

Iannis Xenakis

Iannis Xenakis

Musique électronique

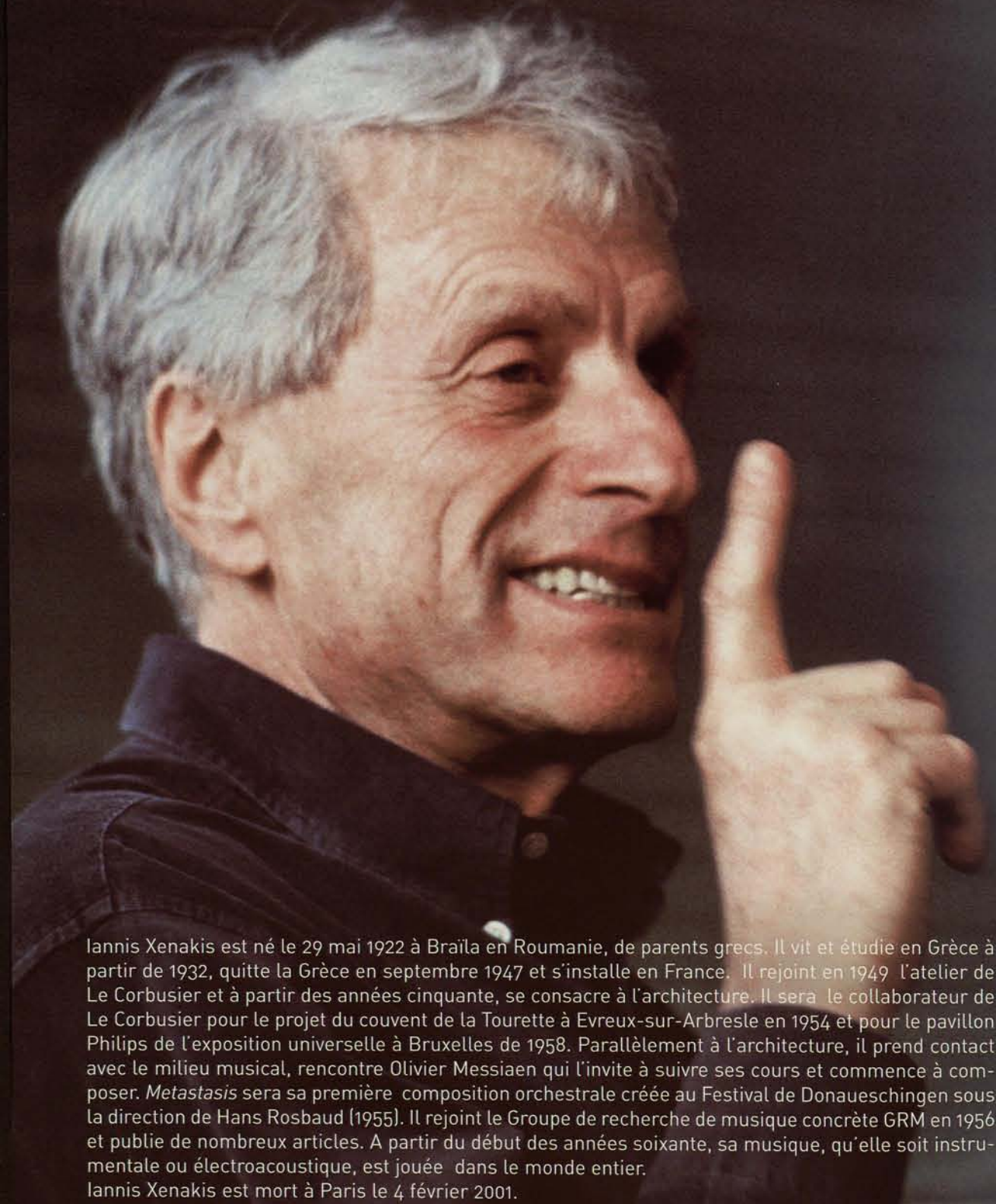
Polytope de Cluny, Bohor, Hibiki-Hana-Ma

