. Une partie des choix était assez évidente, mais il arrivait que je veuille souligner certains aspects, certains événements musicaux, plutôt que d'autres. En surface, la partition se décompose en 14 morceaux différents. Mais, plus en profondeur, on distingue un réseau de liens entre eux – que j'ai voulu mettre en valeur dans la vidéo : des éléments et phénomènes reviennent ainsi de manière récurrente, sous un visage différent d'un numéro à l'autre. J'ai d'ailleurs posé beaucoup de questions à Stefano sur sa partition, et sur certains processus souterrains que je percevais parfois. Certains événements vidéos sont synchronisés sur le rythme du discours musical, d'autres sur la structure, d'autres encore sur les processus – je ne me suis pas fixé de règle.

S.G. : Le travail de Paolo est très scrupuleux et, dans le même temps, le rendu est fluide et souple : les événements vidéos et musicaux ne sont toujours pas exactement synchrones. Paolo a pu garder son autonomie, je ne lui ai pas demandé de servir la musique. Je n'ai imposé aucune idée visuelle. Nous n'avons pas réellement communiqué au sujet de nos intentions respectives. C'est finalement un peu une coïncidence que les deux œuvres aillent si bien ensemble, et que leur juxtaposition soit pertinente. Je pense toutefois que cette pertinence est surtout à mettre au crédit de Paolo, puisque je pouvais de mon côté écrire ce que je voulais et qu'il devait quant à lui interpréter ma façon d'aborder le texte – ce qu'il a très bien fait ! Il convient d'ajouter pour nuancer que le texte de Valente a une énergie propre, qui nous a contraints tous les deux.

Avez-vous sollicité des retours l'un de l'autre sur le travail de chacun ?

S.G. : On a ponctuellement discuté de certains passages, et de la façon dont j'imaginai les rendre un peu plus fluide ou géométrique... Mais cela reste de l'ordre du détail, et à partir d'un résultat déjà existant et convaincant.

P.P. : Il y a eu un peu d'allers-retours, mais chacun a travaillé sur son propre terrain. De mon côté, j'ai trouvé la partition magnifique et je n'aurais même pas songé à lui demander de la modifier. Ensuite, quand j'avais terminé un bloc vidéo, je le lui envoyais et on en discutait.

Stefano, vous aviez donc écrit la partition avant la vidéo, mais vous avez produit l'électronique alors que la vidéo avait déjà été réalisée. Votre écriture de l'électronique a-t-elle été influencée par le travail de Paolo ?

S.G. : Oui : il y a eu ce va-et-vient ! Le fait que Paolo ait analysé et segmenté la partition m'a fait me rendre compte de l'architecture de la pièce, de certaines reprises, de certaines symétries, et c'est sur cette base que j'ai ensuite travaillé l'électronique. En fonction de ce que la vidéo pouvait me suggérer, j'ai abandonné certaines pistes que j'avais explorées, et j'en ai fouillé d'autres davantage. Par exemple, c'est en voyant son travail sur les lettres hébraïques que j'ai introduit le principe des lettres titres, dont l'énoncé se superpose au voile électronique, s'intégrant au bourdon ou au chœur.

Paolo, ce n'est pas la première fois que vous collaborez avec un compositeur. Vous avez notamment travaillé avec Fausto Romitelli, sur *An Index of Metal* : cette manière de procéder avec Stefano se distingue-t-elle de vos précédents projets ?

P.P. : Stefano comme Fausto ne font pas de musique algorithmique ou d'improvisation, ce sont des compositeurs qui travaillent de manière « traditionnelle », dirons-nous. Mais, avec Romitelli, nous avons fait l'inverse de ce que nous faisons avec Stefano : j'avais déjà commencé la vidéo quand il s'est mis à composer. Quand il a eu fini, j'ai tout ajusté sur la partition.

***De Tinieblas* est composée pour chœur et électronique, ce qui ouvre nécessairement la porte à des aléas temporels liés à l'interprétation : comment synchroniser les deux discours ?**

P.P. : De façon très subtile. D'abord, j'ai calé mon montage sur la structure de Stefano et sur l'enchaînement des numéros. Il y a environ 40 blocs de vidéo, que quelqu'un se charge de déclencher au bon moment en suivant la partition. Certains numéros plus délicats sont synchronisés grâce à un clic-track.

Ensuite, j'ai ajouté çà et là de petites codas vidéo ou des transitions pour dilater l'espace-temps entre les pièces et faire respirer la forme générale – les chœurs prendront sans doute un peu de retard.

