

Jean-Philippe Billarant,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Du vendredi 16 au mercredi 21 mars **Ciné-concerts**

Dans le cadre du cycle **Cités imaginaires**
Du vendredi 16 au mercredi 21 mars 2007

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,
à l'adresse suivante : www.cite-musique.fr

La librairie-boutique reste ouverte jusqu'à la fin de l'entracte.
Un stand de vente est disponible dans le hall à l'issue du concert.



Le 23 février 1922, Maurice Ravel écrit à une amie : « Allez voir Caligari. Pour la première fois, j'ai vu du vrai cinéma. » Premier blason de l'expressionnisme au cinéma (au même titre qu'*Impression, soleil levant* de Monet avait marqué en 1872 la naissance du courant impressionniste), *Le Cabinet du docteur Caligari*, tourné par Robert Wiene en 1919, borne un tournant esthétique que son décorateur Hermann Warm résume ainsi : « L'image de cinéma doit devenir une œuvre graphique. » Travail sur le contraste, le clair-obscur, la perversion des perspectives et la dramatisation des ombres : le cinéma expressionniste allemand est bien « la musique de la lumière » que définissait Abel Gance. Pour Lotte Eisner, « L'âme torturée de l'Allemagne trouve une soupape dans les films de cauchemar, de mort et d'horreur qu'elle compose à son image. » (*La Revue du Cinéma*, n° 5, février 1947)

Aelita, première superproduction soviétique tournée en 1924 par Yakov Protazanov, illustre les théories constructivistes et rayonnistes selon lesquelles « la peinture devient égale à la musique ». La partition originale fut composée pour le Thereminvox, instrument électrique ancêtre du synthétiseur. Ce premier film de science-fiction du cinéma soviétique, dont le style d'éclairage et l'irréalisme géométrique des décors ne sont pas sans rappeler *Caligari*, a certainement influencé le peintre Georges Yakoulov quand il imagina le ballet constructiviste de Prokofiev *Le Pas d'acier*, monté à Paris par les Ballets Russes en juin 1927.

Metropolis sortit au même moment, et certains critiques estimèrent que l'esthétique du film de Lang devait beaucoup à la plastique du *Pas d'acier*. Or le tournage de *Metropolis* avait démarré deux ans auparavant. Fritz Lang y affirma son génie tant architectural que chorégraphique dans les mouvements de masses humaines, avant d'imposer sa science rythmique du montage. « Donner du rythme à un film, dit-il, ce n'est pas précipiter les événements. Il s'agit seulement de maintenir la vibration juste de toutes les cordes de l'instrument que nous maîtrisons. » Une « musique d'écran » avait été composée à l'époque par Gottfried Huppertz. Depuis, on dut subir de fâcheuses interprétations musicales d'esprit futuriste ou

hollywoodien, avant la partition commandée par l'Ircam en 1995 à Martin Matalon, dont le propos, « guidé par le rythme du montage », s'est attaché « à l'aspect physique du montage et non à un principe de développement. »

Une semblable préoccupation avait conduit, en 1990, les improvisations du pianiste Éric Le Guen sur les images de *Metropolis* et de *L'Aurore* de Friedrich Wilhelm Murnau. C'est aussi une improvisation qui cherchera ici à en restituer l'impalpable fluidité poétique. Invité à tourner à Hollywood en 1927, Murnau y transplanta le style expressionniste qu'il avait magnifié dans *Nosferatu*, *Le dernier des hommes* et *Faust*. *L'Aurore* représente certainement l'apogée de l'art muet parvenu à son extrême degré de perfection formelle, avant d'être avalé par le gouffre en forme de haut-parleur du Moloch sonore.

François Porcile

VENDREDI 16 MARS, 20H

Le Cabinet du docteur Caligari

Film muet de **Robert Wiene**
Allemagne, 1919, 78 minutes.
Musique de **Valentin Z.** et **Alexis 2**

Valentin Z., ordinateurur
Ensemble Caligari
Jeremie Poirier Quinot, flûte
François Villevieille, violon
Benachir Boukhatem, alto
Barbara David, violoncelle

SAMEDI 17 MARS, 20H

***30^e anniversaire
de l'Ensemble intercontemporain***

Olivier Messiaen
*Couleurs de la cité céleste**
Philippe Manoury
*Passacaille pour Tokyo**
György Ligeti
*Concerto de chambre***
Pierre Boulez
*Dérive 1****
*Mémoriale****
Arnold Schönberg
Lied der Waldtaube
(extrait des *Gurrelieder*)

Ensemble intercontemporain
Pierre Boulez, direction *
Susanna Mälkki, direction **
Peter Eötvös, direction ***
Petra Lang, mezzo-soprano
Sophie Cherrier, flûte
Hidéki Nagano, Dimitri Vassilakis, piano

DIMANCHE 18 MARS, 16H30

Aelita

Film muet de **Yakov Protazanov**
URSS, 1924, 70 minutes.
Musique de **nlf3 (trio)**

nlf3 (trio)
Nicolas Laureau, guitares préparées,
Fender Rhodes, synthétiseurs
Fabrice Laureau, basse, synthétiseurs
Jean-Michel Pirès, batterie, *chaos pad*

MARDI 20 MARS, 20H

Metropolis

Film muet de **Fritz Lang**
Allemagne, 1927, 140 minutes.
Musique de **Martin Matalon**
Réalisation informatique musicale
Ircam **Christophe de Coudenhove,**
Atau Tanaka

Ensemble Modern
François-Xavier Roth, direction
Norbert Ommer, régie sonore
Christophe de Coudenhove,
Atau Tanaka, réalisation
informatique musicale Ircam

MERCREDI 21 MARS, 15H

Spectacle jeune public

Gibraltar

Spectacle musical

Ensemble Fa 7

Création musicale de **Sylvain Frydman**
et **Sylvie Pascal**
Scénographie d'**Emmanuelle Sage-Lenoir**
Lumières de **Rodolphe Hazo**

Sylvain Frydman, clarinette
et objets sonores

Sylvie Pascal, flûtes et objets sonores

MERCREDI 21 MARS, 20H

L'Aurore

Film muet de **Friedrich Wilhelm Murnau**
USA, 1927, 95 minutes.
Compositions de **Antonin Leymarie,**
Julien Soro, Antoine Viard
et **Brice Moscardini**

Musiciens du département Jazz
et musiques improvisées
du Conservatoire de Paris
Riccardo Del Fra, direction artistique

VENDREDI 16 MARS - 20H

Amphithéâtre

Le Cabinet du docteur Caligari

Film muet de **Robert Wiene**

Allemagne, 1919, 78 minutes

Musique de **Valentin Z.** et **Alexis Z**

Valentin Z., ordinateur

Ensemble Caligari

Jeremie Poirier Quinot, flûte

François Villeveille, violon

Benachir Boukhatem, alto

Barbara David, violoncelle

Fin du spectacle vers 21h25.

Le Cabinet du docteur Caligari

Tourné en 1919 par Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari* suscita dès sa sortie en février 1920 un engouement particulièrement intense dans le monde artistique. « Avec Caligari, nous fûmes nombreux à découvrir ce qu'on pouvait espérer du cinéma », écrivit le surréaliste Jacques-Bernard Brunius, faisant écho à l'opinion de Maurice Ravel : « Pour la première fois, j'ai vu du vrai cinéma ». René Clair y vit la naissance d'un « cinéma cérébral » et salua l'originalité de la matière filmique : « Nous devons admettre que la nature remaniée est au moins aussi expressive que la nature "naturelle". Les décors, la lumière, le jeu des acteurs, leurs visages même, artificiellement composés, forment un ensemble dont l'intelligence aime à se savoir maîtresse. Une telle œuvre étonne. » Elle étonne d'abord par un mode de récit tout à fait nouveau pour l'époque, le *flash-back*, dont l'idée est imputable, semble-t-il, à Fritz Lang, premier metteur en scène pressenti pour la réalisation du film.

Interné dans un hôpital psychiatrique, Francis raconte à des amis l'enchaînement de circonstances qui l'a conduit derrière ces murs : la rencontre avec un montreur de foire, hypnotiseur, le docteur Caligari, qui tient en son pouvoir un somnambule, Cesare, à qui il fait commettre les pires crimes. Après avoir réussi à faire condamner Cesare, Francis s'est lancé à la recherche de Caligari qui a pris la fuite, l'a retrouvé directeur d'un asile où Caligari l'a fait interner comme dément...

