

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

JEUDI 20 FÉVRIER 2025 – 20H00

Lubitsch

ircam
Centre
Pompidou



E N S E M B L E
- I N T E R -
· C O N T E M ·
- P O R A I N -



CITÉ DE LA MUSIQUE
**PHILHARMONIE
DE PARIS**

Programme

Quand j'étais mort

Moyen-métrage d'**Ernst Lubitsch**

Allemagne, 1916, 38 minutes

Musique : *Als ich tot war* d'**Oren Boneh** (2024, création mondiale)

ENTRACTE

La Princesse aux huîtres

Long-métrage d'**Ernst Lubitsch**

Allemagne, 1919, 58 minutes

Musique : *Foxtrot Delirium* de **Martin Matalon** (2015)

Ensemble intercontemporain

Martin Matalon, direction

Dionysios Papanikolaou, électronique Ircam

Jérémie Bourgogne, diffusion sonore Ircam

Ces films font partie du fonds de la Fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau à Wiesbaden.

En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou.

FIN DU CINÉ-CONCERT VERS 22H00.

Sérénade à trois avec Lubitsch

À dix ans d'intervalle, Martin Matalon, Argentin installé à Paris, et Oren Boneh, Israélo-Américain résidant à Bruxelles, se sont chacun emparés d'un film muet d'une légende du cinéma, le réalisateur allemand Ernst Lubitsch : respectivement *La Princesse aux huîtres* et *Quand j'étais mort*. Ils confrontent pour nous leurs approches respectives de cet exercice d'équilibriste dont on découvre aujourd'hui le résultat final à la Cité de la musique.

Qu'est-ce qui vous attire dans la composition d'une musique pour un film muet ?

Martin Matalon : Travailler avec l'œuvre d'un autre, c'est vivre avec elle pendant plusieurs mois, voire plusieurs années, ce qui amène à s'approprier ses problématiques. Les jeux de narration dans le cinéma de Buñuel, par exemple, ou, dans le domaine littéraire, les formes de Borges, sidérantes de concision et liées à sa cécité. Ce rapport à l'autre stimule mon imagination et m'enrichit toujours. D'autre part, chaque film a ses enjeux propres, qui me confrontent à des situations que je n'aurais pas imaginées et me forcent à sortir de ma zone de confort. Pour *La Princesse aux huîtres* de Lubitsch, par exemple, j'ai composé un fox-trot totalement échevelé et contagieux, que je n'aurais jamais pensé pouvoir écrire un jour.

Oren Boneh : J'adore observer les situations absurdes du quotidien. Nous faisons tant d'efforts pour tenter de garder le contrôle sur nos vies, pour en éliminer les arbitraires de l'univers : l'absurdité est ce qui survient lorsque l'arbitraire déchire la surface de cette maîtrise illusoire. Mon pays d'adoption, la Belgique, est connu pour assumer les contrastes absurdes de la vie quotidienne : un fermier a ainsi accidentellement modifié la frontière franco-belge en déplaçant une pierre qui bloquait le passage de son tracteur, et une recette d'asperges a été publiée par erreur dans un arrêté royal relatif au prix des médicaments. J'essaie de refléter ces contrastes absurdes dans ma musique en faisant s'affronter des caractères musicaux contrastés. Chaque caractère a son énergie gestuelle, kinétique, et sa couleur émotionnelle propres.

Dans les films muets comiques, comme *Quand j'étais mort* de Lubitsch, les absurdités du quotidien sont souvent au premier plan de l'intrigue. Les films muets devaient compenser

l'absence de son par l'exagération des gestes visuels, générant souvent une comédie burlesque et des grimaces grotesques. Lorsque je regarde un film muet, je m'identifie très fortement aux particularismes, et souvent au ridicule, de chaque personnage. Composer pour un film muet est pour moi une occasion non seulement de mettre l'accent sur les contrastes absurdes qui y sont déjà présents, mais aussi de jouer avec la relation image/son : pour voir la manière dont notre perception des images change lorsqu'on leur applique certaines musiques, jusqu'à altérer l'expérience émotionnelle du film. Les films muets offrent comme une toile musicale vierge sur laquelle tout peut être imaginé.

