ODÉON
THEATRE DE L'EUROPE

› Ateliers Berthier

9, 12 et 13 déc. 06

Cassandre

monodrame d'après CHRISTA WOLF / musique MICHAEL JARRELL

mise en scène GEORGES LAVAUDANT

Ensemble intercontemporain / direction SUSANNA MÄLKKI
réalisation informatique musicale Ircam PIERRE CHARVET

© DR

› Location
01 44 85 40 40

› Prix des places : 13€ à 26€ (série unique)

› Horaires
samedi 9, mardi 12 et mercredi 13 décembre à 20h

› Odéon-Théâtre de l'Europe
aux Ateliers Berthier
20m après le 8 Bld Berthier Paris 17e
Métro Porte de Clichy - ligne 13
RER C: Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

› Service de Presse
Lydie Debièvre, Marie-Line Dumont
Tel : 01 44 85 40 73 - Fax : 01 44 85 40 56
presse@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

Ensemble intercontemporain - Valérie Weill : 01 40 16 01 65
iRCAM - Valérie Samuel, Marine Nicodeau : 01 40 26 77 94

ensemble intercontemporain

ircam Centre Pompidou

Cassandre

monodrame d'après	**Christa Wolf**
musique	**Michael Jarrell**
mise en scène	**Georges Lavaudant**
Ensemble intercontemporain / direction	**Susanna Mälkki**
réalisation informatique musicale Ircam	**Pierre Charvet**
ingénieur du son Ircam	**David Poissonier**
décor et costumes	**Jean-Pierre Vergier**

avec

Astrid Bas

Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki, direction

Flûte	**Emmanuelle Ophèle**
Hautbois	**László Hadady**
Clarinette	**Alain Damiens et Alain Billard**
Basson	**Paul Riveaux**
Cor	**Jean-Christophe Vervoitte et Jens McManama**
Trompette	**Antoine Curé**
Trombone	**Benny Sluchin**
Percussion	**Samuel Favre et Michel Cerutti**
Piano	**Sébastien Vichard et Dimitri Vassilakis**
Violon	**Hae –Sun Kang et Diégo Tosi**
Alto	**Odile Auboin**
Violoncelle	**Pierre Strauch**
Contrebasse	**Frédéric Stochl**

production : Odéon-Théâtre de l'Europe, Ensemble intercontemporain, Ircam-Centre Pompidou.

Maintenant je peux mettre à l'épreuve ce à quoi je me suis entraînée toute ma vie : vaincre mes sentiments par le moyen de la pensée. L'amour autrefois, à présent la peur. Elle m'a assaillie au moment où la voiture, que les chevaux fourbus avaient péniblement tirée juqu'au sommet de la pente, s'immobilisa entre les sinistre murailles. Devant cette ultime porte. Lorsque le ciel se déchira et que le soleil tomba sur les lionnes de pierre, dont le regard va - et ira toujours - au-delà de moi et au-delà detout. La peur, je connais, mais ceci est autre chose.

Extrait de Cassandre

La scène est en Grèce, à Mycènes. La Guerre de Troie vient de s'achever. Agamemnon rentre en triomphateur. À ses côtés, sa captive et sa concubine : Cassandre. Agamemnon ne le sait pas, mais il n'a plus que quelques minutes à vivre. Cassandre, elle, le sait. Elle sait tout, depuis toujours. Et la prophétesse Cassandre, la bien-aimée d'Apollon qui trahit le dieu des oracles, porte ce savoir comme le plus cruel des châtiments. Dix ans durant, sans que nul ne puisse la comprendre ou la croire, il lui fallut voir approcher la destruction de sa cité. Et maintenant, voici venu l'instant de sa propre mort. «Maintenant je peux mettre à l'épreuve ce à quoi je me suis entraînée toute ma vie : vaincre mes sentiments par le moyen de la pensée.»