Un délire propice à une interprétation fantasmagorique de la réalité, qui a permis de situer le film comme premier blason du cinéma expressionniste allemand. Décors déformés, perspectives faussées, ombres démesurées : avec ses images-clé d'un escalier en colimaçon suspendu dans le vide, ou du criminel prisonnier d'une rosace d'ombres peintes, *Caligari* prolonge et renouvelle un style d'imagerie fantastique propre au XIX^e siècle allemand, dans l'expression, selon l'historienne Lotte Eisner, « d'un art curieusement intense et véhément où les fantômes romantiques d'un Eichendorff paraissent s'adapter à la morbidité des freudiens disséquant l'âme. »

En jouant de l'effet miroir du pouvoir hypnotique du cinéma par rapport à l'importance de l'hypnose dans son matériau dramatique, le film ouvrait toutes grandes les portes de l'imaginaire.

« L'image de cinéma doit devenir une œuvre graphique », a déclaré Hermann Warm, l'un des décorateurs de *Caligari*. Mais plus encore que le traitement proprement pictural, c'est une conception dramatisée de la lumière qui singularise le film : l'éclairage devient un élément moteur de la dramaturgie. En revanche, dans son utilisation systématique du cadrage frontal, *Caligari* reste lié à l'origine picturale de l'expressionnisme. *Caligari* voulait affirmer, au moment même de l'humiliation du traité de Versailles, l'existence d'un cinéma allemand novateur. En même temps, comme l'a noté Brunius, le film permet de discerner « avec quelle sorte de pressentiment prophétique les artistes les plus sensibles de l'Allemagne d'alors annonçaient les tragiques événements qui menaçaient leur pays ».

François Porcile

La ligne expressionniste

Le Cabinet du docteur Caligari (1919) de Robert Wiene est souvent considéré comme le chef-d'œuvre fondateur du cinéma expressionniste. Mais il est aussi le premier des trois grands films allemands de cette époque à ériger une figure du mal qui prend appui sur l'inconscient : le *Docteur Mabuse* de Lang et le *Nosferatu* de Murnau suivront deux ans plus tard en explorant tout autrement la même voie. Là où Mabuse œuvre en hypnotisant et subjuguant des volontés qui accroissent sa puissance et où Nosferatu agit en attirant et aspirant les énergies vitales dont il a besoin, le docteur Caligari n'exerce aucune emprise magique : son sbire est un automate programmable dont il a un jour simplement hérité et ses victimes viennent elles-mêmes signer leur arrêt de mort en demandant notamment à connaître leur avenir lors de ses spectacles de foire. C'est une logique non pas volontariste à la Lang (mégalo manie criminelle) ni naturaliste à la Murnau (propagation virale), mais purement machinique : Caligari, somnambule lui-même (il dort quand on vient l'arrêter), est le simple exécutant d'un programme venu du passé qui est à lui-même sa propre fin. Le caligarisme est la figure d'un inconscient ni obéissant ni désirent mais strictement machinal, en pilotage automatique.

Le projet Caligari a commencé avec une partition pour sextuor (cordes et vents) écrite par Valentin Z (et Alexis 2) dans les règles de l'art musical du début du siècle dernier ; il a commencé avec l'enregistrement et la numérisation piste par piste de chaque partie instrumentale ; il a (re)commencé avec le minutieux travail sur bande opéré à partir de là, travail équivalent à un micro-montage, de recomposition musicale autant que de texturation sonore ; il commence ce soir avec la première exécution publique d'une œuvre qui fait travailler de concert le carbone et le silicium. Mais il faut remonter aux sources de la *musique cinématographique* pour comprendre où il a commencé en vérité : avec Debussy. Celui-ci a forgé l'inconscient musical du peuple des salles obscures parce qu'il est le premier à s'être affranchi de toute forme figée préexistante pour s'attacher aux seuls effets cinématiques de la masse instrumentale (et parce qu'un Bernard Hermann ou un Jerry Goldsmith notamment furent autant d'occurrences, d'avatars d'un tel programme). *La Mer* ou l'orchestre traité comme une *pure surface* chatoyante et ondoyante traversée par le mouvement continu des vagues et du vent (une même série d'intervalles comme cellule se démultipliant et variant sans cesse en se répétant), et ce sans soulèvement d'aucune tempête, sans développement ni résolution thématiques. Avec Debussy, ce n'est pas la mer qui fait l'objet d'une imitation musicale, c'est toute la musique qui devient maritime, atmosphérique. Cette science des effets opère telle une *projection* donnant corps, couleur et rythme à un simple *souvenir de mer*. Et si le cinéma était somme toute seulement, pour reprendre le titre du film de Jean Mitry, une suite d'*Images pour Debussy* (« moi qui aime les images presque autant que la musique ») ? Et si dès lors celui-ci, au lieu de mourir un an avant, en 1918, avait eu le temps et les moyens du siècle suivant pour signer la musique du manifeste du cinéma expressionniste, lui qui goûtait peu l'épithète « impressionniste » hâtivement accolée à sa propre musique, et qui semblait obéir à quelque obscur rêve visuel et musical venu d'ailleurs, d'Extrême-Orient,

des siècles futurs ? Tel est le programme qui imposait d'être réalisé (et que nul n'avait pourtant fixé).

Les procédés purement mécaniques et l'artificialité exacerbée de *Caligari* marquent le refus radical d'obéir à la nature concrète, spontanément réaliste du cinéma. *Le Cabinet du docteur Caligari* vise ainsi, selon la formule de Béla Balázs, à « rendre visible la physionomie latente des choses », plutôt que leur physionomie apparente, organique et immobile. Les plans succèdent moins les uns aux autres qu'ils ne tendent chacun à un *effet d'image* produit par leur seul cadre : une image à la fois stylisée, composée de manière picturale et saturée de sens et d'atmosphère. Le fruit de cette étroite collaboration entre architecture, peinture et cinéma est, selon la formule du décorateur Hermann Warm, un « dessin rendu vivant ». On qualifie ainsi d'expressionniste une atmosphère, une *Stimmung* produite *in fine* par une ligne décorative devenue vivante qui parcourt, envahit et sature tous les plans : c'est une ligne gothique, à savoir une « ligne rigide, anguleuse, toujours interrompue, dentelée, d'une forte puissance expressive » (Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, p. 76) ; une ligne folle qui creuse la surface, ouvre la profondeur, démultiplie les perspectives incompatibles, ne trace aucun contour organique qui viendrait dessiner une forme détachée d'un fond mais fait plutôt tournoyer les choses dans un sans-forme et un sans-fond où elles s'abîment et se retournent en « convulsion désordonnée ». Elle deviendra pure ligne de fuite dans *De l'aube à minuit* de Karl-Heinz Martin (1920) conduisant un simple caissier à zigzaguer à toute allure à travers la société des hommes jusqu'au bout d'une folie suicidaire surhumaine. Dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, elle dessine également, au fil des plans, une structure globale, celle d'un ruban de Möbius qui, quelle que soit l'interprétation choisie (paranoïa délirante du malade ou schizophrénie toute puissante du docteur) nous ramène toujours au même endroit : un asile de fous dont on ne sortira pas.

Si, comme le remarquait Tarkovski, « la musique électronique doit être débarrassée de toutes ses origines "de laboratoire" pour pouvoir être perçue comme une sonorité organique du monde » (*Le Temps scellé*, p. 191), inversement, la musique acoustique doit être délestée de toute naturalité du son pour arriver à sonner de façon expressive, comme un « dessin rendu vivant ». D'où le souci de Valentin Z. de traiter, à l'instar du quatuor chez Lachenmann, le sextuor comme un seul instrument, par-delà la différence des timbres, qui devront devenir matière première et valoir comme différentiel rythmique et polyphonique. Entièrement numérisé par virtualisation de l'espace sonore acoustique, le sextuor est ainsi utilisé de façon purement machinique en vue d'agencer et de rendre audible, par la multiplication des chromatismes et la transformation des modes, le mécanisme de base de toute construction musicale, l'intervalle le plus quelconque : le demi-ton. Mais avant de dessiner une telle structure globale, c'est d'abord localement et de proche en proche que la ligne musicale se construit et prend vie en étant perpétuellement brisée et grevée de micro-coupures. La coupure ne sert plus seulement à déterminer les échantillons comme segments et à tramer un tissu sonore en les insérant, les collant, les dilatant et les mettant en boucle (*sampling*), mais opère

alors directement sur l'échantillon lui-même. Ces micro-coupures des hauteurs, en dilatant les durées par contraction accélérée, à vitesse variable, des éléments, rejaillissent également sur les mélodies et les accords et tendent à *conférer au timbre une valeur purement rythmique*. Ce patient travail d'éventration chirurgicale du son acoustique fait ainsi ressortir sans le moindre ajout machinique, sans le moindre nappage électronique, les grésillements, grincements et cris étouffés qui sont tapis comme des ombres au sein des vibrations des instruments. Il met en lumière les vies machinales secrètes des multiples fréquences masquées qui composent une note. Il rend audible ce qu'un timbre a aussi en soi de rauque, de métallique, d'inorganique. On atteint ainsi cette zone d'indistinction où l'acoustique est devenu en lui-même machinique, ce point où « toute différence entre le mécanique et l'humain a fondu [...] au profit de la puissante vie non-organique des choses » (Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 77), une vie non-organique donnée à entendre au moment même où elle est rendue, sur l'écran, visible.

