

RICHARD SIEGAL ALBERTO POSADAS

Glossopoeia

16 - 18 DÉCEMBRE 2009

ensemble
intercontemporain



ircam
Centre
Pompidou

Centre
Pompidou

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
38^e édition

RICHARD SIEGAL ALBERTO POSADAS

Glossopoeia

Création
Durée : 1h

Musique, Alberto Posadas
Chorégraphie, Richard Siegal
Scénographie, Virginie Mira
en collaboration avec Richard Siegal
Costumes, Alexandra Bertaut
Lumière, Gilles Gentner
Création d'images, Artefactory Lab

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Alain Billard, clarinette basse
Odile Auboin, alto
Éric-Maria Couturier, violoncelle
Samuel Favre, percussion

Raphaëlle Delaunay, Julie Guibert,
Asha Thomas, danseuses

Réalisation informatique musicale Ircam/
Lorenzo Bianchi
Vidéo, Yann Philippe
Dispositif de captation gestuelle Ircam/
Frédéric Bevilacqua, Emmanuel Fléty
et Bruno Zamborlin
Équipes techniques
Ensemble intercontemporain :
Nicolas Berteloot, Marie Delebarre,
Benjamin Moreau, régisseurs plateau
Équipe technique Ircam :
Sylvain Cadars, ingénieur du son
Martin Antiphon, régisseur son
Guillaume Tesson, régisseur lumière
Fabien Gougeon, régisseur

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants –
Centre Pompidou ; Festival d'Automne
à Paris ; Ensemble intercontemporain ;
operadhoj-Madrid

Commande Ircam – Centre Pompidou,
Kairos Music et operadhoj-Madrid



Avec le soutien de la SACD dans le cadre
de son Fonds Musique de Scène



et du réseau Varèse, subventionné par
le programme Culture de la Commission
européenne



Avec le soutien du CENTQUATRE, partenaire
de l'Ircam pour l'accueil des projets d'expé-
rimentation autour du spectacle vivant



Avec le soutien de l'Adami



“Dans un moment d'inspiration divine ?”

Glossopoeia, signifiant *fabrique d'un langage*, s'intéresse à cette notion et à des idées s'y rapportant en transposant en sons et en gestes des procédés formels du domaine de la linguistique. Une grammaire générative, appelée système de Lindenmayer, est employée pour la partie musique (ainsi que pour constituer le vocabulaire de la danse) et un système stochastique et dialogique, appelé If/Then, est utilisé pour la danse.

Une technologie interactive développée par l'Ircam sert d'intermédiaire aux réflexions parallèles de Richard Siegal et d'Alberto Posadas et fait interagir le flux de connaissances entre les deux disciplines.

Une série de questions a découlé de la rencontre de ces méthodes particulières d'écritures musicales et chorégraphiques et de cette technologie spécifique :
– Comment et quand fait-on du monde un langage ? Cela arrive-t-il dans un moment d'inspiration divine ? Et si le langage est métaphore, n'est-ce pas une ironie divine de reconstituer artistiquement le monde pour représenter métaphoriquement le langage ?

– Une illustration peut-elle être créée à partir d'idées insufflées par des disciplines non artistiques ?

– Est-il possible de créer une structure artistique organique à partir d'un système génératif prédéterminé ?

– Quelles sont les implications de la (dis)connexion entre procédés et disciplines ?

– À quoi ressemble de la danse prédéterminée et non-linéaire ? Est-elle propice à l'intégration de l'analyse informatique du mouvement ? Une fois combinée avec la musique et la vidéo, cette intermédialité peut-elle donner de nouveaux résultats ?

– Qu'émerge-t-il quand les relations de cause à effet entre les différentes actions sont perceptibles tout en demeurant impénétrables ?

– La technologie crée-t-elle un système de communication entre les pratiques artistiques ou brouille-t-elle leurs définitions ?

– Où sont les limites entre autonomie, processus de création et représentation ?

Alberto Posadas et Richard Siegal
Traduit de l'anglais par Aude Grandveau

Richard Siegal tient à remercier les danseurs Éric Burtschy et Camille Revol pour leur aide précieuse au moment de l'élaboration du projet.

