

# WHAT THE BODY DOES NOT REMEMBER (REVIVAL)



Compagnie Ultima Vez © Dany Willemis

MERCREDI 17 JUIN 2026 – 20H  
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

 **IRCAM**  
**Centre Pompidou**

 **CITÉ DE LA MUSIQUE**  
**PHILHARMONIE**  
**DE PARIS**

Ce spectacle est filmé et sera diffusé ultérieurement  
sur Arte.tv et Philharmonie Live

**arte.tv**

PHILHARMONIE **LIVE**

# Programme

## What the Body Does Not Remember (Revival)

Compagnie Ultima Vez

Wim Vandekeybus, mise en scène, chorégraphie, scénographie

Thierry De Mey, Peter Vermeersch, musique

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Samuel Favre, coordination musicale

Clément Marie, ingénierie sonore

Yann Bouloiseau, ingénierie sonore

Coproduction Ultima Vez, Manège Maubeuge – Scène nationale transfrontalière,  
KVS – Théâtre royal flamand de Bruxelles, Philharmonie de Paris

Coréalisation Ircam-Centre Pompidou, Philharmonie de Paris  
dans le cadre de ManiFeste-2026, festival de l'Ircam

FIN DU SPECTACLE (SANS ENTRACTE) VERS 21H45.

avec le généreux soutien d'  
**Aline Foriel-Destezet**

# Le spectacle

## *What the Body Does Not Remember (Revival)* : le retour aux sources de Wim Vandekeybus

Wim Vandekeybus remonte la pièce qui a défini sa carrière, son image, son style... : une œuvre comme sortie de nulle part, référence d'une nouvelle façon de concevoir le spectacle chorégraphique. C'était il y a trente-neuf ans.

Un an après sa création à New York en 1987, le spectacle reçoit le prestigieux Bessie Award, qui récompense conjointement Wim Vandekeybus, Thierry De Mey et Peter Vermeersch – à l'image du *Sacre du printemps* qui fut considéré comme une œuvre commune d'Igor Stravinski, Nicolas Roerich et Vaslav Nijinski.

*What the Body...* revient aujourd'hui sous une forme nouvelle : la pièce est recréée en version augmentée, accompagnée sur scène par les musiciens de l'Ensemble inter-contemporain. La rencontre entre danseurs et musiciens sur le plateau de la Grande salle Pierre Boulez met en scène la nature transdisciplinaire d'un jeune classique du xx<sup>e</sup> siècle, où il est question d'instincts, de réflexes et donc d'instantanés où le corps n'a plus le choix.

**En 1987, vous êtes un jeune danseur et acteur dans la compagnie du chorégraphe flamand Jan Fabre. Et vous décidez de voler de vos propres ailes en créant une œuvre sur un mode inédit, en étroite collaboration avec les compositeurs Thierry De Mey et Peter Vermeersch. Que signifie alors cette rencontre pour vous ?**

**W. V.** C'était une rencontre décisive. J'avais 23 ans, j'étais attiré par la photographie. Je n'étais pas formé comme danseur, alors que Thierry De Mey et Peter Vermeersch avaient chacun déjà établi une méthode de composition à partir de laquelle ils construisaient leurs musiques respectives. Ils avaient déjà cofondé l'ensemble Maximalist!, alors que Thierry De Mey est au départ cinéaste et possède un sens fort du découpage qu'il applique à son univers percussif ; Peter Vermeersch, quant à lui, s'est formé comme architecte. Aussi a-t-il par exemple construit un motif musical à partir de l'image d'une brique qu'on lance vers le haut et qui redescend, évoquant cette trajectoire à la clarinette. Je dois beaucoup à ces deux artistes. Grâce à eux, j'ai appris à travailler avec des compositeurs sans leur imposer des idées musicales. Je montre tout simplement pourquoi il nous faut une musique. Ensuite, je leur demande de suivre leur propre imagination.

**À votre grande surprise, *What the Body...* remporte alors un Bessie Award à New York pour sa « confrontation brutale de musique et de danse ». Indéniablement, le jury avait du flair !**

**W. V.** À trois, nous avons créé un spectacle qui n'avait pas de forme reconnaissable, ni en danse ni en musique. Et c'est justement ce qui lui donne, à mon avis, son caractère intemporel. Thierry De Mey était un incroyable chercheur et sa musique avait souvent un rapport direct avec le corps, comme dans la scène du trio percussif qui frappe une table avec ses seules mains. De Mey inventa aussi des tambours à peau de papier, joués par un mouvement de glisse. Et la clarinette s'apparentait à un instrument de percussion grâce à des mouvements de bouche inouis. Peter Vermeersch a utilisé un éventail d'instruments plus large. Chacun a composé seul ses tableaux, sauf pour le final, écrit à quatre mains.