Jérôme Rosanvallon

Après avoir accompagné, à quatre mains avec son père Hector Zazou, le mythique *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty et le chef-d'œuvre de Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, Valentin Z. s'est associé à Alexis 2 pour constituer l'ensemble Caligari et proposer, autour du film éponyme de Robert Wiene, une partition « *expressionniste, mais pas au sens expressionniste du terme* ». Mettant à profit une culture musicale aussi solide qu'hybride, les deux musiciens ont ainsi cherché à élaborer une « cinématique musicale » qui traduise en sons la définition que Gilles Deleuze avait donnée de cet immense classique du cinéma expressionniste - « *une violente géométrie perspectiviste* » - tout en ambitionnant de revenir aux sources de la musique cinématographique, et en premier lieu à Debussy. « *La Mer constitue encore aujourd'hui la bande-son du cinéma* », déclare Valentin Z., qui s'est ainsi plu à imaginer la partition que Debussy (mort en 1918, année précédant la réalisation du film) aurait pu livrer pour le *Cabinet du Docteur Caligari* - après tout, le *Don Quichotte à Dulcinée* de Ravel n'a-t-il pas été composé pour un film de Pabst ? Durant un an, les deux compositeurs ont travaillé sur une partition pour sextuor (cordes et vents) qui, ensuite, a été enregistrée « piste par piste », de manière à permettre de redécouper et retraiter individuellement chaque partie instrumentale, usant de l'ordinateur comme d'un « *super banc de montage*. » Le résultat sonore, prolongé sur scène par un trio à cordes assisté par ordinateur, est une étonnante « cybermusique » qui mêle brillamment les climats et les timbres, et parvient bien à unir, comme le dit Valentin Z., « *la modernité du son et la beauté de la tradition* », à « *lier dans le même canevas des techniques que, dans l'histoire de la musique, un siècle sépare* ». Appliqués à ces textures instrumentales « auto-échantillonnées », le *cut-up* et le *click'n'cut* sonnent comme la traduction contemporaine de cette esthétique de la coupure, de la rupture, des lignes brisées qui caractérise le cinéma expressionniste.

David Sanson

DIMANCHE 18 MARS - 16H30

Amphithéâtre

Aelita

Film muet de **Yakov Protazanov**

URSS, 1924, 70 minutes

Musique de **nlf3 (trio)**

nlf3 (trio)

Nicolas Laureau, guitares préparées, Fender Rhodes, synthétiseurs

Fabrice Laureau, basse, synthétiseurs

Jean-Michel Pirès, batterie, *chaos pad*

Fin du spectacle vers 17h50.

Aelita

« *De tous les arts, le plus important pour nous, c'est l'art cinématographique* », a déclaré Lénine. C'est l'année de sa mort, en 1924, qu'est mise en chantier la première superproduction soviétique, *Aelita*, défi lancé à l'adresse des grandes machines hollywoodiennes, mais qui, paradoxalement, peut être considéré comme une œuvre expérimentale, illustrant les tendances dominantes de l'art soviétique d'alors, dans une tentative de fusion des conceptions rayonnistes et constructivistes.

À Moscou en 1922, l'ingénieur Los, lassé des contraintes et tracasseries quotidiennes, décide, après le meurtre de sa femme, de fuir la terre pour la planète Mars à bord de l'aéronef qu'il a inventé. Arrivé sur Mars, il tombe amoureux de la reine de la planète, Aelita, laquelle, à la manière d'un entomologiste, observe à travers un télescope la vie sur la Terre. Mais sur Mars, la classe ouvrière est asservie. Los prend part à des menées révolutionnaires, il est jeté en prison, pour être finalement libéré. Il se réveille alors : tout cela n'était qu'un affreux cauchemar.

Pour la conception des décors et costumes de ce premier film de science-fiction de l'histoire du cinéma soviétique, on a mobilisé des talents très en vue : Victor Simov, Sergeï Kozlovski, la scénographe et peintre Alexandra Exter et son élève Alexandre Rabinovitch. La mise en scène est assurée par Yakov Protazanov, dont *Aelita* marque le retour en Russie soviétique après un long séjour en France, où il a réalisé cinq films entre 1917 et 1923, dont *Le Sens de la mort*, avec René Clair comme interprète. En Russie pré-révolutionnaire, il avait réalisé des adaptations de Tolstoï (*Guerre et Paix*), Pouchkine (*La Dame de pique*), et des curiosités comme *La Danse du vampire* ou *Satan triomphant*. Présenté en septembre 1924, *Aelita* remporte un grand succès public, mais l'accueil de la critique est des plus circonspects. On reproche au film son modernisme frelaté, sa vision pessimiste de la vie soviétique, en contradiction avec les consignes officielles : « *Ce que nous voulons, ce sont des films gais, forts, pleins de vitalité, exaltant le travail créateur et producteur* ». « *La montagne a accouché d'une souris* », peut-on lire dans la presse ; et le théoricien Lev Koulechov, tout en reconnaissant qu'*Aelita* est « *un travail important, sérieux* », souligne que « *ce n'est pas un film de rang mondial [...], ni même un film de grande envergure, mais un marais fangeux dont personne n'a besoin.* » Le personnage de Los, en effet, n'a rien du « héros positif » qu'il était de rigueur de camper à l'époque, c'est un intellectuel névrosé qui, dans l'air du temps, est un proche cousin des docteurs Mabuse et Caligari.

Et c'est en tant qu'héritier direct du style d'éclairage hautement contrasté et du perspectivisme amorcé par *Le Cabinet du docteur Caligari* qu'*Aelita* reste un météorite intéressant dans l'histoire du cinéma, en même temps qu'il constitue un des rares exemples d'une application filmique des principes constructivistes.

François Porcile

nlf3

S'abreuvant à de multiples sources (rock sonique, free-jazz, musique électronique, afro-beat...), nourri par quinze ans d'activisme musical, le rock véritablement « indépendant » de nlf3 excelle à ciseler des horizons panoramiques, particulièrement aptes à accompagner des films muets. Pour cette nouvelle incursion en la matière, après notamment le triomphe de sa musique pour le film *iQue viva Mexico!* d'Eisenstein (qui a donné lieu à une tournée et à un disque), le trio - formé de Nicolas et Fabrice Laureau et de Jean-Michel Pirès - a décidé de procéder d'une manière différente, beaucoup plus « libre » : travailler sur un laps de temps très condensé, dans l'urgence, de manière à ménager des espaces d'improvisation - une gageure, dans le cas d'un film aussi narratif que cet *Aelita* de 1924. Plutôt que de se conformer à une partition totalement écrite, nlf3 a ainsi préféré suivre un fil conducteur lié aux climats et aux rythmes : les musiciens, se fiant à leur virtuosité autant qu'à leur sensibilité, y développent des formes musicales en improvisant à partir de fragments thématiques récurrents, de cellules de cinq à quinze minutes ordonnées suivant un découpage préétabli. Ce qui importe ici, c'est moins le travail harmonique que le choix des textures et des atmosphères qui pourront permettre d'épouser l'action, sans tomber dans le piège des « nappes » à rallonge : la confection d'une palette de timbres à l'aide de laquelle les musiciens réagiront face aux images. Ces couleurs sonores, ce sont celles des guitares préparées (traitées au moyen d'un petit moteur, d'un e-bow ou d'un archet), mais aussi de vieux synthétiseurs collectés au fil des ans (Korg, Theremin, ou encore le Logan String, ce synthétiseur italien *vinatge* souvent utilisé dans les films de John Carpenter) ou du *chaos pad* (sorte de petit sampleur permettant de traiter en direct des sons percussifs). Une pâte abstraite qui forme la base à partir de laquelle guitares et batterie tracent par moments des échappées beaucoup plus rythmiques.