“Parcourir tout le spectre sensitif”

Entretien avec Richard Siegal

La notion d’interactivité a pris une nouvelle dimension avec l’évolution des technologies – en particulier les logiciels de reconnaissance visuelle qui permettent à des ordinateurs de retraiter les mouvements. Comment définiriez-vous l’interactivité dans le cadre de ce projet ? Quelle est votre approche de cette technologie ?

Tout d’abord, je dirais que mon intérêt pour l’interactivité est une extension naturelle de la manière dont j’aborde la chorégraphie en général – à savoir une méthode basée sur le jeu, la création de relations entre événements. Un événement provient de l’événement qui le précède – c’est comme une sorte de principe de programmation basique. Avec la pièce *If/then*, j’ai développé une notation de ces interactions entre événements. Une amie, Hillary Goidell, qui travaille dans les nouveaux médias, m’a dit que cela ressemblait beaucoup à la façon dont s’écrit un programme. Nous avons donc décidé de collaborer ensemble pour créer un site web, basé sur cette notation. La performance originale est disponible sur le site – et les gens peuvent y apporter des modifications. Ensuite, le site a été présenté au forum de la danse de Monaco, en 2006. Frédéric Bevilacqua, qui est chercheur à l’IRCAM, présentait son travail sur la reconnaissance gestuelle. Les deux idées se sont trouvées être assez compatibles. Je faisais une danse basée sur la notation d’événements codés – que ce soient des gestes, des sons, des vidéos, de la lumière... Et c’est ce que sa machine permettait de faire, comme une sorte de médiateur : reconnaître des gestes, et faire sortir un signal, à son tour transformable.

Est-ce que vous connaissez déjà les paramètres du son qui seront modifiés par les mouvements ? Comment seront choisis ces paramètres ?

A priori, la machine peut reconnaître et transformer n’importe quel élément : le son, la vidéo... On peut la programmer pour répondre à n’importe quel type de signal – les possibilités offertes sont incroyables. Après ce sera le travail de Lorenzo Bianchi et d’Alberto Posadas. Ce sont eux qui vont choisir les paramètres du son transformés par les gestes. Nous avons fait quelques tests : on peut jouer sur la spatialisation du son, les textures, les fréquences, travailler des effets d’harmonie... Tout dépend de ce qu’on veut obtenir.

Est-ce qu’Alberto Posadas va transformer sa musique en relation avec l’évolution de la composition chorégraphique ?

Au niveau des sons électroniques, oui. Actuellement, nous enregistrons des vidéos de phrases, ou des séquences binaires de gestes, pour qu’Alberto et Lorenzo puissent travailler ensemble, avec ces « danseurs virtuels ». Ensuite, ils vont essayer de voir ce qui se passe avec tel enchaînement de mouvements, tel type de déplacements, et affiner leurs paramètres. Je ne crois pas que dans cette pièce il faille voir les danseurs comme des musiciens, mais plutôt comme des données.

La pièce est divisée en plusieurs parties ; la danse sera jouée une fois avec le quatuor, les effets électroniques et l’interaction avec la danse, et une fois sans . Est-ce que le fait de montrer un segment chorégraphique avec interactivité, puis le même, « sans », sert à montrer le processus ? A pointer avec plus d’évidence ce qui se produit lorsque l’interactivité « technologique » est en jeu ?

Je dirais que l’une des raisons était de donner la possibilité de montrer ce qui était en jeu. Le son est associé à un corps, en interaction avec un ob-

jet, pas avec le corps en mouvement. Mais est-ce qu’il est vraiment important que le public saisisse que ce lien existe ? Je n’en suis pas sûr. Je pense que la pièce va parcourir tout le spectre sensitif que peut créer cette relation. Parfois, la relation sera très « analogique », et parfois les sons que produisent les gestes se fondront complètement dans la texture de la musique. La musique d’Alberto Posadas est déjà une musique très dense au niveau de la texture. Il y aura une énorme masse d’information venant de la musique, et avec l’addition des sons provenant des corps, je pense qu’il sera très difficile de distinguer la composition des sons produits en *live*.

