

# PORTRAIT PHILIPPE LEROUX

Mercredi 18 et jeudi 19 juin 2014

## SOMMAIRE

Mercredi 18 juin, 20h, Ircam, Espace de projection

**PHILIPPE LEROUX I** ..... p. 3

Jeudi 19 juin, 20h, Église Saint-Merry

**PHILIPPE LEROUX II** ..... p. 29

PORTRAIT PHILIPPE LEROUX

Mercredi 18 et jeudi 19 juin 2014



# PHILIPPE LEROUX I

Mercredi 18 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

## Ensemble Solistes XXI

**Marie Albert, Raphaële Kennedy** sopranos

**Lucile Richardot** mezzo-soprano

**Vincent Bouchot, Laurent David** ténors

**Jean-Christophe Jacques** baryton

**Marc Busnel** basse

**Caroline Delume** luth/guitare

**Valérie Dulac** vièle/violoncelle

Direction **Rachid Safir**

Création vidéo **Til Berg**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Gilbert Nouno**

Équipe Représentations musicales **Ircam** et **Inria/Jérémie Garcia**

## Philippe Leroux

*Quid sit musicus ?*

### CRÉATION

Durée : 1 heure sans entracte

### 18H30

SALLE STRAVINSKY

Film « Images d'une œuvre n° 18 : *Quid sit musicus ?*, de Philippe Leroux »,  
un film de Thierry Paul Benizeau.

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Solistes XXI. Avec le soutien de la Sacem.

Ce projet a été réalisé dans le cadre d'une collaboration entre l'Ircam et l'Inria (équipe In-situ du LRI),  
du projet ANR EFFICACe et du projet ANR INEDIT.

L'ensemble Solistes XXI est aidé par le ministère de la Culture et de la Communication/DRAC d'Île-de-France au titre de  
l'aide aux ensembles conventionnés, par la Mairie de Paris, par la Sacem, et il est soutenu pour ce concert par la Spedidam.  
Il est membre de la Fevis (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés).



Le concert sera diffusé le lundi 23 juin à  
20h dans *Le Concert contemporain* sur  
France Musique.  
**Rachid Safir** sera  
l'invité d'**Arnaud Merlin**.



PHILIPPE LEROUX I

Mercredi 18 juin, 20h  
Ircam, Espace de projection



## Philippe Leroux 1

### Déroulement du concert

1	Quid sit musicus?	<i>Ia. Celui qui s'étonne...</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈1'20
2	Sans cœur		<i>triple canon (basse, luth et vièle)</i>	Guillaume de Machaut	≈3'40
3	Quid sit musicus?	<i>Ib. Celui qui s'étonne (fin)</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈1'20
4	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>1. Le Gué</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈3'20
5	Quid sit musicus?	<i>IIa. Celui qui perçoit...</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈2'15
6	Ma fin est mon commencement		<i>tenor, contratenor, triplum (vièle, ténor et luth)</i>	Guillaume de Machaut	≈1'45
7	Quid sit musicus?	<i>IIb. Celui qui perçoit (fin)</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈1'40
8	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>2. Désert à l'essai</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈7'00
9	Quid sit musicus?	<i>IIIa. Celui qui désire...</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈1'30
10	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>3. Thermidor</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈4'00
11	Quid sit musicus?	<i>IIIb. Celui qui désire (fin)</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈3'20
12	Inviolata Genitrix		<i>cantus 1, cantus 2, tenor, contratenor (mezzo, vièle et 2 barytons)</i>	Guillaume de Machaut	≈3'40
13	Quid sit musicus?	<i>IV. Celui qui imite</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈4'00
14	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>4a. Oraison...</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈2'45
15	Phyton, phyton		<i>2 ténors</i>	Philippe Leroux	≈1'00
16	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>4b. Oraison (suite)</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈1'30
17	Quid sit musicus?	<i>Va. Celui qui joue</i>	<i>4 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈1'10
18	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>5a. La cabane...</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈2'00
19	La harpe de mélodie		<i>superius, contra, tenor (2 sopranos et vièle)</i>	Jacob de Senlèches	≈3'40
20	Cinq poèmes de Jean Grosjean	<i>5b. La cabane (suite)</i>	<i>6 voix</i>	Philippe Leroux	≈4'40
21	Quid sit musicus?	<i>Vb. Celui qui joue (fin)</i>	<i>7 voix et instruments</i>	Philippe Leroux	≈4'00