Quelle est votre philosophie générale dans l'approche de cet exercice ?

O.B. : Mon objectif principal est de focaliser l'attention de l'auditeur sur le film, et non de l'en distraire. Cela suppose de chercher l'essence de chaque personnage, tout à la fois sa nature caricaturale et les multiples couches de sa personnalité. Une approche possible implique un bruitage littéral exagéré, taillé sur mesure pour exprimer des événements physiques spécifiques. Je m'inspire notamment des courts métrages d'animation en stopmotion de Jan Švankmajer, dans lesquels des sons acoustiques comiques se joignent à des images surréalistes pour générer un sens quasiment viscéral pour le spectateur/auditeur. Une deuxième approche trouve sa source dans les films de David Lynch, qui crée le mystère en surimposant les textures musicales sombres d'Angelo Badalamenti à des images émotionnellement neutres, jouant ainsi avec les clichés du film noir. Cette approche est poussée au comble du ridicule par les vidéos virales de Seinpeaks, qui superposent la musique iconique de Badalamenti pour *Twin Peaks* sur des scènes extraites de la sitcom des années 1990 *Seinfeld* : cette combinaison assumée transforme la comédie du quotidien en un suspense ostensiblement horrifique, jusqu'à l'absurde. Là encore, le comique exagéré de Lubitsch se prête à une telle approche. La musique de film est parfois conçue pour jouer un rôle subliminal, pour nuancer les émotions du spectateur sans qu'il s'en aperçoive. Ces deux approches, par contraste, élèvent la musique au même plan de conscience que l'image, sans craindre de jouer avec les attentes du spectateur et même avec les clichés.

M.M. : Si je tiens bien entendu compte de certains éléments du film (comme le montage), je refuse toute forme d'illustration. C'est une solution de facilité, qui confère à la musique une fonction utilitaire peu intéressante. D'autre part, un ciné-concert doit aussi rester un concert, c'est-à-dire du spectacle vivant. Le tout est d'entretenir avec le film une forme de relation d'amitié, tout en gardant son indépendance. Trouver des points de rencontre,

pour donner l'illusion d'être avec le film, même si ce n'est pas exactement le cas, et construire une véritable dramaturgie musicale parallèle, qui se tient par elle-même.

Plus concrètement, comment composez-vous ces musiques particulières ?

M.M. : Dans un premier temps, je procède à une analyse sommaire du film et du découpage des scènes. Puis, dans chaque scène, je cherche un ou plusieurs éléments susceptibles de déclencher la musique : la composition d'un plan, les clairs-obscurs d'une séquence, ou même un personnage qui donnerait par exemple son ton ou un rythme à la scène – cela reste très intuitif. Une fois ce déclencheur trouvé, je travaille l'idée musicale en faisant abstraction du film, puis j'y reviens et, en faisant ainsi des allers-retours entre la partition et le film, je synchronise les deux à l'aide de points de rencontre.

O.B. : Déconstruire l'univers d'un film en le visionnant à trois distances différentes s'avère très fructueux, surtout dans le cas de Lubitsch. D'abord, au plus près, c'est-à-dire en observant les gestes individuels, les expressions faciales, et les gags : c'est le point d'entrée dans le style cinématographique de Lubitsch et le niveau auquel j'ai développé le vocabulaire musical et identifié les opportunités de bruitage. Ensuite, à un niveau intermédiaire, pour comprendre les trois principaux protagonistes – le mari rusé, l'épouse soupçonneuse, la belle-mère acariâtre – et les conflits spécifiques qui animent l'intrigue. Enfin, en dézoomant complètement, on embrasse l'arche général du film, défait de ses détails idiomatiques (selon l'écrivain Kurt Vonnegut, c'est l'intrigue archétypale de « l'homme qui tombe dans un trou »), niveau auquel j'ai bâti la forme musicale et organisé les variations d'énergie.

