

3 Works for 12

Alban Richard

centre chorégraphique national de Caen en Normandie

Dossier Pédagogique



CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE CAEN EN NORMANDIE

DIRECTION | ALBAN RICHARD

Sommaire

Distribution		p.3
Introduction Générale :		p.4
Des stratégies pour jouer à plusieurs	p.5	
Trois écritures de danse différentes	p.7	
Trois dispositifs d'écoute différents	p.8	
Pour une musique qui se voit	p.9	
Entretien avec Alban Richard :		
« Comment donner à voir la musique ? »		p.10
Les 3 œuvres à la loupe :		p.12
- <i>Hoketus</i> de Louis Andriessen :	p.12	
- <i>Fullness of Wind</i> de Brian Eno :	p.18	
- <i>Pulsers</i> de David Tudor :	p.24	
Biographies des artistes		p.31
Propositions pédagogiques, pistes d'ateliers, conférences et rencontres :		p.36

DISTRIBUTION

Conception, chorégraphie, lumière

Alban Richard

Assistants chorégraphiques

Max Fossati, Daphné Mauger

Interprètes

Anthony Barreri, Constance Diard, Elsa Dumontel, Mélanie Giffard, Célia Gondol, Romual Kabore, Alice Lada, Zoé Lecorgne, Jérémy Martinez, Adrien Martins, Clémentine Maubon, Sakiko Oishi

Programme musical

Hoketus (1976) – Louis Andriessen (Live Recording)

Interprété par Icebreaker, en direct du Queen Elisabeth Hall au South Bank Centre de Londres le 5 décembre 1991.

Fullness Of Wind (1975) – *Variation on Canon in D Major de Johann Pachelbel* – Brian Eno (Chamber Music)

Interprété par The Cockpit Ensemble, sous la direction de Gavin Bryars Enregistré à Trident Studios 12-9-75. Ingénieur du son : Peter Kelsey
Produit par Brian Eno 1975 EG Records Ltd

Pulsers (1976) – David Tudor (Electronic Music)
Modulateur : David Tudor / Violon électronique
Label Takehisa Kosugi : Lovely Music, Ltd. – VR 1601 Sortie sur vinyle, LP en 1984, enregistré à Airshaft Studio, NYC.

Son

Vanessa Court

Régie son

Denis Dupuis

Lumière

Jérôme Houllès

Costumes

Fanny Brouste

Réalisation costumes

Yolène Guais

Conseillère en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé

Nathalie Schulmann

Régie plateau

Olivier Ingouf

Production déléguée centre chorégraphique national de Caen en Normandie

Coproduction La Filature, scène nationale de Mulhouse, Le Bateau Feu, scène nationale de Dunkerque (en cours)
Avec le soutien financier de La Commanderie – Mission danse de Saint-Quentin-en-Yvelines

Le centre chorégraphique national de Caen en Normandie est subventionné par le ministère de la Culture – DRAC Normandie, la région Normandie, la ville de Caen, le département du Calvados, le département de la Manche et le département de l'Orne. Il reçoit l'aide de l'Institut Français pour certaines de ses tournées à l'étranger.

Photos de répétitions © Agathe Poupenev

« J'ai souhaité faire une soirée à programme composée de trois œuvres musicales et chorégraphiée pour un large groupe de danseurs. Les choix musicaux se sont posés sur les années 1975-1976.

La vague minimaliste américaine était déjà questionnée par de jeunes compositeurs qui choisissaient d'en prendre les architectures mais de les confronter à d'autres modes de pensée et d'énergies.

L'ensemble des trois pièces musicales s'obstine à questionner la relation au rythme via la pulsation : martelée chez Andriessen, constamment instable chez Tudor, délicatement obsessionnelle chez Brian Eno.

Regroupant des enjeux de compositions chorégraphiques que je manie depuis 20 ans, *3 Works for 12* est une pièce somme, un précis d'écriture, un traité d'effets compositionnels, spatiaux et dynamiques.

Le groupe des douze interprètes est considéré comme une masse d'individus solistes, chacun portant une partition qui donne une interprétation visible de la musique.

Rythmes, textures, qualités, flux : les interprètes sont les vecteurs de paramètres musicaux. Puissance élémentaire, simplicité des moyens, énergie à haut-voltage, rapport obsessionnel à la pulsation, *3 Works for 12* développe un éventail des rapports entre danse et musique sous une multiplicité de possibles : association, partenariat, colonisation, autorité...

Les mots de Louis Andriessen à propos de sa pièce *Hoketus* m'ont servi de mantra pour ces trois propositions chorégraphiques : créer de « gigantesques et dansantes machines humaines ».

Alban Richard, juillet 2019

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE

La nouvelle création d'Alban Richard, *3 Works for 12*, est à la fois singulière dans son parcours mais aussi fidèle à ses engagements d'artiste.

Singulière parce qu'elle se déroule en 3 moments, à partir de 3 œuvres sonores différentes, défendant 3 esthétiques différentes et impliquant 3 conceptions de l'action dansée différentes. Contrairement aux précédentes créations d'Alban Richard, *3 Works for 12* n'est pas conçu à partir d'une seule et même œuvre ou esthétique musicale, bien que le chorégraphe ait toujours navigué entre tous les vocabulaires possibles du sonore d'une création à une autre, de la musique médiévale à l'électronique d'Arnaud Rebotini, de la musique post-romantique aux pièces percussives de Iannis Xenakis.

Fidèle parce que *3 Works for 12* prolonge les recherches de corrélation entre musique et danse, où chaque action, espace et composition chorégraphique donnent à voir ce que la musique nous susurre à l'oreille. Comme à son habitude, la musique est au début de tout le processus créatif.

En choisissant trois œuvres composées autour de 1975 et 1976, Alban Richard s'est donné une première contrainte dans son travail : montrer la diversité des enjeux de la création sonore sur une même période temporelle, permettant alors de témoigner de la complémentarité des esthétiques expérimentales.

Chaque œuvre choisie présente une formation instrumentale, une structuration, un processus et une expérience d'écoute radicalement différents.

Louis Andriessen, *Hoketus* (1976) pour deux groupes de cinq ou six instrumentistes

Brian Eno, *Fullness of Wind* (1975), *Variations on Canon in D Major* de Johann Pachelbel, pour ensemble à cordes

David Tudor, *Pulsers* (1976) pour modulateur électronique et violon électrique

Des stratégies pour jouer à plusieurs

Tant dans la danse que dans la musique, un compositeur ou un chorégraphe se pose nécessairement la question de l'écriture à plusieurs voix ou à plusieurs corps. Quelle stratégie peut-on adopter pour pouvoir jouer à plusieurs ?

Les trois œuvres musicales de 3 *Works for 12* proposent ainsi trois stratégies différentes qui prennent leurs sources dans les musiques anciennes et extra-européennes :

- L'alternance : le Hoquet

Dans *Hoketus* de Louis Andriessen, la technique du hoquet est poussée à son paroxysme. La juxtaposition rapide de sons joués par des musiciens ou groupes de musiciens différents donnent l'illusion d'une seule ligne mélodique unique.

[cf. p.14 pour plus de détails]

- L'imitation par superposition : le Canon

Cette technique d'imitation décalée est sans doute l'une des plus partagées dans le monde. Qu'elle soit stricte ou plus libre, l'imitation crée une unité et une sensation de perfection tant au niveau sonore qu'au niveau chorégraphique.

[cf. p.20 pour plus de détails]

- Des couches superposées indépendantes : la Polyrythmie

Dans nombre de cultures extra-européennes, on observe ce plaisir à superposer des éléments totalement différents, sans l'obligation qu'ils soient synchronisés (par exemple, la polymusique des Toraja sur l'île de Sulawesi en Indonésie). Ce plaisir de créer des couches sonores indépendantes se retrouvent très rapidement dans la création sonore du XXe siècle en Europe, avec en particulier les expériences polyrythmiques de György Ligeti ou Conlon Nancarrow, eux-même influencés par l'écoute de musiques extra-européennes.

[cf. p.26 pour plus de détails]



Agathe Poupeney

Trois écritures de danse différentes

Parce que 3 *Works for 12* est imaginée en 3 tableaux sonores et chorégraphiques complémentaires et contrastés, Alban Richard a choisi de travailler des écritures radicalement différentes pour chaque pièce, permettant ainsi de goûter à la diversité de la création chorégraphique actuelle.

Chaque œuvre musicale offrant un processus compositionnel unique et singulier à partir d'un postulat simple, leurs textures et dramaturgies sonores ont permis d'isoler trois approches de travail chorégraphique :

- *Hoketus* de Louis Andriessen : le Motif

Tout en collant à la frénésie et la violence de l'œuvre de Andriessen, Alban Richard a choisi de ne pas paraphraser la technique du hoquet mais de partir de motifs, comme des successions d'actions en mouvement, saccadés et énergiques, développés et amplifiés par tout le corps des 12 danseurs. Comme un seul corps, les interprètes donnent à voir le processus de phasage et déphasage de motifs travaillés le plus intensément possible.

- *Fullness of Wind* de Brian Eno : le Phrasé

Pour inventer des espaces esthétiques contrastés, Alban Richard a choisi de souligner la fluidité de l'expérience sonore de Brian Eno. A l'opposé des motifs géométriques et fixes de *Hoketus*, la succession d'actions de chaque danseur est ici phrasée, dans un flux constant, sans à-coups. Par groupe de quatre, les interprètes naviguent entre liberté et contrainte, à la fois synchronisés et indépendants avec les autres corps. Si l'écriture semble stricte, les phrases d'actions dansées semblent toujours la dérive, dans un espace ouvert sans finitude.

- *Pulsers* de David Tudor : l'Écriture Instantanée

Pour répondre à l'écriture conceptuelle de David Tudor, travaillant lui-même sur scène et en studio en temps réel pour créer des versions uniques de dispositifs toujours changeants, Alban Richard ouvre le champ de l'écriture chorégraphique aux interprètes sur scène dans ce troisième et dernier volet de "3 *Works for 12*". Tout en donnant des contraintes précises à chaque danseur, le chorégraphe offre de plus grands espaces de liberté pour pouvoir libérer les corps contraints par la forte corrélation entre musique et danse des pièces précédentes. Parce que David Tudor cultive l'inattendu et une sensorialité intense dans ses créations sonores, *Pulsers* est l'endroit d'une écriture instantanée et donc imprévisible, donnée par le chorégraphe sur scène par le biais de consignes visuelles, mais également choisie et transcendée par les interprètes livrés à eux-mêmes.

Trois dispositifs d'écoute différents

En réponse aux trois esthétiques mises en jeu dans *3 Works for 12*, Alban Richard a cherché à immerger le spectateur au sein de trois dispositifs d'écoute différents.

- *Hoketus* de Louis Andriessen : une stéréophonie hallucinatoire

Pour donner cette sensation de hoquet tout au long de l'œuvre, l'alternance entre les deux groupes instrumentaux, l'un diffusé à gauche, l'autre à droite, a été amplifiée pour créer cette hallucination auditive de ping-pong constant entre les deux haut-parleurs qui encadrent la scène.

- *Fullness of Wind* de Brian Eno : de la mono à la stéréo englobante

A l'image de l'expérience de Brian Eno écoutant une version du Canon de Pachelbel sur disque vinyle en 1975, pour ensuite la déployer dans un ensemble à cordes, Alban Richard cherche à créer un parcours pour l'auditeur, d'une simple enceinte unique au milieu de la scène, donc limitée et contrainte, pour se répandre progressivement dans toute la salle, dans un geste de métamorphose de l'espace sonore.

- *Pulsers* de David Tudor : une multi-diffusion immersive

Pionnier des musiques électroniques, David Tudor fut très tôt à la recherche de dispositifs de diffusion offrant de véritables performances d'écoutes immersives. L'œuvre *Pulsers* est par ailleurs caractérisée par son agressivité sonore et son besoin d'être diffusée avec un volume élevé. Pour permettre au spectateur de se plonger dans la sensorialité brute de *Pulsers*, Alban Richard a choisi de terminer sa création avec un dispositif en multi-diffusion, c'est-à-dire incluant de nombreux haut-parleurs englobant les auditeurs.

Par ces truchements de la diffusion sonore, *3 Works for 12* offrent trois temps d'expériences d'écoutes complémentaires, pour mieux apprécier les espaces de création qui se déploient sur scène.



Pour une musique qui se voit

Le travail d'Alban Richard est indissociable de l'art sonore. Chaque création prend naissance d'une écoute, d'une analyse, d'une recherche sur un répertoire préexistant ou des créations musicales originales. Pour le chorégraphe, l'écriture de l'espace de la danse est indissociable de la compréhension des processus de composition musicale mis en jeu.

