

MISATO MOCHIZUKI

THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
18 OCTOBRE 2010



THÉÂTRE DES
BOUFFES DU NORD



39^e édition

MISATO MOCHIZUKI

Gagaku, musique de cour du Japon

Deux préludes

Banshikicho no Choshi

Sojo no Choshi

Misato Mochizuki

Etheric Blueprint Trilogy

(4D, *Wise Water*, *Etheric Blueprint*)

Mayumi Miyata, shô

(orgue à bouche)

Nieuw Ensemble

Jurjen Hempel, direction

Jean Kalman, lumière

Elsa Ejchenrand, scénographe

Christophe Mazzella,

ingénieur du son

Concert sans entracte

Durée: 70'

Coréalisation Bouffes du Nord ;

Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec le

Muziekgebouw aan't IJ, Amsterdam

Avec le concours de la Sacem

sacem^F

Avec le soutien de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France



Photo couverture : © Benjamin Chelly

Cycles

Misato Mochizuki, née à Tokyo en 1969, est une musicienne de l'alliage, entre le kaléidoscope de la modernité occidentale et l'attention toute orientale au souffle par lequel l'esprit se manifeste, au paysage en lequel nous évoluons et aux éléments qui le constituent.

Après des études d'harmonie, de piano et de composition à l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo, elle obtient en 1995 un Premier Prix de composition au Conservatoire de Paris, se perfectionne auprès de Paul Méfano et d'Emmanuel Nunes, puis participe au cursus de l'Ircam (1996-1997), où elle suit l'enseignement de Tristan Murail. Son catalogue compte une quarantaine d'œuvres, partitions pour orchestre, pour ensemble, musique de chambre, musiques pour des films muets de Man Ray ou Kenji Mizoguchi (2007), et un « opéra bouffe » créé en janvier 2009 à Lucerne (*La Grande Attaque sur la boulangerie*, sur des nouvelles de Haruki Murakami). Lauréate de nombreux prix, professeur invité aux Cours d'été de Darmstadt (2008) et à Royumont (2009), Misato Mochizuki enseigne depuis 2007 les disciplines artistiques à l'Université Meiji Gakuin de Tokyo. « Je ne voulais pas enseigner ce que j'avais moi-même appris en tant qu'étudiante: l'analyse, l'harmonie, l'écriture... Les cours que je donne m'obligent à avoir une vision beaucoup plus vaste et enrichissante, plus transversale et transdisciplinaire, sur l'histoire des cultures et des arts ».

De même, son œuvre puise à la photographie, à la biologie ou à la cosmologie. De l'image photographique, de ses cadres, de ses lumières, de la tension entre sa dynamique et l'objet figé dans la prise, témoignent notamment *La Chambre claire* (1998) et *Camera lucida* (1999), d'après Roland Barthes. L'évolution du vivant et de la conscience, l'ADN et ses codes, les gènes et leurs mutations traversent *Chimera* (2000), *Homeobox* (2001) et

Météorites (2003), où des événements se reproduisent, se transmettent, se transforment et disparaissent. Dans l'observance des lois de l'adaptation d'un organisme à son environnement, ouvrant à de nouveaux métabolismes, naît chez Misato Mochizuki une cosmologie ou plutôt un intense questionnement sur l'intégration de l'homme à l'histoire de la terre et de ses cycles. D'abord dans le sillage de Teilhard de Chardin, de la noosphère (ou sphère de l'esprit) et du point oméga (ou point ultime de l'évolution de l'humanité), avec *Noos* (2001) et *Omega Project* (2002), cette cosmologie revient à la nature immédiatement autour de soi, à quelques *Lagunes* (2005), au temps suspendu et au ressac de la mer sur l'Île d'Yeu (*Insula Oya*, 2007), au silence auroral avant le bruissement des insectes et des oiseaux (*L'Heure bleue*, 2007)...