15 octobre 2002



31^e édition

LOUVRE



Iannis Xenakis est né le 29 mai 1922 à Braïla en Roumanie, de parents grecs. Il vit et étudie en Grèce à partir de 1932, quitte la Grèce en septembre 1947 et s'installe en France. Il rejoint en 1949 l'atelier de Le Corbusier et à partir des années cinquante, se consacre à l'architecture. Il sera le collaborateur de Le Corbusier pour le projet du couvent de la Tourette à Evreux-sur-Arbresle en 1954 et pour le pavillon Philips de l'exposition universelle à Bruxelles de 1958. Parallèlement à l'architecture, il prend contact avec le milieu musical, rencontre Olivier Messiaen qui l'invite à suivre ses cours et commence à composer. *Metastasis* sera sa première composition orchestrale créée au Festival de Donaueschingen sous la direction de Hans Rosbaud (1955). Il rejoint le Groupe de recherche de musique concrète GRM en 1956 et publie de nombreux articles. A partir du début des années soixante, sa musique, qu'elle soit instrumentale ou électroacoustique, est jouée dans le monde entier. Iannis Xenakis est mort à Paris le 4 février 2001.

Musée du Louvre / sous la pyramide - Mardi 15 octobre 2002 à 21h

Iannis Xenakis

Musique électronique

Polytope de Cluny (1972)

Bohor (1962)

Hibiki-Hana-Ma (1970)

Réalisation sonore : Guy-Noël Le Corre

Installation : Lumison

Durée : 65 minutes. Placement au sol/coussin fourni

Coréalisation

Musée du Louvre, Festival d'Automne à Paris

Festival *novart* Bordeaux, 26 novembre 2002 à 20h30, capcMusée d'art contemporain/Entrepôt Laîné



Avec le concours de la Sacem.

Remerciements à Pascal Dusapin

En liaison avec *Classique en images* Iannis Xenakis, à l'auditorium du Louvre

Rétrospective d'archives, le 24 octobre à 18h et 20h30.

Concert le 24 octobre à 12h30 : *ST4* et *Tetora*, Quatuor Diotima

En 1972, le *Polytope de Cluny*, a été la réponse donnée par Iannis Xenakis à la proposition de Michel Guy qui souhaitait lui commander un opéra à l'occasion du premier Festival d'Automne à Paris. Environ cent mille spectateurs, en 1972 et 1973 viendront, à raison d'une cinquantaine de personnes par séance d'une demi-heure, s'allonger sur le sol de la salle voûtée des Thermes de Cluny, à l'angle des boulevards Saint-Germain et Saint-Michel pour vivre l'expérience : "un spectacle automatique, abstrait", "action de lumière et de son". Trente ans plus tard, le maillage de métal et de verre de la Pyramide du Louvre se substitue aux jeux de lasers et de flashes électroniques.

...Pour entrer dans le cataclysme du *Polytope de Cluny*, pour assumer jusqu'à la douleur les cris déchirants de *Nuits*, point n'est besoin de se référer à qui ou à quoi que ce soit, pas plus que de refaire mentalement une évolution dont ce serait là le point extrême. Il suffit d'être neuf, ouvert, disponible, libre de tout bagage et prêt à l'aventure. Il suffit seulement de se rendre à l'évidence. Et l'évidence ne

s'explique pas, ne se discute pas. Elle s'impose. Pris dans le faisceau des haut-parleurs, ou dans le réseau des instruments et des voix, l'auditeur confiant et de bonne volonté est tout de suite pris au piège des sons, envoûté, subjugué, submergé, exalté, sans presque avoir eu le temps de rien comprendre à ce qui lui arrive. C'est comme un immense bruit géologique qui monte en lui, l'investit, le soulève, un son des origines, fondamental, nécessaire, coupé de tempêtes et de fracas, un et multiple à la fois, et semblable en tout à ces phénomènes naturels pour lesquels Xenakis a toujours gardé une fascination émerveillée : le vent, la grêle, l'orage, les tremblements de terre, les éruptions volcaniques, les marées, les courants sous-marins, le mouvement inéluctable des astres dans le ciel, le crépitement du feu, le bruissement des grillons dans la nuit de l'été et même la clameur des grandes foules en colère."

Maurice Fleuret

(Bibliothèque Gustav Mahler, in *Une musique différente*, catalogue Iannis Xenakis, BNF)

Octobre 1972

"Les merveilleux virtuels"

Iannis Xenakis-Maurice Fleuret

Extraits d'un entretien
in *Le Nouvel Observateur*

Pourquoi "Polytope" ?