En 1994, Michaël Jarrell n'avait plus abordé l'opéra depuis *Dérives* (1980-1985). Lorsqu'un ami dramaturge lui conseilla de voir l'adaptation scénique, due à Gerhard Wolf, du *Cassandre* de Christa Wolf, il fut aussitôt frappé par le destin de cette femme seule dans l'attente de la mort – celui d'une prophétesse qui vit approcher la destruction de sa cité sans que nul ne puisse l'entendre, et qui survécut pour porter, du haut de sa solitude, un regard rétrospectif sur l'extermination des siens ou leur asservissement. Jarrell, fasciné par cette vision de la vaincue, ainsi que par l'opposition entre la version officielle – héroïque, homérique, masculine – de la chute de Troie et l'expérience singulière qu'en fit Cassandre, songea d'abord à tirer du texte de Christa Wolf un opéra de chambre pour plusieurs chanteurs, puis une version pour voix unique traitée selon plusieurs niveaux de lecture : à l'avant-plan, un récit intimiste confié à une interprète lyrique ; en toile de fond, une version plus ample, et pour ainsi dire officielle, du matériau épique dont traitent l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Mais très vite, Jarrell en vint à se convaincre de deux points essentiels, qui devaient infléchir décisivement son projet. D'abord, la solitude de la captive devait absolument être traitée pour elle-même, sans être confrontée à d'autres présences tenant d'autres discours, sous peine de ne pas être réellement écoutée. Ensuite, cette solitude absolue résistait au chant : «Cassandre est en dehors de l'opéra, comme dans la première oeuvre scénique que j'avais écrite [...]. Et cette fois, c'est encore plus fort : il n'y a plus de raisons de chanter, il ne reste plus que la voix et le récit. Dans sa situation, Cassandre, qui avait la faculté de prédire l'avenir, ne peut plus que regarder en arrière : l'action est passée, comme une longue *coda*». Jarrell composa donc un opéra dont il réserva le rôle unique à une comédienne. A ses yeux, il était essentiel que le texte soit porté par une voix dont le débit, tout en variant en fonction des flux musicaux, préserverait la qualité intime et réflexive de de cet ultime récit à soi-même d'une captive avant son égorgement annoncé. Ainsi est né *Cassandre*, «monodrame sans chant» parmi les plus réussis de la décennie. Georges Lavaudant, qui avait déjà dirigé Astrid Bas dans ce rôle à l'occasion de sa création en Espagne, approfondit ici ce travail (dans un nouveau décor, métallique et sévère, de Jean-Pierre Vergier) aux côtés de l'Ensemble Intercontemporain et de sa directrice musicale, Susanna Mälkki.

› Entretien avec Michael Jarrell

Je serais tenté de vous demander d'emblée : avec Cassandre*, s'agit-il d'un opéra ? Et, puisque vous êtes habituellement peu disert quant aux motivations qui vous ont conduit à écrire une oeuvre : y aurait-il cette fois une raison particulière, ce que l'on pourrait appeler une «circonstance» ?*

Cela fait très longtemps que je veux écrire un opéra. Et du reste, de manière générale, je suis toujours aux aguets, à l'affût de textes, de films, de tout ce qui peut me provoquer.
Mais cette fois, c'est un dramaturge qui m'avait conseillé d'aller voir, à Heidelberg, l'adaptation que Gerhard Wolf avait faite du récit de Christa Wolf : *Cassandre*. Ce qui m'avait frappé, indépendamment du personnage et de la situation historique, c'était la détresse d'une femme seule dans l'attente de la mort, après qu'elle eut vécu celle de ses parents, de ses enfants, de sa ville, les ayant prévues et prédites, mais n'ayant rien pu faire pour les empêcher. Mon idée première était d'en faire un petit opéra de chambre, avec plusieurs chanteurs. Puis j'ai songé à un grand opéra, avec un seul personnage, mais selon plusieurs niveaux de lecture : un niveau intimiste, avec une chanteuse et des passages traités en musique de chambre ; et une sorte de grande fresque en arrière-plan, qui serait *L'Iliade et L'Odyssée*, pour ainsi dire la version officielle des faits. En enchâssant, donc, une version «historique» et le point de vue d'un personnage, qui plus est d'une Troyenne : il y a une grande différence entre la vision homérique d'Achille - une vision héroïque -et celle de Christa Wolf. J'aimais cette idée d'une confrontation de deux mondes - l'un officiel, l'autre de l'ordre d'un destin individuel -, comme cela apparaît parfois dans le texte : «Ce qui s'est passé dans la nuit, les Grecs le raconteront à leur manière.» Mais j'en suis très vite venu à me dire que tout cela était faux, qu'il fallait retrouver cette situation forte de la solitude extrême d'une femme en attente de la mort. Et plus je lisais le texte, plus je pensais que c'était ridicule de vouloir faire chanter quelqu'un là-dessus. Cassandre est en dehors de l'opéra, comme dans la première oeuvre scénique que j'avais écrite - *Dérives** -, où les personnages autour de D. J. (Don Juan) attendent qu'il reprenne son rôle de chanteur d'opéra : mais il ne peut pas. Et cette fois, c'est encore plus fort : il n'y a plus de raisons de chanter, il ne reste plus que la voix et le récit. Dans sa situation, Cassandre, qui avait la faculté de prédire l'avenir, ne peut plus que regarder en arrière: l'action est passée, comme une longue coda.