Variété de la forme et libertés stylistiques ; nuances de couleurs ; observation d'un son à la loupe, jusqu'à ses grains ou ses ondes de matière ; boucles rythmiques ou mélodiques ; pulsation constante, parfois latente, toujours promise à des expansions, des contractions ou des variations, à l'instar de notre physiologie ; filtrages, introduisant une incertitude sur la réalité perçue et la fiabilité de notre perception ; synthèse croisée ou morphing sonore, appliqués à des sources strictement acoustiques et suscitant une continuité des timbres... Tout, dans l'écriture musicale de Misato Mochizuki, tend à un art où se reflètent le monde, ses énergies et la force de l'esprit – où se troublent les tracés de la mort et de la naissance.

Laurent Feneyrou

www.misato-mochizuki.com

Les œuvres de Misato Mochizuki sont éditées par Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Misato Mochizuki

au Festival d'Automne à Paris :

1994 *Rain Steam and Speed*

2008 *Silent Circle*

2010 *Etheric Blueprint*

Etheric Blueprint Trilogy

Effectif : flûtes, clarinettes, trombone, deux percussions, piano, alto, violoncelle, contrebasse (avec sonorisation sur quelques instruments et dispositif électronique pour la troisième partie)

4D

Composition : 2003. Durée : 15'.

Création : Paris, Trianon, 12 janvier 2004, 2e2m, direction Paul Méfano. Commande d'État (France).

4D est l'ouverture d'un triptyque dans laquelle j'ai voulu évoquer le rapport entre le monde 3D, tel que nous le percevons, et le monde qui nous est invisible, une dimension supplémentaire, derrière les réalités apparentes. Dans le monde invisible, ce qui est de notre réalité reste caché, alors que les informations sur le monde invisible se manifestent dans chaque parcelle du monde visible.

D'après le physicien – et, à certains égards, philosophe et théologien – David Bohm (1917–1992), le présent est une tranche temporelle infinitésimale de l'espace qui se projette à chaque instant sur le réel. La réalité dans laquelle nous vivons est donc la succession rapprochée de différentes phases de l'évolution de l'espace. Il existerait de ce fait, derrière le monde perceptible, un autre monde impalpable, « l'univers dans un grain de poussière » dit-on dans le bouddhisme, que nos sens inadéquats ne peuvent appréhender. Mais certaines intuitions, manifestations ou certains événements distillent, par bribes, quelques indices de cette autre dimension.

Wise Water

Composition : 2002. Durée : 16'.

Création : Cologne, WDR, 19 janvier 2003, Ensemble Ictus, direction George-Elie Octors. Commande de la WDR.

Wise Water m'a été inspiré par la lecture de *Water Knows the Answers* du scientifique japonais contemporain Masaru Emoto, un livre qui contient pour moitié des textes théoriques, et pour moitié des photos, de lieux, d'eaux et de cristaux de glace. Masaru Emoto y développe une théorie assez in-

croyable, et somme toute très discutée et discutable, d'une « mémoire » de l'eau, qui porterait en elle le souvenir des différents lieux où elle est passée. Ses travaux démontrent en effet la capacité de l'eau à transcrire les vibrations qu'elle reçoit par son mode de cristallisation. Telle averse de neige donne telle forme de flocons ; telle autre donnera une autre cristallisation, caractéristique des conditions climatiques de l'endroit et du moment. L'eau qui tombe du ciel, l'« eau juvénile », qui ne contient aucune information, se charge, au cours de son parcours sur terre, des minéraux qu'elle rencontre, des énergies qu'elle traverse, et acquiert cette mémoire rendue visible lors de sa cristallisation : en pénétrant dans la terre, en parcourant rivières et mers, en circulant, elle devient progressivement « savante », engrange et apprend de plus en plus sur la terre et son environnement. Plus étonnant encore, l'eau réagit à des *stimuli* de pensée ou de parole : remercier, insulter l'eau, ou lui faire écouter de la musique modifie de manière significative les cristaux. Masaru Emoto prétend que si l'on parle devant une eau, la teneur de ces propos se retrouvera dans le cristal qu'elle formera si on la gèle, l'eau apprenant l'émotion du langage. Et si une eau a connu un théâtre de violences (guerres, batailles), alors elle ne pourra pas cristalliser, ou mal – les cristaux seront laids. L'eau d'un lac paisible, en revanche, donnera des cristaux d'une grande beauté. Pour illustrer cette « mémoire », cette « sagesse » de l'eau, Masaru Emoto gèle des échantillons et les prend en photo. La cristallisation permet de visualiser les informations qu'elle contient, c'est la manifestation visible de sa mémoire. J'ai introduit dans *Wise Water* des instruments à eau pour permettre une circulation de l'information entre les différents instruments, à l'image du cycle et des transformations de l'eau (gouttes, ondulations, condensations, évaporations).