Les trois œuvres musicales de "3 Works for 12" proposent ainsi un parcours sous-jacent dans les possibles de la composition expérimentale en 1975 : de la musique la plus écrite (au sens de fixé et déterministe) à la plus ouverte (procédant d'espaces de liberté et d'aléatoire dans l'instant de la représentation).

Si *Hoketus* de Louis Andriessen ne laisse que très peu de liberté aux instrumentistes, *Pulsers* de Tudor est une musique "manipulée" en temps réel sur scène, permettant d'avoir un résultat toujours différent en fonction des instruments électroniques choisis. Entre ces deux pôles opposés, *Fullness of wind* de Brian Eno présente un parfait entre deux : à la fois écrite et improvisée, cette partition donne à entendre une musique aux contours flous, entre mémoire sonore ressassée et canons à la dérive.

A la lecture et l'analyse précises de ces pièces si singulières, Alban Richard trouve les endroits de connexion entre les contraintes de l'œuvre sonore et ses axes de recherche chorégraphique personnels. Et à chaque fois, il nous permet de voir la musique qui se joue devant nous, permettant à l'auditeur de guider son oreille par l'interprétation visuelle des corps en mouvement.

Aussi Alban Richard respecte-t-il les mêmes enjeux compositionnels que les œuvres sonores : d'une chorégraphie écrite et fixée ne laissant aucune liberté aux interprètes (*Hoketus*), en passant par une écriture plus ouverte où les espaces scéniques semblent en constant renouvellement (*Fullness of Wind*), pour terminer dans une création de l'instant, toujours en questionnement et en indétermination (*Pulsers*).

Dans son écriture comme dans ses mots, Alban Richard est tout autant musicien que chorégraphe, utilisant des vocabulaires connexes qui permettent d'unifier les discours, pour ne plus parler que d'une seule manière de ces deux champs de la création scénique trop souvent séparés, que sont musique et danse.

"Rythmes, textures, qualités, flux : les interprètes sont les vecteurs de paramètres musicaux. Puissance élémentaire, simplicité des moyens, énergie à haut-voltage, rapport obsessionnel à la pulsation, 3 Works for 12 développe un éventail des rapports entre danse et musique sous une multiplicité de possibles : association, partenariat, colonisation, autorité..." [Alban Richard, note d'intention de 3 Works for 12, juillet 2019]

2. ENTRETIEN AVEC ALBAN RICHARD : « Comment donner à voir la musique ? » réalisé le 6 avril 2021 par Clément Lebrun

Comment vous êtes-vous arrêté sur ce nombre de 12 artistes sur scène ?

Au départ, la pièce *Hoketus* était une commande du Ballet de Lorraine. En me basant sur la formation instrumentale de l'œuvre de Louis Andriessen, qui préconise deux ensembles de cinq ou six musiciens, et avec la contrainte de créer une pièce pour un grand nombre de danseurs, j'ai choisi de coller aux 12 musiciens et donc danseurs d'*Hoketus*. A partir de ce moment, la contrainte des 12 danseurs est devenue centrale dans la nouvelle création, *3 Works for 12*. Plus largement, la notion de contrainte est un point de départ, tant sur les questions d'écriture, de composition ou de structuration, que dans le travail des matériaux avec les interprètes. Ici, je prends le terme de contrainte dans sa définition scientifique, comme "condition de réalisation de l'action". Parce que je pars toujours de contraintes plus ou moins ouvertes, chaque projet que j'aborde va trouver sa propre spécificité. Un peu à l'instar de l'autrice Céline Minard, qui peut écrire tour-à-tour un western familial, un roman de science-fiction ou un manga médiéval et ainsi être obligée d'inventer une langue et une écriture à chaque fois nouvelle, parce qu'elle questionne réellement les formes du roman.

Dans 3 Works for 12, comme nombre de vos pièces, la musique est un point de départ à la création. Peut-on dire que la musique devient elle-même une contrainte ?

Tout cela dépend du projet. Dans *3 Works 12*, la musique est une contrainte car elle est préexistante et enregistrée, donc fixée, contrairement à des pièces précédentes incluant des créations de musiciens jouées en live. Parce que je travaille depuis longtemps sur ces rapports entre musique et danse, les enjeux se situent au niveau des choix que je dois opérer dans les relations de pouvoir et de domination entre ces deux médiums : association, colonisation, partenariat et prise de pouvoir sont des possibilités de cette relation.

De mon point de vue, au niveau de la réception du spectateur, la musique sera de toute façon plus forte que la danse. Celle-ci n'aura jamais un pouvoir d'empathie équivalent à celui de la musique. Il suffit de faire l'expérience : si on coupe le son d'un clip vidéo, quel qu'il soit, tout à coup se révèlent l'énergie du mouvement, les corporalités engagées. Si la musique est seulement considérée comme un faire-valoir d'une création chorégraphique, elle peut très souvent empêcher l'accès à cette corporalité par la prise de pouvoir qu'elle opère sur le spectateur.

En choisissant trois œuvres de musiques expérimentales, avez-vous pensé votre travail chorégraphique comme un processus expérimental, impliquant une part d'indétermination et de non maîtrise du résultat final ?

Danser sur les trois pièces de *3 Works for 12* nous a obligés à changer constamment de tonicité, de corporalité, de rythmicité, de poids... En cela, la démarche est expérimentale. Je ne cherche pas à avoir une signature gestuelle, comme on peut en trouver dans le travail de chorégraphes tels que Merce Cunningham, Jean-Claude Gallotta ou Angelin Preljocaj. Contrairement à moi, leur enjeu était d'imprimer une signature gestuelle forte, reconnaissable dès le lever de rideau.

C'est peut-être pour cela que je préfère utiliser le mot "action" plutôt que celui de "geste". La danse est une succession d'actions, impliquant une force, une densité, une intention, une direction, une chronologie.

Pour *Hoketus*, je suis parti d'une action : Hok, qui veut dire "frapper". Ici, chaque action est notée, comme dans une partition. Elle demande aux interprètes une discipline incroyable, créant une tension constante. La structure dansée de *Hoketus* est entièrement copiée sur la partition musicale. Chaque section de la pièce est un espace, contraint par un matériel d'actions très réduit. Quand je parle de "copie", je l'entends dans le sens emprunté par Iannis Xenakis. Le compositeur parle de plusieurs catégories de "copie" : la copie fidèle, pseudo-fidèle ou sans aucune fidélité, des procédés qui permettent de penser une traduction dansée toujours en renouvellement.

Si la danse de Hoketus est entièrement écrite et prédéterminée, en quoi le travail chorégraphique sur Fullness of Wind de Brian Eno diffère ?

Au départ, je me suis filmé sur quatre phrasés. J'ai demandé ensuite aux 12 interprètes de créer une copie pseudo-fidèle de ces phrasés. Et nous avons construit ensemble ces canons de quatuors, progressivement. Ici, l'écriture des actions se fait au plateau impliquant un temps de création long. En partant des sensations d'écoute de l'œuvre de Eno, nous avons cherché à retrouver ces miroitements, ces moirures, ces émergences qui permettent de repérer des motifs, des mélodies. Comme à chaque fois dans mon travail, la vue est là pour rassurer l'ouïe, pour mieux comprendre ce que l'on entend. Parce que Brian Eno tente de créer un paysage sonore, nous cherchons à créer un paysage chorégraphique, plus ou moins flou, plus ou moins précis, dans lequel l'œil peut capter le tout autant qu'un détail, cherchant à se rassurer avec ce qui peut être identique et symétrique.

Vous aimez à dire que "la danse est plus un art du temps que de l'espace". En cela, vous créez "des chronologies d'événements spatiaux" pour reprendre vos mots. L'œuvre Pulsers de David Tudor, qui termine 3 Works for 12, développe une écriture complexe et énigmatique du temps musical en couches polyrythmiques simultanées et imprévisibles. Penser la danse sur cette pièce demande-t-il de se positionner différemment pour ne pas entrer en conflit avec elle ?

Dans la lignée du travail sur l'aléatoire de Merce Cunningham dans les années 70, nous avons développé des pratiques d'improvisation, à partir de traductions corporelles, incluant des contraintes avec des « rôles » distribués entre les 12 danseurs : untel est en solo, un autre va coloniser la danse d'un troisième, etc. Il s'est avéré que la danse ajoutait une couche de complexité, ce qui ne peut fonctionner correctement. Je dois simplifier l'écriture de la danse pour ne pas me mettre en conflit avec la musique. Ici, la danse doit se positionner en complémentarité du sonore, dans une pensée en creux.

J'ai choisi alors de construire un unisson rythmique et non gestuel, dans l'idée de créer 12 traductions simultanées de ce qui est entendu, avec des indications de temps, d'action et d'espace. On retrouve alors le questionnement de *Hoketus* sur les liens entre le corps collectif et individuel de cet ensemble de 12 danseurs. Si *Hoketus* est un solo pour 12 corps, *Pulsers* nous propose une tout autre articulation de ces corps qui traduisent individuellement une même musique.

Parce que *Pulsers* est une pièce difficile à écouter, la question qui subsiste et qui irrigue toute la pièce *3 Works for 12* est : comment donner à voir cette musique ?

A VOIR

Interview d'Alban Richard (sept. 20)

<https://vimeo.com/453237796>



3. LES 3 ŒUVRES À LA LOUPE

- **Hoketus (1976) - Louis Andriessen** (né en 1939)

pour deux groupes de cinq instrumentistes :
2 flûtes de pan, 2 pianos, 2 claviers
électronique/MIDI/synthétiseur, 2 basses
électrique, 2 congas
Durée : 25 mn
Éditeur : Boosey & Hawkes

Interprété par Icebreaker, en direct du Queen
Elisabeth Hall au South Bank Centre de
Londres le 5 décembre 1991.
L'enregistrement se trouve sur l'album de
Icebreaker de 1997, Rogue's Gallery, New Tone
Records.



Louis Andriessen, pour un autre minimalisme

Artiste incontournable de création artistique hollandaise, Louis Andriessen est à lui seul un formidable creuset. Artisan d'une musique qui puise sans borne dans tous les vocabulaires, esthétiques et sonorités, Andriessen a su inventer une musique personnelle tout en piochant dans le jazz, le rock ou encore le Moyen Âge, mais surtout chez Igor Stravinsky. Avec cet ingénieux art du montage de citations, de techniques de compositions et de timbres hétérogènes, Louis Andriessen s'est imposé comme un artiste engagé, politisé et militant pour une musique de création obstinément contemporaine, au sens noble du terme.

“Dans ses œuvres des années 1970, en particulier, le compositeur néerlandais pratique une « esthétisation du politique » (pour reprendre un concept fameux de Walter Benjamin), dans laquelle l'agressivité, voire la violence, des structures musicales et la répétition martelée d'accords joués fortissimo renvoient à la brutalité des rapports sociaux et politiques – de la guerre du Viêt Nam à la condition des travailleurs.” [Johan Girard, De montages, de rythmes et de répétitions : le minimalisme incarné de Louis Andriessen, <https://brahms.ircam.fr/louis-andriessen#parcours>]

À l'écoute de la pluralité des œuvres de Andriessen, il paraît vain de le cataloguer en tant que “minimaliste”, bien que ce terme soit communément appliqué à son œuvre. Imaginé par le philosophe et théoricien de l'art Richard Wollheim en 1965, le mot “minimalisme” est associé à des représentations artistiques prônant majoritairement le dépouillement formel, le réductionnisme et la neutralité. Avec toutes les limites que peut recouvrir une telle catégorisation, on trouve aussi bien Sol Lewitt que Marcel Duchamp, sous ce terme “minimaliste”. Dans le domaine des arts sonores, le mot “minimalisme” a été très rapidement accolé aux créations de Terry Riley, LaMonte Young, Steve Reich et Philip Glass, ces quatre compositeurs américains tous nés entre 1935 et 1937. Dans le même temps, le compositeur Michael Nyman utilisait “minimaliste” pour qualifier les créations dépouillées et iconoclastes de Nam June Paik et Charlotte Moorman, artistes nés du mouvement Fluxus...