Comment articulez-vous texte, musique et vidéo ?

S.G. : En composant, je me suis placé à mi-chemin entre poésie et musique, dans une sorte de matérialisation des fantasmes, idées, émotions et structures émanant du texte. S'agissant de la composition, les références sont plutôt indirectes. Par exemple, Valente accorde une grande importance aux lettres de l'alphabet hébreu, qui ouvrent chacun des quatorze numéros de la pièce. Il reprend d'ailleurs dans son texte la symbolique associée à ces lettres : la paume de la main pour « caf », le poisson pour « nun », etc. Je m'intéresse donc, à mon tour, à ces lettres : en les vocalisant, en les reprenant dans l'électronique (à partir d'échantillons enregistrés en amont pour le chœur).

Je m'appuie également sur le texte pour structurer la forme dans sa globalité – en reproduisant, non des citations, mais des situations, qui tissent comme un réseau au sein de la pièce. Le plus évident, ce sont ces deux vocalisations, emblématiques des Offices de Ténèbres, de « O Jérusalem », au début et à la fin. Au début, il est chanté par tout le chœur réuni. À la fin, il est repris à deux chœurs et il est de plus grandement retraité par l'électronique, car il constitue le matériau de base du drone qui parcourt toute la pièce.

P.P. : Le texte poétique est très fort, mais j'ai voulu respecter l'esprit du texte, son allure, plus que son contenu. Je trouve que le son du texte dit est parfois plus puissant que les images qu'il décrit. Cela ne m'a pas empêché de

revisiter épisodiquement ces images, même si, la plupart du temps, je n'en ai extrait qu'un élément pour le développer ensuite sur tout un numéro.

L'un des enjeux quand on met des images sur de la musique, c'est que le discours vidéo ne prenne pas le pas sur le discours musical. Le média filmique a un fort pouvoir de phagocyter l'attention, parfois au détriment du musical. Comment rééquilibrer les deux ?

S.G. : Paolo est aussi compositeur. Il a donc possiblement la capacité à trouver ce chemin entre deux expériences auditives et visuelles. De mon côté, cette question de l'impureté de la perception musicale me passionne depuis longtemps : l'écoute n'est jamais indépendante des autres organes sensoriels. Même la mémoire est invariablement convoquée, un moment ou un autre, orientant et nourrissant l'écoute.

P.P. : Mon espoir est que les trois – texte, musique et image – se nourrissent les uns les autres. À mon sens, les processus d'amplification du texte que Stefano a mis en place dans sa musique sont très perceptibles. L'architecture de la musique est comme une projection du texte. Par souci de cohérence, je n'ai jamais tenté de donner au discours filmique une autonomie aveugle à la temporalité musicale. La musique est le fil rouge, le squelette temporel de la structure globale de l'œuvre.

Y a-t-il des moments où il faut rendre l'image moins intéressante pour laisser la place au reste, des passages où il faut du noir pour libérer la musique ?

P.P. : Il y a effectivement des moments de noir qui font par exemple office de respirations entre deux morceaux. En général, j'alterne entre des matériaux organisés rythmiquement et des matériaux qui ont une durée interne propre – assez lente en l'occurrence. Peut-être la musique prendra-t-elle alors le pas sur l'image dans les perceptions ? Ce qui est intéressant, c'est l'équilibre, les changements de rôle, l'organisation des plans entre musique, texte et vidéo. C'est comme un contrepoint : dans un contrepoint, une voix est parfois au premier plan, et passe ensuite à l'arrière-plan. C'est la même chose ici entre les trois discours, poétique, musical et filmique.

Stefano, vous partagez ce soir l'affiche avec une création de Helmut Lachenmann, un voisinage qui ne vous laisse pas froid, loin de là.