De "poly", plusieurs, et "topos", lieu ; littéralement : lieu multiple. Car, en effet, il y a beaucoup de choses différentes au même endroit. Non seulement la lumière et le son mais les structures de la pensée, les systèmes choisis, les moyens adoptés, les techniques... Tout se passe sur plusieurs niveaux, dans l'espace comme dans l'imagination. [...]

Où est donc la musique dans tout ça ?

En ce qui concerne le son proprement dit, il sort de douze haut-parleurs. Il est d'origine électro-acoustique et il est gravé sur les huit pistes d'une autre bande magnétique. Mais, à vrai dire, la musique est partout et, en premier lieu, dans le traitement de la lumière où j'utilise la plupart des théories mathématiques que, depuis vingt ans, j'ai appliquées à la composition musicale. D'ailleurs, l'équivalent des masses de sons ponctuels et fixes m'est offert ici par les points lumineux, les éclairs de six cents flashes électroniques, et l'équivalent des glissandi instrumentaux par les lignes que les rayons laser tracent dans l'espace. [...]

Pour le public, il s'agit donc de voir les sons et d'entendre la lumière ?

Pas exactement, car les sens ne sont pas interchangeables. Ils appartiennent à deux univers physiquement distincts et, jusqu'à un certain point, mentalement différents. Mes efforts se sont limités à trouver des connexions entre la perception auditive et la perception oculaire, à utiliser autant ce qui les sépare que ce qui peut les rapprocher au point, parfois, de les faire empiéter l'une sur l'autre. D'ailleurs, l'oreille n'est pas un microphone et l'œil n'est pas une caméra : ce n'est pas avec l'oreille qu'on entend ni avec l'œil qu'on voit mais avec l'intelligence tout entière. Et, quand je dis l'intelligence, je pense au conscient comme à l'inconscient, à toute l'activité cérébrale et psychique.

Pour vos œuvres musicales comme pour vos œuvres visuelles, on a parlé d'une esthétique du phénomène naturel, hors le fait que la plupart d'entre elles sont "calculées".

C'est faux. Le naturalisme ne m'intéresse pas. Je ne veux pas reconstituer la nature. Le ciel étoilé, finalement, est bien plus beau que mes nébuleuses de flashes. Il n'a pas besoin de moi. Je me demande, d'ailleurs, si c'est la géométrie, la conception cartographique qui nous fait voir la beauté du ciel étoilé ou si c'est le ciel étoilé qui a créé notre géométrie courante de points et de lignes qui les relie. Est-ce nous qui créons la nature à notre image ou est-ce la nature qui nous crée à la sienne ? C'est la grande question que l'on se pose depuis toujours, avec ou non la croyance en Dieu, et qui est loin d'être résolue. J'ai cru longtemps qu'il y avait un monde objectif et qu'il suffisait d'ouvrir l'œil pour le comprendre, et donc pour nous comprendre nous-même. Mais mon expérience m'a ôté beaucoup d'illusions et m'a appris que la plupart des choses qui nous paraissent naturelles et objectives sont, en fait, créées de toutes pièces par les innombrables et puissants conditionnements de l'hérédité, de l'éducation, du milieu, etc. Rien n'est simple, rien n'est pur.

Vous refusez ainsi cette pureté qu'on attribue d'ordinaire autant à vous-même qu'à vos œuvres ?

Il n'y a pas de vide absolu, il n'y a pas de page blanche et la pureté est toujours relative. Chez nous, le mode mineur a été pendant très longtemps celui de la tristesse mais, dans d'autres civilisations, il signifie des choses tout autres. Les petites pièces d'orchestre les plus quintessenciées de Webern sont remarquablement impures face à la pureté idéale du silence, si le silence existait. La matière sonore, la matière lumineuse, dans la main de l'homme sont impures par définition, elles sont pleines de péchés.

Alors, qu'est-ce donc, pour vous, l'acte artistique ?