Le terme d'opéra ne serait donc ni propre, ni vraiment impropre ?

La situation scénique pose en effet des problèmes quant au genre. Je me suis finalement décidé pour le terme de monodrame, qui qualifie aussi *Erwartung* de Schoenberg, mais un monodrame sans chant. Quand on me demandait ce que j'étais en train d'écrire, je disais que c'était «un opéra sans chanteurs». Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'une musique de scène : la musique influe sur la vitesse de la parole, sur le débit, c'est le texte qui s'adapte à la musique, et non l'inverse. J'ai appris qu'il existait un terme qui serait peut-être encore plus adéquat : celui de *Sprechoper*, d'«opéra parlé» (Vladimir Vogel en aurait écrit un).
Mais cela pose aussi ie problème de la compréhension. Dans le cas d'une voix chantée, on accepte aisément de ne pas comprendre tout ce qui se dit. Dans le cas d'une voix parlée, surtout lorsque c'est la voix d'une comédienne - et non celle d'un récitant -, les conventions des genres créent une attente très forte quant à l'intelligibilité. Le flux étant parfois très rapide dans *Cassandre* - j'ai essayé, tout en veillant à la compréhension, d'avoir des sortes de nuages de mots -, il n'est pas toujours possible de projeter la voix, qui sera donc légèrement amplifiée. Justement pour éviter cette nécessité de la projection, et pour obtenir un caractère plus intérieur, plus réflexif.

/...

/...

Qu'est-il resté des différents niveaux de lecture du projet initial ? Comment concevez-vous le problème de la narration ?

Ce sont d'emblée des sortes de mises en situation, par bribes, par sauts, par associations d'une pensée à l'autre, où viennent peu à peu s'immiscer des souvenirs qui entraînent deux grands moments de véritable récit, dans lesquels Cassandre narre le déclenchement de la guerre. Je trouve d'ailleurs fascinante la manière dont Christa Wolf tente de cerner le mécanisme de l'enclenchement : comme elle l'écrit quelque part, on peut savoir quand commence la guerre, mais non quand commence l'*avant-guerre*...
Le premier grand moment de récit est le banquet à la veille du départ de Ménélas, qui est entièrement traversé, au niveau musical, par un mécanisme fondé sur une superposition de *tempi* différents. Et je dois dire qu'ici, je me suis quelque peu fait violence, puisque j'ai habituellement plutôt tendance à sortir assez rapidement des processus que je mets en oeuvre : cette fois, je me suis contraint à poursuivre au sein d'une texture unique pendant près de huit minutes, malgré les interruptions qui correspondent parfois à la situation narrative («un silence de mort s'installa dans la salle...»). J'ai travaillé sur les contrepoints ou au contraire les parallélismes entre la musique et le texte. J'ai également tenté d'explorer des manières d'écrire que je n'avais jamais approchées précédemment ; avant ce banquet, lorsque Cassandre se souvient de sa première rencontre avec Enée, j'ai écrit une sorte d'air dont les harmonies sont assez proches de Stravinsky, notamment du choral de *L'Histoire du soldat*.