S.G. : Il se trouve que, cette année, j'aurai le même âge que Helmut Lachenmann quand, en 1995, il a reçu ma partition de *Lilolela* pour vingt-trois musiciens, alors ma pièce la plus ambitieuse. Je la lui avais dédiée, avec toute mon admiration, pour son soixantième anniversaire. Ma véritable rencontre avec Helmut remontait à un an auparavant, lors de ma participation à son atelier de composition à Vienne avec le Klangforum (parmi les autres jeunes compositeurs choisis figuraient également Olga Neuwirth, Isabelle Mundry, Hanspeter Kyburz, Matthias Pintscher, Clemens Gadenstätter), mais mon enthousiasme pour sa musique et sa personnalité était bien antérieur. Il était né à l'occasion des concerts où sa musique commençait à être jouée, même en Italie (grâce, en particulier, à *Mouvement – vor der Erstarrung*), de rencontres fugitives et touchantes avec sa personne (le concours Gaudemaus à Amsterdam en 1990, au cours duquel je pus échanger quelques mots avec lui), et des paroles prophétiques de Luigi Nono, dans la bouche duquel j'avais pour la première fois entendu le nom de Helmut comme celui d'un grand artiste : nous étions au début des années 1980, je n'étais pas encore étudiant en composition et Nono m'avait reçu dans sa maison à la Giudecca, pour une inoubliable journée de conversations sur la musique, la culture, l'art et la société.

Pour revenir à *Lilolela*, Helmut m'avait répondu quelques semaines plus tard d'une carte postale bien remplie de son écriture allant dans toutes les directions. Il y soulignait surtout que ma pièce essayait de trouver un équilibre entre une sérénité recherchée à tout prix et l'obsession d'une chute, inévitable et très tentatrice.

Lilolela fut créée quelques jours après le soixantième anniversaire de Helmut : son écoute fut pour moi la révélation de la justesse de ses mots. Je compris que mon admiration pour l'art musical de Lachenmann n'avait rien à voir avec le système technique qui gouverne sa musique (son vocabulaire sonore, ses techniques instrumentales dont il est indéniablement découvreur, explorateur et créateur, ou encore ses principes formels), la conception organique de

sa musique intégrant toutes les manifestations de l'expression sonore, instrumentale et vocale, allant de la hauteur déterminée au bruit complexe, pourvu que ces paramètres atteignent le degré de signification maximale que le compositeur soit capable de leur imprimer.

Comprendre cet enseignement et l'art de Helmut Lachenmann fut essentiel. Dans la distance infranchissable qui neutralise toute tentative de traduire mon admiration pour sa musique par une puérile imitation de ses techniques et de son vocabulaire, ma musique et le dispositif technique qu'elle déploie deviennent, en termes poétiques, une quête, toujours en cours, pour suspendre la sensation, très tangible, d'une inévitable chute en vol – la dégradation de l'humanité, de la civilisation, de la nature —, cela au nom de l'espoir. Un espoir d'utopie qui unit ma musique à celle de Helmut Lachenmann. Helmut, en 1995, à l'âge qui est maintenant le mien, me le dit sous forme d'une question à laquelle je n'ai toujours pas de réponse : comment trouver une sérénité personnelle et partagée, non indifférente aux drames qui touchent l'humanité, la société et la nature (quant à elle irréprochable), souvent pour des raisons incompréhensibles, humainement et naturellement inconcevables et inadmissibles ?

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Biographies

Stefano Gervasoni (né en 1962) compositeur

Stefano Gervasoni étudie la composition au conservatoire de Milan avec Luca Lombardi, Niccolò Castiglioni et Azio Corghi. Ses rencontres avec Brian Ferneyhough, Peter Eötvös et Helmut Lachenmann, mais aussi Gérard Grisey et Heinz Holliger, seront déterminantes dans son parcours. Pensionnaire de la Villa Médicis (1995-96), boursier du DAAD à Berlin (2006), « Serge Koussevitzky Music Foundation Award » (2018), il enseigne la composition au Conservatoire de Paris depuis 2006. Philippe Albéra lui consacre un livre en 2015 : *Stefano Gervasoni. Le parti pris des sons* (Contrechamps). Plusieurs CD monographiques chez *Winter & Winter* sont consacrés à sa musique de chambre, pour ensemble instrumental et vocal. Trois nouveaux CD sont sortis en 2021 (chez Kairos, Naïve et Stradivarius).

brahms.ircam.fr/Stefano-Gervasoni

Helmut Lachenmann (né en 1935) compositeur

Helmut Lachenmann commence à étudier le piano (avec Jürgen Uhde), la théorie et la composition (avec Johann Nepomuk David) à Stuttgart. Il poursuit ses études à Venise, auprès de Luigi Nono, lequel aura une influence déterminante sur son cheminement esthétique. Il revient en Allemagne en 1961, et verra en 1962 les premières exécutions de ses œuvres (Biennale de Venise, Cours international de Darmstadt).