Pour comprendre la pluralité de ce que pourrait recouvrir le “minimalisme” en musique, il faut écouter la pensée du compositeur Tom Johnson, qui résume à lui seul, et non sans humour, les limites de toute tentative de catégorisation esthétique :

“The idea of minimalism is much larger than many people realize. It includes, by definition, any music that works with limited or minimal materials: pieces that use only a few notes, pieces that use only a few words of text, or pieces written for very limited instruments, such as antique cymbals, bicycle wheels, or whiskey glasses. It includes pieces that sustain one basic electronic rumble for a long time. It includes pieces made exclusively from recordings of rivers and streams. It includes pieces that move in endless circles. It includes pieces that set up an unmoving wall of saxophone sound. It includes pieces that take a very long time to move gradually from one kind of music to another kind. It includes pieces

that permit all possible pitches, as long as they fall between C and D. It includes pieces that slow the tempo down to two or three notes per minute.” [Tom Johnson, revue The Village Voice, 1989]

“L’idée du minimalisme est bien plus vaste que ce que beaucoup de gens pensent. Le minimalisme comprend, par définition, toute musique qui fonctionne avec des matériaux limités ou minimaux : des morceaux qui n’utilisent que quelques notes, des morceaux qui n’utilisent que quelques mots de texte, ou des morceaux écrits pour des instruments très limités, tels que des cymbales anciennes, des roues de bicyclette, ou des verres à whisky. Il comprend des pièces qui entretiennent un grondement électronique basique sur une longue durée. Il comprend des pièces réalisées exclusivement à partir d’enregistrements de rivières et de ruisseaux. Il comprend des pièces qui se déplacent dans des cercles sans fin. Il comprend des pièces qui mettent en place un mur immobile de son de saxophone. Il comprend des morceaux qui mettent très longtemps à passer progressivement d’un type de musique à un autre. Il comprend des morceaux qui permettent toutes les hauteurs possibles, tant qu’ils se situent entre C et D. Il comprend des morceaux qui ralentissent le tempo à deux ou trois notes par minute.” [traduction Clément Lebrun]

A ECOUTER

Louis Andriessen, *Workers Union* (1975) pour n’importe quel groupe d’instruments puissants
<https://open.spotify.com/track/5mVqAm3GsHGppNTs8h6II7?si=BFE9L-WpRaKBuwZN89meOA>

Steve Reich, *Music for Eighteen Musicians* (1974-1976) pour ensemble avec voix (sans paroles)
<https://open.spotify.com/album/1w9O7mS9WEp5xIZUpYbDt9?si=PFwCkInJQzGxNPR4-ugejA>

Hoketus, entre le jeu et l’illusion

“*Hoketus* est la résultante d’un projet d’art minimaliste que j’ai initié au Conservatoire royal de la Haye. L’objectif de ce projet était d’étudier le mouvement d’avant-garde américain tant sur le plan théorique que pratique et j’avais l’ambition de clôturer ce projet en composant une œuvre qui, grâce à l’utilisation de certains procédés stylistiques de l’art minimaliste, représenterait en même temps une critique de cet art.” [Louis Andriessen, note de programme de *Hoketus*]

Lorsque Louis Andriessen écrit *Hoketus* en 1976, il s’appuie sur l’art des compositeurs américains, Steve Reich en premier, caractérisé par l’omniprésence d’une pulsation, l’obstination de la répétition, un vocabulaire tonal ou modal et une persévérance à rendre les processus de leurs créations compréhensibles par l’auditeur dès la première écoute.

Le processus de *Hoketus* est en cela frappant dès les premiers sons : deux groupes instrumentaux identiques se font face et se renvoient la balle constamment. Souvent complexe et violent, chaque accord asséné par l’un est repris, à quelque chose près, immédiatement par l’autre, provoquant cet effet de ping-pong incessant et obsédant.

D’abord espacés par de longs silences, les impacts sonores se rapprochent progressivement, créant *in fine* un continuum sonore dans une alternance mécanique des deux groupes d’instruments. Peu à peu s’installe une machinerie imparable, faite d’accents et d’à-coups, toujours puissante et agressive.

Chaque formule rythmique est répétée inlassablement, le nombre de répétitions étant laissé à la discrétion des interprètes, créant à chaque fois des versions différentes, plus ou moins longues et obsédantes. Et chaque transition vers une nouvelle formule modifie considérablement les sensations d’écoute : parfois claudiquant ou au contraire solide, décalé ou ancré dans un temps clairement métré, le jeu sonore qui s’installe entre les deux groupes de musiciens en devient hallucinatoire. Parce qu’on ne perçoit plus vraiment l’alternance entre la gauche et la droite, l’auditeur semble percevoir un seul et même ensemble instrumental se baladant entre ses deux oreilles.

Le procédé d’alternance en hoquet que tente d’épuiser Louis Andriessen débouche soudainement à une partie finale étonnante et typique des choix esthétiques du compositeur : après avoir lacéré l’espace sonore de gestes brefs et déchirants sous forme d’accords agressifs, Andriessen répartit une phrase mélodique entre les deux groupes disposés face à face. [à partir de 18’16 dans l’enregistrement de *Icebreaker*] Directement issue de son goût pour le jazz et le rock progressif des années 70, la mélodie

finale détonne avec le reste de la partition mais fait écho à un geste d'unisson que chérit particulièrement Andriessen : ainsi, on peut entendre un même procédé dans *De Staat* (la République), œuvre pour orchestre, créée cette même année 1976. Dans *Hoketus*, l'unisson est quant à lui explosé entre la gauche et la droite du dispositif d'écoute, provoquant à nouveau cette illusion acoustique de balancier.

La formation instrumentale de *Hoketus* est également symptomatique de cette recherche syncrétique d'Andriessen : dans chaque groupe, il demande :

1 flûte de pan
1 piano
1 clavier électronique (type synthétiseur)
1 basse électrique
1 paire de congas
et 1 saxophone alto, optionnel

Cette formation atypique provient de son expérience d'interprète : Louis Andriessen créera à plusieurs reprises des ensembles de musiciens venus d'horizons différents (musique orchestrale, jazz, rock, ...) pour pouvoir interpréter ses propres œuvres, comme l'ensemble éponyme *Hoketus*, actif entre 1975 et 1986.

La version de *Hoketus* retenue pour la création *3 Works for 12* est celle de l'ensemble britannique Icebreaker, créé en 1989, dont l'instrumentarium est directement issu de *Hoketus*. En comparant avec d'autres versions, on remarquera l'impact sonore des basses électriques particulièrement agressives et roboratives, la précision des imitations d'accents entre les deux groupes instrumentaux, et la permanence du tempo, en particulier pour une version enregistrée en public. Parce que le processus de *Hoketus*, par sa répétition et son obsession, est une pièce exigeante pour les interprètes, les musiciens sont toujours à la limite d'un emballement, voire d'un décalage de cette machine magnifique qui se met en place. Et cette énergie de la prise de risque que recherche Andriessen dans les œuvres des années 70 se ressent précisément dans la situation d'une captation *live*, à l'instar de la performance dansée sur scène.

A ECOUTER

Louis Andriessen, *Hoketus* (1976)

> Version de Icebreaker (1997) [utilisée dans *3 Works for 12*]

<https://open.spotify.com/track/5fXmpJ1V7GQJvpopotKmPJ?si=-qcVJNFaRbSsxBjSoojRfg>

> Version de Bang on a can (2011)

<https://open.spotify.com/track/3I2H9QJBQBgKjfhVKA8bOK?si=NmboTKRNT8myPiIzbZh1oA>

> Version de l'ensemble *Hoketus*, dirigé par Louis Andriessen (2013)

https://open.spotify.com/track/4wPF71ttsqe15Lnys17Tij?si=KkwR_SloRd6YWUqzM2P6eg

Louis Andriessen, *De Staat* (1972-1976) pour grand orchestre

<https://open.spotify.com/track/7anXDHEs8VcumGBRRQRkT8?si=31fOsYpkR-abWSUAKoUiTw>

Le Hoquet : une forme universelle de jeu sonore collectif

Comme le précise Alban Richard dans sa note de programme : "Le mot "hoquet" est apparu au début du XIVe siècle, d'après l'onomatopée "hok", exprimant un bruit de coup. Le terme signifiait d'abord un choc ou un heurt". Et, en effet, on fait bien à l'oreille le lien entre ce "hok" et les coups assés par l'ensemble instrumental de *Hoketus* de Louis Andriessen.

Mais le hoquet est avant tout une technique de composition extrêmement partagée dans le monde.

Le principe est simple : c'est une articulation entre des sons joués par des individus différents. Lorsqu'une des voix se tait, une autre est entendue, et inversement, dans une série d'échanges où l'élément de silence vient jouer un rôle important dans la construction rythmique. Et de cette articulation naît une polyphonie, une mélodie qui se tisse alors dans un espace variable, puisque le nombre d'exécutants peut devenir important.

Le hoquet est un jeu sonore, mêlant écoute, partage et virtuosité. C'est peut-être pour cela que le théoricien du XIV^e siècle, Jean de Grouchy, observe que le hoquet était particulièrement apprécié par les jeunes gens pleins de fougue, qui s'amuse à se distribuer les notes d'une mélodie pour les chanter en alternance. On appelait cela la *truncatio vocis*, la voix tronquée ou à trous. Et il est vrai que le hoquet tend à créer des mélodies à trous où le texte devient incompréhensible. Au Moyen Âge, la technique du hoquet apparaît dans quantité de motets, chansons et messes, comme dans la fameuse Messe Notre-Dame de Guillaume de Machaut au beau milieu du XIV^e siècle.

Le pape Jean XXII, par une décrétale de 1324, s'oppose lui-même à cette technique alors moderne de chant à plusieurs :

« Certains disciples d'une nouvelle école, s'appliquant à mesurer le temps, inventent des notes nouvelles, et préfèrent forger les leurs qu'utiliser les anciennes. Ils brisent les mélodies d'Église par des notes courtes. Ils coupent ces mélodies par des hoquets, de sorte que, perdant de vue les fondements de l'antiphonaire et du graduel, ils ignorent ce sur quoi ils bâtissent. Ils obscurcissent les pudiques ascensions et les retombées discrètes du plain-chant. Adonc, nous et nos frères, ayant estimé qu'une réforme s'imposait en cette matière, aspirons à les bannir, plus, à les abolir pour en débarrasser radicalement l'Église de Dieu. » [traduction du latin, Guide de la Musique du Moyen Âge, éditions Fayard,]

Si le hoquet est nommé ainsi uniquement au XIV^e siècle en France, cette technique d'alternance de voix différentes est observable dans nombre de sociétés et groupes ethniques dans le monde entier, et ce, sans doute bien avant les hoquets de Guillaume de Machaut. Voici deux exemples de hoquets traditionnels :

- Canada, population Inuit : Le Katajjaq

Le Katajjaq est un jeu sonore opposant généralement deux femmes, face-à-face, se tenant très près l'une de l'autre. L'une des participantes émet un son (chanté ou guttural, imitant un animal ou non) qui est immédiatement repris et imité par l'autre. S'installe alors un flux rythmique hypnotisant, d'une grande virtuosité qui aboutit souvent à une forme de transe ou à la déstabilisation recherchée d'une des joueuses. L'artiste islandaise Björk permettra de populariser le Katajjaq en invitant la vocaliste inuit Tanya Tagaq sur son album *Medulla* en 2004.

- République centrafricaine, population Banda Linda : Ensemble de Trompes

Dans la tradition des ensembles de trompes ou de flûtes de Centrafrique, on entend un groupe d'instruments jouant chacun une à deux hauteurs de son. Les instruments entrent les uns après les autres dans la polyphonie en commençant par les plus aigus. Par ce déploiement des voix complémentaires, on perçoit un espace polyphonique qui s'ouvre tel un éventail. Il devient alors complexe de discerner le nombre d'exécutants dans le hoquet à plusieurs voix qu'offrent les trompes Banda Linda.

Cette utilisation quasi universelle de la technique du hoquet permet de relativiser cette modernité revendiquée ou critiquée en Europe, que ce soit au XIV^e siècle ou de nos jours. Certains compositeurs au XX^e siècle ont ainsi très tôt compris l'enjeu de puiser de nouvelles techniques dans les répertoires des musiques traditionnelles. Ainsi le compositeur hongrois György Ligeti s'est-il inspiré des trompes Banda Linda pour écrire nombre de partitions en hoquet. De l'autre côté de l'Atlantique, Steve Reich emprunte ainsi les organisations rythmiques des hoquets de Centrafrique pour les glisser discrètement dans des œuvres qui marqueront le parcours de Louis Andriessen, tels que *Music for 18 musicians* en 1975, où le hoquet entre les marimbas et pianos permettent d'entretenir une pulsation obsédante et flottante.

A ÉCOUTER :

Anonyme, *In seculum : I. longum* (XIIIe siècle)

<https://open.spotify.com/track/5NcYgjkDpku1LIT5dnuO6x?si=BXUMtnswOriEA14K593Zxg>

Canada, *Katajjaq de la Baie d'Hudson*

<https://open.spotify.com/track/2Ux8ABYbg8JrYFTOnQUxpl?si=5enZo1pZRgmGoNlbVE4w9Q>

Centrafrique, *Ensemble de Tromps banda Linda : Etoman*

<https://open.spotify.com/track/4hLLPFKHUoCmtPMHBIP7Zn?si=g4EWGdWZR9C9VK5fovbjdA>

György Ligeti, *Le Grand Macabre (1974-1977) : Vorspiel, pour ensemble de klaxons*

https://open.spotify.com/track/4xw1uwQZwFy7Kco5rmoBlc?si=5ZlY3ZCoTWucDDdu_SkkxA

Motif et Action : pour une géométrie de l'espace scénique

Sans tomber dans la paraphrase de la musique de Louis Andriessen, Alban Richard a choisi de lire d'une manière très personnelle la partition du compositeur néerlandais. Si l'opposition des deux groupes instrumentaux créent progressivement l'illusion d'un seul et même instrument déployant une seule et même ligne mélodique, Alban Richard a conservé l'idée d'un ensemble de 12 corps ne créant *in fine* qu'un seul et même corps dont les 12 parties semblent toujours se synchroniser, se désynchroniser, se disloquer, se reconstruire.