Ces différents niveaux d'analyse sont mis au service de l'objectif plus vaste qu'est l'étayage de la profondeur émotionnelle du film. Lorsque l'on regarde le film en silence, l'imagerie de Lubitsch laisse un espace à la musique et à son pouvoir recontextualisant – le sourire soudain carnassier du mari, par exemple, peut être nuancé, au moyen de la partition, d'une couche de souffrance dissimulée. Il est de ma responsabilité d'approfondir ces personnages et de développer ma propre interprétation de leurs émotions et intentions, afin de les transmettre via la musique.

Comment articulez-vous justement forme musicale et forme filmique ?

M.M. : La grande forme s'articule à partir et au travers des petites formes, de l'enchaînement des miniatures. J'exploite et je mets en valeur les éléments de chaque scène, mais je les travaille aussi en complémentarité ou en opposition avec ceux des autres,

au moyen notamment de trames intérieures : par exemple, pour accompagner les scènes industrielles de *Metropolis* de Fritz Lang, plusieurs techniques, parfois totalement différentes, peuvent évoquer l'idée d'une usine. On peut ainsi obtenir un même résultat avec des outils différents, ce qui permet de réinterpréter, au sein de chaque petite forme, une même idée et de ne pas tomber dans le piège du développement d'une même idée d'un bout à l'autre du film, qui alourdirait le discours, et de garder ainsi la fraîcheur des idées musicales.

Martin, vous avez composé pour *Metropolis* de Fritz Lang, puis pour de nombreux films de Buñuel, mais aussi ceux de Chaplin et de Keaton... Et puis il y a ce (seul, à ce jour) film de Lubitsch : pourquoi ces choix et ce choix-là en particulier ?

M.M. : Pour les Buñuel, l'idée vient de moi. J'adore ce réalisateur et, connaissant bien sa filmographie, j'avais le sentiment que ces trois-là, en plus d'être les seuls à peu près muets, constituaient un triptyque cohérent. Concernant *Metropolis*, c'est Laurent Bayle, alors directeur de l'Ircam, qui m'a donné cette géniale opportunité. Le Keaton est également une commande de l'Ensemble Multilatérale, et les Chaplin sont nés d'une première commande de KDM, qui s'est transformée en une soirée complète, grâce à une commande de l'Ircam et du Centre Henri Pousseur, entre autres. Concernant *La Princesse aux huîtres*, l'Ensemble Ars Nova m'avait passé commande d'une musique pour un film muet, et c'est mon manager et éditeur, aujourd'hui disparu, Frédéric Sarto, qui m'a recommandé ce film. Je connaissais très mal Lubitsch, mais la proposition m'a plu tout de suite. D'abord parce que ce film est extrêmement musical, au sens où tout est rythmé : les idées et situations, jusqu'aux plus bizarres et fastueuses, s'enchaînent avec rapidité, tout semble en apesanteur, progressant avec esprit et légèreté. Certaines scènes et certains décors sont tout à fait chorégraphiques, réglés avec une précision hallucinante. Tous ces facteurs (le rythme, la dynamique, l'apesanteur, l'exactitude, la précision...) étaient pour moi autant de chemins musicaux possibles.

Et vous, Oren, quelle a été votre porte d'entrée musicale vers ce film ?

O.B. : En analysant le rythme du film, j'ai été frappé par le sentiment d'être en train de voir se déplier en parallèle de multiples intrigues imbriquées les unes dans les autres. Lubitsch fait fréquemment des allers-retours d'une scène à l'autre, par exemple, entre l'interminable partie d'échecs du mari, d'une part, et d'autre part, sa belle-mère chez elle, l'attendant impatiemment. Ces articulations de décor et de personnage créent un rythme que l'on peut choisir d'accentuer ou de subvertir au moyen de la partition. Au début du

film, j'ai l'intention de suivre son rythme, en utilisant la musique pour attirer l'attention des spectateurs aux détails, aux briques élémentaires de l'action ; ces scènes favoriseront le bruitage, les gestes décousus, l'humour sauvage. À mesure que le film monte en puissance, la musique s'étirera pour maintenir la tension, et atteindre enfin son climax de folie.