Se lançant dès 1959 dans une exploration systématique des différents modes de jeu instrumentaux, Helmut Lachenmann fait des bruits du jeu instrumental et de leur qualité énergétique le projet même de son œuvre, en tant que développement d'un langage. Il ouvre ainsi un nouvel horizon à la musique : la « musique concrète instrumentale » ou « Klangrealismus », qui unit son et bruit.

brahms.ircam.fr/Helmut-Lachenmann

Paolo Pachini (né en 1964) vidéaste

Pianiste de formation, Paolo Pachini étudie la composition et la musique électronique à l'Académie Sainte Cécile de Rome, auprès d'Ivan Sandor, ainsi qu'avec Salvatore Sciarrino au Centro Tempo Reale de Florence. Il se forme ensuite aux arts numériques à l'université privée de graphisme informatique « Quasar » de Rome.

Son catalogue inclut des œuvres instrumentales, électroacoustiques, mixtes et audiovisuelles. S'intéressant très tôt à l'hybridation des langages artistiques, il commence dans les années 2000 à réaliser lui-même des vidéos. Sa première œuvre d'importance dans le domaine est l'opéra vidéo *An Index of Metals*, créé avec Fausto Romitelli. Il réalise ensuite des opéras et des vidéo-oratorios avec Roberto Doati, Mauro Lanza, Raphael Cendo, Martin Matalon et Michael Jarrell.

brahms.ircam.fr/Paolo-Pachini

Ensemble recherche

Les membres de l'ensemble recherche se consacrent au nouveau et à l'inconnu depuis 1985. Installé à Freiburg, l'ensemble contribue à façonner l'histoire de la musique écrite depuis plus de trois décennies – avec au moins 600 créations et plus de 50 albums. Les huit musiciens, tous solistes de renommée internationale, combinent plaisir de l'expérimentation et enthousiasme pour l'exploration intense du temps présent. Ils mettent leur formidable musicalité et leurs personnalités individuelles au service du collectif, de sorte qu'ils peuvent s'adonner conjointement à la recherche du présent musical, en tant qu'ensemble. L'énergie considérable et l'engagement personnel de chacun et de tous expliquent la reconnaissance que cet ensemble indépendant emporte sur la scène contemporaine.

ensemble-recherche.de

Musiciennes participant au concert

Melise Mellinger violon

Geneviève Strosser alto

Åsa Åkerberg violoncelle

SWR Vokalensemble Stuttgart

Créé en 1946 comme chœur de chambre de la Radio de Stuttgart, le SWR Vokalensemble s'est imposé comme un partenaire de choix pour les compositeurs, chefs et orchestres. Il est impliqué dans la diffusion du répertoire choral moderne et contemporain. Outre le répertoire a cappella, le chœur collabore avec les meilleurs ensembles spécialisés et avec le Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg.

Le SWR Vokalensemble a créé plus de deux cents œuvres de compositeurs tels que Rihm, Stockhausen, Kagel, Kyburz ou Hosokawa. Ses chefs titulaires (H. J. Dahmen, M. Voorberg, K. M. Ziegler, R. Huber, M. Creed et Y. Weinberg) et invités (I. Metzmacher, P. Eötvös, J. E. Gardiner ou P. Boulez) ont contribué à son rayonnement international et à sa qualité.

www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/index.html

Chanteur-eu.ses participant au concert

Kirsten Drope soprano

Mariann Grieshaber soprano

Wakako Nakaso soprano

Eva-Maria Schappé soprano

Marina Schuchert soprano

Aya Tsujimoto soprano

Dorothea Winkel soprano

Johanna Zimmer soprano

Sabine Czinczel alto

Judith Hilger alto

Martha Jordan alto

Ulrike Koch alto

Livia Kretschmann alto

Nicole Schumann alto

Pauline Stöhr alto

Wiebke Wighardt alto

Frank Bossert ténor

Johannes Kaleschke ténor

Christopher Kaplan ténor

Rüdiger Linn ténor

Hubert Mayer ténor

Julius Pfeifer ténor

Wilfried Rombach ténor

Alexander Yudenkov ténor

Georg Gädker basse

Bernhard Hartmann basse

Florian Kotschak basse

Torsten Müller basse

Gerhard Nennemann basse

Philip Niederberger basse

Mikhail Nikiforov basse

Mikhail Shashkov basse

Yuval Weinberg direction

Yuval Weinberg étudie la direction de chœur auprès de J.-P. Weigle à l'Université Hanns Eisler de Berlin et G. Pedersen à l'Académie norvégienne de musique d'Oslo. Il fait ses armes à l'Académie Buchmann-Mehta de Tel Aviv.