A partir de séquences d'actions gestuelles écrites précisément, les 12 danseurs évoluent au sein de 4 configurations de l'espace scénique différentes :

- Section 1 : La Ligne

Dans un face-à-face saisissant avec le public, les 12 danseurs se positionnent en ligne. Dans une mécanique combinatoire, ils donnent à voir les mêmes successions d'actions, d'abord seul, puis à deux, puis à trois, ... de manière synchronisée, légèrement décalée, dans des temporalités différentes (les uns sont deux fois plus lents, les autres deux fois plus rapides) avec des émergences individuelles qui laissent entrevoir des développements, des échappées de cette ligne de plus en plus oppressante.

- Section 2 : Le Triangle

Brusquement, la ligne explose et les corps se regroupent en petites formations dans une marche en forme de triangle ou de diamant. Les formations ainsi obtenues s'interpénètrent, se croisent, s'emboîtent comme dans un jeu savant de formes géométriques en mouvement. La musique saccadée et claudicante de cette section oblige les groupes à toujours dévier les directions de leur marche, provoquant des associations de groupes de danseurs toujours différentes.

- Sections 3 et 4 : La Spirale et le Cercle

Suit alors une section où chaque danseur évolue dans un espace vide, déroulant des successions d'actions qui dessinent progressivement un motif de cercle. La Section 4, répondant la dernière partie musicale qui déploie une mélodie déroutante et presque "jazzy", contrepoincte cette ligne musicale par la constitution de cercles concentriques qui tendent à accélérer et déborder du cadre de la scène. Les cercles se croisent et se chevauchent pour se transformer en spirales polymétriques, permettant aux 12 corps de se resynchroniser et retrouver la position initiale de la ligne.

Annexes

- *Annexe 1 > Note de programme de Louis Andriessen*

Hoketus est la résultante d'un projet d'art minimaliste que j'ai initié au Conservatoire royal de La Haye. L'objectif de ce projet était d'étudier le mouvement d'avant-garde américain tant sur le plan théorique que pratique et j'avais l'ambition de clôturer ce projet en composant une œuvre qui, grâce à l'utilisation de certains procédés stylistiques de l'art minimaliste, représenterait en même temps une critique de cet art.

La qualité principale des compositions de l'art minimaliste repose dans la limitation constante de la matière musicale : l'avantage, c'est que toutes les possibilités d'un aspect musical spécifique (généralement le rythme), peuvent être pleinement explorées et exploitées. Il est vrai que ce procédé se fait aux dépens des autres aspects musicaux.

Hoketus a aussi un objet musical : le hoquet. Le hoquet est un procédé stylistique issu de l'ars Nova (XIV^{ème} siècle, Machaut et autres) : les tonalités mélodiques sont distribuées entre deux sopranos ou plus.

L'ensemble *Hoketus* est composé de deux quintets identiques : flûte de pan, piano, piano Fender, guitare basse et percussions. Le matériel sonore des deux groupes est (quasiment) identique. Cela s'applique également à la rythmique. En revanche, il est complémentaire : dans *Hoketus*, les groupes ne jouent jamais simultanément.

Ce qui distingue l'œuvre *Hoketus* de la plupart des compositions de l'art minimaliste c'est que le matériel harmonique n'est pas diatonique mais chromatique et qu'il abandonne radicalement le caractère tonal des compositions habituelles dans l'art minimaliste par l'intégration d'un non-sens cosmique dans l'accompagnement.

Louis Andriessen

- *Annexe 2 > Note de programme d'Alban Richard :*

Énergique, brutale et hypnotique, la musique d'*Hoketus* semble prendre ses sources dans le hard rock et les œuvres de Stravinsky. Louis Andriessen parle de cette œuvre comme d'une gigantesque et dansante machine humaine. Le mot « hoquet » est apparu au début du XIV^{ème} siècle, d'après l'onomatopée « hok », exprimant un bruit de coup. Le terme signifiait d'abord un choc ou un heurt.

La pulsation et les rythmes mis en jeu font de cette partition de musique minimaliste une œuvre fascinante. En porosité avec la musique, j'ai écrit une pièce dotée d'une forte énergie, où le rythme se propage de corps en corps.

Créer un solo pour un ensemble de douze danseurs. Cette envie prend sa source à l'écoute des pièces musicales de Pascal Dusapin : Solo pour orchestre. Je me suis demandé ce que cela pouvait donner si on transposait cette notion dans le domaine de la danse. Un « solo pour un ensemble ». Et tout comme Dusapin traite l'orchestre en tant qu'instrument soliste, je traite dans cette pièce, l'ensemble des 12 danseurs comme l'instrument soliste, comme « l'ensemble qui fait un ».

C'est ainsi la masse de l'ensemble des danseurs qui forme un corps unique et polymorphe. C'est ici l'ensemble qui crée des rythmicités à l'intérieur de son propre espace et qui sculpte l'air autour.

L'enjeu de cette pièce est de donner à voir la musique de Louis Andriessen.

Paul Claudel a écrit « l'œil écoute ». Il y a de cette relation dans le travail que je mène, c'est-à-dire qu'en entendant et en voyant la pièce chorégraphique, il y a une compréhension plus fine de l'architecture musicale.

J'ai fait une analyse musicale pour donner à voir cette partition.

J'ai choisi de me plonger dans les structures musicales et dans la façon dont elle est composée. Les espaces qui sont créés dans chaque partie sont en lien avec chaque section musicale. S'il y a une dramaturgie de la pièce, c'est une dramaturgie musicale.

Alban Richard

- ***Fullness of Wind* (1975), Variation on Canon in D Major de Johann Pachelbel - Brian Eno (né en 1948)**

Pour ensemble à cordes

Durée : 10 minutes

Interprété par The Cockpit Ensemble, sous la direction de Gavin Bryars Enregistré à Trident Studios 12-9-75

Ingénieur du son : Peter Kelsey

Produit par Brian Eno 1975 EG Records Ltd

L'enregistrement se trouve sur l'album de Brian Eno de 1975, *Discreet Music*, Obscure Records.



Brian Eno, chemins vers la musique ambiante

Lorsque sort en 1975 l'album *Discreet Music*, dans lequel figure *Fullness of Wind*, Brian Eno est à un tournant de son parcours de compositeur et expérimentateur. Membre du Scratch Orchestra de Cornelius Cardew dès 1969, il a participé très tôt à la création de grandes partitions expérimentales, symptomatiques des compositeurs d'avant-garde britanniques (Gavin Bryars, Christopher Hobbs, Michael Nyman, Cornelius Cardew). Membre du groupe glam-rock Roxy Music de 1970 à 1973, Brian Eno se fait connaître pour son talent en studio, en tant que claviériste et manipulateur d'effets en tout genre. Sa collaboration avec Robert Fripp, guitariste et fondateur du groupe King Crimson, le conduit à travailler sur des magnétophones, lui permettant de manipuler les bandes et les enregistrements à volonté.

De ces découvertes et rencontres successives, naîtront de nombreux concepts propres à son univers, mais qui chambouleront durablement nos catégories esthétiques et nos modalités de consommation de la musique.

L'album *Discreet Music* est considéré comme le premier à introduire l'idée d'Ambient Music, la musique ambiante, qui prendra toute sa place dans l'album *Music for Airports* de 1978, où Brian Eno érige ses recherches tel un manifeste pour une nouvelle génération de créateurs.

“Une ambiance se définit comme une atmosphère ou comme une influence environnante : une coloration. Mon intention consiste à produire des œuvres originales, ouvertement (mais, pas exclusivement) faites pour des moments et des situations particulières, dans l'optique de dresser un petit catalogue de musiques environnementales suffisamment varié pour pouvoir s'accorder à une large gamme d'humeurs et d'atmosphères. [...] L'ambient music doit pouvoir ménager de nombreux niveaux d'écoute sans en privilégier un en particulier : elle doit être aussi négligeable qu'intéressante.”
Brian Eno, livret pour *Music for Airports*, 1978 [traduction de Arnaud Réveillon, in David Toop, *Ocean of Sound*, 1996 / 2000 pour la traduction française, éd. Kargo / L'Eclat]

Se posant radicalement à l'opposé de la création musicale européenne de l'époque, en particulier germanique et française, l'Ambient Music de Brian Eno pose la question du temps d'écoute et de l'espace d'écoute. A l'audition de *Discreet Music* (1975), longue pièce de 31 minutes utilisant 2 mélodies de 4 notes superposées en de multiples canons flottant à l'infini, on laisse notre âme divaguer ou, au contraire, se concentrer. Comme le dit Brian Eno : “L'ambient music a pour but d'engendrer le calme, un espace de réflexion.” [id.]

A ECOUTER

Brian Eno, *Discreet Music* (1975)

https://open.spotify.com/track/69eDolfAqEIUnKX63Npksy?si=cYewGZgeQWeKZtED7EpJ_g

Fullness of Wind, un temps d'écoute en suspens

Comme nombre de créateurs sonores d'avant-garde, les expérimentations de Brian Eno découlent fréquemment de phénomènes observables par tout à chacun.

Pour introduire "*Discreet Music*", Brian Eno relate une expérience personnelle en ces termes :

"Cette année-là [1974 ou 1975], au mois de janvier, j'ai été victime d'un accident. Rien de très sérieux, mais j'ai dû rester alité sans pouvoir bouger. Mon amie Judy Nylon m'a rendu visite et m'a amené une composition de harpe du XVIIIe siècle. Après son départ et avec toutes les peines du monde, je réussis à mettre ce disque sur la platine. Une fois allongé, j'ai réalisé que le son était très bas et que l'une des enceintes de la chaîne hifi m'avait totalement abandonné. N'ayant pas la force de me lever et de régler ces problèmes techniques, je laissai tourner le disque en dépit d'un son quasiment inaudible. En fin de compte, cela a constitué une toute nouvelle façon d'écouter la musique. L'ambiance du lieu, tout comme la couleur de la lumière et le son de la pluie devenaient des composantes de cette ambiance." [Brian Eno, note de programme de *Discreet Music*]

Sur la face B de l'album *Discreet Music*, comme en résonance avec cette expérience intime, Brian Eno donne à entendre une série de variations, ou plutôt de manipulations d'un des tubes de la musique "classique" : le Canon en Ré Majeur de Johann Pachelbel. Dans le processus d'appropriation qu'opère Brian Eno, on peut retrouver une sensation que chacun de nous a pu déjà ressentir à l'écoute d'un disque : un détail, un fragment semble émerger lors notre écoute et on aimerait alors l'isoler, le mettre en boucle, pour mieux l'entendre et le goûter. Si l'expérience est facilitée de nos jours par l'ordinateur et les logiciels de séquençage et de montage sonore, en 1975, il fallait passer par le magnétophone à bande et le traitement en studio.

Dans la série de 3 variations sur ce Canon de Pachelbel, Brian Eno a confié à l'ensemble du compositeur Gavin Bryars, The Cockpit Ensemble, des consignes de jeu autour de toutes petites cellules issues de l'œuvre originale. Ou plutôt de l'enregistrement qu'a choisi de manipuler Brian Eno, celui du chef d'orchestre Jean-François Paillard, réalisé en 1965.

"*Fullness of Wind*" représente la toute première de ces variations et, dès le début, on reconnaît le mouvement caractéristique des instruments graves, les basses, du Canon de Pachelbel. Le contour mélodique des violons et altos sont eux aussi reconnaissables, mais, très rapidement, tout semble se figer à différents niveaux, dans différents espaces. Comme un arrêt sur image, chaque note de ce court fragment du canon s'éternise, s'allonge, comme une résonance lointaine des notes "incommensurable", entretenue et extrêmement longue, des chants polyphoniques de l'école de Notre-Dame au XIIIe siècle, qui donnent cette sensation d'une musique en suspens.

Comme dans un jeu de chiasme, les instruments jouent leurs formules ralenties dans une dérive constante les uns par rapport aux autres : pas de pulsation commune, pas de rencontre harmonique prédéfinie, simplement des instruments individualisés qui construisent un canon hors d'un temps métrique.