David Sanson

MARDI 20 MARS - 20H

Salle des concerts

Metropolis

Film muet de **Fritz Lang**

Allemagne, 1927, 140 minutes

Musique de **Martin Matalon**

Prélude

Entracte

Intermède

Furioso

Ensemble Modern

François-Xavier Roth, direction

Norbert Ommer, régie sonore

Christophe de Coudenhove, Atau Tanaka, réalisation informatique musicale Ircam

Jo Schlosser & Volker Bernhart, technique son

Stumpf Kinotechnik, technique cinématographique

Michael Nitschke, boursier IEMA / assistance régie son

Stephan Buchberger, direction de la production

Ernst Neisel, stage management

La musique de Martin Matalon a été composée pour la version restaurée du *Metropolis* de Fritz Lang (1930). Cette partition est commandée et produite par l'Ircam à l'occasion d'une exposition organisée par le Centre Pompidou sur le thème de la ville.

L'électronique a été réalisée dans les studios de l'Ircam.

L'adaptation de la partition pour la version de 2001 a fait l'objet d'une commande de l'Ensemble Modern.

Fin du spectacle vers 22h40.

Metropolis

De même qu'*Aelita* représenta la réaction soviétique face à l'emprise de l'industrie hollywoodienne, *Metropolis* est la réponse de l'Allemagne de Weimar à cette même menace, mais avec un déploiement de moyens plus considérable encore : deux années de tournage, des décors gigantesques inspirés à Fritz Lang par ses souvenirs des gratte-ciel new-yorkais, une figuration pléthorique (plus de mille individus au crâne rasé emplissent l'image d'un seul plan), la production la plus chère de son temps...

Si, avec quatre-vingts ans de recul, le postulat du film apparaît naïvement manichéen, sa réalisation demeure d'une impressionnante efficacité architecturale, illustrant la vocation première du metteur en scène Fritz Lang. L'opposition de deux mondes, la ville tentaculaire des seigneurs oisifs et la ville souterraine grouillante d'esclaves astreints au fonctionnement d'une usine aux mécanismes terrifiants, permet au réalisateur d'affirmer son étonnante maîtrise en matière de chorégraphie de masses humaines, de polyphonie de mouvements mécaniques et humains : machines réelles et machines humaines composent une géométrie hallucinante. Lang sublime à la fois les mouvements symboliques du chœur de la tragédie antique et la dramaturgie du style d'éclairage expressionniste instauré depuis *Le Cabinet du docteur Caligari*. Mais le metteur en scène ne cède jamais à la tentation picturaliste : son goût du clair-obscur et des contrastes violents est l'expression même du choc de ces deux mondes schématiquement réconciliés par une poignée de main finale : les ombres immenses des porteurs des victimes, après l'accident, répondent au cercle de lumière à l'intérieur duquel la lanterne de l'inventeur-sorcier retient prisonnière Maria, la passionaria des esclaves.

L'impact de *Metropolis*, à sa sortie en 1927, fut considérable. Le film inspira aussitôt - fait unique dans l'histoire des relations plutôt indifférentes entre cinéma et musique - un opéra de Max Brand, *Maschinist Hopkins*, représenté à Duisburg en 1929. Avec son final allégorique d'une réconciliation du capital et du travail (que Lang regretta longtemps, bien qu'il soit dû à l'imagination de son épouse, la scénariste Thea von Harbou), *Metropolis* donna lieu aux interprétations les plus diverses et les plus contradictoires. L'œuvre avait été conçue comme un hommage au romancier anglais Herbert George Wells, mais l'auteur de *La Guerre des mondes* et de *Une utopie moderne* détesta le film, qui en revanche fit l'admiration de Hitler. Peu après sa prise du pouvoir en janvier 1933, le chancelier nazi demanda à son ministre de la propagande Joseph Goebbels de confier à Fritz Lang la direction de la production cinématographique allemande. Le cinéaste a raconté son interminable entrevue avec Goebbels qui cherchait à le convaincre d'accepter, tandis qu'il regardait avec angoisse, sur une grosse horloge, approcher l'heure du départ de son train pour la France... Il reviendra en Allemagne, trente-cinq ans plus tard, terminer sa carrière avec trois films dont le dernier remet en scène un de ses premiers « héros » : *Le diabolique Docteur Mabuse* (1959), à qui il faisait déjà dire en 1922 : « *L'expressionnisme est un jeu* ».

François Porcile

La musique de Martin Matalon

C'est entre 1993 et 1995, à l'invitation de l'Ircam, que le compositeur argentin Martin Matalon (né en 1958) a imaginé une nouvelle bande-son pour le chef-d'œuvre futuriste de Fritz Lang. Son *Metropolis*, confrontant un ensemble de 16 musiciens et un dispositif électronique traité en temps réel, est une partition gigantesque représentant plus de deux heures de musique.

On y retrouve naturellement le goût de ce musicien, qui étudia notamment auprès de Boulez, Messiaen et Murail, pour le travail sur les timbres et les textures sonores, qui confère aux images une dimension éminemment organique. Mais plus frappante encore est la manière dont Matalon a su souligner le déroulement dramatique du film – tantôt accentuant, tantôt contrepointant celui-ci – et renforcer en fin de compte cet impact plastique en exploitant tous les rapports possibles entre images et sons. Suivant au plus près le montage, son langage intègre ici des éléments empruntés au jazz (trompette bouchée, basse *fretless*) et au rock, qu'il emploie notamment pour caractériser les personnages : c'est le cas de Maria, symbolisée par une guitare électrique dont le son se distord lorsque entre en scène son double maléfique. À d'autres moments, ce système de correspondances et d'analogies revêt une résonance quasi métaphorique : ainsi la manière dont les sons, répondant aux images de machines, d'engrenages, d'axes, de leviers, de poulies, sont spatialisés, décrivant dans l'espace de la salle de concert des rotations complexes qui s'éloignent ou s'approchent à des vitesses différentes. Une savante alternance de rythmes motoriques et violents et de plages étales, suspendues (la scène de l'inondation), confèrent à cette partition une dramaturgie propre, qui accuse encore l'expressivité des images.

Créée en 1995 au Théâtre du Châtelet, cette musique a fait l'objet d'un enregistrement discographique et d'une tournée mondiale. Depuis, Martin Matalon a réitéré l'expérience en composant notamment des partitions pour *Un chien andalou* et *L'Âge d'or* de Luis Buñuel.

David Sanson

L'électronique joue un rôle primordial dans l'instrumentation. Par un jeu de trompe-l'œil musical, elle s'enchevêtre au domaine acoustique, parfois jusqu'à la confusion. Il lui arrive de démultiplier et d'élargir les possibilités du champ instrumental. Ainsi, un solo de violoncelle se voit réfracté dans une multitude de violoncelles virtuels. L'électronique offre un paysage sonore inépuisable, libérant de ce soin les instrumentistes qui peuvent alors se consacrer à leurs domaines d'élection : la virtuosité et l'expression. Enfin, la spatialisation du son en quatre points ouvre une nouvelle dimension en offrant au compositeur un paramètre formel riche en possibilités.

Pascal Lanco

MERCREDI 21 MARS - 20H

Salle des concerts

L'Aurore

Film muet de **Friedrich Wilhelm Murnau**

USA, 1927, 95 minutes

Compositions de **Antonin Leymarie, Julien Soro, Antoine Viard** et **Brice Moscardini**

Musiciens du département Jazz et musiques improvisées du Conservatoire de Paris
Riccardo Del Fra, direction artistique

Clément Janinet, violon

Brice Moscardini, trompette

Jimmy Fetiveau, clarinette

Julien Pontvianne, clarinette et saxophone ténor

Baptiste Bouquin, saxophone alto

Antoine Viard, saxophone ténor et soprano

Victor Michaud, cor

Stefan Caracci, vibraphone

Eve Risser, piano et flûte

Amandine Robilliard, violoncelle

Raphaël Schwab, contrebasse

Mathieu Penot, batterie et percussions

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris.

Fin du spectacle vers 21h40.

L'Aurore

Dans les derniers temps du cinéma muet (1927), le style expressionniste allemand devint tout à coup produit d'exportation. Friedrich Wilhelm Murnau, le prestigieux réalisateur de *Nosferatu* et de *Faust*, fut invité à tourner un film dans les studios hollywoodiens. Ce sera *L'Aurore*, sur un scénario de Carl Mayer, avec qui Murnau avait déjà collaboré pour *Le dernier des hommes* et *Tartuffe*, et qui fut le scénariste du *Cabinet du docteur Caligari* : par amour d'une vamp, un homme cherche à se débarrasser de son épouse. Un tel résumé donne une idée très inexacte de l'ampleur du travail de Carl Mayer, qui fut un des rares scénaristes à exercer une influence déterminante sur le style d'éclairage, de décor, et même le découpage des films auxquels il participa. Le grand opérateur Karl Freund, à qui l'on doit la fascinante lumière de *Metropolis*, du *Dernier des hommes* et de *Tartuffe*, a toujours reconnu l'importance des indications de Carl Mayer pour la fluidité de ses mouvements de caméra.