On parle souvent de la « Lubitsch touch » : avez-vous voulu la souligner ou la refléter dans votre musique et, en ce cas, comment ?

O.B. : Parmi les nombreuses tentatives pour définir la « Lubitsch touch », ce qui me fascine dans son style est son attention aux détails – des détails minuscules mais essentiels, qui suggèrent un sens caché à une société qui en semble dépourvue. Lubitsch fait des choix narratifs audacieux pour mêler une forme de fraîcheur à un sentiment d'inéluctable, si parfaitement intégrés que le spectateur peut ne pas s'en apercevoir. Ces petits détails ont été ma porte d'entrée dans le film, façonnant mon vocabulaire musical. À mes yeux, c'est à ce niveau granulaire que le film charrie un sens plus profond, et c'est sur ces détails que je veux attirer l'attention par ma musique. Bien que la « Lubitsch touch » soit souvent décrite en termes d'élégance et de charme, ce qui me fascine davantage est précisément la satire qu'il fait des manières très sophistiquées de ses personnages. Il ridiculise ses protagonistes issus des classes supérieures en les plongeant dans des situations farfelues.

Quel est le rôle de l'électronique dans la partition ?

O. B. : Scott Eyman, biographe de Lubitsch, écrit que ses films « ne se passent ni en Europe, ni en Amérique, mais en Lubitschland ». Quand je travaille avec l'électronique, je l'utilise pour nous aider à quitter notre monde et voyager ailleurs ; un univers imaginaire qui me fait oublier notre réalité quotidienne. Dans ce projet, l'électronique nous aide à nous rendre en Lubitschland. Quelle place ménager au silence dans une telle musique ?

M. M. : Elle est fondamentale, même s'il n'est jamais évident de savoir où le placer. Avec le temps, j'ai établi une sorte de hiérarchie des silences : le silence fonctionnel (pour accompagner une transition scénique par exemple), le silence expressif (qui peut suggérer l'intimité ou une émotion), le silence structurel (une scène de silence imposé, pour installer délibérément un vide), le silence sémantique (il y a de la musique, mais qui agit comme un silence). Pour un long-métrage, le silence est indispensable, sinon la musique devient assommante. La question se pose moins dans les courts, où l'on risque la chute de tension.

Ernst Lubitsch (1892-1947)

Als ich tot war [Quand j'étais mort]

Allemagne, 1916, 38 minutes

Scénario : Ernst Lubitsch.

Production : Paul Davidson / Projektions-AG Union.

Distribution : Ernst Lubitsch (le mari), Louise Schenrich (l'épouse), Helene Voss (la belle-mère), Julius Falkenstein (le soupirant de l'épouse).

Étouffé par sa femme et son odieuse belle-mère, un homme leur fait croire qu'il s'est suicidé. Peu de temps après, il revient chez lui, déguisé en valet de chambre, pour espionner ses proches. Mais il est pris à son propre piège lorsque sa belle-mère, ne le reconnaissant pas, commence à lui faire des avances... Ce film, le plus ancien encore visible de Lubitsch, est une comédie conjugale mordante qui révèle tout le génie burlesque du réalisateur.

Die Austernprinzessin [La Princesse aux huîtres]

Allemagne, 1919, 58 minutes

Scénario : Ernst Lubitsch, Hanns Kräly.

Production : Paul Davidson / Projektions-AG Union pour le compte de l'Universum-Film AG.

Distribution : Victor Janson (Quaker), Ossi Oswalda (Ossi), Harry Liedtke (Nucki), Julius Falkenstein (Josef).

Quaker, le riche roi des huîtres d'Amérique, doit céder au caprice de sa fille Ossi qui exige qu'il lui trouve un mari, celui-ci devant impérativement être prince. Il fait une offre au prince désargenté Nucki, qui envoie en reconnaissance son valet Josef. Ossi prend immédiatement ce dernier pour le prince et l'épouse ! Ernst Lubitsch signe avec ce film une comédie légère et entraînante, véritable bijou du cinéma muet.

Les œuvres

Oren Boneh (né en 1991)

Als ich tot war, pour huit instruments et électronique

Composition : 2024.