**Les compositeurs se sont-ils impliqués dans le processus de création, notamment dans la recherche chorégraphique ? Avez-vous pu passer beaucoup de temps ensemble ?**

**W. V.** Thierry De Mey et Peter Vermeersch ont travaillé avec nous dès le départ. Nous avons passé deux mois en résidence dans une maison de montagne en Italie, près d'Ancona. Mais c'était l'hiver et il n'y avait pas de chauffage ! Nous portions des vestes, des écharpes et des gants. C'est là que nous avons commencé à lancer des briques. Et c'étaient de vraies briques en terre cuite ! Plus tard, nous les avons remplacées par des matériaux plus légers. Ensuite, nous sommes restés trois mois en Belgique, avant une résidence finale aux Pays-Bas. Cela peut paraître long, mais comme il n'y avait pas d'informatique, le processus de recherche et de composition prenait plus de temps qu'aujourd'hui. Et à partir du matériau chorégraphique que nous avons développé, nous aurions pu créer deux ou trois spectacles.

**Vous avez recréé *What the Body...* en 2013 et présentez ici pour la première fois la pièce intégrale avec des musiciens sur le plateau. Cela doit bien engendrer quelques transformations par rapport à l'original ?**

**W. V.** Il ne s'agit pas d'une simple reprise, mais d'une recréation pour laquelle Thierry De Mey a composé une partition plus virtuose pour la dernière scène. Et cette fois il la signe seul, puisqu'il connaît très bien les musiciens. Au fil des décennies, il a par ailleurs connu une évolution spectaculaire en tant que compositeur. Nous ajoutons aussi deux petits tableaux qui s'intègrent parfaitement dans la dramaturgie. Ces nouvelles compositions offrent des solos au violoniste et au violoncelliste qui s'intègrent dans la chorégraphie.

Cela les fait sortir de leur zone de confort, tout comme le fait d'utiliser leurs instruments, quels qu'ils soient, de manière percussive. Ils adorent cette petite digression, cette quasi-procession sur un mode ancestral et festif.

**Avec *What the Body...*, vous avez fondé votre identité chorégraphique. Mais le monde était à l'époque fondamentalement différent, un monde sans téléphones portables, sans Internet et divisé par le rideau de fer. La danse contemporaine était encore en train de se définir et la déconstruction des normes était alors une idée particulièrement séduisante. Aujourd'hui, on a l'impression que le monde est en train de s'autodétruire et aurait davantage besoin de soins, de cicatrisation. Qu'est-ce que cela signifie pour la réception de votre pièce ?**

**W. V.** Je suis d'accord, mais il faut dire aussi que nous avons créé la pièce en lisant *Les Stratégies fatales* de Jean Baudrillard, qui analyse un monde américanisé où l'excès peut provoquer une implosion, où le trop d'informations finit par nuire à la compréhension du monde, où l'inondation pornographique tue l'érotisme... Ce livre était comme une bible pour moi et je le faisais lire à tous les danseurs. N'est-il pas plus que jamais d'actualité ? Cela dit, je n'ai jamais été un chorégraphe conceptuel. Chez moi, tout part de l'action. On jette une brique et quand elle tombe, on se sauve ou on sera blessé. C'est notre rappel de la réalité concrète, à l'opposé du brouillage médiatique. Tel est le langage de ma compagnie Ultima Vez, qui fête aujourd'hui ses quarante ans.

*Propos recueillis par Thomas Hahn*

# Thierry De Mey (né en 1956)

## Les œuvres

*Hands*, pour performance chorégraphique

**Composition** : 1983-1986.

**Création** : en avril 1987, au Théâtre de la Balsamine de Bruxelles (Belgique) dans le cadre des « Lundis/Maandagen ».

**Effectif** : 2 performeurs, percussions.

**Durée** : environ 6 minutes.

---

# Peter Vermeersch (né en 1959)

*Stones*, pour ensemble

**Composition** : 1987.

**Création** : le 12 juin 1987, à la Toneelschuur de Haarlem (Pays-Bas), par Maximalist!.

**Création** de la version jouée : en 1990 par l'Ensemble Ictus pour *Le Poids de la main* de Peter Vermeersch et Thierry De Mey.