Etheric Blueprint

Composition : 2005–2006. Durée : 15'.

Création : Berlin, Philharmonie, 22 mars 2006, Ensemble Ictus, direction George-Elie Octors. Commande des Berliner Festspiele pour le festival März Musik.

Etheric Blueprint est la troisième pièce de la trilogie du même nom, dont elle prolonge les réflexions : comment donner à entendre ce qui est au-delà du sensible, du manifesté, et traduire musicalement les modes d'échange énergétiques entre l'élément « Eau » et les organismes vivants. Si *Wise Water* fait référence à l'élément « Eau », à sa fluidité, à sa mémoire, *Etheric Blueprint* renvoie à l'élément « Air », le plus subtil des quatre (le feu, l'eau, la terre et l'air), celui qui opère le passage entre le visible et l'invisible. Depuis les temps anciens, l'homme a considéré qu'il existait un échange entre l'Éther – demeure divine –, et les hommes, ancrés sur la terre. L'air serait donc l'élément qui véhiculerait la « voix de Dieu ». De l'indice le plus intime – rêves, intuitions, hasard – aux grandes catastrophes naturelles, l'homme a souvent interprété sa destinée, son *Blueprint*, comme une volonté divine, comme quelque chose qui le dépassait, une énergie qui nous appelle et qui disparaît aussitôt.

Dans cette trilogie, les deux premières pièces sont acoustiques, et la troisième intègre des sonorités électroniques qui évoquent ces interactions. L'aspect fusionnel est également illustré par le dialogue en temps réel avec le piano (échos, *feedback*), à l'image des vagues de la mer ou du scintillement des étoiles.

D'après Misato Mochizuki

Météorologie du son

Entretien avec Misato Mochizuki

Misato Mochizuki, vous êtes née au Japon, après une formation à Tokyo, vous êtes venue à 23 ans étudier en France, au Conservatoire de Paris. Pourquoi ?

Je me sentais un peu enfermée au Conservatoire de Tokyo – le Japon est une île, après tout. La musique qu'on y entendait dans les classes de composition pouvait paraître uniforme. J'ai donc voulu découvrir un autre monde, l'Allemagne, dont certains compositeurs, comme Helmut Lachmann, me fascinaient. C'est à ce moment que j'ai rencontré Toshio Hosokawa. À 34 ans, il venait de rentrer d'Allemagne, où il avait fait ses études, et il organisait des rencontres avec de jeunes compositeurs de différents horizons. Sa musique a été pour moi une révélation. Il m'a conseillé de partir en Europe dès que possible. À l'occasion d'une édition de son festival d'Akiyoshidai (au sud du Japon), j'ai rencontré Paul Méfano, qui enseignait au Conservatoire de Paris. Je me suis alors tournée vers la France.

En quoi cette triple nationalité musicale (Japon, France, Allemagne) vous a-t-elle enrichie ?