Et puis je pense que l’on a dépassé cet état – comparable à l’introduction du cinéma parlant – où la technologie était suspecte, et du coup, toujours présente comme sujet. La question « mais comment est-ce qu’ils font ça ? », ou « est-ce qu’il y a un truc ? » n’est plus vraiment d’actualité. Aujourd’hui, les technologies interactives ont pénétré le domaine de la performance au point de devenir des conventions. Du coup, la question n’est plus de montrer nos capacités technologiques, mais de jouer de ces instruments comme on le ferait d’un violon ou d’une platine.

Est-ce que votre manière de composer la chorégraphie est différente, sachant que les mouvements seront transcrits par une machine ?

Là aussi, je crois que la question n’est pas à ce point technologique. Je choisis les danseurs, et le résultat vient de leurs singularités, de l’alchimie qui se produit entre nous. C’est plutôt dans le dialogue avec les autres que s’invente la pièce – par ce qui est lancé dans l’improvisation, la manière dont chacun écoute. Le fait de porter ces

capteurs peut provoquer une attention particulière, faire entrer les danseurs dans un état très concentré d'écoute et de présence. Mais ce n'est pas forcément le cas. Le fait d'être sous la « surveillance » de ces instruments ne crée pas forcément un dialogue, n'aboutit pas forcément à une boucle entre les déplacements et le son.

Ceci dit, cette technologie peut être particulièrement efficace pour donner à un mouvement un effet sonore – créer le type d'adéquation qu'on peut voir dans les dessins animés. Par exemple, lors d'une répétition, Raphaëlle Delaunay, l'une des danseuses, a fait un long mélange associatif de différentes séquences que nous avions créées jusque-là en portant les capteurs. Et Lorenzo, qui travaille sur la composition électronique, s'est mis à changer les connexions et le degré de sensibilité des capteurs pendant qu'elle dansait. On pouvait parfois remarquer une véritable adéquation entre sons et mouvements – un peu comme dans un dessin animé, et j'ai remarqué que cela rendait la présence à la fois irréelle et immense – pas forcément drôle d'ailleurs. Comme si sa présence était surlignée, exagérée par cette adéquation.

Cette pièce inclut une collaboration avec un musicien, mais également avec une scénographe. Comment pensez-vous aborder l'espace ?

Nous avons commencé à réfléchir à la scénographie avec Virginie Mira ; par exemple au type de relations à instaurer entre les danseurs et les musiciens. Mais dans ce type de collaboration, c'est la musique qui dirige les opérations. Alberto a déjà commencé à travailler il y a longtemps, il lui faut beaucoup de temps pour composer ; et il faut du temps, ensuite, pour que les musiciens apprennent la partition. Cette musique, si elle était « pétrifiée »,

se manifesterait comme une pierre immense et stupéfiante au milieu de la scène. Maintenant, nous devons sculpter la performance dans cette pierre, avec elle, autour d'elle, à travers elle. Toute la question est : « que faire de cette musique ? » Et « qu'est-ce qu'elle nous fait ? » Je n'ai jamais travaillé comme ça auparavant, c'est ce qui est excitant avec ce projet.

On trouve également l'idée d'utiliser des grammaires formelles, aussi bien pour le développement chorégraphique que musical. De quelle manière ce système sera-t-il utilisé ? Est-ce qu'il crée un langage commun entre vous ?

Je crois que la volonté de travailler ensemble avec Alberto vient du fait que nous sommes tous les deux attirés par ces systèmes pré-composés, qui nous servent à enclencher un processus, à avoir une relation créative avec le résultat que ces systèmes génèrent. Dans mon cas, c'est cette méthode de notation inventée avec *if/then*. Pour cette pièce, j'ai essayé d'établir un lien avec les méthodes d'Alberto, de tenter une traduction physique de sa manière de composer. Ces langages formels qui ont à voir avec la biologie, la sémantique – la tentative de créer une grammaire du mouvement, du vivant... C'est la raison pour laquelle je tourne autour de ce titre *Glossopoeia*, un terme grec qui désigne l'invention du langage.