C'est ouvrir la trappe de l'esprit sur le merveilleux quotidien. Avec la musique, la lumière, provoquer l'étincelle, inventer un nouveau merveilleux qui serait fait de beaucoup d'essences et où il faudrait mettre tous les merveilleux virtuels : sonore, visuel, technique, matériel, théorique... Un jour, sans doute, on y arrivera. Dans sa marche vers l'abstraction, l'homme aboutira alors à une domination des échanges énergétiques, aussi riche, aussi variée, aussi complexe, mais plus efficace que celle de l'être vivant de la biologie génétique. Quand j'utilise une théorie, je dis : "Voilà ! j'ai employé tel ou tel calcul. "En vérité, je mets beaucoup plus que ce que je prétends, que ce que je peux exprimer, et ce "plus", je ne le contrôle pas du tout. C'est pourquoi je ne parle habituellement que de

concepts transmissibles véhiculés par des conventions et qui forment une espèce de langue physique, mathématique, informatique. Et je ne peux pas expliquer, décrire ou même approcher d'autres aspects qui sont sans doute là mais que seuls des états de révélation permettent de capter. Les énergies innommées sont, elles seules, le levier, la clef, le boudoir du merveilleux.

Maurice Fleuret a été le maître d'œuvre de la réalisation du Polytope de Cluny en 1972 et 1973.

Né le 22 juin 1932, il fut élève de Norbert Dufourcq, Olivier Messiaen et Roland-Manuel, conférencier, critique musical à Combat, chargé de la musique et de la danse au Nouvel Observateur de 1964 à 1981, responsable des Journées de musique contemporaine dès 1968, puis des Semaines Musicales Internationales de Paris (intégrées au Festival d'Automne en 1972), producteur à France-Culture, directeur du Festival de Lille. Il devint directeur de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture (1981 à 1986), et lança la Fête de la Musique. Maurice Fleuret est mort le 22 mars 1990.

Iannis Xenakis au Festival d'Automne à Paris

1992 : Charisma, Akea, Mists, Evryali

1989 : Okho

1988 : Mists

1987 : Kegrops, Triptyque

1986 : Eridanos, Akea, Tetras, Ikhoor, Dikthas, Kottos, Mikka, Nuits

1985 : Atrées, Thallein, ST4, Embellie, Charisma, Ikhoor, Mikka S, Nomos Alpha, Tetras, Naama, Khoai, Komboi, Psappa

1984 : Synaphai, Ais, Erikhton, Evryali, Ikhoor, Nomos, Alpha, A Colone, Palimpsest, Medea Senecae

1973 : Polytope de Cluny II

1972 : Polytope de Cluny I



Le Festival d'Automne à Paris est une association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Conseil Régional d'Ile-de-France.

Président, André Bénard - Directeur général, Alain Crombecque
Directrices artistiques : Marie Collin et Joséphine Markovits

156 rue de Rivoli, 75001 - Paris. Téléphone : 33 1 53 45 1700
info@festival-automne.com / www.festival-automne.com

LOUVRE

Musée du Louvre
Président-Directeur, Henri Loyrette
Auditorium du Louvre, directeur, Paul Salmona
Direction artistique : concerts, Monique Devaux ;
musique filmée, Christian Labrande
téléphone : 33 1 40 20 51 86
www.louvre.fr

Le son Xenakis

Makis Solomos

La musique de Xenakis possède un ensemble de caractéristiques qui permettent à l'auditeur de reconnaître instantanément le "style", le "son" Xenakis. Spécificité de la nature du son, énergie de l'organisation de ce son et recherche permanente de l'"inouï" en sont les trois aspects principaux.

Iannis Xenakis a toujours eu, pour ce qui concerne le son lui-même, une forte prédilection pour les situations sonores très denses, pour de grands sons massifs résultant de l'agglomération d'une grande quantité de particules élémentaires. Dès *Metastaseis* (1953-54), il innove radicalement avec l'utilisation d'un ensemble à cordes qui produit un glissando massif, dans lequel chaque instrument joue sa propre partie, l'ensemble des parties (quarante-six au total) tendant vers la fusion. Avec *Herma* (1961), qui préfigure la synthèse granulaire, le pianiste ne joue ni accords, ni mélodies, mais des gouttes sonores qui créent un effet de nuage avec des variations en densité et en coloration intérieure. Dans les œuvres des années 1970, cette qualité massive du son est réalisée par "arborescences", des ramifications successives d'une ligne mélodique initiale qui produisent un fourmillement intense et chaotique. Puis, dans les années 1980, il explore la saturation verticale avec des enchaînements d'accords où chaque instrument de l'orchestre peut jouer une note différente.