**Effectif** : 3 clarinettes, trombone, 2 pianos, saxophone baryton, violon, violoncelle, contrebasse.

**Durée** : environ 13 minutes.

---

*Towels*, pour deux pianos

**Composition** : 1987.

**Création** : le 12 juin 1987, à la Toneelschuur de Haarlem (Pays-Bas), par Maximalist!.

**Durée** : environ 9 minutes.

---

# Thierry De Mey

*Back to Now*, pour violon et électronique

Création

**Composition** : 2026

**Effectif** : violon, clavier Midi.

**Durée** : environ 4 minutes.

---

*Frisking*, pour ensemble

**Composition** : 1987.

**Création** : le 12 juin 1987, à la Toneelschuur de Haarlem (Pays-Bas),  
par Maximalist!.

**Création** de la version jouée : en 1990, par l'Ensemble Ictus, pour *Le Poids  
de la main*.

**Effectif** : 11 percussionnistes.

**Durée** : environ 11 minutes.

---

*Poses*, pour ensemble

**Composition** : 1987.

**Création** : le 12 juin 1987, à la Toneelschuur de Haarlem (Pays-Bas),  
par Maximalist!.

**Création** de la version jouée : en 1990, par l'Ensemble Ictus, pour *Le Poids  
de la main*.

**Effectif** : 3 clarinettes, trombone, 2 pianos, saxophone baryton, violon,  
violoncelle et contrebasse.

**Durée** : environ 10 minutes.

---

## *Sharing Shadows*, pour violoncelle

### Postlude

**Composition** : 1996.

**Création** : en novembre 1996, au Teatro Central de Séville (Espagne) par et en collaboration avec François Deppe pour le film *Tippeke* de Thierry De Mey.

**Effectif** : violoncelle.

**Durée** : environ 4 minutes.

---

## *Empreinte*, pour ensemble

### Création

**Composition** : 2026.

**Effectif** : célesta, 10 percussions dont 3 clarinettes (dont une clarinette contrebasse), saxophone, trombone, contrebasse.

**Durée** : environ 13 minutes.

---

## Entretien avec Thierry De Mey

Composée par Thierry De Mey et Peter Vermeersch, la musique de *What the Body Does Not Remember* joue un rôle crucial dans l'intensité brute et physique de la performance. Ses rythmes percussifs et ses changements de tempo abrupts reflètent les mouvements explosifs et les réactions instantanées des danseurs et danseuses. La nature maximaliste et puissante de la partition renforce la tension et le sentiment d'imprévisibilité, amplifiant l'impact viscéral de la chorégraphie.

Cette interaction dynamique entre musique et mouvement souligne les thèmes de l'instinct et de la survie, rendant l'expérience auditive aussi captivante que l'expérience visuelle. Ensemble, les compositions de De Mey et Vermeersch créent un paysage sonore essentiel à l'impact inoubliable de la production.

**What The Body Does Not Remember. Voilà un titre bien mystérieux. Comment l'expliquez-vous ?**

**T. de M.** Il désigne, comme matériau de la pièce, l'intelligence du corps avant sa formulation, avant sa préhension, par la conscience et le dialogue intérieur : les *no choice moments*, c'est-à-dire des mouvements réflexes, des moments dont on n'a pas le choix, comme le dit Wim avec une pointe de lyrisme provocateur : pour éviter de justesse un accident, ou avant de tomber amoureux ! Le *remember*, dont le corps n'est pas censé se souvenir, renvoie à cette part de mémoire qui n'est pas facilement accessible par le seul énoncé, comme si on lançait un moteur de recherche sur des zones insoupçonnées du souvenir.

**Ce spectacle est annoncé non pas comme une reprise de celui créé en 1987, mais comme un revival : pourquoi ? La chorégraphie originale est-elle donnée dans son intégralité ? Qu'y a-t-il de neuf ?**

**T. de M.** Provoquer un *revival*, quarante ans plus tard, est une sorte de mise en abîme temporelle : les spectateurs de la création retrouveront la chorégraphie originale, mais nous avons voulu inclure quelques nouveaux éléments, un peu comme des intrusions qui témoignent de notre point de vue actuel : en l'occurrence deux nouvelles scènes, assez courtes pour ne pas déséquilibrer le flux original.