Mais toutes ces stratégies de composition sont comme les échafaudages qui tiennent la pièce, et il y a nécessairement un moment où il faut enlever l'échafaudage... À un certain niveau, créer un spectacle est une activité très technique, presque comme de l'ingénierie. Mais cela peut devenir extrêmement obscur... comme de chercher à atteindre quelque chose dans la pénombre.

Est-ce qu'Alberto Posadas utilise une notation particulière pour sa musique ? Est-ce que sa partition vous a influencé ?

Non, les partitions d'Alberto sont écrites de manière « conventionnelle ». Mais cette question de la notation est intéressante. Certaines partitions sont assez fascinantes. Nous avons récemment créé une installation interactive, présentée lors de l'exposition « Notation », à Karlsruhe, au ZKM. Les partitions de John Cage que j'ai vues là-bas par exemple sont très compréhensibles, tout en n'ayant rien à voir avec ce que l'on attendrait de l'écriture musicale. C'est aussi le cas de Iannis Xenakis, et cela m'intrigue d'autant plus que c'est un compositeur qui s'est beaucoup occupé d'architecture – qui s'inspirait des volumes, de l'espace pour composer. Cette manière de travailler est tout à fait applicable à ce que nous faisons avec cette pièce : une collaboration entre les mouvements, les sons et l'espace. Virginie Mira est architecte et le groupe de *designer Artefactory* travaille principalement dans le champ de l'architecture. En ce sens, l'interactivité serait le tissu qui connecte ensemble ces trois champs. Entre les gestes et la musique, il y a une affinité naturelle, et entre l'architecture et la musique également. C'est aussi la raison pour laquelle je me suis référé à la fameuse citation de Goethe : « l'architecture est de la musique pétrifiée. »

On pourrait presque dire que cette pièce essaie de redonner un mouvement à cette architecture pétrifiée ?

Oui. Par la danse, et par la musique. Un peu à la manière dont Xenakis compose en s'inspirant d'une architecture de Le Corbusier par exemple...

Entretien réalisé par Gilles Amalvi



Richard Siegal © Joris-Jan Bos

Richard Siegal, chorégraphie et scénographie

Chorégraphe et performer, Richard Siegal est le fondateur de The Bakery Paris-Berlin (2002), organisation dédiée aux collaborations artistiques internationales et à la promotion de spectacles contemporains. De 1997 à 2004, il collabore avec le Ballet de Francfort de William Forsythe, notamment pour la trilogie « x(evening) ». Il est nommé « outstanding dancer » (danseur remarquable) par le Balletanz's Annual Critics' Survey en 1998, 2000 et 2003 et, en 2008, il reçoit le prix Mouson pour *Stranger/Stranger Report*. La même année, il termine sa trilogie « Stranger », avec *AS IF Stranger*, créée au Danspace Project de New York et récompensée par le prix New York Dance and Performance (« Bessie »). Actuellement, il est artiste en résidence au ZKM (Centre d'art et de technologie des médias) à Karlsruhe en Allemagne. Il est membre de la faculté de danse et de l'American Dance Festival pour lequel il assure également la programmation du Forsythe Festival.

Richard Siegal
au Festival d'Automne à Paris
2006 : *Stranger / Stranger Report*
(Théâtre National de Chaillot)

Alberto Posadas, composition

Alberto Posadas est né en 1967 à Valladolid (Espagne) où il entame ses premières études musicales avant de les poursuivre à Madrid.

En 1988, il rencontre Francisco Guerrero, auprès duquel il étudie la composition et qu'il considère comme son maître. Cette rencontre représente une étape importante dans sa carrière. Avec sa complicité, il explore de nouvelles formes musicales grâce à l'utilisation de techniques comme la combinatoire mathématique ou la théorie fractale. Cependant, son autodétermination et sa quête constante pour l'intégration de l'esthétique dans ces procédés mathématiques l'ont amené à rechercher d'autres modèles pour la composition, notamment la transposition en musique d'espaces architecturaux, l'application de techniques issues de la topologie et de la peinture dans une relation à la perspective, ou encore l'exploration des phénomènes acoustiques des instruments de musique à un niveau microscopique.