Le son "massif" selon Xenakis ne se présente pas comme le résultat d'une fusion lisse des composantes élémentaires car même dans les moments où la fusion semble totalement accomplie, les composantes restent perceptibles. En règle générale, ce son massif s'entend comme un bouillonnement continu, une agitation violente, une effervescence permanente. "L'auditeur sera [...] soit perché sur le sommet d'une montagne au milieu d'une tempête l'envahissant de partout, soit sur un esquif frêle en pleine mer démontée" (1), écrivait Xenakis à propos de *Terretektorh* (1965-66), œuvre pour grand orchestre où les musiciens sont dispersés dans la salle de concert, au milieu du public.

La seconde caractéristique de la musique de Xenakis est l'extraordinaire sensation d'énergie qu'elle transmet à l'auditeur, sorte de mise en scène permanente, et toujours renouvelée, du combat des Titans. Xenakis a toujours beaucoup demandé à ses interprètes, leur proposant une partition quasi impossible à jouer, car trop dense, en leur demandant "d'être au plus sauvage, au plus

authentique, sans fioritures" (2), non pour mettre en avant une quelconque virtuosité, mais précisément, pour générer, grâce à leurs efforts, cette sensation d'énergie.

La troisième caractéristique majeure, c'est la quête de l'inouï et de l'originalité. L'univers sonore de Xenakis se distingue par des sonorités encore jamais entendues. De plus, Xenakis surprend en renouvelant constamment son style, n'hésitant pas à abandonner des éléments qui pourtant lui sont propres, comme le *glissando* qui fut pendant longtemps sa signature et qu'il abandonna au milieu des années quatre-vingt.

L'originalité pour Iannis Xenakis est un souci de création *ex nihilo* et correspond à sa vision du monde : "L'originalité est une nécessité absolue de survie de l'espèce humaine. J'ajouterai qu'elle est une nécessité de survie pour le cosmos. Il doit y avoir création dans l'univers", écrit-il (3).

Les œuvres électroacoustiques

Les œuvres électroacoustiques de Xenakis représentent un dixième de sa production globale mais leur importance pour l'histoire de ce nouveau genre musical n'est plus à prouver. On peut les répartir en quatre catégories ou périodes :

Les œuvres composées au Groupe de Recherches Musicales (GRM) de Pierre Schaeffer (1957-1962) ;
Les musiques pour des spectacles multimédias, les fameux *polytopes* (1969-1977) ;

Les œuvres conçues avec l'UPIC, synthétiseur graphique créé par Xenakis (1978-89) ;

Les compositions fondées sur le programme informatique GENDYN (1991-1994).

Bohor

1962 création au GRM.

Bohor appartient à la première catégorie et constitue la dernière œuvre que Xenakis composa dans les studios du GRM. Devenu dès le milieu des années 1950 un collaborateur du GRM, à une époque où la musique concrète n'avait que quelques années d'existence, il s'impliqua de plus en plus dans ce domaine. La collaboration avec Pierre Schaeffer devint cependant difficile, celui-ci, à qui l'œuvre est dédiée, ayant eu pour elle des mots sévères. Xenakis semble en effet avoir diffusé *Bohor*, lors de sa création, à un niveau sonore assourdissant, provoquant le commentaire suivant de Pierre Schaeffer (dans une version adoucie vingt ans plus tard) : "c'était une énorme pétarade, une accumulation offensive de coups de lancette dans

l'oreille au maximum des potentiomètres" (4).

Il est vrai que l'on n'entre pas facilement dans *Bohor* : une oreille distraite n'entendrait qu'un gigantesque continuum sonore non articulé, sorte d'antithèse de toute musique. L'œuvre est cependant finement composée et l'on peut y distinguer deux types de sonorités.

La première sonorité, qui domine, consiste en un assemblage de sons de type métallique d'une grande variété (dans leur source ou dans le résultat obtenu après les transformations électroacoustiques), allant de sons de type cloche à des cliquetis métalliques indéfinissables. Cette sonorité est omniprésente et constitue effectivement un continuum sonore, mais en perpétuel mouvement. Xenakis composa cette œuvre par couches, créant une des toutes premières musiques sur huit pistes (5), d'où une variation constante de la densité et, bien sûr, des timbres composant ce continuum.