Je crois d'ailleurs beaucoup à toutes les musiques scéniques, que ce soit le ballet ou l'opéra, comme à des formes qui ont amené les compositeurs à aller de l'avant. Les *Jeux* de Debussy sont ainsi un grand pas en avant, de même que les ballets de Stravinsky, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Le Mandarin merveilleux* de Bartok. Il y a d'ailleurs dans *Cassandre* un clin d'oeil à Bartok, ainsi qu'à l'expressionnisme du *Pierrot lunaire*.

Y a-t-il des liens entre Cassandre *et vos oeuvres antérieures ?*

Je pense que *Cassandre* est un peu une fin, un point d'arrêt. Je ressens le besoin de tirer un trait, au moins quant à mon rythme de travail ; je me laisserai peut-être pervertir par de petites choses, mais la décision de principe est prise ! J'ai envie de silence, de réfléchir à ce que j'ai fait.
En même temps, j'ai l'impression que je suis à un moment où j'arrive à exprimer ce que je désire. Ce qui veut peut-être dire, justement, qu'il est temps de prendre un nouveau départ, ou du moins de procéder à un tour d'horizon. En écrivant *Cassandre*, j'ai parfois eu la sensation que le matériau devenait très façonnable, bien que, heureusement, subsiste en lui une certaine résistance.

Propos recueillis par Peter Szendy, Programme du Théâtre du Châtelet (1994).

**Dérives* (1980-1985) : opéra de chambre pour trois chanteurs, un comédien, ensemble instrumental et choeur parlé.

› Repères biographiques : Georges Lavaudant

Georges Lavaudant est metteur en scène depuis plus de trente ans. Alors qu'il fait des études de lettres à l'Université de Grenoble, il cofonde la compagnie du Théâtre Partisan et signe des spectacles qui font très vite remarquer son équipe : *Lorenzaccio, La Mémoire de l'Iceberg, Les Tueurs, Le Roi Lear* (1973-1975). Nommé codirecteur du Centre Dramatique National des Alpes (surnommé le Cargo), puis directeur en 1981, Lavaudant inaugure un premier cycle institutionnel de dix ans. Pendant ces «années Cargo», sa notoriété devient nationale ; Lavaudant est considéré comme l'un des maîtres du «théâtre d'images», dont la puissance de suggestion s'appuie sur son impact visuel et plastique (à noter que Lavaudant éclaire lui-même ses spectacles). Certaines des créations de cette époque sont devenues mythiques. Citons *Palazzo Mentale* (1976), de Pierre Bourgeade (mais aussi montages de textes à partir de Borges, Kafka, Hölderlin, etc.), que Lavaudant reprend et recrée à plusieurs reprises et qui lui vaut une première fois le Grand prix du Syndicat de la critique dramatique ; *Maître Puntila et son valet Matti* (1978), de Brecht, dans lequel Lavaudant aborde le grand dramaturge allemand dans une perspective plus ambiguë que le brechtisme «classique» ; *La Rose et la hache* (1979), d'après Shakespeare et Carmelo Bene, créé en moins de deux semaines, où Ariel Garcia Valdès approche pour la première fois le rôle de Richard III qu'il achève de rendre légendaire au Festival d'Avignon quatre ans plus tard (ce spectacle a été recréé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2004) ; *Les Géants de la Montagne* (1981), de Pirandello, sans doute l'un des décors les plus saisissants du scénographe attitré de Lavaudant, Jean-Pierre Vergier : un pont suspendu vu en perspective frontale (spectacle recréé en langue catalane à Barcelone, puis à l'Odéon, vingt ans plus tard).