# ENTRETIEN AVEC PHILIPPE LEROUX

## Continuité, recyclage et modernité

**Philippe Leroux, lorsqu'on parcourt votre catalogue, on s'aperçoit que vous avez, dès vos débuts, travaillé concomitamment l'instrumental et l'électroacoustique.**

Les deux sont toujours allés de pair pour moi : ce sont deux de mes chevaux de bataille. Lorsque j'étais adolescent, nous avions à la maison un vieux Nagra et un Revox G36, avec lesquels j'ai fait mes premières expériences d'enregistrement, en coupant la bande, ou en la mettant à l'envers, et même du multipiste (possible sur le G36 avec la technique du multiplay). Ma formation a donc été à la fois traditionnelle - instrumentale - et ouverte à tous les moyens électroacoustiques et autres nouvelles technologies. À tel point que, à dix-neuf ans, lorsque je suis entré au Conservatoire de Paris, j'ai intégré la classe de Pierre Schaeffer puis la classe de composition.

Cette posture m'a valu quelques problèmes. Pour les uns, j'étais un compositeur d'électroacoustique, pour les autres, un compositeur de musique instrumentale. Dans tous les cas, j'étais un traître à une certaine idéologie... Moi-même, si j'ai toujours eu le sentiment que les deux se nourrissent mutuellement, j'ai mis un certain temps à trouver ma place, et à prendre conscience qu'un projet musical reste un projet musical, avec ou sans électronique. Le travail de création est le même - à tout le moins, de la même manière que l'on peut considérer que l'écriture de musique de chambre et l'écriture d'ensemble peuvent être un seul et même travail : il s'agit dans tous les

cas de musique, et l'on peut utiliser un langage identique, quand bien même les médias sont différents.

**De la même manière, vous êtes resté relativement indépendant dans votre cheminement esthétique, et ne vous êtes jamais franchement inscrit dans une école ou une autre.**

À mes débuts, j'ai connu brièvement Ivan Wyschnegradsky et travaillé un peu plus longuement avec Claude Ballif, qui fut mon professeur d'analyse au conservatoire - et l'on a pu, dans un premier temps, m'identifier comme un héritier de Scriabine, via Wyschnegradsky (c'est du moins ainsi que je suis décrit dans la première édition de *La Musique du xx<sup>e</sup> siècle* de Jean-Noël von der Weid).

Puis, assez tardivement, j'ai commencé à m'intéresser à la musique spectrale. À mes débuts, le courant spectral ne m'attirait pas. C'était pour moi une musique qui ne travaillait pas assez ses aspects dialectique ou discursif - comme un langage peut le faire. Avec le temps, je me suis aperçu que mon travail avait quelques préoccupations communes avec la musique spectrale. Au reste, c'est à cette époque que j'ai fait la connaissance de Gérard Grisey et de Tristan Murail, avec lesquels je me suis lié d'amitié. Cependant, si je peux aujourd'hui revendiquer un certain héritage spectral, cela s'est fait de manière très naturelle : je n'ai jamais étudié ni avec l'un ni avec l'autre.