La seconde sonorité, que l'on entend plus discrètement, consiste en tenues graves, avec l'entrée en *crescendo* et la sortie en *decrescendo* caractéristiques des orgues à bouche. La pièce peut être considérée comme articulée ; elle présente un trait particulier que l'on retrouve dans le *Polytope de Cluny* : l'absence d'évolution linéaire. À l'exception de ses trois dernières minutes, *Bohor* semble dénué de directionnalité claire et se présente comme une "sculpture sonore".

Hibiki-Hana-Ma

1970 création à l'exposition universelle d'Osaka.

Hibiki-Hana-Ma et le *Polytope de Cluny* appartiennent à la seconde catégorie de œuvres électroacoustiques, celles composées pour les *polytopes*. Par ce terme (qui signifie "plusieurs lieux" en grec), Xenakis désigna les créations multimédias qu'il conçut dès 1967 (*Polytope de Montréal*) et qui s'inspirent de l'expérience du célèbre pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles (1958) qu'il réalisa avec Le Corbusier et Edgard Varèse, une expérience qu'il théorisa en parlant de "geste électronique total" (6).

Hibiki-Hana-Ma a été composé pour le pavillon de la Fédération japonaise du fer et de l'acier lors de l'exposition universelle d'Osaka (1970). Il s'agissait à l'origine d'une commande orchestrale de Toru Takemitsu. Mais pour que l'œuvre puisse être diffusée en continu, Xenakis composa une œuvre électroacoustique. Les sons sont presque tous instrumentaux mais retravaillés en studio. Le résultat est hybride, à la fois musique instrumentale et musique concrète.

On peut reconnaître les sources instrumentales : cordes (plusieurs modes de jeu), instruments à vent aigus et graves, biwa, percussions occidentales, percussions japonaises. Xenakis écrivit sur partition quelques mesures pour chaque texture instrumentale, les enregistra avec un orchestre dirigé par Seiji Osawa, puis les transforma (ajoutant des éléments provenant entre autres d'une œuvre antérieure, *Kraanerg*) selon trois procédés : changement de vitesse, réverbération et filtrage. Une "partition cinématique" indique la répartition du matériau sur douze pistes et sa spatialisation. Pour la diffusion, Xenakis utilisa un système riche et complexe, avec huit cents haut-parleurs fixés au sol et au plafond, répartis en cent cinquante groupes indépendants. L'œuvre évolue, de l'exploration progressive du matériau et de ses transformations, vers la saturation qui survient à l'intervention du seul son de source non-instrumentale, un son d'avion à réaction. L'artiste Keiji Usami avait mis en œuvre un spectacle abstrait de rayons lasers, suivant le développement de la musique.

Le Polytope de Cluny

1972 création au Festival d'Automne à Paris

Les "polytopes" s'inscrivent dans la quête d'une synthèse des arts et en représentent une solution originale ; avec la superposition (et non leur fusion ou soumission respective) des "supports", ils sont une sorte de précurseur du "multimédia" au sens noble du terme (7).

Le *Polytope de Cluny*, commandé par Michel Guy pour le premier Festival d'automne, connut un succès immense. Ses deux versions - présentées en continu d'octobre 1972 à janvier 1974 - totalisèrent plus de cent mille spectateurs. Il contribua, au début des années 1970, à la renommée internationale de Xenakis et, surtout, à la diffusion de son travail auprès d'un public plus large. Le spectacle, d'un peu moins d'une demi-heure, installé dans les thermes de Cluny avait pour sous-titre, "actions de lumière et de son". Le public, allongé par terre, était soumis à une débauché lumineuse et sonore caractéristique de Xenakis. Les six cents flashes, trois rayons lasers, quatre cents miroirs utilisés pour réfléchir la lumière des rayons lasers créaient une multitude de configurations visuelles abstraites aux noms très concrets : "rivière", "étang", "ressort", "bracelet", etc. Il n'y a que très peu d'images d'archive de ce spectacle, seulement quelques photos, dont certaines sont reproduites dans le livre sur les *polytopes* (8) et un court reportage de la Gaumont. La musique, composée dans le même