Il développe également une musique électroacoustique à travers plusieurs projets dont *Liturgia de silencio* (1995), *Snefru*,

ou *Versa est in luctum* (2002).

Plusieurs de ses œuvres ont été commandées par des festivals comme Agora (Paris), le Festival de Donaueschingen, Musica (Strasbourg), Ars Musica (Bruxelles) ainsi que par l'Ensemble intercontemporain, suite à sa sélection au Comité de lecture de l'Ircam en 2003-2004.

La musique d'Alberto Posadas est programmée au Wiener Musikverein à Vienne, aux Encontros Gulbenkian à Lisbonne et dans les festivals mentionnés précédemment. Ses œuvres sont créées par des ensembles et des orchestres comme l'Ensemble intercontemporain, L'itinéraire, l'ensemble Court-circuit, le Nouvel Ensemble Moderne, le Quatuor Diotima, le Quatuor Arditti, l'Orchestre national de France et l'Orchestre philharmonique du Luxembourg, sous la direction, notamment, de Arturo Tamayo, Pascal Rophé et Beat Furrer.

Alberto Posadas est professeur d'analyse, d'harmonie et de composition au Conservatoire de musique de Majadahonda à Madrid.

© Ircam-Centre Pompidou, 2009

Virginie Mira, scénographie

Virginie Mira se forme en tant qu'architecte à Paris, à Barcelone et à Buenos Aires. Depuis 2000, elle travaille comme architecte, designer de meubles et scénographe, et développe un travail axé sur l'architecture mobile et temporaire, l'installation architecturale ainsi que les façons contemporaines d'habiter.

Parallèlement, aidée de sa pratique personnelle en danse contemporaine, elle s'engage dans des aventures « scéno-chorégraphiques » qui intègrent le mouvement comme une donnée constitutive du projet spatial. Elle s'attache à concevoir des dispositifs d'espace qui portent en eux le corps même du spectacle. L'espace scénographique est pensé comme un partenaire vivant qui travaille l'espace en lien avec l'état de corps

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui.

Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Malkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle.

Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation de jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale.

En résidence à la Cité de la musique de Paris depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création en 2009, l'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.

Alain Billard, clarinette basse

Né en 1971, Alain Billard débute la clarinette auprès de Nino Chiarelli à l'École de musique de Chartres. Il poursuit ses études avec Richard Vieille au Conservatoire national de région de Paris puis au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon et obtient le diplôme d'études supérieures dans la classe de Jacques Di Donato. Il rejoint le Quintette à vent « Nocturne » avec lequel il obtient un premier prix de musique de chambre au conservatoire de Lyon, le deuxième prix du Concours international de l'ARD de Munich et le prix de musique de chambre d'Osaka (Japon). Depuis 1995, Alain Billard est membre de l'Ensemble intercontemporain où il occupe le poste de clarinette basse (jouant aussi clarinette, cor de basset et clarinette contrebasse). En contact avec des musiciens d'horizons divers, il étoffe son expérience et sa palette instrumentale et apprend le tuba, le saxophone et la guitare basse.

Soliste invité par de nombreux orchestres, Alain Billard crée (et enregistre) de nombreuses œuvres pour son instrument dont *Machine for Contacting the Dead* (2001) de Liza Lim, *Génération* (2002) de Jean-Louis Agobet, *Mit Ausdruck* (2003) de Bruno Mantovani et *Art of Metal III* (2008) de Yan Robin. Alain Billard explore les possibilités de son instrument afin de développer de nouvelles techniques de jeu et travaille en étroite collaboration avec l'Ircam et la manufacture instrumentale Selmer.

Afin d'élargir le répertoire contemporain et d'établir des correspondances entre la musique d'hier et d'aujourd'hui, il crée le Trio Modulations aux côtés d'Odile Auboin (alto) et Hidéki Nagano (piano).

Alain Billard participe aux actions éducatives que l'Ensemble intercontemporain mène en direction du jeune public et des futurs professionnels de la musique.

Odile Auboin, alto

Odile Auboin obtient deux premiers prix (alto et musique de chambre) au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris en 1991. Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires Étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'université de Yale (États-Unis), puis se perfectionne auprès de Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Cremona (Italie). Elle est lauréate du Concours international Valentino Bucchi de Rome. En 1995, elle intègre l'Ensemble intercontemporain.