**Une préoccupation que vous partagez certainement avec l'école spectrale: la continuité. J'ai d'ailleurs le sentiment que c'est un concept essentiel pour vous: en témoignent le titre *Continuo(ns)*, que jouera l'Ensemble Accroche Note, et même votre adresse e-mail et votre pseudo Skype!**

C'est en effet un aspect très important de mon travail, et j'aurais beaucoup à dire sur le sujet. À commencer par le fait que cette notion de continuité concerne davantage le domaine sonore que le visuel. Clarisse Baruch, psychanalyste française, a développé une théorie sur le phénomène « On/Off » - phénomène lié à la continuité puisqu'il n'y a pas de véritable « On/Off » sonore. Imaginez que nous sommes dans une pièce d'une maison: si quelqu'un sort de la pièce, on ne le verra plus (Off), mais on continuera d'entendre ses pas, ses mouvements dans le reste de la maison, et la manière dont ses pas et sa présence sonore vont se transformer sera continue. La continuité telle que je l'envisage est une continuité qui n'a pas seulement trait aux hauteurs et aux rythmes, mais aussi et surtout à l'activité et à la temporalité (un aspect sur lequel Grisey a beaucoup travaillé, notamment en développant le concept de zoom temporel). Différentes temporalités peuvent coexister au sein d'une même musique, selon l'échelle d'observation - forme, gestalt ou texture. Sans parler de la continuité au sens de connexion entre différents paramètres: entre hauteur et rythme (ainsi que Stockhausen a pu en faire l'expérience dans *Kontakte*), ou entre hauteur et espace (effet doppler). Ma vision de la continuité s'inscrit au sein même de nos perceptions du son.

*Continuo(ns)* est une pièce emblématique d'une période charnière de ma vie: je l'ai écrite entre Paris et Rome, lors de ma résidence à la Villa Médicis. C'est une partition qui interroge le geste - geste qui est tantôt instrumental, producteur

de sons, et tantôt un geste sonore composé de l'intérieur par de multiples gestes élémentaires. Au reste, la notion de continuité est très présente dans celle du geste: si je déplace mon bras de la gauche vers la droite, même très rapidement, le geste est continu.

**Vous faites référence au concept bergsonien du continu?**

Tout à fait. Je suis d'ailleurs un grand admirateur de Bergson. Depuis longtemps, l'un de mes « fantasmes » est d'écrire une musique dont l'intérêt principal serait la qualité du mouvement.

**Le terme de « continuo » est-il un clin d'œil au baroque?**

Absolument. Même si l'aspect harmonique du continuo m'intéresse moins que la régularité de sa pulsation, sa permanence temporelle. *Continuo(ns)* est, d'une certaine manière, l'aboutissement d'une série de pièces (et le commencement d'une autre): à l'époque, exception faite de la musique répétitive américaine, rares étaient les pièces contemporaines qui se permettaient de réinstaurer une forme de pulsation. L'idée même provoquait des levées de boucliers.

**Autre concept, qui n'est pas sans rapport avec la continuité, et que vous partagez avec les spectraux: le « processus ».**

C'est un domaine que j'ai effectivement largement exploré, pour de multiples raisons. La première d'entre-elles tient sans doute à mon expérience de l'électroacoustique, dans laquelle la notion de transformation progressive d'un son est familière, et souvent empirique: il suffit de bouger un fader ou de tourner un potentiomètre pour faire changer le son de façon graduelle, linéaire.

Ensuite, le processus est un moyen de gérer la continuité au sein d'un ensemble musical. Si on

raisonne en termes de figures sonores, d'objets sonores, ou d'états différents d'une matière sonore spécifique, le processus de transformation continue devient essentiel pour trouver une cohérence, une logique, dans le passage d'un état à un autre. J'aspire toujours à trouver des relations, des chemins, entre les éléments sonores. À la fois pour moi, et pour l'auditeur.