Pour approfondir les recherches de Brian Eno dans "des systèmes autorégulés et automatisés" [note de programme de *Discreet Music*], la sensation qui résulte de l'écoute de *Fullness of Wind* procure l'illusion d'une musique manipulée sur des bandes magnétiques en studio. Brian Eno n'a pourtant pas influé sur l'organisation des lignes du canon, tout en apportant un traitement sonore qui permet d'autant plus de ressentir cette forme d'hallucination auditive : par l'ajout de filtres et d'effets en post-production, Brian Eno superpose une sensation de balancier entre la gauche et la droite du dispositif stéréophonique, comme un écho lointain qui se dégrade petit à petit.

Dans *Fullness of Wind*, on perd pied parce qu'il n'y a plus la possibilité de se raccrocher à une structure nette, claire, le tout étant noyé dans un écho et une réverbération exagérée. Parce que cette variation est une mise en abîme du principe même du canon, Brian Eno arrive à créer une sensation d'infini, sans parcours inexorable d'un début vers une fin qui caractérise tant le parcours d'une pièce musicale ordinaire.

A ECOUTER

Brian Eno, *Fullness of Wind* (1975), Variations on Canon in D Major de Johann Pachelbel
<https://open.spotify.com/track/2EIFUg8PMnZcbmUtFFYOsO?si=Cybnkfj1Szak7HdnoNtDfw>

Le canon comme processus infini et expérimental

Depuis au moins le XIV^e siècle en Europe, la notion d'imitation entre les voix d'une même œuvre devient centrale dans l'organisation et la structuration d'une composition. Les musiciens cherchent alors plusieurs stratégies pour que ces voix s'imitent entre elles, soit par bribes et incises, soit strictement, tout au long d'une œuvre, ce qu'on appelle communément un canon. [Ecouter La Harpe de Mélodie de Jacob de Senleches pour un exemple caractéristique de canon strict]

Dans le cas du célèbre "*Canon de Pachelbel*", nous sommes en présence d'un cas particulier de canon. Le "Canon a 3 violoni e Basso Continuo" comme le stipule le manuscrit de Johann Pachelbel est construit sur une basse obstinée. Cette technique de composition extrêmement répandue du XVI^e au XVIII^e siècles permettait d'écrire des séries de variations à l'infini sur une ligne de basse de quelques notes elle-même répétées *ad libitum*.

Ainsi, sur les 8 notes de la basse continue, Pachelbel déroule une série de 28 variations, au débit de plus en plus rapide, qu'il confie à 3 violons, en canon strict.

La sensation à l'écoute de cette œuvre de Pachelbel est qu'elle ne pourrait jamais s'arrêter, les notes de la basse tournant sur elle-même.

En cela, le canon est un processus qui lie improvisation et expérimentation : les compositeurs et interprètes de l'époque baroque improvisaient librement sur des basses obstinées pour, ensuite, noter tout ou partie de leur créativité de l'instant, à l'instar d'une grille d'accord d'un standard de jazz mis en boucle.

Par ailleurs, en tant que structuration musicale du discours, le canon représente l'organisation stricte à l'extrême, une façon d'ordonner l'interaction entre des voix différentes la plus cloisonnée qu'il soit.

Lorsque Brian Eno écoute le *Canon de Pachelbel* en 1975, la tradition d'interprétation des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles est encore ancrée dans l'héritage du XIX^e siècle. Malgré l'émergence d'une nouvelle génération d'interprètes spécialisés dans ces répertoires, jouant sur instruments d'époque et historiquement informés (conduits par Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt), les versions les plus diffusées en 1975 restent celles qui tiennent de la musique romantique toutes ces surinterprétations de la partition originale. Il suffit d'écouter 2 versions du Canon de Pachelbel : on peut comparer rapidement les différences de tempi (plus lent dans la version de Paillard ; plus rapide et dansant dans la version historiquement informée), d'instrumentation, de modes de jeu (les pizzicati ajoutés dans la version de Paillard) et d'ornementations (le vibrato constant de la version de Paillard).

Brian Eno devait connaître, déjà à l'époque, le travail musicologique de la nouvelle génération d'interprètes, en témoigne cette phrase : "Cet enregistrement [celui de l'orchestre de Jean-François Paillard, 1965] a inspiré ces compositions à travers son interprétation éhontément romantique d'un canon de la Renaissance à la structure très méthodique." N'en déplaise à Brian Eno, Pachelbel n'a jamais vécu à la Renaissance...

A REGARDER

Le manuscrit de Johann Pachelbel
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/346264/seabe>

A ECOUTER

Un exemple de canon stricte, entre les 2 voix principales :

Jacob de Senleches, *La harpe de Mélodie*, fin XIVE siècle

https://open.spotify.com/track/3KxSoPE5cbIKFVbVDLhEZe?si=MOqG_lIGQkObssOzKOI3Pw

Johann Pachelbel, *Canon et Gigue en Ré majeur*, P.37

> 2 versions :

avec orchestre symphonique (enregistrement de Jean-François Paillard en 1965, utilisé par Brian Eno)

<https://open.spotify.com/track/1fXuAfd8FrUjkiL5E4kuo?si=ROS1H2pgT82PbRLoVSjwAw>

avec ensemble sur instruments anciens (enregistrement de Musica Antiqua Köln, dirigé par Reinhard Goebel, en 2003)

<https://open.spotify.com/track/4VNqr5ygpz7le6o8ZDS03o?si=wOhaPpMXOUC32KOLC-ZSFA>

Accumulation et Dérive

Avec *Fullness of Wind*, notre oreille est noyée dans un flux continu de lignes aux contours flous. Notre écoute est alors plongée dans une harmonie cotonneuse, à grands renforts de réverbération et d'échos.

Parce que la pièce musicale ne semble avoir ni de début ni de fin, créant un sentiment de profonde éternité, les choix d'Alban Richard dans l'écriture chorégraphique donnent à voir cet état de suspens, de flottement.

Un premier quatuor de danseuses entre sur scène. On entend, on comprend et on voit qu'elles sont connectées, dans une imitation effleurée, dans un contrepoint croisé à 4 voix. Dessinant un diamant protéiforme, leurs mouvements et leurs directions migrent sans cesse les uns vers les autres sans jamais se toucher, sans jamais se parasiter. La fluidité des actions gestuelles enchaînées avec une cadence soutenue contrepointe le débit ralenti et statique de la musique.

Un deuxième puis, plus tard, un troisième quatuor font leurs entrées. C'est alors que se révèle toute l'écriture canonique d'Alban Richard. Chaque voix/corps de chaque quatuor trouve une imitation stricte dans les autres ensembles de quatre danseurs. Ainsi un quadruple canon se déploie dans un temps étiré, où résonnent les concordances d'actions, de motifs, d'impulsions, de directions.

On assiste à une véritable dérive de quatuors de danseurs dans un espace scénique ouvert. L'écriture canonique inspire au spectateur un sentiment d'ordre méthodique, tandis que l'occupation des espaces de la scène semble provenir d'un chaos apprivoisé par les groupes d'interprètes.

De cette écriture libre de l'espace occupé par les quatuors, naît cette sensation d'un mouvement sans fin, en corrélation avec l'écriture du temps par la musique de Brian Eno.

Annexes

- *Annexe 1 > Note de programme de Brian Eno*

“Ayant toujours préféré planifier les projets plutôt que les exécuter, j’ai évolué autour de situations et de systèmes qui, une fois mis sur pied, avaient la capacité de créer une musique sans que j’aie à intervenir, ou très peu. En clair, j’aime jouer le rôle de planificateur, de programmeur et devenir ensuite le spectateur du résultat produit.

La réponse à cette volonté se décline sur cet album à travers deux exemples. « Discreet Music » est l’approche technologique du problème. S’il existe une partition à cette composition, il doit s’agir du diagramme opérationnel de l’appareil utilisé pour sa production. La configuration clé dans ce contexte est le long système d’écho qui m’a servi pour mes expérimentations, à partir du moment où j’ai découvert les possibilités musicales des magnétophones en 1964. Après avoir configuré cet appareil, mon degré de participation à ce qui s’est produit ensuite s’est limité à (a) la fourniture d’une entrée (ici, deux lignes mélodiques simples et compatibles ayant une durée différente et stockée sur un séquenceur numérique) et (b) l’altération ponctuelle du timbre de la sortie du synthétiseur à l’aide d’un égaliseur graphique. En termes de discipline, il est essentiel de se cantonner à ce rôle passif et à cette occasion, de ne pas jouer le rôle de l’artiste en tâtonnant, en intervenant. Ici, ce qui m’a aidé était l’idée que ce que je réalisais n’était qu’une toile de fond destinée à mon ami Robert Fripp pour une série de concerts que nous avons programmés.

La notion de cette utilité future, associée au plaisir de « processus graduels » qui était le mien m’a empêché de vouloir intégrer des surprises ou des changements prévisibles à cette œuvre. J’ai essayé de créer une œuvre qui peut s’écouter, mais qui peut aussi être ignorée... peut-être dans l’esprit de que voulait Satie, une musique qui « pourrait adoucir le bruit des couteaux et des fourchettes dans un dîner, sans s’imposer. »

Cette année-là, au mois de janvier, j’ai été victime d’un accident. Rien de très sérieux, mais j’ai dû rester alité sans pouvoir bouger. Mon amie Judy Nylon m’a rendu visite et m’a amené une composition de harpe du XVIIIème siècle.

Après son départ et avec toutes les peines du monde, je réussis à mettre ce disque sur la platine. Une fois allongé, j’ai réalisé que le son était très bas et que l’une des enceintes de la chaîne hifi m’avait totalement abandonné.

N’ayant pas la force de me lever et de régler ces problèmes techniques, je laissai tourner le disque en dépit d’un son quasiment inaudible. En fin de compte, cela a constitué une toute nouvelle façon d’écouter la musique.

L’ambiance du lieu, tout comme la couleur de la lumière et le son de la pluie devenaient des composantes de cette ambiance. C’est pour cela que je suggère d’écouter cette œuvre à un niveau sonore relativement faible, quitte à avoir un son qui serait en deçà du seuil d’audibilité.

Une autre manière d’assouvir un intérêt pour les systèmes autorégulés et automatisés trouve une illustration à travers les 3 variations de Pachelbel Canon. Leurs titres prennent sens dans une traduction approximative mais charmante des notes d’introduction d’« Erato » enregistré par l’orchestre de Jean-François Paillard.

Cet enregistrement a inspiré ces compositions à travers son interprétation éhontément romantique d’un canon de la Renaissance à la structure très méthodique. Ici, le « système » est représenté par un groupe de musiciens armé d’un ensemble d’instructions, et « l’entrée » est le fragment de Pachelbel. Chaque variation s’appuie sur une courte section de la partition (deux à quatre mesures) comme point de départ et intervertit les sections des musiciens de telle sorte qu’elles se superposent d’une manière qui ne soit pas suggérée par la partition originale. Dans « *Fullness of Wind* », le tempo de chaque musicien est ralenti, le niveau du ralentissement étant gouverné par la tonalité de son instrument (basse = lent). « *French Catalogues* » rassemble des groupes de notes et des mélodies avec des tempos recueillis à d’autres endroits de la composition. Dans « *Brutal Ardour* », chaque musicien a une séquence de notes liée à celle des autres musiciens, mais les séquences ont des durées différentes, de sorte que les relations originales se délitent rapidement.”

Brian Eno, Londres, Septembre 1975

- *Annexe 2 > Note de programme d'Alban Richard :*

“Forcer l’auditeur à changer fondamentalement son mode d’écoute, c’est ce que Brian Eno fait avec la révolution musicale qu’il opère en 1975. Son concept de musique ambiante nous oblige à aller chercher ce qui fait musique pour chacun d’entre nous à l’intérieur du répétitif, de la masse sonore, des éléments graduellement altérés par le temps. Dans *Fullness of Wind*, le Cockpit Ensemble dirigé par Gavin Bryars joue de courtes cellules extraites du Canon de

Johann Pachelbel. En changeant le tempo et d’autres éléments à ces cellules, la matière musicale se transforme organiquement sans que nous arrivions à y lire un quelconque processus. Perdues dans des temporalités musicales différentes, le Baroque de Pachelbel, la dégradation de Brian Eno, nos sensations oscillent entre une constante observation de la transformation et un lâcher-prise émotionnel. Composée à partir de structures canoniques, la danse de *Fullness of Wind* s’enroule et se déroule à l’infini.”

Alban Richard



- **Pulsers (1976) - David Tudor (1926 - 1996)**

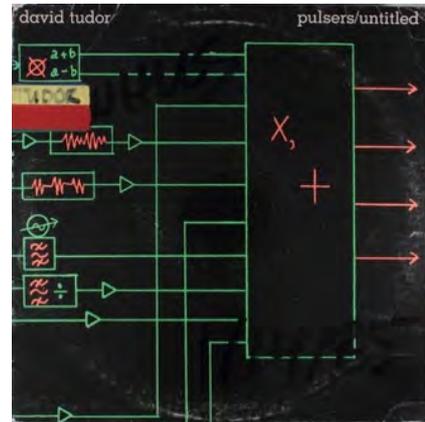
Durée : 20 minutes

Modulateur utilisé par David Tudor créé par Gordon Mumma

Violon électronique Takehisa Kosugi

Enregistreur 8 pistes

L'enregistrement se trouve sur l'album de David Tudor de 1996, *Three Works for Live Electronics*, Lovely Music Ltd.