Commande : Ensemble intercontemporain et Ircam-Centre Pompidou.

Création : le 20 février 2025, à la Philharmonie de Paris, par Dionysios Papanikolaou (électronique Ircam) et l'Ensemble intercontemporain dirigé par Martin Matalon.

Effectif : flûte (aussi flûte piccolo et flûte basse), clarinette (aussi clarinette basse), trompette, trombone, 2 percussions, violon, violoncelle, électronique.

Durée : 38 minutes environ.

Quand j'étais mort d'Ernst Lubitsch suit un homme (joué par Lubitsch lui-même) dont les frustrations domestiques prennent une tournure absurde après qu'une sortie nocturne l'a conduit à être exilé de son propre foyer. Pour échapper à une belle-mère autoritaire et apaiser son mariage sous tension, le personnage simule sa propre mort avant de revenir sous un déguisement, déclenchant une série de tromperies comiques.

Ma porte d'entrée dans ce film a été la manière dont Lubitsch place ses protagonistes, issus de la haute société, dans des situations absurdes afin de les tourner en ridicule. Cette approche m'a incité à explorer des contradictions entre la musique et le film : que se passe-t-il si je combine une musique rythmique et sauvage avec une scène domestique et bourgeoise ? Ou bien, puis-je faire ressortir le comique subtil du film à l'aide d'effets sonores décalés et caricaturaux ? Ce qui était particulièrement passionnant – avec l'aide perspicace de Dionysios Papanikolaou – était d'utiliser des moyens électroniques complètement anachroniques par rapport au film, qui a été tourné il y a plus de cent ans. Suite à l'enregistrement de sept heures d'improvisation sur le rack de synthèse modulaire de l'Ircam, j'ai été bouleversé par l'expressivité de cet instrument particulier. Cette découverte, ainsi que le catalogue de sons que j'ai constitué par la suite, ont profondément influencé mon écriture instrumentale. À l'inverse, certains passages instrumentaux m'ont conduit à utiliser l'électronique comme miroir sonore de l'ensemble. J'espère, à l'aide de ces moyens décidément contemporains, mettre en lumière non seulement l'absurdité délicieuse de ce film, mais aussi la pertinence continue de la satire sociale que propose Lubitsch dans *Quand j'étais mort*.

Oren Boneh

Martin Matalon (né en 1958)

Foxtrot Delirium, pour douze instruments et dispositif électronique

Composition : 2015.

Commande : de l'État français pour l'ensemble Ars Nova, Aide à l'écriture d'une œuvre musicale originale du ministère de la Culture.

Dédicace : à Philippe Nahon et Ars Nova.

Création : le 20 janvier 2015, à la Scène nationale de Valence (France), dans le cadre du Festival Lux, par Ars Nova sous la direction de Philippe Nahon.

Effectif : flûte (aussi flûte basse), clarinette (aussi clarinette contrebasse), basson (aussi contrebasson), cor, trompette, trombone, 2 percussions, piano, harpe, violon, violoncelle, électronique.

Éditeur : Billaudot.

Durée : 58 minutes environ.

Le film d'Ernst Lubitsch *La Princesse aux huîtres* m'a interpellé pour plusieurs raisons. En premier lieu parce qu'il est extrêmement musical, dans le sens où tout est rythme. Les idées, les situations s'enchaînent avec rapidité, tout semble en apesanteur, progressant avec esprit et légèreté. Cette légèreté caractéristique de Lubitsch a un effet libérateur au niveau de l'écriture musicale, me poussant à trouver des solutions à des problématiques que, en tant que compositeurs, nous n'avons pas toujours l'habitude d'aborder. Par exemple, la musique n'étant pas *signifiante* (elle n'explique pas par des mots), comment traduire l'humour ? L'humour tient souvent à la vitesse et à la légèreté, or les films muets des années vingt sont assez lents car il fallait être parfaitement explicite. Dans *La Princesse aux huîtres*, au contraire, tout circule, tout est très mobile et d'une extrême rapidité. La musique peut alors se caler sur ce rythme trépidant, et rendre l'humour à travers de vifs échanges entre instruments et images, ce qui crée des situations truculentes. Certaines scènes sont tout à fait chorégraphiques, d'ailleurs, et montées avec une grande précision. Le film est plein d'inventivité, la réalisation est d'une grande finesse. Tous ces facteurs sont autant de cheminements musicaux à explorer. Il y a des scènes que je trouve très réussies, des images magnifiques comme dans la scène du foxtrot où la danse se propage telle une épidémie.