Même si Karl Freund ne signa pas l'image de *L'Aurore*, c'est bien cette fluidité extraordinaire des mouvements d'appareil qui caractérise le premier film américain de Murnau. On peut y voir comme un apogée de l'art muet, où les déplacements de caméra deviennent plus significatifs que tout dialogue - allant même jusqu'à anticiper le sentiment ou l'expression de l'acteur. Murnau a réussi là, par la seule vertu de l'image, le plus flamboyant des poèmes d'amour et de mort. « *Ce n'est pas là du cinéma, ni du théâtre, c'est quelque chose d'autre, c'est du très grand art* », déclara en 1928 le cinéaste hollywoodien Robert Florey.

Bien que Murnau ait été un transfuge du théâtre (il débuta comme comédien dans la troupe de Max Reinhardt), ses films - même quand ils s'inspirent du théâtre, comme *Tartuffe* - échappent à cette théâtralité qu'on a pu reprocher à l'esthétique du « muet » allemand (héritée, selon certains, de Stanislavski et de Meyerhold), pour se rapprocher d'une idée d'art total, où l'image mouvante est souveraine, par-delà les références picturales ou littéraires.

L'Aurore représente en fait un exemple unique d'intégration réelle du style expressionniste dans le moule américain. À telle enseigne que les principes d'éclairage propres à l'esthétique allemande, contrastes violents, clairs-obscurs et stries lumineuses, adaptés à la technique des studios hollywoodiens, valurent au chef-opérateur américain Charles Rosher le premier Oscar de la photographie.

François Porcile

Riccardo del Fra

Pour accompagner les images de ce que François Truffaut considérait comme « *le plus beau film du monde* », de jeunes compositeurs et musiciens du département Jazz et musiques improvisées du Conservatoire de Paris ont été réunis sous la direction artistique de Riccardo Del Fra, qui dirige ce département depuis 2004. Le contrebassiste italien est un amoureux des passerelles entre les disciplines – qu’il échafaude par exemple dans le cadre de son cours « Écriture et improvisation expérimentales » au CNSM –, et notamment avec la danse. Surtout, ce musicien que l’on pouvait déjà entendre dans *La Cité des femmes* de Fellini est un familier du cinéma : compositeur attitré du réalisateur Lucas Belvaux, il a également pris part, comme instrumentiste ou compositeur, à de nombreux ciné-concerts.

À ce titre, il sait combien composer pour le cinéma, qu’il soit muet ou parlant, est un art de la retenue : il s’agit « *d’une part de ne pas surajouter, surligner les émotions qu’expriment les dialogues ou le jeu des acteurs ; d’autre part de ne pas en dire trop - dévoiler ce que l’on sait déjà, mais que le spectateur ignore ; mais aussi de jouer avec le silence...* » Fort de cette expérience, et du défi que représente le fait de faire travailler plusieurs compositeurs sur une musique qui, à la fin, devra former un tout homogène, interprété par un groupe dépourvu de chef d’orchestre, Riccardo Del Fra s’est attaché à fixer certaines de ces contraintes dont on sait qu’elles sont souvent le meilleur des stimulants pour la créativité. Ainsi, il s’est agi avant tout « *d’inclure des plages d’improvisations - puisque nous venons du département Jazz et musiques improvisées, et non d’un département “Musique de film”. C’est-à-dire de concevoir une musique qui, tout en étant “opératique” - attribuant telle mélodie, tel instrument, telle couleur à tel personnage, quitte peut-être à confier un personnage à un compositeur -, ménage aux instrumentistes de la place pour se laisser inspirer aussi bien par les images du film que par la trame harmonique et rythmique élaborée par les compositeurs. À cet égard, le choix de l’instrumentation promet d’être déterminant : l’ensemble ne comprendra guère plus d’une dizaine de musiciens...* »

David Sanson

VENDREDI 16 MARS - 20H

Valentin Z (Orego)

Monteur, compositeur et musicien, Valentin Z vit et travaille entre Paris et le Lubéron. Après un passage remarqué en fac de philosophie, des expériences à Londres avec la bande de Ninja Tune, des mixes diffusés sur la BBC et les ondes parisiennes (Radio FG), Valentin Z réalise deux pièces pour le festival Phonurgia Nova 2001. Le temps de quelques savantes tribulations électroniques qui donneront trois albums autoproduits, d'un détour par le hip-hop puis d'un passage par le *spoken word* à l'occasion de sa rencontre avec Félix Jousserand, futur membre du Spoke Orkestra dont il contribua à forger les armes, il entreprend ce travail de synthèse qui deviendra sa marque de fabrique : susciter des convergences entre champs et pratiques artistiques hétérogènes. Valentin Z a choisi de croiser les disciplines musicales et cinématographiques, et c'est sur ce chantier qu'il rejoint son père Hector Zazou. De la combinaison des paysages électroniques de l'oreille et des images en mouvements de l'œil surgissent d'étonnantes figures : des compositions pour *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer et *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty, deux joyaux du cinéma muet. La musique qu'il écrit pour *Le Cabinet du docteur Caligari*, un sextuor de cordes et de vents électroniquement modifié, prolonge ces expériences tout en s'inspirant des figures tutélaires de Debussy et de Ravel.

Alexis 2 (Alexis Degrenier)

Après des études musicales classiques, Alexis Degrenier, profondément marqué par sa rencontre avec le piano du debussyste et inénarrable Cécil Taylor, quitte le continent rassurant de la tonalité pour les rives plus incertaines de la musique improvisée. Dès lors, tout s'accélère, et poussé par l'étude de la tradition percussive orientale (*gagaku*), Alexis, pétri d'Orient et inspiré par John Cage, procède alors par épure, retranche au lieu d'ajouter, et oppose vide et résonances au « mille-feuille symphonique » occidental ; un désapprentissage que résume sobrement l'ethnomusicologue Akira Tamba lorsqu'il écrit : « *tout le problème de la musique orientale consiste non pas à empiler, mais bien à espacer* ». Il trouve ensuite en la figure musicale d'Helmut Lachenmann un maître à penser. C'est d'ailleurs peu après avoir été son élève éphémère qu'Alexis Degrenier parvient à synthétiser ces différentes rencontres pour en tirer un syncrétisme propre, se met à hanter des lieux de création (Centre Acanthes, Knitting Factory) et surprend souvent par ses pièces d'une étrange écriture bruitiste, pièces qu'il est parfois contraint d'exécuter lui-même, faute d'interprètes appropriés. Sa rencontre et sa collaboration avec Alain-Alcide Sudre permettent alors de faire entendre son travail. Il se produit ensuite dans des festivals, seul ou accompagné : Avignon, Florence, Bruxelles. Sont alors créés *Webern for Ever* (2000), *Le problème c'est la musique* (2002), *Centrifugeuses* (2003).

François Villevieille

François Villevieille a fait ses études au Conservatoire d'Avignon (premier prix de violon et premier prix de musique de chambre en 2000), au Conservatoire de région de Montpellier (premier prix de musique de chambre à l'unanimité en 2002 et premier prix de violon en 2003) ainsi qu'au Conservatoire d'Aulnay-sous-Bois, où il obtient en 2004 un premier prix de violon à l'unanimité et un premier prix de musique de chambre à l'unanimité. Il a été membre de l'Orchestre de chambre Candolle avec lequel il s'est produit dans divers festivals ainsi que de l'Orchestre de chambre de Montpellier, dirigé par Jean Lenert, de 2002 à 2004. Depuis 2004, il est membre de l'Orchestre de Caen. Il a également participé à divers enregistrements (musique de film, variété, pop-rock).

Benachir Boukhatem

Après un premier prix de violon de la Ville de Paris, Benachir Boukhatem poursuit ses études au Conservatoire d'Aulnay-sous-Bois où il obtient en 2000 un premier prix de violon et un premier prix de musique de chambre. Après un perfectionnement en violon, il obtient également un premier prix d'alto, toujours au Conservatoire d'Aulnay-sous-Bois, avant de s'inscrire en perfectionnement en alto et en musique de chambre. Il intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris en 2004. Benachir Boukhatem a joué avec de nombreux orchestres : l'Orchestre Philharmonique du Maroc, l'Orchestre international du Crous de Paris, l'Orchestre-Atelier Ostinato, l'Orchestre pour la Paix et l'Orchestre

Lamoureux à Paris. Depuis novembre 2005, il est membre de l'Orchestre National d'Île-de-France.