Au Japon, la musique et la composition se doivent d'être ou de découler principalement de l'émotion. Lors d'un cours de composition, le présupposé est que, s'il est nécessaire de parler, c'est que la pièce n'est pas bonne, ou ratée. En France, c'est beaucoup plus cérébral – et c'est presque pire en Allemagne. Dès mon premier cours avec Paul Méfano, j'ai été mise au pied du mur. Lorsque je lui ai montré ma partition, il m'a dit : « Parlez un peu ! » Je suis restée sans voix, je ne comprenais pas ce qu'il attendait de moi. Je me trouvais très dépourvue.

Depuis, je pense avoir su trouver un bon équilibre entre ces deux extrêmes. Si on ne compose qu'avec l'émotion, ça reste superficiel, et surtout nombreliste, sans aucune portée universelle.

Mais quand on se contente du cérébral, on ne touche pas. Je n'attends pas une grande popularité pour ma musique, mais je souhaite communiquer et élargir le tout petit public de la musique d'aujourd'hui. Je m'aperçois rétrospectivement que je ne réfléchissais pas suffisamment à mes compositions. Réfléchir permet pourtant de faire fermenter et mûrir les idées. Il faut simplement savoir s'arrêter, trouver un équilibre entre réflexion et instinct. L'enseignement m'a beaucoup enrichi de ce point de vue.

Quel fut l'élément déclencheur à la composition de votre *Etheric Blueprint Trilogy* ?

J'ai d'abord écrit *Wise Water* (2002), conçue comme une œuvre autonome. Ce n'est qu'en composant, l'année suivante, *4D* (2003), que je me suis aperçue des affinités entre les deux pièces et de la possibilité de les réunir – en leur ajoutant un troisième volet, *Etheric Blueprint* (2005-2006). Il y a donc eu trois déclencheurs.

Blueprint en anglais signifie le plan, le plan de l'architecte, le plan dessiné, l'ouvrage tel qu'il est conçu. La question de l'organisation du monde, à l'échelle globale, universelle, cosmogonique, me préoccupe énormément – et je ne suis pas la seule. On peut considérer l'énigme du point de vue religieux, philosophique, artistique ou scientifique – chacun emprunte le chemin qui lui convient pour trouver un début de réponse ; pour moi c'est la musique. Mais à mon sens, les questions restent les mêmes : d'où vient-on, pourquoi sommes-nous ce que nous sommes, et surtout, comment le monde est-il organisé, dessiné ?

La question posée, j'ai le sentiment que, quelle que soit notre manière de considérer le monde, on perçoit une forme de transcendance. Certains l'appelleront « Dieu », d'autres autrement, mais il n'en demeure pas moins incontournable, sans qu'on puisse le distinguer complètement. Mais si un tel « Dieu » existe, comment nous contacte-t-il ? Comment nous donne-

t-il des indices de ce qu'il pense ? (On ne peut rien prouver – on réinterprète tant les souvenirs –, et je ne saurais expliquer le phénomène, mais on a parfois des sensations, prémonitoires ou télépathiques : quand on nous annonce la mort d'un être cher, c'est comme si on le savait déjà, on a pu même parfois le sentir au moment même où il ou elle expirait.)

La conception communément admise d'un « Dieu » situé « au-dessus de nous », « en haut », a laissé penser, en toute logique, que « Dieu » exprimait ses émotions et ses humeurs au travers de l'air, du temps, de l'atmosphère, des tempêtes et autres phénomènes associés – bref, de la météorologie. Même si l'on ne sait pas ce qu'est exactement « Dieu », on a le sentiment qu'il entre en contact avec nous par les airs – et l'éther serait ce médium flottant autour de nous, qui laisse passer ses messages. *Blueprint* dénote ma place dans l'univers ; *Etheric*, c'est le transcendant et sa manière de communiquer avec nous. *Etheric Blueprint* est donc, d'une certaine manière, l'évocation de ce plan divin.

C'est donc une trilogie très mystique... Tout à fait.

Comment cela s'exprime-t-il musicalement ?