Le ciné-concert permet de transformer un spectacle figé en spectacle vivant. Il ajoute aux images une dimension musicale et spatiale qui n'existe pas dans un film muet accompagné d'une musique préenregistrée. C'est un médium qui offre une lecture différente du film, une nouvelle interprétation et, si l'alchimie est bonne, peut même actualiser ou « contemporanéiser » l'œuvre. La musique en devient la parole. Par ailleurs, l'ajout de l'électronique me permet d'influencer l'espace : elle offre une expérience immersive au public, qui se retrouve entouré par le son, placé tout autour de lui. L'électronique permet aussi de compléter ou de prolonger la musique instrumentale, d'en modifier le timbre, la matière, l'acoustique... L'idéal étant que le film et la musique se confondent en une même entité, un monde sonore et visuel captivant pour le spectateur.

Martin Matalon

Propos recueillis par Benoist Baillergeau

Le réalisateur Ernst Lubitsch

Fils d'un tailleur berlinois, le jeune Lubitsch quitte l'école à 16 ans pour se consacrer à sa passion du théâtre. Il débute comme acteur en Allemagne où il devient vite le comique le plus populaire de l'époque, aussi connu que Max Linder en France ou Harold Lloyd aux États-Unis. Il passe ensuite rapidement à la réalisation et triomphe avec *La Princesse aux huîtres* (1919), avant d'émigrer à Hollywood en 1923, sur l'invitation de Mary Pickford. Il y fera désormais la majeure partie de sa carrière, rejoignant la Paramount en 1926, puis devenant directeur des productions en 1935, année où le régime nazi le déchoit de sa nationalité allemande. Aux États-Unis, il réalise ses films les plus connus, bien souvent des comédies

enlevées à l'humour raffiné (notamment *Haute Pègre*, *Sérénade à trois* et *The Shop Around the Corner*), auxquels il a parfois l'audace de mêler des sujets graves (critique du régime stalinien dans *Ninotchka* ou du nazisme dans son chef-d'œuvre *To be or not to be*). Son alliage parfait entre retenue des sentiments, sens implacable du rythme et des ellipses, concentré visuel d'une situation, humour subtil et élégance, est resté célèbre comme la fameuse « Lubitsch Touch ». Réalisateur prolifique, il a tourné plus d'une cinquantaine de films en trente ans. Quelques mois avant sa mort en 1947, il reçoit un Oscar d'honneur pour l'ensemble de son œuvre.

Les compositeurs

Oren Boneh

La musique du compositeur israélo-américain Oren Boneh se caractérise par son énergie et son dynamisme. Elle se base sur des caractères extrêmement contrastés, passant de l'abrasif et du mécanique à l'humour et à la souplesse. Son catalogue, marqué par « une tension entretenue entre deux pôles antagonistes – du genre “civilisé” et “sauvage” » (*Le Monde*), joue avec les attentes de l'auditeur pour créer de l'imprévisibilité et de la friction. Ses créations ont été commandées et jouées par des ensembles de renom tels que Klangforum Wien, Proton Bern

et Alarm Will Sound, ainsi que lors de festivals comme Manifeste, Impuls et Images Sonores. Il collabore régulièrement avec des artistes d'autres disciplines, notamment dans son œuvre *La Voix du trait* (2024) avec le calligraphe Frank Lalou. Après des séjours à Copenhague, Montréal, Dresde, San Francisco et Paris, il s'installe en 2020 à Bruxelles où il travaille depuis. Il a obtenu son doctorat en composition à l'Université de Californie (Berkeley), avec Franck Bedrossian et Edmund Campion.