David Tudor, au cœur de l'expérimentation

Le nom de David Tudor est indissociable de toute la scène expérimentale new-yorkaise et plus largement américaine depuis les années 50. Interprète privilégié des œuvres les plus extrêmes de Morton Feldman, Christian Wolf, Earle Brown ou encore John Cage (il crée, par exemple, la pièce "4'33" en 1952), David Tudor est connu pour ses capacités à relever tous les défis que les compositeurs se plaisent à inventer. Ces performances en tant que pianiste étaient caractérisées par une extrême indépendance de ses doigts, une facilité à naviguer instantanément entre des dynamiques opposées à l'extrême et l'invention de nouvelles techniques de jeu en réponse aux partitions et les challenges que lui proposaient les compositeurs.

Tout comme John Cage, David Tudor s'est intéressé très tôt aux instruments électroniques, délaissant progressivement le piano pour fouiller les possibilités infinies que proposaient les synthétiseurs analogiques, les modulateurs en anneaux, puis l'ordinateur.

Hybrides et inclassables, ses œuvres sont à la fois des installations (comme la série *Rainforest* pour des diffuseurs de sons suspendus dans un espace où déambulent les spectateurs), des créations pour la danse (dont une longue collaboration avec Merce Cunningham) et des performances collectives avec un groupe de compositeurs-expérimentateurs entre improvisation, manipulation électronique et interaction avec les spectateurs (le projet Reunion en 1968, réunissant David Behrman, Lowell Cross, John Cage, Gordon Mumma et Marcel Duchamp).

A REGARDER

David Tudor, *Rainforest V (variation 1)*

https://www.youtube.com/watch?v=SL3el1i_vGo

Pour découvrir un des dispositifs interactifs de la série *Rainforest*

Pulsers ou comment créer de l'inouï

Passionné par les instruments générant des sons électroniques, David Tudor s'est entouré d'artistes créant eux-mêmes leurs dispositifs pour toujours explorer des textures sonores inouïes. Indissociable des créations de David Tudor, le compositeur Gordon Mumma a permis à de nombreux créateurs de creuser les possibilités des instruments électroniques, analogiques et numériques.

Dans *Pulsers*, composé en 1976, David Tudor a choisi de n'utiliser que des instruments analogiques, permettant de "de varier la mesure commune aux rythmes de différentes façons et de la rendre instable". [Tudor, note de programme] En l'occurrence, un modulateur* créé par Gordon Mumma qui lui permet d'avoir une influence sur la production sonore mais qui vit par ailleurs sa propre trajectoire, comme une machine indépendante. David Tudor a couplé cet instrument à un système de diffusion qu'il avait auparavant créé pour le Pepsi Pavillon lors de l'Exposition Universelle à Osaka, Japon (1970). David Tudor aimait diffuser ces pièces avec un volume extrêmement fort, pour créer une sensation unique et un rapport sensoriel direct avec l'œuvre. En alliant générateur de son et de rythme avec un dispositif de sonorisation singulier et extrême, David Tudor cherche à nouveau à créer de l'inouï !

David Tudor a très tôt travaillé sur le feedback, une expérience sonore que tout guitariste jouant fort a dû vivre au moins une fois. Autrement appelé "effet Larsen", le feedback est souvent dû à un accident, lorsque l'on rapproche la source sonore de son système d'amplification. Provoquant généralement un sifflement désagréable, beaucoup de musiciens ont travaillé leur feedback pour intégrer ce son dans leur vocabulaire, Jimi Hendrix, Pete Townshend et Frank Zappa étant les pionniers en ce qui concerne la guitare électrique. Parallèlement, nombre d'expérimentateurs en studio utilisent le feedback pour générer tout un champ de sonorité électronique, comme Alvin Lucier ou Eliane Radigue. Dans *Pulsers*, la seule matière sonore initiale est un feedback, sans source externe ou sample pré-choisi, donnant cette sensation étrange d'un son indéfini, uniquement en impacts, sans hauteur véritable ni texture claire.

Dans la version discographique utilisée par Alban Richard, d'une durée de 20 minutes, David Tudor a superposé aux matières sonores générées par le modulateur, une improvisation de Takehisa Kosugi sur son violon électrique, un autre instrument analogique. Ainsi, *Pulsers* est à chaque fois unique en fonction de ses interprétations, comme une œuvre ouverte aux aléas de la manipulation électronique et aux volontés artistiques des musiciens qui l'interprètent.

A ECOUTER

David Tudor, Pepsi Pieces (1970), Pepsillator

<https://open.spotify.com/track/1lj1h5Q7cI3A2ivHY4XI6?si=AwHJ3onVSDmaGdOZJ9vLdw>

réalisée pour le dispositif de diffusion du Pepsi Pavillon d'Osaka (1970)



Des couches sonores en superposition

A l'écoute de *Pulsers*, on a une étrange impression d'objets sonores autonomes, vivants et toujours changeants. Si, dès le départ, une pulsation régulière est instaurée, extrêmement rapide et frénétique, les manipulations de David Tudor sur le générateur sonore provoquent des modifications constantes des motifs rythmiques qui naissent de ces associations de pulsation.

Les premières pulsations sont entrecoupées de silence, créant des formules rythmiques qui semblent installer une forme de "groove", dans une métrique régulière. On a l'impression d'entendre les enregistrements de *pulsar* (contraction "pulsating star"), une forme d'objet astronomique découvert en 1969, produisant un signal périodique et tournant très rapidement sur lui-même. A l'instar du dispositif de Tudor, un pulsar génère des impacts et pulsations sous forme de motifs rythmiques aléatoires et toujours changeants. On peut entendre un pulsar résonnant à des instruments à percussions dans l'œuvre de Gérard Grisey, *Le Noir de l'Etoile*, composée en 1989.

Dans *Pulsers* de Tudor, très rapidement, les textures changent, le tempo s'accélère, le timbre des sons bruités s'éclaircit ou s'assombrit progressivement, par ajout de filtres d'effets sur la source initiale.

Comme une forme de message en morse totalement hystérique, les signaux de *Pulsers* semblent discuter entre eux, transformant les instruments électroniques en percussions bruitistes.

Une spirale de flux continu de pulsations s'installe alors à différents niveaux révélant des couches de matières plus ou moins aiguës ou graves. Avec l'émergence de pulsations différentes, d'accents décalés et d'impulsions saccadées, notre oreille capte des cellules rythmiques qui semblent se superposer, dans une texture polyrythmique* toujours renouvelée.

Après 7 minutes de pulsations âpres, apparaît, comme dans un rôle, les gémissements du violon électrique de Takehisa Kosugi, aidé par des filtres d'effet (delay, écho). Cette nouvelle couche sonore est en total opposition avec les pulsations agressives de Tudor. Le violon de Kosugi flotte, radicalement en contrepoint* avec ce que nous venons d'entendre, tout en glissements et sons entretenus.

S'ajoute à ces couches sonores superposées une nouvelle série de pulsations au timbre plus sourd, dans un nouveau tempo, renforçant la sensation de désynchronisation des matériaux sonores, due à la fois à la volonté et au hasard.

A ECOUTER

Gérard Grisey, *Le Noir de l'Etoile* : 2e mouvement (avec le Pulsar Vela)

<https://open.spotify.com/track/4OwIDdM2MVLiB3t5VeM2C3?si=LOCfVCi2To2ZnKlmV7Orhw>

David Tudor, *Pulsers*

<https://open.spotify.com/track/42w62sFq8eJFGGJpEYICAg?si=SeoHhnirTQ2ElfGco9frZA>

Une autre version de la même pièce

Écrire la danse dans l'instant

Pulsers est une pièce imprévisible, sans structuration prédéfinie, sans construction apparente du discours. La manipulation des générateurs de sons - le modulateur et le violon électrique - se fait dans l'instant de la performance. Bien que l'enregistrement choisi par Alban Richard fige, de fait, un cadre temporel et une dramaturgie sonore de *Pulsers*, la première écoute de cette version peut surprendre, choquer, dérouter.

Imaginer une chorégraphie sur une telle pièce pose la question de l'écriture : doit-on figer des actions dansées sur une grille temporelle donnée ? *Pulsers* impose la difficulté d'une écriture sur des formules sonores en constante métamorphose, sans lien logique et sans répétition.

Pour répondre à l'ouverture créatrice de David Tudor, Alban Richard a choisi ainsi de naviguer entre la contrainte et la liberté.

Liberté, car le matériau dansé est improvisé sur scène par les interprètes, guidés par ce qu'ils perçoivent de ce maelström sonore, réagissant à la déferlante violente de *Pulsers*.

Contrainte, car le chorégraphe donne des indications de jeu et d'occupation de l'espace selon un cadre temporel chronométré : les interprètes agissent selon ces indications données en temps réel sur scène par le biais de signaux visuels (écrans installés sur scène diffusant un chronométrage de chaque section).

De cet environnement sous tension, des couches simultanées évoluent indépendamment les unes des autres, sans association ni partenariat. Une manière de proposer un autre cadre, une autre danse, une autre dramaturgie des actions à 12 danseurs, en regard de *Hoketus* et *Fullness of Wind*.

Glossaire

Modulateur : appareil électronique qui module un signal, un courant, une onde pouvant provenir d'un oscillateur, par exemple.

“La modulation est un processus par lequel un signal est employé pour en modifier un autre. Le signal de commande est nommé “signal porteur” et le signal de contrôle, “signal de modulation”. Ce processus a une grande importance tant dans le domaine de la synthèse sonore que dans celui du traitement du signal. Les deux paramètres principaux d'un son auxquels est généralement appliquée la modulation sont ceux de l'amplitude (volume) et de la fréquence.” [Source <http://www.ears.dmu.ac.uk/>]

Contrepoint : Technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques (exemples : motets de la Renaissance, Jean-Sébastien Bach)

Polyrythmie : superposition de lignes rythmiques différentes, synchronisées ou non. On rencontre des exemples polymétriques dans nombre de musiques extra-européennes (musique centrafricaine ; le gamelan balinaise) qui influenceront nombre de musiciens du XXe siècle tels que György Ligeti (Poème symphonique pour 100 métronomes en 1968) ou Conlon Nancarrow (Études pour piano mécanique).

Annexes

- *Annexe 1 > Note de programme de David Tudor*

Pulsers explore l'univers des rythmes créés électroniquement en utilisant un circuit analogique, plutôt que numérique. Grâce au circuit analogique, il est possible pour le musicien de faire varier la mesure commune aux rythmes de différentes façons et de la rendre instable.

Cet enregistrement de *Pulsers* intègre un enregistrement improvisé de Takehisa Kosugi accompagné de son « violon électrique » et réalisé en collaboration avec cette œuvre. L'élément de base utilisé pour la production de *Pulsers* est un modulateur complexe conçu par Gordon Mumma en conjonction avec un système sonore que j'ai proposé au Pepsi Pavilion lors de l'Exposition universelle au Japon (Expo '70), un projet d'*Experiments in Art and Technology Inc.*

J'ai procédé à des ajustements afin de déclencher les mécanismes du circuit et ajouté des ports de sortie afin d'améliorer la variété de rythmes disponibles et permettre d'intégrer différentes sorties renforçant la variété des caractères. Aucun signal d'entrée principale n'est utilisé, c'est davantage le feedback déphasé qui est la source de déclenchement. La matière utilisée pour cet enregistrement a été assemblée et mixée par David Tudor et Nicolas Collins au Studio Airshaft, à New York. Une table de mixage à commande informatique, conçue par Nicolas Collins, a été utilisée pour assembler les bandes d'origine, les enregistrements sur scène, puis finalement la cartouche 8 pistes obtenue.

David Tudor

- *Annexe 2 > Note de programme d'Alban Richard*

Il faut du courage pour s'attaquer à *Pulsers*. Une endurance folle. C'est une sorte d'Everest musical à l'instar du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Rythmicité inconstante et ultra rapide, multiplicité des couches dynamiques, polyrythmies complexes... L'impression d'être à l'intérieur d'une turbine, d'un trou noir, d'être projeté dans des espaces multi-directionnels et inconnus. C'est cette exploration du non-connu qui a poussé David Tudor toute sa vie artistique à inventer de nouveau terrain de jeu. Hors mesure mais en mesure, contraint mais incontrôlable, bruitiste mais mélodique, *Pulsers* est à la fois musique tribale et musique d'avant-garde du 23ème siècle. Chorégraphiquement, les enjeux compositionnels sont à inventer autour de la production incessante de mouvements, de la multiplicité d'actions à accomplir simultanément et d'un espace toujours à explorer.