Barbara David

Barbara David a obtenu le premier prix de musique de chambre à l'unanimité et le premier prix de violoncelle à l'unanimité au Conservatoire de Lille en 1999. L'année suivante, elle y obtient un premier prix de perfectionnement, avant de poursuivre ses études au Conservatoire d'Aulnay-sous-Bois où elle est récompensée par un premier prix de violoncelle à l'unanimité en 2003 puis un premier prix d'excellence, toujours à l'unanimité, en 2004. Depuis 2005, elle est étudiante au Royal College of Music de Londres et elle y est violoncelle solo du Cello Ensemble. Barbara David a obtenu en 1995 un deuxième prix au Concours international de cordes de Wattlelos dans la catégorie moins de 13 ans. Elle est également finaliste de ce même concours en 1999 dans la catégorie moins de 18 ans, et en 2003, elle est finaliste du Concours international de cordes d'Épernay. Elle a travaillé en trio et en quatuor, notamment auprès du Quatuor Danel (Bruxelles) et du Chilingarian Quartet (Londres). En 2001, elle a participé à la tournée européenne de Björk en tant que violoncelle solo. Elle a également joué avec l'Orchestre-Atelier Ostinato (violoncelle solo) et elle est depuis 2006 membre de l'Orquesta Filarmónica de Andalucía (violoncelle tuitiste).

DIMANCHE 18 MARS - 16H30

nlf3 (trio)

nlf3 (trio) est un groupe instrumental fondé en 1999 à Paris, par les frères Nicolas et Fabrice Laureau, sur les cendres du groupe rock expérimental Prohibition (de 1989 à 1998, Prohibition a publié cinq albums et a donné plus de quatre cents concerts en Europe et aux États-Unis). Leur premier et double album *part one & part two* paraît en 2000. nlf3 (trio) y dévoile une grande liberté instrumentale et un éclectisme manifeste des timbres. *Viva!*, leur deuxième album, sort en mars 2003. Inclassable et enthousiaste, cet opus est encensé par la critique ; le mensuel anglais *The Wire* et *Les Inrockuptibles* y voient l'un des meilleurs albums de l'année. En 2004, le festival Printemps de septembre et la Fondation Cartier pour l'art contemporain commandent au trio une création sur un film muet. nlf3 (trio) choisit alors d'appliquer ses compositions minutieuses à l'un des chefs-d'œuvre du cinéma d'avant-guerre, le documentaire fictionnel inachevé de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein *¡Que viva Mexico!*, leur film préféré de toujours. Ce ciné-concert moderne connaît rapidement un excellent accueil auprès du public et des médias et mène nlf3 (trio) dans de nombreux festivals internationaux de musique et de cinéma, notamment à Moscou, au French Institute de Londres, à la Cité de la musique, au Festival Internacional de Benicàssim, ainsi qu'au Festival Internacional Cervantino (Mexique). En septembre 2005, nlf3 (trio) se consacre à l'enregistrement de son troisième album,

prenant appui sur ses compositions pour le grand film d'Eisenstein. Le résultat est à la fois fidèle à l'énergie *live* du trio, et prend une dimension nouvelle en fonctionnant totalement indépendamment du film. Conçu comme un album à part entière, *Music for Que viva Mexico!* dévoile en 15 titres et en 50 minutes la richesse de l'univers de nlf3 (trio). Les arrangements et la production témoignent de la maturité du groupe. En juin 2006, nlf3 (trio) se penche sur la composition d'une nouvelle musique de film pour des représentations de ciné-concerts. C'est sur le film d'animation *Les Aventures du prince Ahmed* de Lotte Reiniger (1924-1926), inspiré des *Mille et Une Nuits*, que le trio développe un univers musical entre féerie et fantaisie. nlf3 (trio) se prête également à l'exercice sur le film *Ai* de Takahiko Iimura (1967).

MARDI 20 MARS - 20H

IRCAM

Institut de recherche et coordination acoustique/musique
Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui le plus grand centre de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens). Attaché à la transmission des travaux issus de ses laboratoires de recherche, autant qu'à la diffusion des œuvres créées dans ses studios, l'Ircam

propose un large volant d'actions pédagogiques et de rencontres s'adressant aux professionnels de la musique, aux universitaires, aux scolaires tout comme au grand public.

Martin Matalon

Né à Buenos Aires en 1958, Martin Matalon étudie à la Juilliard School de New York où il obtient son Master de composition. Il reçoit en 1986 le Prix Charles Ives de l'American Academy and Institute of Arts and Letters, le Holtkamp/AGO Award en 1988 et de nombreux prix de composition ASCAP et BMI. Durant les étés 1987 et 1988, il participe aux cours d'Olivier Messiaen et de Pierre Boulez au Centre Acanthes de Villeneuve-lès-Avignon, et poursuit ses études en France avec Tristan Murail grâce à une bourse de la Fondation Fulbright en 1988 et 1989. En 1989, il fonde Music Mobile, ensemble basé à New York et consacré au répertoire contemporain, et en est le directeur jusqu'en 1996. En 1993, il s'installe définitivement à Paris et commence une longue collaboration avec l'Ircam à l'occasion d'une exposition au Centre Pompidou sur l'univers de Jorge Luis Borges, qui donnera naissance à l'œuvre *La rosa profunda*. L'Ircam lui commande ensuite une partition pour la version restaurée du film de Fritz Lang *Metropolis*. Après ce travail considérable, Martin Matalon se plonge dans l'univers de Luis Buñuel en écrivant consécutivement trois nouvelles partitions pour les trois films surréalistes du cinéaste espagnol : *Las siete vidas de un gato* en 1996 pour le film *Un chien andalou* (1927), qui après orchestration deviendra,

en 2001, *El torito catalan* ; *Le Scorpion* en 2001 pour *L'Âge d'or* (1931) ; *Traces II (la cabra)* (2005) pour *Las Hurdes (Terre sans pain)* (1932). Il écrit de nombreuses œuvres de musique de chambre, parmi lesquelles *Formas de arena*, pour flûte, alto et harpe, ou *Lineas de agua* pour octuor de violoncelles. Une partie importante de son catalogue est formée par deux séries d'œuvres : celle, initiée en 1997, des *Trames*, œuvres à la lisière de l'écriture soliste du concerto et de la musique de chambre, et la série des *Traces*, qui constitue pour le compositeur une sorte de « *journal intime compositionnel* » et destinée à des instruments solistes avec électronique en temps réel. Compositeur cosmopolite, Martin Matalon intègre dans sa musique des sons issus de cultures et de styles différents. Il manipule toutes les matières sonores, tous les types d'instruments dans une palette de modes de jeux très variés. Son travail sur les films lui permet d'exploiter les relations du son à l'image, du montage à la forme musicale, et d'explorer la dialectique entre tension et détente, densité et légèreté. L'utilisation de l'électronique en temps réel lui permet de multiplier les possibilités des instruments, d'aller plus loin dans la transformation du son et de transcender l'espace acoustique. Martin Matalon a écrit, entre autres, pour l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, l'Orchestre national de Lorraine, Barcelona 216, Court-circuit, le Trio Nobis, l'Ensemble intercontemporain, les Percussions de Strasbourg, l'Octuor de Violoncelles, BIT20, musikFabrik... Il reçoit en 2005 le prix de la John Simon Guggenheim

Foundation de New York et le prix de l'Institut de France-Académie des Beaux-Arts. Il a reçu auparavant le prix de la Ville de Barcelone pour la musique de *Metropolis* en 2001, le Charles Ives Scholarship de l'American Academy of Arts and Letters (1986) et le prix Opéra Autrement (1989) du Centre Acanthes pour la commande et la production de l'opéra de chambre *Le Miracle secret* d'après le conte homonyme de Jorge Luis Borges. Compositeur en résidence à l'Arsenal de Metz en 2003/2004, il y enregistre trois pièces symphoniques avec l'Orchestre National de Lorraine et son chef Jacques Mercier. Le disque est paru chez Universal au printemps 2006.