Martin Matalon

Né à Buenos Aires, Martin Matalon obtient son master de composition à la Juilliard School de New York. En 1989, il y fonde Music Mobile, un ensemble consacré au répertoire contemporain, dont il devient le directeur jusqu'à 1996. Installé à Paris, il reçoit la commande de l'Ircam d'une nouvelle partition pour la version restaurée du film *Metropolis* de Fritz Lang. Il se plonge ensuite dans l'univers de Luis Buñuel en composant trois nouvelles œuvres pour ses films *Un chien andalou* (1927), *L'Âge d'or* (1931) et *Terre sans pain* (1932). Son catalogue est aussi important que varié : œuvres pour orchestre ou ensemble, théâtre musical, musique mixte, contes musicaux, ciné-concerts, musique vocale, installations, œuvres chorégraphiques, opéra, musique et poésie ou arts du cirque... Initiée en 1997, la série des *Trames*, une œuvre à la lisière de l'écriture soliste et de la musique de chambre, constitue un

pan important de son catalogue, au même titre que le cycle des *Traces* pour instruments solistes et électronique. En 2016, son opéra *L'Ombre de Venceslao* est créé à l'Opéra de Rennes, et en 2021 la partition de *Metropolis* fait l'objet d'une commande de la Philharmonie, de l'Orchestre de Paris, de l'Orchestre Gürzenich et du Festival Ars Musica pour grand orchestre. Parallèlement à ses activités de compositeur, Martin Matalon a dirigé plusieurs orchestres parmi lesquels l'Ensemble intercontemporain. Lauréat de nombreux prix, dont ceux de la Fondation Simone et Cino del Luca de l'Institut de France (2024) et de la Fondation Guggenheim de New York (2005), Martin Matalon a été professeur de composition au Conservatoire de Lyon (CNSMDL) jusqu'en 2023 et est aujourd'hui en résidence avec l'Orchestre régional de Normandie.

Les interprètes

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du ^{xx}e siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre Pierre Bleuse. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs et compositrices, à qui des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques... L'Ensemble développe également des

projets intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale, multimédia, techniques de spatialisation, etc.), pour certains en collaboration avec l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux. En 2022, il est lauréat du prix Polar Music.

Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble intercontemporain reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Flûte

Emmanuelle Ophèle

Trompette

Clément Saunier

Piano

Sébastien Vichard

Clarinette

Alain Billard

Trombone

Lucas Ounissi

Harpe

Valeria Kafelnikov

Basson

Paul Riveaux

Percussions

Gilles Durot

Aurélien Gignoux

Violon

Hae-Sun Kang

Cor

Jeanne Maugrenier

Violoncelle

Renaud Déjardin

Ircam

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs. 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*^e siècle.

Gauthier Royal, assistant son

Nicolas Poulet, régisseur général

Daniel Lucaci, Valérie Pourret, assistants régisseurs

Dionysios Papanikolaou

Dionysios Papanikolaou est auteur-compositeur, performeur, producteur et réalisateur en informatique musicale. En 2007, il s'installe à Paris afin d'étudier la musique instrumentale et électronique (conservatoire de Boulogne-Billancourt, Paris-VIII, Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris – Boulogne-Billancourt, Ircam). Il a occupé plusieurs postes dans le monde musical : professeur (Université Gustave-Eiffel), en production avec plusieurs compositeurs et groupes, réalisateur en

informatique musicale (Ircam), dans des contextes différents : concert, théâtre, installation, danse, vidéo, cinéma. Son langage musical est marqué par la culture électro et la performance. Ses idées combinent la composition traditionnelle et la composition assistée par ordinateur, les lives électroniques et l'improvisation sauvage dans un réseau complexe analogique, digital et modulaire. Ses œuvres sont présentées lors de festivals et concerts en France, Angleterre, Grèce, Allemagne, Autriche et Finlande.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