C'est au reste l'une des raisons de mon intérêt pour Wyschnegradsky - au-delà de son travail sur le tempérament, j'étais intéressé par son idée de continuum et d'espace non octaviant. Lorsque je me suis mis à la composition, la mode était au post-sériel. Le courant spectral n'en était qu'à ses balbutiements. Quant à Scelsi, il était totalement inconnu en France, sinon de ceux qui avaient passé du temps à la Villa Médicis. L'un des seuls à s'intéresser à la question du continu était Ligeti. Pour le reste, il s'agissait majoritairement d'une pensée structuraliste, du discontinu et du fragment - une pensée dans laquelle je ne me reconnaissais pas. C'est donc mon aspiration au continu, en même temps que la volonté d'une musique riche d'éléments contrastants, qui m'a poussé vers le processus, lequel, à la manière des cailloux du Petit Poucet, me permettait d'unir le matériau, et d'associer l'auditeur au déroulement de la musique.

suite de l'entretien page 10 >>>

# PHILIPPE LEROUX

## *Quid sit musicus ?*

(2013-2014)

pour deux sopranos, mezzo soprano, deux ténors,  
baryton, basse, luth/guitare, vièle/violoncelle  
et électronique

**Durée:** 25 minutes

**Dédicace:** à Rachid Safir

**Commande:** Ircam-Centre Pompidou

**Éditions:** Billaudot

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

**Gilbert Nouno**

**Création**

**>>> Avec *Quid sit musicus ?*, vous revenez à l'Ircam pour la quatrième fois après *M* (1997), *Voi(Rex)* (2002) et *Apocalypsis* (2005-2006) (étendu en *Extended Apocalypsis* en 2011), mais vous êtes toutefois un utilisateur assidu des outils d'informatique musicale, même dans vos pièces strictement instrumentales. Vous êtes donc un compositeur « assisté par l'informatique »: comment cela enrichit-il votre musique ?**

J'utilise beaucoup la composition assistée par ordinateur (CAO) pour tout ce qui est harmonique - puis ces éléments me permettent de générer des proportions, des taléas rythmiques, et quelques autres aspects de la composition. Je l'emploie également beaucoup pour analyser des gestes humains, comme l'écriture, extraire des données de ces analyses et les appliquer à des traitements de la synthèse ou à la spatialisation. De par ma formation à la fois électroacoustique et instrumentale, l'utilisation de l'informatique

dans le cadre de mon travail de compositeur m'a toujours paru naturelle. Dans le cadre de la CAO, l'informatique n'est qu'un outil: un outil capable, en quelques secondes, de faire des calculs qui me prendraient des semaines manuellement - ce qui aurait pour conséquence l'abandon de certains concepts. En ce sens, l'informatique me permet d'approfondir certaines recherches. Mais, ne nous trompons pas, ce n'est pas la CAO qui invente et développe les concepts: l'ordinateur ne peut pas avoir d'idées musicales comme en a le cerveau humain.

**L'ordinateur vous renvoie-t-il parfois des résultats auxquels vous ne vous attendiez pas et que vous exploitez tout de même ?**

Oui: c'est un aller-retour constant. C'est parfois dans les petits bugs ou les approximations que naissent les idées intéressantes.

**Continuez-vous à aller vers de nouveaux outils ?**

Toujours.

**Quelle est alors votre attitude ?**

Première étape: tenter d'en dégager sa pertinence. Certains nouveaux outils ne sont, soit pas très intéressants, soit ne permettent pas d'aller suffisamment loin sur les pistes qu'ils ouvrent. Ensuite, j'essaie de voir comment cet outil peut se mettre au service de ce que j'ai envie de faire musicalement. Et, enfin, je me pose la question de composer avec...