studio que celle de *Persépolis*, reprend en partie des matériaux de pièces antérieures, dont *Hibiki-Hana-Ma*, *Kraanerg* et *Persephassa*. Xenakis fabriqua également de nouveaux sons concrets, qui portent le nom de leur source : "guimbarde métallique", "bois", "pied-pouce", "pelote basque", etc. D'autres sons nouveaux, synthétiques, utilisent pour la première fois la synthèse stochastique que Iannis Xenakis généralisera, vingt ans plus tard, avec le programme GENDYN. L'ensemble, mixé sur une bande sept pistes, commence par un continuum sonore grave assourdi qui subit de lentes évolutions, d'où émerge une texture caractéristique de l'essentiel de la pièce. Dans cette texture, on croit reconnaître des sons de mobiles sonores, de grelots ou de bois frappés évoquant des troupeaux de brebis, des grincements et frottements divers, etc., assemblés d'une manière relativement statique et évoquant, comme *Bohor*, une sculpture sonore ou une envoûtante enveloppe de son.

Makis Solomos est musicologue, enseignant-chercheur à l'Université de Montpellier 3 et membre de l'Institut universitaire de France.

1 Iannis Xenakis, pochette du disque ERATO STU 70529.

2 Mâkhi Xenakis, *Laisser venir les fantômes*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 25.

3 Iannis Xenakis, "L'univers est une spirale" (1984), repris dans Kéleütha, Paris, L'Arche, 1994, p. 136.

4 Pierre Schaeffer, "Chroniques xenakiennes", in *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 85.

5 Plus exactement : "Pour huit pistes (qui à l'époque n'existaient pas), c'est-à-dire huit magnétophones" (Iannis Xenakis in François Delalande, "Il faut être constamment un immigré". Entretien avec Xenakis, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997, p. 41). A la question de savoir si, lors de la création, il ne se produisit pas un trop grand décalage entre les magnétophones (du fait de la grande durée de la pièce), Xenakis répond : "Oui, mais c'était conçu de manière à ce que le décalage qui aurait pu être de quelques secondes, peut-être de quelques dizaines de secondes, n'était pas crucial. Non, non... c'était pensé comme cela" (idem).

6 Cf. I. Xenakis, "Notes sur un geste électronique" (1959), in *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 149.

7 Cf. Makis Solomos, Jean-Michel Raczyński, "La synthèse des arts à l'ère du multimédia. A propos du Diatope de Iannis Xenakis", www.iannis-xenakis.org/solom.htm.

8 Olivier Revault d'Allonnes, *Xenakis / Les polytopes*, Paris, Baland, 1975.

Documentation :

Association *Les Amis de Iannis Xenakis*

24, rue de Montpensier, 75001-Paris

téléphone : 33 1 42 60 96 13

www.iannis-xenakis.com

Les œuvres de Iannis Xenakis sont éditées par les Editions Salabert, www.salabert.fr

France Culture Partenaire du Festival d'Automne à Paris



Xenakis

Hommage à Iannis Xenakis

Jeudi 24 octobre

LOUVRE

Auditorium

Concerts
à 12 h 30

Quatuor Diotima

Iannis Xenakis, Josef Haydn, Anton Webern

Projection de films

Une sélection de documents filmés permettra d'apprécier la richesse des champs de création de ce musicien d'exception:

à 18 heures

Le Polytope de Cluny

Archives: Gaumont, 1972, 5 min.

Orient-Occident

Réal.: Enrico Fulchignoni, 1962, 20 min.

Iannis Xenakis

Réal.: Philippe Vaudox, 1981, 61 min.

à 20 h 30

Xenakis dans les archives de l'Ina.

Fer chaud

Réal.: Jacques Brissot, 1960, 4 min.

Xenakis et Balanchine

Réal.: P.-A. Boutang et G. Seligman, 1971, 8 min.

Metastasis

Orch. de l'ORTF, dir.: Charles Bruck, réal.: Roger Benamou, 1966, 21 min.

Iannis Xenakis: portrait 1971-1972

Réal.: P.-A. Boutang et G. Seligman, 55 min.

« Classique en images » est organisé en coproduction avec la Sacem, avec le concours de la Procirep et en association avec Mezzo, Diapason et France Musiques. La communication des concerts bénéficie du soutien de Télérama.

Réservations : 01 40 20 84 00

www.louvre.fr

FRFAP - 2002 - M - 02 - PRGS

Photo : Xenakis © Guy Vivien