PIERRE BLEUSE, DIRECTEUR MUSICAL

SAISON 2024-25

VENDREDI 13 SEPTEMBRE – 20H00

MAHLER / JARRELL

PIERRE BLEUSE, DIRECTION
HIDÉKI NAGANO, PIANO
ELSA BENOIT, SOPRANO

VENDREDI 11 OCTOBRE – 20H00

ECHO FROM AFAR

NICOLÒ FORON, DIRECTION
CLARA IANNOTTA, ÉLECTRONIQUE
CLÉMENT MARIE, INGÉNIEUR SON

DIMANCHE 13 OCTOBRE – 11H00 ET 16H00

LES DRÔLES DE PIANO DE M. CAGE

SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

VENDREDI 8 NOVEMBRE – 20H00

SCAR / SKIN / SKULL

PIERRE BLEUSE, DIRECTION
JULIET FRASER, SOPRANO
JULIEN ALÉONARD, INGÉNIEUR SON

JEUDI 21 NOVEMBRE – 20H00

CONSTELLATIONS

SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
CLÉMENT MARIE, INGÉNIEUR SON ET RIM

MARDI 10 DÉCEMBRE – 20H00

GRAND SOIR EDGARD VARÈSE

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS
ENSEMBLE NEXT
PIERRE BLEUSE, DIRECTION
SARAH ARISTIDOU, SOPRANO
SOPHIE CHERRIER, FLÛTE

LUNDI 6 JANVIER – 20H00

ANNIVERSAIRE BOULEZ

PIERRE BLEUSE, DIRECTION
PIERRE-LAURENT AIMARD, PIANO
JEAN-GUIHEN QUEYRAS, VIOLONCELLE
AUGUSTIN MULLER, ÉLECTRONIQUE IRCAM

JEUDI 20 FÉVRIER – 20H00

LUBITSCH

MARTIN MATALON, DIRECTION
DIONYSIOS PAPANILOLAOU, ÉLECTRONIQUE IRCAM

SAMEDI 22 MARS – 20H00

NACH / EIC

NACH, DANSE CONTEMPORAINE
MARTIN ADAMEK, CLARINETTE
ÉRIC-MARIA COUTURIER, VIOLONCELLE

MERCREDI 26 MARS – 18H00

POLYPHONIE X

PIERRE-ANDRÉ VALADE, DIRECTION

VENDREDI 28 MARS – 20H00

ANNIVERSAIRE BOULEZ | 100

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / LES MÉTABOLES
PIERRE BLEUSE, DIRECTION
LÉO WARYNSKI, CHEF DE CHŒUR

MARDI 6 MAI – 20H00

BALLADES ET REQUIEM

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / LES MÉTABOLES
LÉO WARYNSKI, DIRECTION
DIMITRI VASSILAKIS, PIANO

MARDI 20 MAI – 20H00

WILD!

SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

JEUDI 26 JUIN – 20H00

BLEU

PIERRE BLEUSE, DIRECTION
CLÉMENT SAUNIER, LUCAS LIPARI-MAYER, TROMPETTES
PIERRE CARRÉ, ÉLECTRONIQUE IRCAM
JOHANNES REGNIER, ÉLECTRONIQUE IRCAM

RÉSERVATION SUR [PHILHARMONIEDEPARIS.FR](https://philharmoniedeparis.fr)

ENSEMBLE
- INTER -
- CONTEM -
- PORAIN -



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

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

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



 **SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**
Fondation d'Entreprise

 **Fondation
Bettencourt
Schueller**

**EURO
GROUP
CONSULTING**
MÉCÈNE PRINCIPAL
DE L'OPÉRA DE PARIS


TotalEnergies
FONDATION

bpifrance


**Fondation
Crédit Mutuel**

 **FONDATION
GROUPE ADP**

DEMAIN

 **Jeunes et
Innovants**

P H E
PARIS HUB OF EXPERIENCE

 **ILE DE
FRANCE**

S O F I T E L


- **LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE** -
et ses mécènes Fondateurs
Patricia Barbizet, Alain et Caroline 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 LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



SUIVEZ-NOUS
SUR FACEBOOK, X ET INSTAGRAM

RESTAURANT PANORAMIQUE 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.