Pour *Quid sit musicus ?*, l'une des motivations du projet a ainsi été d'expérimenter une nouvelle technologie : celle du « papier augmenté ». Ce papier n'est nullement un papier virtuel. C'est un papier qui ressemble à n'importe quel papier, mais à l'intérieur duquel se trouve une sorte de filigrane, qui fonctionne à la manière des codes-barres. On utilise un stylo muni d'une petite caméra Bluetooth, qui permet à la fois d'écrire, comme sur du papier normal - et donc de laisser des traces (ce qui n'est pas le cas sur une tablette graphique par exemple) -, et d'enregistrer en même temps, grâce à un ordinateur, tous les mouvements de l'écriture. On peut ainsi faire des allers-retours entre le papier et l'ordinateur, car on se repositionne par rapport aux traces laissées. On peut même commander l'ordinateur grâce au papier, en définissant par exemple une zone du papier qui, lorsqu'elle serait touchée par le crayon, donnerait l'ordre d'envoyer un traitement ou un fichier son.

Dans la continuation d'œuvres comme *Voi(Rex)* et *Extended Apocalypsis*, j'ai ainsi voulu travailler ici sur l'écriture - et il s'agit cette fois de l'écriture, littéraire ou musicale, au sens strict : la graphie. Quelles informations le graphisme et la calligraphie d'un manuscrit - en l'occurrence celui de Machaut qui, même s'il n'est pas de sa main, a été fait de son vivant et validé par lui - nous donnent-elles sur le texte lui-même ?

L'idée est donc de mettre en scène un scribe (Gilbert Nouno), qui réécrit, en direct, le manuscrit de Machaut sur du papier augmenté. Pas en intégralité, bien sûr : j'en ai extrait des passages (parmi lesquels un passage du rondeau *Ma fin est mon commencement*), non pas pour leurs qualités musicales, mais pour leur intérêt graphique. L'écriture de Machaut, tout en étant d'une modernité extrême, garde en effet une trace de l'écriture neumatique, et il y a dans le neume un rapport étroit entre le graphisme et le geste sonore.

Grâce au papier augmenté, on extrait du manuscrit de nombreux paramètres correspondant aux données gestuelles de la calligraphie : la position du graphisme dans l'espace de la feuille, sa disposition dans l'espace des portées, la vitesse et la pression du crayon, la durée nécessaire pour tracer les traits, l'épaisseur des formes, leur périmètre et leur surface, leur centre de gravité, l'ordre des formes, les axes selon lesquelles elles s'orientent... Ces données sont ensuite utilisées pour déterminer des gestes mélodiques et des échelles de hauteurs, des traitements du son, de la synthèse, de la spatialisation, ou encore pour générer, concernant les données symboliques (hauteurs, durées, etc.), des processus de distorsion, de modulation, de transposition ou de simulations d'effets acoustiques. J'ai également identifié, dans la notation de Machaut, tous les signes ayant des formes fermées - la *semi-brève* qui ressemble à un *punctum inclinatum* aura ainsi toujours une certaine forme -, et établi entre eux des hiérarchies et des classements, en fonction de leur rendu sonore. Un travail passionnant, qui me donne des indices structurels.

Comme dans *Voi(Rex)*, j'imagine une scénographie - qui possède naturellement une certaine force puisqu'elle est en lien avec la composition et la structure de l'œuvre.

**L'écriture neumatique vous habite depuis un moment, puisque vous vous y intéressiez déjà en 1990 pour l'écriture de *Je brûle, dit-elle un jour à un camarade* (jouée le 19 juin, voir page 27).**

L'idée de *Je brûle...* était effectivement de travailler sur la neumatique, au sens de la neumatique grégorienne ou byzantine - c'est-à-dire l'écriture à l'aide de formules mélodico-rythmiques. J'étais fasciné par cette pensée du son non discrétisé qui se différencie de la *note*. Les sons de *Je brûle...* sont ainsi pensés comme des « petites formes », des « monades » déjà exis-

tantes, et la partition est intégralement écrite sous forme de neumes: des *scandicus*, des *climacus resupinus*, des *porectus* - mais sur une portée à cinq lignes et dans une écriture vocale tout à fait contemporaine. De l'écriture moderne, il n'y a que des hauteurs et des dynamiques. Tout le reste est noté par des ligatures entre les sons et des épaisseurs différentes des notes.