De 2015 à 2017, il dirige le chœur de chambre NOVA d'Oslo et le chœur national des jeunes norvégien. Depuis 2019, il est le chef principal invité du Chœur des Solistes norvégiens et directeur artistique d'EuroChoir. La saison 2020-21 le voit propulsé chef principal du SWR Vokalensemble Stuttgart. On le retrouve fréquemment à la tête du Chœur de la Radio Bavaroise.

Outre son travail de directeur musical de chœurs de jeunes, il enseigne la direction de chœur et anime des ateliers dans des festivals internationaux tels que Europa Cantat et Les Choralies.

Benoit Meudic électronique 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 Yan Maresz, Georgia Spiropoulos, Unsuk Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Levinas, Bruno Mantovani, Alireza Farhang et Thierry De Mey. En 2008, il co-fonde l'ensemble Hierophantes avec le plasticien Yves-Marie L'Hour et crée plusieurs installations multimédias. Il poursuit en parallèle une activité d'accompagnement thérapeutique par l'hypnose et le tantra en proposant des consultations en individuel ainsi que des animations de groupe.

Équipes techniques

Centre Pompidou

Direction de la production – régie des salles

SWR

Claudia Jane Scroccaro régie son et informatique musicale

Thomas Angelkorte ingénieur du son

Christof Hug régisseur général

Ircam

Erwan Le Metayer, Maxime Robert régisseurs généraux

Aurélien Belzanne, César Nebot, Axel Rescourio,

Thimothé Viallefond assistants régisseurs

Sylvain Cadars, Clément Marie (enregistrement) ingénieurs du son

Clémence Gourdol assistante son

Ryo Baldet stagiaire son

Juliette Labbaye éclairagiste

Pierrick Sud régisseur vidéo

Année Zéro

Benoit Martin, Guillaume Foresti, Téo Sizun captation vidéo

Programme

Jérémie Szpirglas textes et traductions

Olivier Umecker graphisme

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

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

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI^e siècle.

ircam.fr

Centre Pompidou

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

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

centrepompidou.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

ManiFeste-2022

Partenaires

Centre national de la musique
 Centre Pompidou (Bibliothèque publique d'information, Musée national d'art moderne, Les Spectacles vivants)
 Cité de la musique – Philharmonie de Paris
 Ensemble intercontemporain
 Le CENTQUATRE-PARIS
 Orchestre national d'Île-de-France
 Radio France
 T2G – Théâtre de Gennevilliers

Soutiens

Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
 Sacem – Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

Partenaires médias

concertclassic.com
 France Musique
 Le Bonbon
 Le Monde
 Télérama
 Transfuge



L'équipe du festival

Direction

Frank Madlener

Direction artistique et académie

Suzanne Berthy
 Tirsit Becker, Natacha Moënne-Loccoz

Innovation et Moyens de la recherche

Hugues Vinet
 Sylvie Benoit, Clément Gérard

Unité mixte de recherche STMS

Brigitte d'Andréa-Novel, Nicolas Misdariis
 Jean-Louis Giavitto, Nicolas Obin,
 Alice Cohen-Hadria

Communication et Partenariats

Marine Nicodeau
 Émilie Boissonnade, Julien Corraux, Mary Delacour,
 Alexandra Guzik, Cynthia Hammoutraoui,
 Deborah Lopatin, Claire Marquet

Pédagogie et Action culturelle

Philippe Langlois
 Aurore Baudin, Jérôme Boutinot,
 Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Stéphanie Leroy,
 Jean-Paul Rodrigues

Ingénierie culturelle

Emmanuelle Zoll
 Salomé Bazin

Production

Cyril Béros
 Luca Bagnoli, Florian Bergé, Raphaël Bourdier,
 Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Sylvain Carton,
 Clément Cerles, Éric de Gélis, Anne Guyonnet,
 Jérémie Henrot, Aline Morel, Aurélia Ongena,
 Claire Rodier, Émilie Roupnel, Clotilde Turpin,
 Quentin Vouaux et l'ensemble des équipes techniques intermittentes.

► Carrefour de la création

Le dimanche dès 20h

► **Une soirée dédiée
à la musique de notre temps !**

À réécouter et podcaster sur le site et l'appli Radio France



91.7



+ 9 webradios thématiques