En 1986, Lavaudant commence un nouveau cycle de dix ans : il est nommé codirecteur du Théâtre National Populaire de Villeurbanne aux côtés de Roger Planchon ; la même année, il met en scène *Le Balcon*, de Genet, à Mexico. La découverte du Mexique, pays où il retournera à de nombreuses reprises, est pour lui un véritable choc, qui nourrira plusieurs de ses spectacles. Toujours entouré de la plupart de ses collaborateurs du temps du Cargo, il continue à explorer le répertoire tout en élargissant sa palette (Brecht, Tchekhov, mais aussi Labiche) et à travailler avec des auteurs contemporains (Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch, Jean-Marie-Gustave Le Clézio), Lavaudant passe lui-même à l'écriture, et signe en 1988 un premier spectacle en tant qu'auteur : *Veracruz* (deux parties : d'abord un long texte confié à Marc Betton, où un personnage livre ses souvenirs à l'occasion d'un enterrement, puis une section presque sans paroles : une libre évocation du théâtre, du Mexique, du monde intérieur de Lavaudant, succession de tableaux magiques, de personnages étranges – cosmonaute, patineur de vitesse, ours brun au chômage lisant en vain les petites annonces, etc.). Le Mexique lui inspire encore *Terra Incognita*, créé au Festival d'Avignon en 1992, et se retrouve dans d'autres travaux, dont l'un des spectacles-carrefour des années 1990 : *Lumières*, qu'il cosigne avec trois de ses collaborateurs réguliers, Bailly, Deutsch et le chorégraphe Jean-François Duroure. L'oeuvre s'est écrite en cours de réalisation, à partir de textes composés pendant les répétitions, pour célébrer les minuscules beautés du monde sans cesse menacées par la guerre ; *Lumières* a été comparé à une sorte d'Arche de Noé théâtrale (Noé y fait d'ailleurs une apparition). Parallèlement,

Lavaudant commence à s'intéresser aux questions de pédagogie : en 1996, il présente au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique *6 fois 2*, un autoportrait de douze jeunes comédiens élaboré à partir d'improvisations, de questionnaires, et de thèmes imposés.

La même année, avec sa nomination à la tête de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Georges Lavaudant entame une troisième décennie théâtrale. Il inaugure son mandat par une recréation du *Roi Lear*. A l'Odéon, Lavaudant continue à jouer des différentes facettes de son art : les oeuvres du grand répertoire classique (des Grecs à Brecht, en passant par Shakespeare, Büchner, Tchekhov ou Feydeau) alternent avec des créations contemporaines, qu'il signe parfois lui-même (*Fanfares*, 2000). En tant que directeur, il programme des artistes tels que Romeo Castellucci, Krystian Lupa, François Tanguy, Luc Bondy, Patrice Chéreau, entre autres ; c'est également sous son impulsion que l'Odéon poursuit ses activités théâtrales aux Ateliers Berthier, hors de son site historique du Quartier Latin, fermé pendant trois ans pour d'importants travaux de rénovation. A l'occasion de la réouverture, en avril 2006, Georges Lavaudant retrouve Ariel Garcia Valdès pour mettre en scène un nouveau montage shakespearien intitulé *Hamlet [un songe]*.

Parmi les textes que Georges Lavaudant a publiés, on citera, aux éditions Christian Bourgois : *Veracruz* (1989), *Terra Incognita* (1992), *Lumières* (1995). Aux éditions Actes Sud : *Théâtre et histoire contemporains*, avec Jean-Christophe Bailly (1995). Aux éditions de l'Arche : *Histoire(s) de France*, avec Michel Deutsch (1997). Sur Lavaudant, on consultera *L'Archipel Lavaudant*, dir. Yan Ciret, éd. Christian Bourgois, 1997.