4D commence sur un tintement de verre – on ne sait pas que c'est un verre, on ne le voit pas, mais on l'entend assez longuement. Ensuite, le tromboniste et le contrebassiste jouent en soufflant dans une bouteille. Puis ce sont des chocs contre les verres. Ce ne sont pas réellement des instruments, d'où l'ignorance dans laquelle se trouve l'auditeur, et l'émerveillement de la découverte, de l'identification graduelle de ce qu'il entend. L'auditeur s'éveille à d'autres sons, sons du quotidien ou sons inouïs, et reprend instinctivement contact avec l'invisible, l'impalpable qui l'entoure. J'alterne ainsi, à l'instar du perceptible et de l'imperceptible, des sons identifiés et non identifiés, et des sons dont on sait l'origine et d'autres dont

la source est masquée, ou cachée. En utilisant, par exemple, des techniques instrumentales «non traditionnelles» – un clarinettiste ne jouant que de son souffle, ou un rythme discret de piano étouffé, qu'on entend à peine –, je dévoile l'envers du réel perceptible. Dans *Wise Water*, il y a naturellement beaucoup de bruits d'eau. Les musiciens jouent avec de l'eau, sur le plateau. J'ai voulu que l'eau circule, qu'elle change d'état – d'une manière symbolique, j'y exprime musicalement la cristallisation. Dans *Etheric Blueprint*, enfin, je me concentre sur l'élément «Air», en essayant de recréer l'impression de l'air par des sonorités secondaires dans une démarche plus ou moins bruitiste également.

Une chose est de créer des timbres, une autre est de les assembler ?

Mes structures sont libres. Lorsque j'étais étudiante, la plupart de mes professeurs insistait beaucoup sur la forme. J'ai donc écrit à cette époque nombre de pièces structurées, et surtout structurées à l'avance. Depuis, je considère la musique comme un être vivant. Je crée, certes, mais dès que la musique se met en marche, elle a sa vie propre et peut prendre un tour autre que celui que j'avais prévu. J'écoute la musique, je me laisse porter par elle. Une forme trop rigide est à mon avis le fruit de l'ego du compositeur, qui prétend imposer sa volonté.

La forme a l'avantage de donner des repères à l'auditeur...

Je préfère créer la surprise. Et je préfère laisser l'auditeur choisir son propre parcours au sein de l'œuvre. L'écoute est libre – tellement libre que l'on est parfois un peu perdu, et j'espère que les explications que je donne peuvent apporter quelques indices. La fin d'*Etheric Blueprint*, par exemple, est si imperceptible, qu'on peut très bien décider de ne pas l'avoir entendue. Je cite ainsi fugitivement Bach, Brahms, Kurt Cobain ou Bob Marley – comme une image subliminale. Je constate aujourd'hui l'étendue et la variété des

choix qui se présentent à nous. Nous pouvons vivre notre vie à notre guise, plus ou moins comme on l'entend. Nous sommes beaucoup moins soumis aux prédéterminations sexuelles ou sociales qui pesaient sur nos aînés. Musicalement, l'objet iPod est significatif de ce monde du choix. Auparavant, l'industrie du disque proposait des albums, avec un début, un milieu et une fin. C'était tout un monde sur une galette. L'iPod bouleverse radicalement cette vision des choses. On réorganise un nouvel album personnel appelé iPod... et on peut ainsi composer à partir des archives. En art aussi, on a longtemps considéré, notamment dans le domaine de la musique d'aujourd'hui, que les possibilités expressives étaient illimitées, et on a ainsi créé toute une flopée de nouveaux langages. Mais ce ne sont en réalité que des combinaisons des précédents.