La première, *Back to Now*, consiste en quelques interventions violonistiques en incises qui « gèlent » les déambulations obstinées de la danse, et suspendent l'ostinato pour deux pianos du *Towels* de Peter en un temps gelé dont les danseurs se libèrent progressivement. Plus tard, dans le nouveau tableau *Sharing Shadows*, Wim revisite une série de duos dansés, qu'il enchaîne, sur ma pièce *Postlude* pour violoncelle solo.

Pour le finale, enfin, *Empreinte* est une nouvelle pièce musicale créée spécialement pour les musiciens de l'Ensemble intercontemporain. Elle jette un éclairage assez différent sur le *stamping*, cette chorégraphie implacable et millimétrée imaginée par Wim et qui, elle, n'a pas changé d'un iota. Cette danse incroyable s'inspire de ce jeu dans lequel, muni d'un crayon ou de la pointe d'un couteau, on pique de plus en plus vite l'espace entre les doigts d'une main écartée à plat sur la table. Les impacts dessinent ainsi en négatif, comme une empreinte de la main à sa surface – d'où le titre.

**Revenons quarante ans en arrière. Dans ce genre de collaboration transdisciplinaire, l'une des premières questions qui se posent consiste à se demander qui donne l'impulsion au processus et qui s'y subordonne, à la fois en termes de création et de synchronisation.**

**T. de M.** Entre musique et danse, c'était déjà, et depuis longtemps, le sujet d'un grand débat – avec notamment le parti pris de Cage/Cunningham d'une décorrélation totale entre les deux, fuyant comme la peste tout *mickeymousing*<sup>1</sup>. De notre côté, en arrivant sur ce projet, je sortais de *Rosas danst Rosas* avec Anne Teresa De Keersmaeker, où les structures musicales et chorégraphiques sont intimement liées.

L'esthétique *no choice movements* de Wim à la fois compliquait et simplifiait la donne, puisqu'elle suppose que le mouvement obéit à d'autres paramètres que l'écoute musicale, à la manière d'un numéro de trapéziste. Ce qui n'empêchait pas des gestes réglés au millimètre, comme la partie intitulée *stamping* où le principe est de retirer son pied ou sa main au moment où l'on va être piétiné par d'autres danseurs – les rôles de piéteux et de piétinés s'échangeant tout le temps. De toute évidence, le temps musical ne « dicte » pas les pas, de même que lorsqu'un danseur doit évoluer sous un vol de pierres au-dessus de sa tête, dans l'emblématique *Stones*.

Dans cette perspective, nous nous sommes attachés à inventer de nouvelles dynamiques en termes d'association entre musique et danse, ou plutôt des stratégies avec des points de rencontre. C'est même devenu l'un des enjeux d'écriture de la pièce. Dans *Hands*, par exemple, au début, c'est la musique qui donne toutes les impulsions. Le son est très minimal : retour de main, volte avec la main, trois tours, main à plat ou main en revers... – tout un vocabulaire de gestes, pour lesquels j'ai à l'époque développé une notation précise, qui me permettra de composer *Musique de tables*. *Hands* dure 5 ou 6 minutes, au cours desquelles la danse se met à se révolter. À la fin de la section, les danseurs improvisent comme des fous, et le ou la percussionniste doit essayer d'attraper le plus possible de mouvements pour les suivre. En d'autres termes, le pouvoir change de camp. C'est la danse qui détermine le temps et la musique.

Nous nous sommes rendus compte qu'au moment où les deux temporalités prennent leur autonomie, un unique accent sonore est insuffisant pour signaler un point de rencontre propice à déclencher une réaction des danseurs. On a besoin de pré-signaux pour être certains d'être ensemble à l'instant T – comme le chef qui donne un temps avant de faire partir ses musiciens. J'ai imaginé pour cela des sons « glissés » qui précèdent l'impulsion, comme des attaques inversées. C'est le principe de la partie *Frisking*. J'ai aimé ces sons, frottés, glissés : ils ont une sensualité de proximité. « Ce qu'il y a de plus profond en

---

1 Synchronisation entre la musique et l'action, en référence au style musical des dessins animés de Walt Disney.

l'homme, c'est la peau », écrivait Paul Valéry. Ces sons ont peu à peu pris place dans ma musique, en dehors de leur fonctionnalité dans le cadre de ce spectacle.