› Michael Jarrell

Né à Genève en 1958, Michael Jarrell étudie la composition dans la classe d'Eric Gaudibert au Conservatoire de Genève et lors de divers stages aux États-Unis (Tanglewood, 1979). Il complète sa formation à la Staatliche Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau, auprès de Klaus Huber. Depuis 1982, son ouvre a reçu de nombreux prix : prix Acanthes (1983), Beethovenpreis de la Ville de Bonn (1986), prix Marescotti (1986), Gaudeamus et Henriette Renié (1988), Siemens-Förderungspreis (1990). Entre 1986 et 1988, il séjourne à la Cité des Arts à Paris et participe au stage d'informatique musicale de l'Ircam. Il est ensuite pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1988-1989, puis membre de l'Istituto Svizzero di Roma en 1989-1990. D'octobre 1991 à juin 1993, il est compositeur résident à l'Orchestre de Lyon. Depuis 1993, il est professeur de composition à la Hochschule für Musik de Vienne. En 1996, il est accueilli comme « compositeur en résidence » au festival de Lucerne, puis est célébré lors du festival Musica Nova Helsinki, qui lui est dédié en mars 2000. En 2001, le festival de Salzbourg lui passe commande d'un concerto pour piano et orchestre intitulé *Abschied*. La même année, il est nommé Chevalier des Arts et des Lettres. Depuis 2004, il est professeur de composition au Conservatoire supérieur de Genève. Son opéra *Galilei*, d'après *La Vie de Galilée* de Brecht, commande du Grand Théâtre de Genève, a été créé en janvier 2006.

› Susanna Mälkki

Actuelle directrice musicale de l'Ensemble intercontemporain, Susanna Mälkki a rapidement obtenu une reconnaissance internationale pour son talent de direction d'orchestre, aussi à l'aise dans le répertoire symphonique et lyrique que dans celui des formations de chambre ou des ensembles de musique contemporaine.
Née à Helsinki, elle mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula, Eri Klas et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. De 1995 à 1998, elle est premier violoncelle de l'Orchestre Symphonique de Göteborg, qu'elle est aujourd'hui régulièrement invitée à diriger.
Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle a collaboré avec le Klangforum Wien, le Birmingham Contemporary Music Group et les ensembles ASKO et Avanti!. En 2004, elle fait ses débuts avec l'Ensemble intercontemporain au Festival de Lucerne dans un programme entièrement consacré à Harrison Birtwistle.
Très active dans le domaine de l'opéra contemporain, Susanna Mälkki dirige en 1999 la création finlandaise de *Powder Her Face* de Thomas Adès au Festival Musica Nova d'Helsinki, qu'elle reprend au Festival Almeida de Londres en 1999, puis en tournée au Royaume-Uni. En 2004, elle dirige *Neither* de Morton Feldman, d'après Samuel Beckett, avec le Danish National Symphony and Choir à Copenhague ainsi que *L'Amour de loin*, de Kaija Saariaho, à l'Opéra National de Finlande, qu'elle dirige de nouveau au Holland Festival 2005 et au printemps 2006 à Helsinki. En novembre 2006, elle crée, à Vienne, le nouvel opéra de Kaija Saariaho, *La Passion de Simone*, avec le Klangforum Wien.
Son goût et ses qualités pour la direction d'opéra ne se limitent pas à la période contemporaine. Elle dirige ainsi *Le chevalier à la rose* de Richard Strauss à l'Opéra National de Finlande, en décembre 2005.
Directrice artistique de l'Orchestre symphonique de Stavanger de 2002 à 2005, Susanna Mälkki s'investit également dans l'interprétation du répertoire symphonique classique et moderne. Elle collabore avec de nombreuses formations : orchestres symphoniques de Berlin, de Birmingham, de la WDR à Cologne, de la BBC à Londres et de la Radio Finlandaise ; orchestres philharmoniques de Munich, de Dresde, de Rotterdam, d'Oslo ; Hallé Orchestra à Manchester, Residentie Orkest de La Haye, Orchestre National de Belgique ; SWR Stuttgart, Orchestre Symphonique National du Danemark.
En plus de ses nouvelles responsabilités au sein de l'Ensemble intercontemporain, Susanna Mälkki collaborera au cours de la saison 2006-2007 avec le Bamberger Symphoniker, le New Zealand Symphony Orchestra pour une grande tournée «australe», et l'Orchestre symphonique de Saint Louis aux États-Unis.