Dans la culture japonaise, le concept de forme est d'ailleurs presque inexistant. On a bien sûr le *haïku*, très codifié : il comporte traditionnellement dix-sept *mores* (découpage des sons plus fin encore que les syllabes) en trois segments 5-7-5, est calligraphié sur une seule ligne verticale et doit comprendre l'évocation d'une saison. Mais, à côté ou en plus du *haïku*, on a le *renku* : à

partir d'un *haïku* (de son cru ou écrit par quelqu'un d'autre), on peut en écrire un autre, puis un autre, et ainsi de suite. Sans organisation supplémentaire : on ajoute – on agglutine – les poèmes les uns après les autres. Il en va de même en architecture, ou en urbanisme, pour les bâtiments et les jardins : les formes ne sont pas préétablies comme en Europe. Autour d'un noyau, on étend l'œuvre de manière organique, un peu comme on imagine fonctionner un virus. Un autre aspect de la culture japonaise repose sur le montage. Le *haïku* en est un exemple. *Ikebana*, l'art des fleurs japonaises, fonctionne sur ce même principe. On recrée un monde miniature par choix, puis par assemblage ou par juxtaposition.

Comment cela se traduit-il sur la musique japonaise ?

La musique traditionnelle japonaise s'apparente plutôt à l'aspect agrégatif de la culture japonaise – autrement dit, au type *renku*. Autour d'un noyau, autour d'un matériau musical assez réduit, répété, on élargit, on développe, la musique prend alors son essor.

D'après des propos recueillis par Jérémie Szpirglas, avril 2010



© Misato Mochizuki, *Etheric Blueprint*

Gagaku

Le gagaku est une musique de cour du Japon, dont le nom, se compose de deux idéogrammes : *ga*, qui dénote le raffinement, la noblesse et la justesse ; et *gaku*, qui désigne la musique. C'est donc, littéralement, une musique élégante, associant danses, poèmes chantés et accompagnements instrumentaux. Y dominent le timbre insistant et les harmonies du shô, orgue à bouche dont l'existence est attestée depuis près de 3000 ans et dont les dix-sept tuyaux sont enfoncés dans un socle de bois laqué (*hō*). Introduit au Japon vers le Ve siècle, le gagaku se développa surtout au cours des quatre siècles de la période Heian (794–1192), où il avait une fonction cérémoniale rituelle, tout en relevant du protocole des banquets aristocratiques.

« C'en est absolument pas une musique populaire, précise Misato Mochizuki. Même pour nous musiciens, elle garde un parfum exotique, voire étranger. Et c'est cet exotisme qui nous intéresse. Si j'en subis, inconsciemment, l'influence, je ne saurais dire exactement comment et je ne recherche aucunement la référence. Le gagaku ne m'a pas inspiré directement, mais je me suis rendu compte après coup que ses origines chinoises en font une traduction musicale et symbolique d'une saison, d'un point cardinal, d'une couleur et d'une matière. Or, c'est aussi, d'une certaine manière, ce que j'essaie de faire : traduire musicalement le réel et la nature ».

Le gagaku est introduit par un prélude ou *choshi*, éveillant ces associations à l'écoute. Il n'en reste que six, pièces solistes déployant des accords, mais aussi des sons isolés et de rapides passages, parmi lesquelles *Banshikicho no Choshi* et *Sojo no Choshi* : la première symbolise l'hiver, le Nord, le noir et la pierre ; la seconde, le printemps, l'Est, le bleu-vert et le bois.

Biographies des interprètes

Mayumi Miyata, shô

Née à Tokyo, Mayumi Miyata est l'une des toutes premières artistes à avoir donné au shô ses lettres de noblesse (dans la musique ancienne, le shô n'est pas utilisé comme instrument soliste). Après avoir obtenu un diplôme de piano au Kunitachi College of Music, elle étudie le gagaku, qu'elle interprète depuis 1979 au sein du National Theater of Japan. Depuis 1993, elle se produit en soliste, donnant au shô une place nouvelle au sein de la musique traditionnelle mais aussi dans le domaine de la musique d'aujourd'hui. Ainsi, en 1992, elle travaille avec John Cage, et crée en Italie *Two3*, pour shô et percussion. Elle interprète les œuvres de Toru Takemitsu (*Ceremonial* avec l'Orchestre Saito Kinen que dirige Seiji Ozawa), de Toshio Hosokawa (*Utsurohi Nagi* avec l'Orchestre de la Radio de Cologne, WDR), ainsi que les œuvres de compositeurs japonais (Toshi Ichianagi, Maki Ishii et Joji Yuasa) et européens.