**On vient de mentionner le bruit de main sur une table, ou les sons glissés... Le discours musical de *What the Body Does Not Remember* se distingue par les matières brutes, voire bruitées, que vous utilisez. D'où vient cette esthétique ?**

**T. de M.** Plusieurs pistes nous y ont menés. D'abord Peter Vermeersch et moi-même faisons tous les deux partie du collectif musical Maximalist!. Le groupe s'était constitué autour d'un amour commun pour la musique dite minimaliste ou répétitive, mais nous la trouvions parfois trop désincarnée, trop planante. Nous en avons donc repris les processus mais en insistant sur le côté viscéral. Bref : un minimalisme « brutaliste », version rock.

Une autre piste serait à chercher du côté de l'Arte Povera. Je me souviens que le travail a débuté au cours d'une résidence dans un tout petit village près d'Ancona, dans les Marches, en Italie. Tout le monde y était : la bande des performeurs de Wim et Eduardo, Peter Vermeersch et moi-même. Sur les lieux de la résidence, il devait y avoir un théâtre mais il n'était pas entièrement construit. On répétait sous des sortes de bulles, comme celles qui couvrent les terrains de tennis, mais tout autour de nous traînait un tas de matériaux de construction, des briques, des lames de métal, des bouts de verre – précisément les matériaux qui étaient à l'époque récupérés par les tenants de l'Arte Povera, dont nous étions fans. L'idée est venue de mettre ces objets en scène et, tandis que Wim les récupérait pour sa chorégraphie, nous avons aussi voulu récupérer pour la musique tous ces sons instrumentaux habituellement rejetés des compositeurs : souffles, slaps, percussions atypiques, métaux, miroirs et autres sources bruitées : un matériau sonore encore rarement traité de manière rythmique dans les musiques de création des années 1980.

C'est en tout cas dans cette direction que j'ai cherché, personnellement : une exploration de la matière dans toute sa matérialité, dans toute sa brutalité, en rapport direct avec une exigence d'incarnation et de physicalité, dont la musique contemporaine de l'époque avait une fâcheuse tendance à s'éloigner. Autre point crucial rarement abordé : le rôle de la pulsation ! Le « beat » était systématiquement écarté des créations dites « contemporaines » de l'époque : c'était pour moi clairement une sorte de pudibonderie musicale... Nous étions militants, et le rapprochement avec la danse était notre argument le plus efficace ! Dans le même esprit, nous ne voulions pas de sons électroniques. En revanche, nous avons recours à une hyper-amplification via des micros de proximité ou de contact, comme des microscopes pour révéler la nature profonde du son.

## **Qu'en est-il de Peter Vermeersch, avec lequel vous aviez déjà cosigné la musique de *Rosas danst Rosas* ?**

**T. de M.** Pour *What the Body Does Not Remember*, même si les idées ont circulé entre nous, nous avons décidé de séparer nos plumes, entre autres pour des raisons pratiques d'agenda, afin de suivre au plus près l'élaboration de la danse.

Peter a une solide technique de clarinettiste. Je précise au passage que, comme moi qui ai fait une école de cinéma, Peter a suivi des études extramusicales : il est aussi architecte ! Plus tard, quand nous sommes sortis de l'aventure *Maximalist!*, il a pris un chemin remarquable et éclectique. Il a fondé l'ensemble Flat Earth Society, un big band de jazz rock surréaliste, avec lequel il parcourt le monde.

Pour en revenir à *What the Body Does Not Remember*, Peter a davantage travaillé avec des instruments (piano, clarinettes) et sur les courbes de chutes. Il aimait par exemple beaucoup jouer avec des phénomènes comme les battements fréquents qui naissent quand trois clarinettes jouent ensemble des sons aigus très proches en hauteur. Peter signe ici deux pièces – notamment *Stone*, un passage très emblématique du spectacle puisque les danseurs évoluent sous des pierres qui volent au-dessus de la scène, le spectaculaire reposant sur les gestes réflexes pour les éviter, avec un jeu assumé autour du danger.