François-Xavier Roth

Chef d'orchestre français né en 1971, François-Xavier Roth a fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris auprès d'Alain Marion et de János Fűršt. En octobre 2000, il remporte le premier prix *ex aequo* du Donatella Flick Conducting Competition à Londres. À la suite de ce concours, il devient pour deux saisons le chef assistant du London Symphony Orchestra. De 2000 à 2002, il occupe également le poste de chef adjoint de l'Orchestre de Caen. François-Xavier Roth a été invité à diriger de nombreux orchestres, dont l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre philharmonique de Bogotá (Colombie), l'Orchestre philharmonique des jeunes du Théâtre Mariinsky (Russie), l'Orchestre

Symphonique Matáv (Hongrie). Depuis plusieurs années il entretient des relations privilégiées avec le London Symphony Orchestra (qu'il a conduit à trois reprises en 2004/2005 dans le cadre de leur saison « centenaire »), l'Ensemble intercontemporain et le Théâtre de Caen où il a dirigé successivement *Pelléas et Mélisande* de Debussy (mise en scène de Yannis Kokkos), *La Périochole* d'Offenbach (mise en scène de Laurent Pelly), *Hänsel und Gretel* de Humperdinck (avec Yannis Kokkos). Il y retournera en décembre 2005 pour *Iphigénie en Tauride* de Gluck (avec Yannis Kokkos) et en décembre 2006 pour *Les Noces de Figaro* de Mozart (avec Jean Liermier). Dans le domaine lyrique, François-Xavier Roth travaille plusieurs années en tant que chef-assistant auprès de Sir John Eliot Gardiner sur des productions aussi prestigieuses que *Les Troyens* ou *Benvenuto Cellini*. En octobre 2003, il remplace au pied levé Sir John Eliot Gardiner pour un concert au Théâtre du Châtelet, dirigeant *Lélio* d'Hector Berlioz avec le Monteverdi Choir et l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique. En juillet 2005, il a dirigé l'orchestre de l'Opéra de Pékin dans *Les Contes d'Hoffmann* (mise en scène de Daniel Mesguich). Le répertoire de François-Xavier Roth est très étendu (de Lully à Boulez). Il crée en 2003 Les Siècles, orchestre de chambre mélangeant instruments d'époque et instruments modernes, avec lequel il aborde plus spécifiquement les répertoires baroque, classique et moderne. Parmi ses prochains engagements, signalons des concerts avec l'Ensemble intercontemporain, l'Orchestre Poitou-Charentes,

l'Orchestre d'Auvergne, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, l'Orchestre des Pays de Savoie, le BBC National Orchestra of Wales, l'orchestre de l'Academy for Performing Arts de Hong-Kong, le KwaZulu-Natal Philharmonic Orchestra de Durban, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Ensemble Modern de Francfort, l'Orquesta Sinfónica de Navarra, l'Orquesta Sinfónica de Barcelona... Dans le domaine pédagogique, François-Xavier Roth est professeur au CNSM de Paris ; il est chargé de la classe d'initiation à la direction d'orchestre.

Ensemble Modern

Basé à Francfort-sur-le-Main depuis 1985, l'Ensemble Modern est l'un des ensembles de musique nouvelle les plus importants au monde. Il a été créé en 1980 par des étudiants de l'Orchestre philharmonique des jeunes d'Allemagne désireux de mettre sur pied un ensemble entièrement consacré à la promotion et à l'interprétation de la musique nouvelle. En 1987, il s'est transformé en une société civile dont les actionnaires ne sont autres que les membres de l'ensemble. Avec dix-sept solistes originaires d'Argentine, de Bulgarie, d'Allemagne, d'Inde, d'Israël, du Japon, de Pologne et de Suisse, il prend ses racines dans un héritage culturel particulièrement riche. L'Ensemble Modern est connu pour son organisation et pour ses méthodes de travail originales, les membres étant collectivement responsables du choix des directeurs artistiques, des musiciens invités, des projets, des coproductions et des questions financières. Reflétant l'expérience personnelle et les goûts

de chaque associé, ses programmes abordent des registres aussi divers que le théâtre musical, la danse, les projets vidéo, la musique de chambre et les concerts d'ensemble ou d'orchestre ; ils ont déjà donné lieu à des collaborations remarquables avec des artistes comme Heiner Goebbels, Frank Zappa, Bill Viola et Steve Reich. Ces dernières années, l'Ensemble Modern s'est produit en Russie, en Amérique du Sud, au Japon, en Australie, en Inde, en Corée, à Taiwan et aux États-Unis. Il s'est produit dans des festivals aussi renommés que le Lincoln Center Festival de New York, le festival Settembre Musica de Turin, le Festival d'Automne à Paris, le Festival Ars Musica de Bruxelles, le Festival de Hollande (Amsterdam), le festival de Lucerne, le festival Klangspuren de Schwaz (Autriche) et les festivals de Salzbourg et de Berlin ; on peut régulièrement l'entendre dans les plus grandes salles allemandes et, depuis 1985, à l'occasion de concerts en souscription à l'Alte Oper de Francfort. En collaboration avec l'Opéra de Francfort, l'Ensemble Modern participe régulièrement à des productions d'opéra tout en organisant les concerts-ateliers « Happy New Ears » (au cours desquels il présente et explique des œuvres-clés du répertoire contemporain). Il est également associé de près à plusieurs salles allemandes comme la Philharmonie de Cologne, le Konzerthaus de Berlin, la Philharmonie d'Essen et le Festspielhaus de Baden-Baden. L'Ensemble Modern donne environ 100 concerts par an. Par souci d'authenticité, il essaie, chaque fois que possible, de travailler en étroite collaboration avec l'auteur de la partition qu'il interprète. Les musiciens répètent

en moyenne 70 œuvres chaque année dont une vingtaine sont des créations mondiales. En 2003, l'Ensemble Modern a été nommé « phare » (*Leuchtturm*) de la culture contemporaine allemande par la Fondation culturelle fédérale d'Allemagne, ce qui lui a permis de bénéficier d'un financement du gouvernement fédéral pour lancer deux projets importants : l'Orchestre Ensemble Modern et l'Académie internationale Ensemble Modern. L'Orchestre Ensemble Modern a été créé en 1998 pour permettre à l'Ensemble Modern d'élargir son répertoire. Cet orchestre, qui est composé des principaux solistes de l'Ensemble Modern et de jeunes musiciens auxquels peuvent s'ajouter d'autres spécialistes de la musique nouvelle, est le premier orchestre au monde exclusivement dédié aux musiques des XX^e et XXI^e siècles. L'Académie internationale Ensemble Modern - l'un des projets les plus importants de l'Ensemble Modern pour les années à venir - a vu le jour en 2003. Elle a pour objectif de mettre l'expérience et la compétence de l'ensemble au service des jeunes générations en encourageant la recherche et l'enseignement de toutes les formes de musique contemporaine. Grâce au soutien de la Fondation culturelle fédérale d'Allemagne et de la Kunststiftung NRW (Rhénanie-du-Nord-Westphalie), l'Académie internationale Ensemble Modern permet, par exemple, à de jeunes musiciens vivant et étudiant en Allemagne de disposer de bourses. Elle propose en outre des cours au festival Klangspuren de Schwaz mais aussi, depuis 2005, au Japon et en Corée. Chaque année, elle organise également une académie d'été en Grèce

avec le Spring Festival de Paxos et, grâce au soutien de la Fondation de l'Alliance culturelle, un Séminaire international de composition - lequel séminaire a notamment accueilli George Benjamin pour une conférence en 2005. En partenariat avec la Société pour la musique nouvelle (GNM), l'Ensemble Modern organise depuis 1996 un forum visant à promouvoir les compositeurs, les instrumentistes et les musicologues dans le domaine de la musique nouvelle. Parmi les jeunes artistes soutenus par ce forum, on peut, entre autres, mentionner Enno Poppe, Vadim Karassikov, Sebastian Stier et Johannes Maria Staud. L'Ensemble Modern est subventionné par la Fondation culturelle fédérale d'Allemagne, l'Association de l'Académie des ensembles allemands, la ville de Francfort, le Land de Hesse, la Fondation GEMA et la GVL. Il a pour partenaire média hr2.