Alban Richard

- *Annexe 3 > Article de Joseph Paul Taylor - 1985*

DAVID TUDOR : *PULSERS*/SANS TITRE
Article publié dans l'édition Hiver 1985 du
Computer Music Journal (MIT Press) par
Joseph Paul Taylor.

"Dans sa dernière composition, David Tudor nous livre une œuvre sans fard. En concert, David Tudor maltraite inutilement une partie de son public en insistant sur des volumes dignes de concert de heavy metal. Heureusement, ce problème n'existe pas avec les disques. On peut donc profiter au mieux de la folie créatrice de David Tudor sans risque d'affecter nos capacités auditives.

La face A de ce disque est consacrée à *Pulsers*, un duo plus ou moins improvisé par David Tudor en personne, accompagné du violoniste Takehisa Kosugi. En contrôlant et en apportant en temps réel de petites modifications à un ensemble d'appareils électroniques analogiques, David Tudor produit une sorte de son très particulier, pulsé, qui donne à cette pièce son caractère en même temps que son titre. Ces sons ont une rythmique vigoureuse qui n'est pas en mesure sans être hors de la mesure, une technique que seule l'intermodulation d'oscillateurs « libres » en réseau autorise. Les sons déboulent en cascade de manière étrange, avec excitation. Ils sont complexes, bruitistes et pourtant, même s'ils n'ont pas à proprement parler un ton spécifique, leurs registres sont toujours parfaitement définis. Cette articulation tonale est renforcée par la rythmique : chaque groupe sonore a sa propre personnalité rythmique qui la rend unique tout en étant une dérivation de l'ensemble. Certains sons grésillent comme des étincelles, d'autres sifflent ou grattent et d'autres encore impressionnent ou claquent telle une scie en action, mais il reste évident qu'il s'agit là d'un immense patchwork, une sorte de créature de Frankenstein, qui semble conçu par David Tudor pour n'être que partiellement contrôlable. Pour être précis, il ne contrôle absolument aucun détail. Il contrôle le tempo (il l'ajuste un peu au début jusqu'à trouver le groove parfait) et il contrôle également les entrées et sorties des diverses composantes

dans le registre/la rythmique et il sélectionne ces composantes à volonté pour les rendre clairsemées et syncopées ou dominantes. Je pense qu'il ajoute quelques accents ici et là et il a la possibilité de lancer ou stopper l'ensemble de cette masse : en revanche, il ne peut pas jouer lui-même les rythmes locaux. C'est le rôle de la machine.

La partie de Takehisa Kosugi est une ligne de violon agrémentée d'un lourd effet électronique, avec notamment un filtre sonore à modulation automatique s'apparentant à un effet wah-wah au ralenti et un écho spatial très accentué. Au niveau du mixage, la partie de Takehisa Kosugi est plutôt discrète et si je lis les notes correctement, les sons qu'ils jouent (essentiellement des séquences pentatoniques simples avec de larges glissandi) sont figés au niveau de la bande, ce qui laisse penser que *Pulsers* est surtout composé de solos de David Tudor. Le problème avec la configuration de Takehisa Kosugi, c'est que les rythmes principaux que l'on entend de sa part sont en réalité produits par le filtre et l'écho : ces sons mécaniques invariables. Ainsi, David Tudor maîtrise la structure générale en confiant les rythmiques locales majeures à son système. Takehisa Kosugi contrôle évidemment ses phrases rythmiques, mais elles sont quelque peu éclipsées par la régularité des effets de ses pédales et quoi qu'il en soit, sur bande ou ailleurs, il n'y a pas beaucoup de musicalité à entendre. Ainsi, dans le mix, la ligne de conga électronique de David Tudor ne se marie pas parfaitement avec les sons plaintifs de Takehisa Kosugi.

Vous savez... quand les gens disent « Oui, c'est vrai quand untel ou untel est apparu, les gens disaient que c'était la chose la plus horrible qu'on ait jamais entendu. Et aujourd'hui, tout le monde dit que c'est magnifique. »

Voilà. Je suis absolument certain que vous aurez tout lieu de mettre ce disque lors d'une soirée en 2585 et chacun de vos convives se figera dans une sorte de mouvement de consternation effarée, à l'exception de quelques âmes résistantes dont vous serez, qui reconnaîtront la folie sincère et zen, empreinte de sensibilité, de David Tudor.

Joseph Paul Taylor - New York 1985



Agathe Doupeney

BIOGRAPHIES DES ARTISTES

ALBAN RICHARD

chorégraphe

Alors qu'il est engagé dans des études littéraires et musicales, Alban Richard bifurque vers la danse avec la certitude d'avoir trouvé là son véritable mode d'expression et l'envie très vite de créer des spectacles. Il sera interprète pour des chorégraphes aussi différents qu'Odile Duboc, avec qui il travaillera de 2002 à 2010, Olga de Soto ou Rosalind Crisp...

Il fonde l'ensemble l'Abrupt, en 2000, pour lequel il crée plus d'une trentaine d'œuvres avec l'ambition affirmée d'inventer, à chaque nouvelle création, un nouveau corps, une nouvelle langue. Faisant œuvre de recherche, Alban Richard n'impose pas une signature gestuelle repérable entre toutes, une méthode, un style, mais expérimente à chaque nouvelle pièce, dans un rapport étroit à une partition musicale le plus souvent jouée en direct. Chaque projet s'ouvre comme un laboratoire érudit et sensible, creusant des questions structurelles et formelles à partir de la musique, de l'écriture et de la composition. Ne jamais reproduire, toujours repartir de zéro quitte à passer de l'expressionnisme, avec une pièce telle que *Luisance* (2008), à des objets plus abstraits tels que *Breathisdancing* (2017) ou *Vivace* (2018).

« Questionner les structures formelles musicales, les époques, les œuvres, entraîne forcément un regard très différent, affirme le chorégraphe. On ne danse pas pareil sur du Xenakis (*Pléiades*, 2011), sur de la musique médiévale (*Nommer les étoiles*, 2016) ou sur du Arnaud Rebotini (*Fix Me*, 2018). L'endroit des flux, de la rythmicité, ou même de la technique corporelle, le rapport à la pulsation, au poids, tout cela doit être remis en question à chaque fois ». Au terme d'un processus souvent long et dense, chaque nouvelle pièce s'impose d'elle-même comme un objet autonome, construisant sa propre logique, sa propre vie, sa propre organicité.

Alban Richard élabore ses créations en relation avec différents collaborateurs, anciens et nouveaux venus, tissant ensemble différentes partitions - gestes, musique, lumière, costumes - et créant ainsi un échafaudage singulier. La façon dont il travaille avec les interprètes, dans une écriture au plateau nourrie d'improvisations contraintes, permet à chacun de développer sa propre danse à travers une présence active.

En dialogue permanent avec le monde musical, le chorégraphe collabore avec l'ensemble Alla francesca, les Talens Lyriques, les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble intercontemporain, l'IRCAM et les ensembles Cairn, Instant Donné et Alternance, ainsi que les compositeurs Arnaud Rebotini, Sebastian Rivas, Erwan Keravec, Jérôme Combier, Laurent Perrier, Raphaël Cendo, Robin Leduc, Paul Clift, Wen Liu, Matthew Barnson...

Chorégraphe prolifique, produisant plusieurs pièces par an, Alban Richard est régulièrement invité par des ballets et des compagnies à créer des œuvres de commande, tant à l'international (Canada, Lituanie, Norvège) qu'en France. Il intervient également en dehors des salles de spectacle - dans des lieux tels que le Louvre, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, le musée du quai Branly-Jacques Chirac et le musée Guimet - pour imaginer des performances *in situ*. Artiste curieux, touche-à-tout, Alban Richard considère son métier comme un artisanat qui se nourrit des rencontres et d'un questionnement au quotidien. Chaque nouvelle commande lui offre l'opportunité de chercher dans des directions inattendues, de découvrir, de rester lui-même en apprentissage.

L'ensemble l'Abrupt a été en résidence dans une dizaine de lieux (théâtre de Vanves, Centre national de la danse à Pantin, Forum du Blanc-Mesnil, théâtre Louis Aragon de Trembay-en-France, scène nationale d'Orléans, Prisme centre de développement artistique de Saint-Quentin-en-Yvelines, Chaillot - Théâtre national de la danse, théâtre Paul Eluard à Bezons, théâtre 71 à Malakoff) travaillant ainsi sur des problématiques et des contextes très différents.

C'est fort de toutes ces expériences menées en résidence, qu'Alban Richard prend la direction du centre chorégraphique national de Caen en Normandie en 2015, avec un projet fondé à la fois sur une démarche d'auteur et un travail en lien avec le territoire, autour de l'émancipation des publics.

ANTHONY BARRERI

danseur

Anthony Barreri commence la danse à Marseille aux côtés de Marguerite Salvy et intègre la compagnie Artéchanges en 2010. Il se forme en tant que danseur interprète à Coline, sous la direction de Bernadette Tripier, à Istres, de 2014 à 2016, où il rencontre de nombreux pédagogues et chorégraphes parmi lesquels David Hernandez, Thomas Lebrun, Edmond Russo et Shlomi Tuizer, Emanuel Gat, Georges Appaix, Alban Richard. En janvier 2017, il danse dans la pièce *Tabula Men* de la compagnie Linga à Pully (Suisse) pour Marco Cantaluppo et Katarzyna Gdaniec puis dans la pièce *Rito de primavera* de José Vidal pour le festival de Marseille en juin. La même année, il rejoint le centre chorégraphique national de Caen en Normandie pour la création de *Vivace* d'Alban Richard, qui voit le jour en mars 2018.

CONSTANCE DIARD

danseuse

Constance Diard se forme en danse contemporaine au CNSMD de Paris de 2013 à 2018. Durant son parcours, elle a la chance de travailler avec les chorégraphes Brigitte Seth et Roser Montllo Guberna, Rachid Ouramdane, Catherine Legrand et Carl Knif. Elle effectue également des stages auprès de différents chorégraphes comme Noé Soulier, Emmanuelle Vo-Dinh, Jordi Gali et Daniel Linehan. Un intérêt profond et des questionnements sur les liens entre arts et sciences la poussent à développer des projets de création. Pour son certificat d'Interprétation au CNSMDP en 2017, elle compose un solo mêlant danse et informatique. En 2018, elle collabore avec le compositeur Shihong Ren, étudiant du Coursus de l'IRCAM, pour créer *Replica*, pièce pour percussions, électronique et danse. En 2019, elle co-crée *In softly insistent motion*, une performance musicale et chorégraphique avec le musicien Samuel Toro Pérez à la ZHDK, Université des Arts de Zurich. La même année, elle fonde avec Lucas Bassereau l'association Cognitive Overload, plateforme pour la recherche chorégraphique. Constance est actuellement interprète auprès des chorégraphes Sylvie Le Quéré, Antoine Arbeit et Max Fossati.

ELSA DUMONTEL

danseuse

Née à Aurillac, Elsa Dumontel se forme à ACTS Paris et mène parallèlement une licence en médiation culturelle à la Sorbonne-Nouvelle.

Elle intègre en 2016, la formation professionnelle du danseur interprète Coline à Istres, dans ce cadre elle prend part aux créations de Georges Appaix, Thomas Lebrun, Michel Kelemenis, Alban Richard et Fabrice Ramalingom, ainsi qu'à une reprise d'un extrait de *So Schnell* transmis par Rita Cioffi et Sylvie Giron. A la fin de sa formation elle est stagiaire auprès de Alban Richard, Yan Raballand, Christian Ubl et Aina Alegre. Aujourd'hui elle travaille pour Thomas Chopin *le Charme de l'Émeute*, Barbara Amar et plus récemment Alban Richard pour la pièce *3 Works for 12*.

MÉLANIE GIFFARD

danseuse

En 2008, elle intègre la formation « De l'interprète à l'auteur » au sein du CCN de Rillieux-la-Pape – Cie Maguy Marin.

En 2011 elle fait la connaissance de Maud Le Pladec et dansera pour elle dans *Democracy*. Durant cette année, elle rejoint le CCN de Caen/Basse-Normandie pour la création *Circle* d'Héla Fattoumi et Eric Lamoureux et dansera par la suite dans une autre de leur création *Lost in Burqa*. Mélanie Giffard travaille également avec Herman Diephuis, d'abord pour une reprise de rôle en 2012 : *Ciao Bella* ; il lui signera ensuite deux solos en 2013 *All of me* et *Impressions*, un duo pour jeune public en 2014 *Bang !* puis une création de groupe en 2015 *Clan*. En 2013, elle travaille avec Liz Santoro dans *We do our best* et Julien Jeanne dans *Parade*. En 2015, elle fait une reprise de rôle dans *Mon amour* du metteur-en-scène Thomas Ferrand. En 2016, elle obtient son diplôme d'Etat en danse contemporaine et se passionne pour la Médecine traditionnelle chinoise. En 2019 elle est interprète dans le duo *Impressions, nouvel accrochage* de Herman Diephuis puis rejoint en 2021 Alban Richard pour sa nouvelle création *3 Works for 12*.