› Pierre Charvet

Le compositeur Pierre Charvet est né en 1968 à Montpellier, France.
Il a étudié à la Manhattan School of Music de New York, où il reçoit en 1991 le «Jon Wooley Award» pour «un accomplissement exceptionnel en composition».
A l'âge de 23 ans il entre à l'Ircam, l'institut de Pierre Boulez à Paris.
A l'âge de 26 ans il est nommé professeur de composition à la Manhattan School of Music.
De retour à Paris en 2001, Pierre Charvet écrit et présente une série d'émissions de télévision sur France 5, *Simple comme musique*, suivie de *La musique de Maître Pierre*, sur Mezzo. Il a également publié un livre, *Comment parler de musique aux enfants*, le premier livre sur la musique classique expliquée aux enfants, destiné aux adultes, chez Adam Biro.
En 2003, son CD monographique *L'Invitation au voyage*, composé d'oeuvres récentes, paraît chez Universal Classics, et est primé au Grand Prix des compositeurs de La Lettre du musicien.
Sa musique a fait l'objet de nombreuses commandes, de concerts, de diffusions radios et télévisions.
Parallèlement à l'écriture de son oeuvre, il compose pour le cinéma, conçoit des habillages sonores pour la télévision, et collabore avec des artistes multimédia.
Il est également compositeur associé de l'orchestre créé par le chef François-Xavier Roth, *Les Siècles*, avec lequel il collabore activement.
Sa musique, bien qu'instrumentale, fait largement appel aux nouvelles technologies.

› Astrid Bas

Ancienne élève de l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg et du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (où elle suit les classes de Madeleine Marion et de Dominique Valadié), Astrid Bas n'a pas encore achevé sa formation lorsqu'elle fait la rencontre de Georges Lavaudant, à l'occasion d'un stage qui débouchera sur une première création intitulée *Six fois deux*. Par la suite, de 1997 jusqu'à aujourd'hui, Lavaudant fera à nouveau appel à elle pour *La Cour des comédiens* (Festival d'Avignon 1997), *Ulysse/Matériaux* (à Brest, au TNB), *Hamlet Clone* à Théâtre Ouvert, *Començaments sense fi* (*Commencements sans fin*) au Théâtre National de Catalogne, *La Mort de Danton* (en tournée), *Le Satyricon* de Bruno Maderna aux Opéras de Gand et de Nancy, *Cassandre* de Michael Jarrel d'après un texte de Christa Wolf (à l'Auditorio de Madrid), et tout dernièrement *La Rose et la hache*, d'après Shakespeare et Carmelo Bene puis *Hamlet (un songe)*, d'après Shakespeare, à l'occasion de la réouverture de la grande salle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe (2006). Astrid Bas a également travaillé sous la direction d'Alain Ollivier, Anatoli Vassilieff, Hélène Vincent, Eugène Durif, Christophe Perton, Frédéric Fisbach, Jean-Marie Patte, ou Yves Beaunesne, entre autres. Elle a elle-même dirigé en 1999 des lectures de *Livres Perdus*, de Roger Dextre, au Petit Odéon, et signé la mise en scène de *Matériau Platonov*, spectacle présenté en 2003 dans les Ateliers Berthier.
Au cinéma, Astrid Bas a tourné depuis 1995 dans une demi-douzaine de films réalisés par Shiri Tsur, Arnaud Viard, ou Benoît Jacquot.

ensemble intercontemporain

› L'Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XXe siècle à aujourd'hui.
Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble.
Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques.
Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles ouvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'oeuvre du XXe siècle.
Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale.
En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger, où il est invité par de grands festivals internationaux.
Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

ODÉON
THEATRE DE L'EUROPE

ircam
Centre Pompidou

› L'iRCAM

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou et dirigé par Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui le plus grand centre de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens…).

L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale de la deuxième moitié du XXe siècle ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel, AGORA, permet la présentation de ces créations au public.

L'Ircam est un centre de recherche à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large : acoustique, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design sonore, ingénierie logicielle…). Ils sont restitués publiquement à la communauté scientifique lors des rencontres annuelles RESONANCES.

L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son Cursus et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Education Nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans des formations universitaires avec l'université Paris VI pour un Master.

Ircam
1, place Igor Stravinsky
75004 Paris
tél. 00 33 (0)1 44 78 48 43
fax. 00 33 (0)1 44 78 15 40
www.ircam.fr