**Nous mentionnions tout à l'heure vos références au baroque. Ici, c'est de musique médiévale qu'il s'agit: dans un cas comme dans l'autre, vous vous inscrivez dans l'histoire de la musique et, surtout, dans un «recyclage» de la musique ancienne...**

J'aime bien ce terme: «recyclage». Il a une légère connotation écologique qui me plaît beaucoup. C'est un «recyclage» dans le sens où l'on donne une autre interprétation, un autre sens, à l'écrit (ici celui de Machaut, puisqu'on utilise ses données graphiques pour en tirer quelque chose d'autre).

Mais, prenons un peu de recul: ces œuvres nous viennent de si loin dans le temps que notre perception est certainement très différente que celle de leurs contemporains. Il est ainsi tout à fait logique qu'elles nous arrivent filtrées, retraitées ou légèrement transformées du point de vue du timbre, en fonction de leur distance dans le temps... En plus de «recycler» l'écriture de Machaut, je fais ici l'expérience de «filtres temporels». Certains passages des pièces médiévales seront traversés de manière un brin ambiguë: est-ce la pièce médiévale elle-même, ou est-elle légèrement retraitée, comme filtrée par la distance temporelle d'où elle nous parvient?

**En quoi l'œuvre de Machaut est-elle plus susceptible à ce recyclage?**

Machaut est un immense compositeur et poète. L'un des plus grands poètes médiévaux français, dont l'œuvre poétique, pourtant magnifique, est quasiment inconnue du grand nombre. En tant que compositeur, Machaut est à la fois extrêmement proche de la tradition (dans *Felix virgo*, il emploie un fragment du *Salve Regina* comme teneur) et d'une modernité incroyable. Selon moi, il ne faisait aucun distinguo entre modernité et tradition - au sens, du moins, où je comprends la tradition: c'est-à-dire une tradition vivante et non figée ou morte, l'inverse de l'habitude. La tradition, c'est puiser dans (et se nourrir de) ses racines.

**Tout comme Machaut, vous avez vous-même des rapports très étroits avec le langage - mais aussi avec d'autres disciplines artistiques comme les arts visuels.**

Il est difficile pour moi d'en parler. Enfant, je voulais en effet être peintre - j'étais marqué par Turner, Fra Angelico ou Tapies, par la sculpture de Henry Moore... Mais j'aurais été un peintre raté. Tout mon entourage trouvait que ce que je faisais n'avait absolument aucun intérêt - et je me suis laissé convaincre. Je pense qu'ils avaient raison - ce n'était pas là ma voie -, mais ils me l'ont dit d'une façon blessante, dont j'ai longtemps souffert. Idem pour l'écriture. Jusqu'à 19 ans, je me pensais autant écrivain que compositeur. J'ai ensuite pris conscience du potentiel probablement plus important que j'avais en tant que compositeur et j'ai fait le choix conscient de m'y consacrer à plein. De 18 à 35 ans, je n'ai plus écrit. Puis j'ai recommencé à écrire... à propos de musique.