## **Vous avez réécrit le finale du spectacle : pourquoi ?**

**T. de M.** J'avais réalisé le finale historique de 1987 avec des techniques assez artisanales de montage sophistiqué, avec boucles et autres procédés de *shift* en chambre d'écho, paramétrées à la milliseconde, ainsi que de *re-recording*... À l'époque, avec des bandes qui passaient 38 centimètres à la seconde, c'était un travail d'une minutie démentielle. Ces pratiques ont évidemment fleuri et prospéré exponentiellement avec l'arrivée des samplers et autres programmes d'ordinateur dédiés à ce travail dans les musiques techno, ambient, expérimentales... Récemment en vue d'une réédition, on a joliment qualifié ces pièces « artisanales » des années 1980 de « proto-techno », mais était-il intéressant de reproduire ces sons avec des musiciens vivants et présents, aussi précis soient-ils ?

Je savais que j'aurais le privilège de travailler avec l'Ensemble intercontemporain. Demander à ces musiciens d'exception de rentrer dans les loges pendant qu'on joue une bande des années 1980 me paraissait un peu maigre. D'autant plus que j'ai eu le bonheur de travailler avec eux sur *Simplexity* en 2016, projet qui sortait de l'ordinaire, pour eux comme pour moi, et nous étions tous ravis de remettre le couvert. Particulièrement Samuel Favre, percussionniste de l'EIC qui assure la coordination musicale, c'est-à-dire

qu'il dirige depuis son instrument. Quand il est trop occupé, ses collègues prennent tour à tour le relais. Ce dispositif de direction partagée est en soi fascinant : l'ensemble musical comme un organisme autorégulé...

Pendant, écrire un nouveau finale pour l'EIC était un sérieux défi, parce qu'il fallait qu'il garde une certaine cohérence avec la danse et son énergie très ancrée dans le Bruxelles des années 1980.

Il m'a été difficile de trouver le ton juste, un équilibre entre le finale d'hier, l'écriture d'aujourd'hui, et l'efficacité chorégraphique. J'ai donc repris l'univers sonore originel de percussions et autres objets trouvés pour lui adjoindre un pendant instrumental spectral : un glissando calculé pour donner l'illusion d'un son indéfiniment descendant (effet de Shepard-Risset), ralenti et orchestré d'abord par petites touches, puis avec de plus longues interventions. En guise de liant, j'ai mis en avant le célesta, un instrument à clavier de la famille des percussions que j'affectionne justement pour son statut intermédiaire.

Tout en veillant bien à préserver la fonction musicale énergétique dont les danseurs ont besoin, la nouvelle pièce s'appuie sur le schéma temporel du finale de 1987. Les formes rythmiques originales, les « empreintes », sont revisitées et développées en accumulations, aller-retours, poly-rythmes, superpositions « coupées/décalées ». En contraste, les couleurs instrumentales éclairent certains moments cruciaux de la chorégraphie.

*Propos recueillis par Jérémie Szpirglas*



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis  
G7 Green pour faciliter votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

# Les compositeurs

## Thierry De Mey

Né à Bruxelles en 1956, le compositeur, réalisateur et percussionniste Thierry De Mey se distingue par son utilisation de structures mathématiques qu'il intègre à son travail. Influencé par Henri Van Lier et Fernand Schirren, il a développé une vision singulière du rythme en tant que mouvement. Il a cofondé le groupe Maximalist! et l'ensemble Ictus, collaborant largement avec

des chorégraphes tels que Wim Vandekeybus et Anne Teresa De Keersmaeker. Ses compositions, telles que *Musique de tables* (1987), explorent les frontières entre musique et mouvement. Les mouvements de mains y occupent souvent une place importante. Son travail, qui mêle danse, vidéo et musique, a reçu de nombreux prix et obtenu une reconnaissance internationale.

## Peter Vermeersch

Né en 1959, Peter Vermeersch étudie d'abord l'architecture avant de se tourner vers la musique, jouant de la clarinette et du saxophone au sein de divers ensembles. En 1984, il cofonde Maximalist! avant de former le groupe d'avant-garde X-Legged Sally, qui se distingue par son éclectisme stylistique et ses collaborations avec des chorégraphes comme Wim Vandekeybus. Il fonde également l'ensemble Flat Earth Society,

un big band qui revisite la musique des années trente dans des arrangements modernes. Ses compositions sont caractérisées par un mélange de styles classique et moderne, qui intègre des structures minimalistes et répétitives. Il a également joué un rôle important en tant que producteur musical, collaborant avec des groupes tels que dEUS et Think of One.