Elle collabore également avec les compositeurs de la nouvelle génération et crée les concertos pour alto d'Ivan Fedele, de Martin Matalon et de Walter Feldmann, ainsi que ... *Some leaves II...* pour alto solo

de Michael Jarrell et *Little Italy* de Bruno Mantovani. En 2005, elle participe à la création d'une nouvelle pièce pour alto, électronique *live* et récitant de Martin Matalon sur un film documentaire de Bunuel, *Las Hurdes*. Elle a créé des œuvres de musique de chambre de Bruno Mantovani, Marco Stroppa et Philippe Schoeller.

Éric-Maria Couturier, violoncelle

Né en 1972, Éric-Maria Couturier remporte deux premiers prix à l'unanimité (violoncelle et musique de chambre) au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il se distingue dans plusieurs compétitions internationales (concours Rostropovitch, de Trapani, de Trieste, de Florence) et reçoit le soutien des Fondations Natexis et Pendleton. Il intègre l'Orchestre de Paris puis devient violoncelle solo de l'Orchestre national de Bordeaux-Aquitaine avant de rejoindre l'Ensemble intercontemporain en 2002. Éric-Maria Couturier se produit en musique de chambre aux côtés de Tabea Zimmermann, Pierre-Laurent Aimard, Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier et Jean-Guihen Queyras. Ses rencontres avec Pierre Boulez, Wolfgang Sawallish, Carlo Maria Giulini, György Kurtág, Peter Eötvös, ainsi que son travail sur l'œuvre de Iannis Xenakis, Luciano Berio, Franco Donatoni, marquent profondément son évolution. Son étude de la musique indienne avec Patrick Moutal le conduit à une réflexion sur le rapport entre création musicale et improvisation.

Samuel Favre, percussion

Né en 1979 à Lyon, Samuel Favre débute la percussion dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire National de Région de Lyon, où il remporte une médaille d'or en 1996. Il entre la même année au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon dans les classes de Georges Van Gucht et de Jean Geoffroy et obtient un Diplôme national d'études supérieures musicales à l'unanimité avec les félicitations du jury en 2000. Parallèlement à ce cursus, il est stagiaire à l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence et au Centre Acanthes. Il débute également une collaboration avec Camille Rocailleux, compositeur et percussionniste, qui l'invite en 2000 à rejoindre la compagnie ARCOSM pour créer *Echoa*, spectacle mêlant intimement la musique à la danse et qui a déjà été représenté près de 400 fois en France et à l'étranger. Depuis 2001, Samuel Favre est membre de l'Ensemble intercontemporain avec lequel il a notamment enregistré *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez et le *Double Concerto pour piano et percussion* d'Unsuk Chin.

Raphaëlle Delaunay, danseuse

Diplômée de la Royal Academy of Dance de Londres, Raphaëlle Delaunay est admise à l'école de danse de l'Opéra de Paris en 1986. En 1997, sur l'invitation de Pina Bausch, elle rejoint le Tanztheater de Wuppertal, puis en 2000, le Nederland Dans Theater et son directeur artistique Jiri Kylián. Elle y règle ses premières chorégraphies dans le cadre des ateliers annuels. En 2003, elle rencontre Alain Platel autour de Mozart et du projet *Wolf*. Elle se fait également remarquer avec *Jeux d'intention*, un trio dansé avec Grégory Kamoun Sonigo et Serge-Aimé Coulibaly. Raphaëlle Delaunay participe à des travaux de recherches menés par Ivar Hagoort, danse avec le collectif Peeping Tom dans *Le Jardin* en 2002 et est interprète pour Pascal Rambert dans *Toute la Vie* (2007). Avec *Vestis*, sa dernière pièce, elle signe un jubilatoire autoportrait de danseuse.