CÉLIA GONDOL

danseuse

Célia Gondol, artiste plasticienne, chorégraphe et danseuse, inscrit son travail dans les domaines du champ chorégraphique et musical, de l'astrophysique, de la physique fondamentale ou de la spiritualité. En parallèle de son travail, elle pratique régulièrement le chant et l'apnée. Comme artiste plasticienne, elle questionne les limites de la représentation et les possibilités de transmissions ou d'interprétations que peut contenir une œuvre. Elle a notamment exposé ses installations et vidéos au CNAC - Le Magasin des Horizons à Grenoble, à L'institut d'Art Contemporain de Villeurbanne ou au Palais de Tokyo à Paris.

Depuis 2014, elle crée des performances dont elle est également interprète. Par ailleurs, elle co-crée en 2019, avec Nina Santes, le spectacle *A LEAF* pour « Le festival d'Avignon-73e édition ». Comme danseuse interprète, depuis 2006, Célia Gondol collabore entre autres avec les plasticiens Clédat et Petitpierre pour la performance *Les mariés même* (2016), avec la chorégraphe Liz Santoro *our Mass over volume* (2017), ou encore Annabelle Bonnery, Yuval Pick, Pauline Simon... Depuis 2014, avec la chorégraphe Mylène Benoit, elle participe à de nombreux projets notamment *Notre danse* (2014), *L'aveuglement* (2016), le solo *La maladresse* (2017) et *Gikochinasa* (2018) réalisé lors d'une résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto.

ROMUAL KABORE

danseur

Né dans un village du Burkina-Faso, Romual Kabore découvre la danse par hasard auprès du chorégraphe congolais Yvon Nana Kouala. Fasciné par le mouvement et les possibilités qu'il offre, il intègre la formation proposée par La Termitière, Centre de développement chorégraphique de Ouagadougou. Il y fera ses premières rencontres avec les chorégraphes Salia Sanou (Montpellier), Seydou Boro (Paris), Herman Diephuis (Paris) ou encore Heddy Maalem (Toulouse).

Depuis, il est interprète dans différentes créations de ces chorégraphes et de Flavia Tapias (Rio de Janeiro), Abdou M'Gom (Lyon), Olivier Tarpaga (USA), Annabelle Bonnery (Grenoble), Jean Claude Gallotta et Moïse Touré (Grenoble), Opéra Comique de Paris, Fanette Chauvy (Raucoules), Guillaume Vincent (Paris), Mélodie Joinville (Neuilly-St-Sépulchre) ou encore Jean-Paul Texareau.

ALICE LADA

danseuse

Alice Lada intègre en 2015 la formation de l'école supérieure du Centre national de danse contemporaine d'Angers.

Depuis 2017, elle travaille avec la compagnie Travelling and Co (*A New Landscape, In extenso danses en nouvelles Opus 1 et 3*). De plus, elle participe à la création *danse de 20* et *Grand Remix* pour le CNDC d'Angers en tant qu'assistante d'Hervé Robbe.

En 2020, Alice sera interprète de la pièce *Ginger Jive* de la compagnie Trace/ Raphaëlle Delaunay et *Bleu de Thury* de la compagnie Arthesic. Elle débute également une collaboration en tant qu'interprète avec Alban Richard pour la prochaine création *3 Works for 12*. Par ailleurs, Alice intervient régulièrement en donnant des ateliers en partenariat avec différentes classes de jeunes étudiants (primaire, collège, lycée) ou amateurs.

ZOÉ LECORGNE

danseuse

Zoé Lecorgne débute la danse en région parisienne au CRR de Paris et de Boulogne. Elle s'est formée à Coline, formation du danseur interprète à Istres de 2014 à 2016. C'est lors de cette formation qu'elle rencontre différents chorégraphes notamment Thomas Lebrun, Alban Richard, David Hernandez, Georges Appaix...

Elle rejoint la compagnie Emanuel Gat Dance en 2018 pour la création *STORY WATER*. Elle est actuellement interprète sur la pièce *ARCADIE*, création de la compagnie La Vouivre, Samuel Faccioli et Bérengère Fournier.

JEREMY MARTINEZ

danseur

Jérémy Martinez est originaire de Grenoble où il se forme dans un premier temps avant d'intégrer le CNSMD de Lyon en 2009. Après ses études, il devient interprète pour la compagnie Arcosm dans la création *Bounce !*

En 2015 il est danseur permanent au CCN de Rillieux-le-Pape avec Yuval Pick pour deux années où il participe aux créations *Apnée*, *Eddies* et *Are Friends Electric ?* ; et reprend les pièces *Playbach* et *Ply*. En 2017 il rejoint le projet *Music for 18 musicians* de Sylvain Groud et est invité en 2018 à participer à la création *Let's move* au CCN Ballet-du-Nord Roubaix. Il est également co-auteur et interprète au

sein du Collectif ÈS avec Sidonie Duret et Emilie Szikora, de notamment les créations *Jean-Yves*, *Patrick et Corinne*, *le Karaodance* et *1ère Mondiale*. En 2021 il fait partie de la nouvelle création *3 Works for 12* d'Alban Richard au ccn de Caen en Normandie.

ADRIEN MARTINS

danseur

Adrien Martins a toujours aimé bouger et s'exprimer par le mouvement dansé mais c'est en école de danse du 20^{ème} arrondissement de Paris, d'où il est originaire, qu'à 6ans, il commence la danse classique pour intégrer par la suite l'École de Danse de l'Opéra de Paris, puis le Conservatoire National Supérieur de Danse et de Musique de Paris. En parallèle de sa formation académique, il crée avec sa sœur Alice Martins, danseuse et architecte, le duo *A au carré*, au sein duquel ils créent librement des performances. À 19 ans, il part pour Barcelone pour intégrer la compagnie Jove IT DANSA où il danse les pièces de Ohad Naharin, Sidi Larbi Cherkaoui, et Alexander Ekman, entre autres. Il poursuit sa carrière comme danseur au sein de Project Sally au Pays-Bas. En 2014, il revient en France, et est engagé au CCN de Rillieux-la-Pape, dirigé par Yuval Pick. Depuis avril 2019, danseur free-lance, Adrien poursuit sa recherche, la collaboration avec sa sœur et d'autres artistes.

CLÉMENTINE MAUBON

danseuse

Après de nombreuses années de pratique de la gymnastique, Clémentine Maubon se forme aux CNR de musique et de danse d'Angers et de Paris. Elle intègre ensuite la formation professionnelle Coline en 2006. Dès la fin de cette formation, elle intègre *Transforme*, dirigée par Myriam Gourfink. Elle rejoint Les Gens d'Uterpan en intégrant les protocoles *X-Events* (*les salives*, *les chutes*, *les courses*, *les regards*) mais aussi *Topologie* et *Pièce en 7 morceaux*. Elle travaille pour la Cie Gianni Joseph

dans *Ladie's Men*, *Play me again* et *La mémoire des corps*. On la retrouve comme interprète dans les pièces *3 Tonnes 5* de Paquito et *NoUS* de Stéphane Pauvret. En 2014, Frédéric Werlé l'invite à remonter la pièce *Carmen Dragon et louis L'oiseau* ainsi qu'à créer les épisodes suivants. Elle danse également depuis 2011 aux cotés d'Héla Fattoumi et Eric Lamoureux au CCN de Caen/Basse-Normandie puis Viadanse-CCN à Belfort dans *Masculines*, *Waves*, *Après-midi* et *Oscyl*. En 2011 toujours, elle rejoint la Compagnie puis le Ballet du Nord-CCN de Roubaix d'Olivier Dubois pour la pièce *Révolution*, puis *Auguri*.

Récemment, elle intègre l'équipe de *Cépages dansants*. Elle est aujourd'hui avec La Grive, sa propre compagnie créée avec Bastien Lefèvre, en co-écriture du projet *Abdomen*.

En 2019 elle rejoint le centre chorégraphique national de Caen en Normandie pour une reprise de rôle de *Fix Me* puis en 2021 elle intègre la distribution de *3 Works for 12*, la nouvelle création d'Alban Richard.

SAKIKO OISHI

danseuse

Née au Japon, Sakiko arrive en France en 2005 pour entrer à l'École Nationale Supérieure de danse de Marseille. Après avoir dansé pour le Ballet d'Europe et le Ballet National de Marseille, elle intègre, en 2009, le CCN-Ballet de Lorraine. Sakiko Oishi a collaboré avec différents chorégraphes notamment avec Andonis Foniadakis, Emanuel Gat, Miguel Gutierrez, Cindy Van Acker, Gisèle Vienne, Noé Soulier, Mathilde Monnier etc...

Au fil de ses expériences elle a dansé des pièces de Twyla Tharp, William Forsythe, Merce Cunningham, Trisha Brown, etc... Aujourd'hui elle danse avec La Bazooka, Cie Chatha, et plusieurs projets au Japon en free-lance.

En 2015 elle rencontre Alban Richard sur le projet *HOK - solo pour ensemble* du CCN-Ballet de Lorraine et le retrouve en 2021 sur la création *3 Works for 12*.



Agathe Perpeney

4. PROPOSITIONS PEDAGOGIQUES

Ces actions pédagogiques sont à co-construire au regard des publics, partenaires et territoires concernés.

Les ateliers chorégraphiques sont menés par les danseurs interprètes ou assistants chorégraphiques de la pièce *3 Works 12*.

Les propositions musicales sont encadrées par les musiciens de l'OMEDOC, Orchestre de Musique Expérimentale du DOC, dirigé par Clément Lebrun.

Les projets ou actions peuvent être proposés en direction de publics mixtes (habitants, amateurs, scolaires, danseurs, musiciens...) et penser pour traverser la matière chorégraphique et/ou musicale, à partir des matériaux sources ou principes de la pièce.

PISTES D'ATELIERS :

Ateliers prenant appui sur une œuvre, autour de Hok, Canon ou Pulsers

> 3 x 2h menés par un danseur

Ateliers proposés sur un principe de la pièce

> 2h avec un danseur

Ateliers sonores autour des 3 œuvres

> de 1h à 2h avec un ou deux musicien(s)

Hoquet / Andriessen

Entre pulsation et répétition, ces ateliers permettent de jouer avec les techniques du hoquet, entre copie en ping-pong et mélodie à trous.

Canon / Eno

On peut faire un canon à partir de n'importe quel matériau : avec des mots, des gestes, des sons. En le ralentissant, le déformant, on pratique alors une forme de transformation "à la Eno" pour mieux comprendre les enjeux de *Fullness of wind*.

Polyrythmie / Tudor

En écoutant et en imitant les sons émis par un pulsar, des groupes de participants jouent avec des matières en impact, des accents décalés et rageurs.

**Spectacle conseillé en groupe,
à partir de 14 ans.**

CONFERENCES ET RENCONTRES :

Pour la médiation de l'écoute, prendre directement contact avec Clément Lebrun, musicologue

Contact : 06 03 68 84 88 -
clemlebrun@yahoo.fr

Conférence "Des pratiques expérimentales en musique : pour une autre écoute"
avec Clément Lebrun

Séance d'écoutes et d'échanges avec des publics variés (enfant, famille, amateur, tout public, professionnels) sur les enjeux des processus expérimentaux en musique

Bord de scène, possibilité d'un temps d'échange avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation

Dispositif de médiation immersive sur un week-end : un événement à co-construire réunissant ateliers / rencontre / concert / échange / conférence autour de *3 Works for 12*

Afin de construire les actions pédagogiques, n'hésitez pas à contacter :
Isabelle Richard, Responsable des relations avec les publics et les territoires

isabelle.richard@ccncn.eu

02 31 85 83 91 ou 06 74 79 68 90

Ce dossier pédagogique a été rédigé par **Clément Lebrun, musicologue**

Producteur à France Musique du *Cri du Patchwork* de 2014 à 2019, Clément Lebrun est également médiateur auprès de nombreuses formations et institutions (Ensemble intercontemporain, Orchestre de Paris, Philharmonie de Paris, théâtre de Caen). Formé à la musicologie à la Sorbonne et au CNSM de Paris, il intervient régulièrement comme formateur en pédagogie musicale. Il conçoit des outils numériques avec le collectif OnOffOn, pour lesquels il a reçu de nombreux prix internationaux. Il co-dirige actuellement l'OMEDOC, ensemble de musique expérimentale à travers lequel il mêle ces trois activités principales : médiateur, musicologue et musicien.

centre chorégraphique national de Caen en Normandie
Halle aux granges, 11-13 rue du Carel, 14000 Caen

ccncn.eu