Elle a participé aux productions de l'opéra de Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern / La Petite Fille aux allumettes*, à l'Opéra de Hambourg en 1997, ainsi qu'en 2000 au Japon et en 2001 à l'Opéra de Stuttgart puis à l'Opéra national de Paris / Palais Garnier, à l'occasion du Festival d'Automne. Mayumi Miyata est membre de l'ensemble Reigakusha depuis ses débuts.

Elsa Ejchenrand, scénographe

Elsa Ejchenrand est née à Paris en 1967. Elle obtient son baccalauréat F12 à l'École Boule à Paris puis son diplôme en scénographie à l'École Supérieure des Arts et Technique en 1991, cursus double, scénographie et architecture d'intérieur.

Elle travaille et collabore avec de nombreux scénographes et metteurs en scène en France et sur la scène internationale, en particulier avec Jean Kalman pour la scénographie et les lumières.

Récemment, au Holland Festival, Elsa

Ejchenrand a travaillé avec Pierre Audi à la mise en espace de *Passion* de Pascal Dusapin et de *The Corridors* de Harrison Birtwistle. Elle réalise également des costumes.

Jean Kalman, lumière

Né à Paris en 1945, Jean Kalman travaille comme créateur lumière depuis 1979, principalement pour le théâtre et l'opéra, en France, en Italie, en Grande Bretagne, en Hollande, aux États-Unis et au Japon.

Il conçoit les lumières de Peter Brook pour *La Cerisaie* de Tchekhov, *Le Mahabharata*, *La Tempête* de Shakespeare. Il travaille en étroite collaboration avec nombre de metteurs en scène tels que Pierre Audi, avec qui il signe les lumières d'un cycle Monteverdi entre 1991 et 1995, mais aussi *Die Zauberflöte* de Mozart. Pour Robert Carsen, il crée les lumières, entre autres, d'un cycle Puccini au Vlaamse Oper.

Pour le théâtre, Jean Kalman crée les lumières de nombreux spectacles, dont *Richard III*, mise en scène de Richard Eyre, pour lequel il reçoit le Prix Laurence Olivier en 1991.

Au Festival d'Aix-en-Provence, il signe les lumières de plusieurs productions : *Euryanthe* de Weber (1993), mis en scène par H.P. Cloos, *Semele* de Haendel avec Robert Carsen (<1996), *Don Giovanni* de Mozart (1998), mis en scène par Peter Brook, *Les Noces de Figaro* de Mozart, avec Richard Eyre et *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi (2000), mis en scène par Adrian Noble.

Dans un tout autre domaine, il collabore avec le plasticien Christian Boltanski et le compositeur Franck Krawczyk pour produire des œuvres, entre installation et spectacle, comme *Bienvenue*, créé à Dijon en 2001 dans le Festival Autre Scène, *O Mensch !*, au Festival d'Automne à Paris en 2003, *Tant que nous sommes vivants* créé en Italie en 2005.

Jurjen Hempel

Jurjen Hempel étudie la direction d'orchestre avec David Porcelijn et Kenneth Montgomery au Conservatoire d'Utrecht. Durant ses études, il est invité à assister Edo de Waart, Hans Vonk et David Robertson. À l'invitation de Seiji Ozawa, il se perfectionne à Tanglewood auprès de Bernard Haitink et de Lorin Maazel. Il a remporté un prix au premier Concours Sibelius en 1996 à Helsinki. En 1996-1997, Jurjen Hempel a été nommé chef assistant de Valery Gergiev à l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. En mai 1997, il fait ses débuts avec cet orchestre au Concertgebouw d'Amsterdam.