# L'équipe artistique Wim Vandekeybus

Chorégraphe, danseur, réalisateur et photographe, Wim Vandekeybus fonde la compagnie de danse Ultima Vez en 1986. Sa première performance, *What the Body Does Not Remember* (1987), remporte un Bessie Award – l'une des plus prestigieuses récompenses dans le domaine chorégraphique –, à l'instar du spectacle suivant, *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* (1989). Il se distingue par son langage chorégraphique singulier, juxtaposant l'intuition,

l'impulsion et l'instinct avec l'énergie, le risque et le danger, tout en abordant le conflit entre le corps et l'esprit. Son travail mêle danse, vidéo et musique interprétée en direct. Il a collaboré avec de nombreux musiciens et auteurs contemporains. La tension physique a d'abord été au cœur de ses performances, avant de laisser place à des trames narratives plus complexes, intégrant des enjeux sociaux. Son œuvre a ainsi conquis une reconnaissance internationale.

## Compagnie Ultima Vez

Fondée par le chorégraphe Wim Vandekeybus, Ultima Vez est une compagnie de danse contemporaine basée à Molenbeek-Saint-Jean, dans la banlieue de Bruxelles. Le lieu accueille des équipes de production et de distribution et permet aux créateurs d'échanger autour de leurs

pratiques artistiques tout en les partageant avec un large public. L'activité de la compagnie englobe les créations de Wim Vandekeybus, le travail autour d'un outil d'accompagnement pour les jeunes créateurs (Ulti'Mates) et de nombreux projets participatifs.

*Avec le soutien du régime de Tax Shelter du gouvernement fédéral belge, uFund. Ultima Vez est soutenu par la Communauté flamande et la Commission communautaire flamande au sein de la région de Bruxelles-Capitale.*

### Danseurs

Cola Ho Lok Yee  
Paola Taddeo  
Adrian Thömmes  
Hakim Abdou Mlanao  
Lotta Sandborgh  
Alessia Lanotte

### Cory Hugo Milan

Faustino Blanchut  
Koen Kaya Eye  
Nikoletta Polyzoï

### Directeur des répétitions

Eduardo Torroja

### Costumes

Isabelle Lhoas  
Simon Perotti, *assistant*

### Coordination technique

Pepijn Mesure

**Technique son**

Schröder

**Visualisation 3D**

Randall Diagre

**Distribution**

Julia Bouhjar

**Lumières**

Sarah Feyen

Koen de Saeger

**Production**

Heleen Schepens

Kenneth Raemaekers

# Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du  $xx^e$  siècle à nos jours. Les trente et un musiciens solistes qui le composent, sous la direction de Pierre Bleuse, participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs et compositrices, à qui des commandes d'œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes artistiques : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. L'Ensemble développe des projets intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale,

multimédia, techniques de spatialisation, etc.), pour certains en collaboration avec l'Ircam. Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs et les nombreuses actions culturelles traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. Résident à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris depuis 1995, l'Ensemble intercontemporain a pleinement intégré l'établissement en 2026, ouvrant un nouveau chapitre de son histoire. L'Ensemble se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux.

**Percussion et****coordination musicale**

Samuel Favre

**Claviers**

Hidéki Nagano

Sébastien Vichard

**Violoncelle**

Renaud Déjardin

**Clarinettes**

Jérôme Comte

Martin Adamek

Alain Billard

**Saxophone**

Vincent David\*

**Contrebasse**

Nicolas Crosse

\* musicien supplémentaire

**Trombone**

Lucas Ounissi

**Violon**

Hae-Sun Kang

**Copiste**

Pasquale Lauro

# Ircam

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs et collaboratrices. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie

un festival international et une académie pluridisciplinaire. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université. En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI<sup>e</sup> siècle.

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS  
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'  
Aline Foriel-Destezet



Fondation  
Bettencourt  
Schueller



– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE –  
et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Nishit et Farzana Mehta, Caroline et Alain Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –  
et sa présidente Caroline Guillaumin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –  
et leur président Jean Bouquot

– LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –  
et son président Pierre Fleuriot

– LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –  
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen

– LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE –  
et sa présidente Aline Foriel-Destezet

– LE CERCLE DÉMOS –  
et son président Nicolas Dufourcq

– LE FONDS DE DOTATION DÉMOS –  
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger

– LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES –  
et son président Xavier Marin

# PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84  
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS  
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS  
SUR PHILHARMONIEDEPARIS.FR/LIVE



SUIVEZ-NOUS  
SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM

RESTAURANT LOUNGE L'ENVOI  
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ  
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE  
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

## PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)  
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS

Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)  
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ  
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