Flûtes

Rüdiger Jacobsen

Clarinettes

Udo Grimm

Saxophone

Matthias Stich

Basson et contrebasson

Johannes Schwarz

Trompettes

Valentín Garvía

Sava Stoianov

Trombone

Uwe Dierksen

Percussion

Rumi Ogawa

Rainer Römer

David Haller

Niels Meliefste

Guitare

Mats Bergström

Basse

Christopher Brandt

Harpe

Ellen Wegner

Violoncelle

Michael M. Kasper

Contrebasse

Douglas Balliett

MERCREDI 21 MARS - 20H**Musiciens du département Jazz et musiques improvisées du Conservatoire de Paris****Riccardo Del Fra**

Le département Jazz et musiques improvisées accueille un ensemble d'environ cinquante étudiants. Encadré et suivi par une équipe de six professeurs, cet ensemble suit une formation de haut niveau à la fois théorique, pratique et expérimentale. La mission du département est d'accompagner et de favoriser le développement de jeunes musiciens de haut niveau jusqu'à leur spécialisation et leur épanouissement personnel. L'étude approfondie des bases de la musique de jazz et de l'improvisation, l'élargissement de la culture musicale et artistique, la rencontre avec d'autres disciplines, la confrontation avec d'autres mondes, sont le chemin pour cet épanouissement, autant que la mise en situation par la réalisation de projets, de concerts et d'enregistrements. L'équipe pédagogique, constituée de musiciens instrumentistes, arrangeurs et compositeurs actifs dans divers domaines, permet aux étudiants d'avoir des contacts directs avec la réalité professionnelle française et internationale. Le Diplôme de formation supérieure, homologué au niveau I, est délivré à la fin d'un premier cycle d'études d'une durée de 3 ou 4 ans. Les cours dispensés sont les suivants : atelier, section rythmique, groove, répertoire, big band, histoire du jazz, écriture et improvisation expérimentale, arrangement, informatique musicale, piano et piano complémentaire, saxophone, contrebasse, batterie et

batterie complémentaire, improvisation modale et musique de l'Inde. Les cours de musique de l'Inde, initiation au jazz et histoire du jazz s'adressent aussi à tous les étudiants du Conservatoire. Le cycle de perfectionnement, d'une durée de 2 ans, est ouvert aux titulaires du Diplôme de formation supérieure (mention bien ou très bien) et aux étudiants français ou étrangers titulaires d'un diplôme équivalent. Il s'adresse aux musiciens désirant poursuivre - individuellement ou en petite formation - leurs études en vue de la réalisation d'un projet artistique et de recherche dans une dynamique d'insertion professionnelle et de spécialisation.

Riccardo Del Fra

Riccardo Del Fra est né à Rome en 1956. À trois ans, première guitare, guitare-basse à 15, contrebasse à 17. Etudiant, il fait de la sociologie à Rome et de la musique au conservatoire de Frosinone, tout en collaborant avec l'orchestre de la RAI (radio-télévision italienne) pour des concerts de jazz et l'enregistrement de musiques de films, entre autres : *La Cité des Femmes* de Federico Fellini et *La Peau* de Lilliana Cavani. Il joue dans diverses formations italiennes jusqu'à sa rencontre en 1979 avec Chet Baker. Dans les années 80, il s'installe à Paris tout en continuant à jouer avec Chet (et Michel Graillier) pendant 9 ans (12 disques et plusieurs films). Il accompagne également en Europe et au Japon, de nombreux solistes : Art Farmer, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Sonny Stitt, James Moody, Lee Konitz, Tommy Flanagan, Kai Winding, Clifford Jordan, Horace Parlan,

Joe Diorio, Kenny Wheeler, Paul Motian, Dave Liebman, etc.). Il est aussi le contrebassiste de Barney Wilen, Bob Brookmeyer, Johnny Griffin, Toots Thielemans, Michel Herr, Charles Loos et joue aussi avec Martial Solal, René Urtreger, Michel Legrand, Georges Arvanitas. En 1989, il enregistre *A Sip of your touch*, duos avec Art Farmer, Dave Liebman, Rachel Gould, Enrico Pieranunzi et Michel Graillier (Grand Prix Fnac) en hommage à Chet Baker. Incursions dans la musique contemporaine avec l'ensemble 2e2m de Paul Mefano et un enregistrement de pièces de Toru Takemitsu notamment, dans la musique traditionnelle avec la chanteuse Annie Ebrel (CD *Velluto di Luna, Voulouz Loar* - Diapason d'or 1999). Pour le cinéma, il signe les bandes originales des films de Lucas Belvaux : *Pour rire*, la trilogie *Un couple épatant-Cavale-Après la vie, La Raison du plus faible* en compétition officielle à Cannes en 2006). En 2000, il enregistre *Soft talk* (prix Charles Cros et de l'Académie du jazz), en duo avec Michel Graillier. En 2004, il est nommé à la tête du département Jazz du Conservatoire National Supérieur de la Musique et de la Danse de Paris où, en 1998, il avait pris la succession de Jean-François Jenny Clark pour l'enseignement de la contrebasse et de la Musique improvisée. En 2005, sortie du CD *Roses and Roots*. En janvier 2007, *A sip of Your Touch* a été réédité chez Nocturne.

Et aussi...

> SPECTACLE

SAMEDI 24 MARS, 20H
DIMANCHE 25 MARS, 16H30
Version jeune public le 24 mars à 11h

Le Carnaval baroque

Spectacle de **Vincent Dumestre** et **Cécile Roussat**

Musiques de **Monteverdi** et **Il Fasolo**

Le Poème Harmonique
Vincent Dumestre, direction
Cécile Roussat, mise en scène et chorégraphie

> CYCLE ROME 1700

JEUDI 29 MARS, 20H

Alessandro Scarlatti
Colpa, Pentimento e Grazia

Al Ayre Español Orquesta
Eduardo López Banzo, direction
Sharon Rostorf-Zamir, soprano (Colpa)
Nuria Rial, soprano (Grazia)
Jordi Domenech, contre-ténor (Pentimento)

VENDREDI 30 MARS, 20H

Il Capitolino - Musique des palais et des rues

La Fenice
Jean Tubéry, direction

SAMEDI 31 MARS, 15H

Forum Rome 1700

SAMEDI 31 MARS, 20H

Œuvres d'**Arcangelo Corelli**

Guido Balestracci, basse de viole
Bruno Cocset, violoncelle piccolo
Eduardo Eiguez, archiluth
Sergio Ciomei, clavecin, orgue

DIMANCHE 1^{er} AVRIL, 16h30

Alessandro Scarlatti
La Vergine dei dolori

Les Agrémens
Rinaldo Alessandrini, direction
Maria Grazia Schiavo, soprano
Romina Basso, mezzo-soprano
Sara Mingardo, contralto
Daniele Zanfardino, ténor

JEUDI 5 AVRIL, 20H

Concertos de **Georg Friedrich Haendel**,
Arcangelo Corelli et **Antonio Vivaldi**

Il Giardino armonico
Giovanni Antonini, direction
Viktoria Mullova, violon

VENDREDI 6 AVRIL, 20H
SALLE PLEYEL

Georg Friedrich Haendel
Il trionfo del Tempo e del Disinganno

Les Musiciens du Louvre-Grenoble
Marc Minkowski, direction
Olga Pasichnyk, soprano (Bellezza)
Anna Bonitatibus, mezzo-soprano (Piacere)
Nathalie Stutzmann, alto (Disinganno)
Stefano Ferrari, ténor (Tempo)

SAMEDI 7 AVRIL, 20H

Alessandro Scarlatti
La Santissima Annunziata

Europa Galante
Fabio Biondi direction, violon, viola d'amore
Roberta Invernizzi, Emmanuela Galli,
Marta Almajano, sopranos
Marina De Liso, mezzo-soprano
Magnus Staveland, ténor

> MÉDIATHÈQUE

- Venez réécouter ou revoir les concerts que vous avez aimés.
- Enrichissez votre écoute en suivant la partition et en consultant les ouvrages en lien avec l'œuvre.
- Découvrez les langages et les styles musicaux à travers les repères musicologiques, les guides d'écoute et les entretiens filmés, en ligne sur le portail.
<http://mediatheque.cite-musique.fr>

LA SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

Nous vous proposons...

... de consulter en ligne la rubrique « Dossiers pédagogiques » :
« Le Clavecin » dans les « Instruments du Musée » • « Figures de la passion » dans les « Expositions du Musée » • « Le Baroque » dans les « Repères musicologiques » • « Baroque et virtuel » par **Christine Buciu-Glucksmann** dans les « Conférences enregistrées » . les entretiens filmés de **William Christie** et de **Christophe Coin**

... de lire :
Vous avez dit baroque ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui de **Philippe Beaussant**

... d'écouter les concerts enregistrés à la Cité de la musique :
Les Arts Florissants : le jardin des Voix (novembre 2002) • De la cour aux concerts publics : **Les Arts Florissants : Le Jardin des Voix** (mars 2005)

> MUSÉE

Visite guidée : l'Europe baroque
Mercredi 11 et jeudi 19 avril de 15h à 16h30

Visite avec un musicien : le violon
Dimanche 8 avril de 15h à 17h