Dans le domaine de la musique d'aujourd'hui, il collabore avec les ensembles suivants : London Sinfonietta, Asko / Schönberg, Nieuw Ensemble, Netherlands Wind Ensemble, Contrechamps, entre autres.

Il dirige de nombreux opéras et notamment *Salomé* de Richard Strauss pour le Festival Gergiev aux Pays-Bas puis au Mariinsky à Saint-Pétersbourg et à l'Opéra de Tel Aviv.

En mai 2004, il dirige *Shadowtime* de Brian Ferneyhough à la Biennale de Munich puis au Festival d'Automne à Paris, au Lincoln Center Festival de New York et enfin au Coliseum à Londres.

En 2005, il est nommé directeur musical de l'Ensemble Contrechamps.

Jurjen Hempel a dirigé de nombreux orchestres aux Pays-Bas et à l'étranger. Il est régulièrement invité à diriger le BBC Symphony, le BBC Scottish et Rotterdam Philharmonic Orchestra.

Il est également le chef d'orchestre du Netherlands Youth Orchestra.

Ses enregistrements sont publiés par Decca/Argo, Composer's Voice, Elektra, Nonesuch et Point Music.

www.jurjenhempel.com

Nieuw Ensemble

Fondé en 1980 à Amsterdam, le Nieuw Ensemble, dont Ed Spanjaard est le principal chef d'orchestre depuis 1982, apparaît comme une structure unique, comptant des instruments à cordes pincées (la mandoline, la guitare et la harpe), dans un ensemble incluant des vents, des cordes et des percussions. En l'absence de littérature pour un tel effectif, le Nieuw Ensemble s'est constitué son propre répertoire, encouragé par des contacts incessants avec des compositeurs de différentes cultures, de différents pays et de différentes générations, par des ateliers et des cours à destination des jeunes musiciens, et par les quelques 400 œuvres qu'il a créées. Ses programmes connaissent un grand succès, comme ses festivals consacrés à la complexité (1990), *Rules & Games* (1995), à l'improvisation ou à la microtonalité (2003).

En 2007, Joël Bons et l'ensemble sont associés au programme consacré aux compositeurs du Moyen-Orient du Festival d'Automne à Paris.

Découvreurs et promoteurs de la nouvelle génération de compositeurs chinois, le Nieuw Ensemble et son directeur artistique Joël Bons ont reçu en 1998 le Prix de la Fondation du Prince Bernhard. Invité par les principaux festivals européens, le Nieuw Ensemble a enregistré des œuvres de Donatoni, Carter, Ferneyhough... Il produit les concerts de l'Ensemble Atlas, qui réunit trente musiciens européens, orientaux et moyen orientaux.

Le Nieuw Ensemble est subventionné par le Fonds Podiumkunsten.

www.nieuw-ensemble.nl

Harrie Starreveld, flûte
Carlos Galvez, clarinette
Anton van Houten, trombone
John Snijders, piano
Herman Halewijn, percussion
Ron Colbers, percussion
Frank Brakkee, alto
Jeroen den Herder, violoncelle
Rob Dirksen, contrebasse

THÉÂTRE DES
BOUFFES DU NORD

Théâtre des Bouffes du Nord

Directeurs :

Olivier Mantei et Olivier Poubelle

www.bouffesdunord.com



Festival d'Automne à Paris

Président : Pierre Richard

Directrices générales :

Marie Collin

Joséphine Markovits

www.festival-automne.com

Le Monde

PARTENAIRE DU
Festival d'Automne



LES PAGES
théâtre expositions
culture danse
musique
DU MONDE

Retrouvez nos **CRITIQUES**
et nos **SÉLECTIONS**
chaque jour dans *Le Monde*

Le Monde

MIEUX INFORMER

QUOTIDIEN
INTERNET
MOBILES
MAGAZINES