Julie Guibert, danseuse

Née en 1974, Julie Guibert commence sa carrière au sein de la compagnie Maryse Delente à Lyon. En 1995, elle rejoint le Ballet du Nord à Roubaix, dirigé par Maryse Delente. De 1998 à 2003, elle danse au sein du Ballet Cullberg à Stockholm, dirigé par Mats Ek, et interprète notamment les pièces du répertoire (*Giselle*, *Le Lac des Cygnes*, *La Belle au bois dormant*, etc.). De 2003 à 2005, elle rejoint le Ballet de l'Opéra de Lyon et travaille notamment avec William Forsythe, Christian Rizzo, Trisha Brown, et Maguy Marin. En 2005 et 2006, elle interprète successivement *Push* et *Transmission* de la Compagnie Russel Maliphant à Londres; *Nouveau Monde* d'Yves-Noël Genod à Paris; et *Les Rares Différences* de Marie-Agnès Gillot à Suresnes. Dans le cadre du festival Montpellier Danse 2007, Christian Rizzo crée pour elle un solo intitulé *BC*, janvier 1545, Fontainebleau. La même année, au Festival d'Avignon, elle présente le solo *Devant l'arrière-pays* écrit pour elle par Stijn Celis. En 2009, elle participe à la création de *Ciao Bella*, pièce pour cinq danseuses présentée par Herman Diephuis au festival Montpellier Danse.

Asha Thomas, danseuse

Formée au Harrison Dance Studio à Atlanta et à la Ailey School à New York, Asha Thomas obtient un diplôme en danse classique, moderne et contemporaine à la Julliard School en 1999. De 1999 à 2007, elle est danseuse principale au sein de la compagnie Alvin Ailey American Dance Theater. Depuis 2007, elle vit en France

et collabore notamment avec Wayne McGregor (*Kirikou et Karaba*), la Compagnie Salia ni Seydou (*Poussières de Sang*), la compagnie Moral Soul (*Armorythmes*) et dernièrement avec Raphaëlle Delaunay dans *Bitter Sugar*.

Lorenzo Bianchi, réalisation informatique musicale

Né à Milan en 1973, Lorenzo Bianchi obtient sa maîtrise en architecture à l'École polytechnique de Milan avec une thèse intitulée «Architecture sonore, le son comme contrainte du projet». Parallèlement, il étudie le piano, la clarinette et la musique électronique en autodidacte. Depuis 2004, il est professeur de composition multimedia à l'université de Montbéliard au sein du département multimedia. En 2005, il fonde le groupe ESC (electroacoustic synthesis crew) à Paris avec trois compositeurs (Jacopo Baboni Schilingi, Daniele Segre Amar et Michele Tadini) et réalise plusieurs projets. Il collabore avec Luca Ronconi depuis 2005 et prend en charge la spatialisation des créations du metteur en scène italien. En 2006, il compose avec Michele Tadini la musique du spectacle *Tourism* de Michele di Stefano. Ses travaux et ses intérêts touchent à la composition instrumentale avec traitement en temps-réel (musique mixte / max-msp-jitter), l'interactivité dans les arts (installations audio vidéo), la musique pour images – théâtre – danse, la recherche dans l'électronique appliquée à l'improvisation.

L'Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique / musique, l'Ircam est l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, Agora, de tournées en France et à l'étranger. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture.

www.ircam.fr

L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne.

Partenaires média
du Festival d'Automne à Paris



ircam
Centre
Pompidou

01 44 78 12 40
www.ircam.fr

**Centre
Pompidou**

Place Georges Pompidou – 75004 Paris
Métro : Rambuteau, Hôtel de Ville
RER : Châtelet-Les Halles
Réservations : sur place 30 jours avant le spectacle et 1h avant les représentations
Vente en ligne sur
www.centrepompidou.fr/billetterie
Information : 01 44 78 12 33
www.centrepompidou.fr



156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Réservations : 01 53 45 17 17
Lundi au vendredi : 11h – 18h
Samedi : 11h – 15h
www.festival-automne.com

Télérama

PARTENAIRE DE VOTRE ÉVÉNEMENT

PARTENAIRE DE VOTRE ÉMOTION

La télé, le cinéma, la radio, le théâtre,
la musique, la danse, l'art...

Retrouvez toute l'actualité culturelle
chaque mercredi dans Télérama.