### Qu'entendra-t-on exactement au cours de ce concert ?

Une tresse - au sens de tresse topologique. La tresse est un concept formel que j'explore depuis plusieurs années, et qui participe du reste de mon travail sur la continuité. *Quid sit musicus?* est donc écrit comme une tresse à trois brins. Le premier brin consiste en différents éléments que je construis à l'Ircam depuis plus d'un an - et qui mettent notamment en œuvre tout ce que j'ai décrit plus haut. Le deuxième est composé de pièces médiévales, au nombre de quatre : trois pièces de Machaut, le rondeau *Ma fin est mon commencement*, la ballade *Sanz cuer*, et son dernier motet *Felix virgo/Inviolata genitrix*, ainsi que *La harpe de melodie* de Jacob de Senleches, pour prolonger sur *l'Ars Nova*, ou plutôt *l'Ars Subtilior*. Ces quatre œuvres seront jouées telles quelles, in extenso, avec parfois de légers traitements, dont j'ai parlé plus haut, et un travail sur la spatialisation. Elles seront aussi reprises dans ma musique, réintroduites sous forme de parfums ou de fragments. Enfin, le troisième brin présente mes *Cinq poèmes de Jean Grosjean*, constitués d'abord d'un assemblage de courts extraits de mes œuvres vocales composées avant les années 2000 - extraits qui sont filtrés eux-mêmes en fonction de leur distance dans le temps. Dans ses textes si simples d'apparence, tout en étant d'une grande profondeur, Grosjean évoque des phénomènes cosmiques à la façon de figures géométriques. Cette façon d'évoquer le mouvement des constellations ou la ligne d'horizon n'est pas sans rappeler les structures isométriques ou les teneurs moyenâgeuses.

Au-delà des gestes mis en scène musicalement, tant au niveau sonore que structurel, afin de créer un lien substantiel avec les œuvres médiévales, la nouvelle œuvre s'inspire des structures, des textes et des couleurs phonétiques des pièces du XIV<sup>e</sup> siècle. Le fait qu'une partie de ses chemi-

nements harmoniques soit déduite des données d'analyse de l'enregistrement audio du rondeau *Ma fin est mon commencement*, place la perception au cœur même de l'acte compositionnel.

La structure de l'ensemble s'appuyant sur la construction palindromique du rondeau de Machaut s'allie à un jaillissement spontané des idées et des gestes musicaux pour respecter ce profond équilibre cher aux poètes et aux musiciens du XIV<sup>e</sup> siècle entre ce qu'ils appelaient alors les « Faits » et les « Dits ».

### En quoi l'idée de tresse se manifeste-t-elle dans l'écriture ?

Par un entrelacement de ces trois types d'activités : on commence par la première, puis on bascule vers la deuxième, qu'on abandonne pour la troisième, pour revenir ensuite à la première de nouveau, et ainsi de suite. Exactement comme une tresse de cheveux - même si les brins n'apparaissent pas de façon périodique et régulière -, on n'entend jamais qu'un brin à la fois. Cependant, quand on quitte un brin, il continue d'évoluer, hors de portée de nos oreilles. Lorsqu'il reparaît, on ne le reprend jamais où on l'a laissé, mais un peu plus loin, nouant autant de liens virtuels passionnants entre les différents moments de la pièce. C'est pour moi un très fort enjeu formel car c'est une manière d'assurer à la fois la continuité et la cohérence des idées, tout en préparant l'auditeur aux plus extravagantes surprises. Chaque brin est éclaté en morceaux, pour recomposer un nouvel ensemble.

À partir de là, je soigne les enchaînements, les articulations formelles. Je décline de multiples façons de passer d'une séquence à l'autre.

### **Pourquoi ce titre ?**

*Quid sit musicus ?* est une question que posait déjà Boèce, au VI<sup>e</sup> siècle, dans son ouvrage *De institutione music* : le musicien est-il celui qui joue, celui qui fait (au sens de « faire par intuition ») ou celui qui comprend ? Boèce prend sur lui de donner une réponse : plus platonicien que Platon lui-même, le musicien est pour lui celui qui comprend, celui qui structure et maîtrise totalement ce qu'il fait.

Cette question embrasse en réalité quelques-uns des enjeux majeurs de la musique du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Grâce aux nouvelles techniques électroacoustiques, la production de phénomènes sonores, la composition et la perception se trouvent, à notre époque, souvent intimement liées, à tel point que le compositeur peut être celui qui construit le discours musical et en même temps celui qui produit l'ensemble des sons (dans la musique électronique par exemple), ou encore que la façon de percevoir le son se trouve dorénavant au centre même des outils conceptuels de la composition.

Ici, en interrogeant les rapports que peuvent entretenir des musiques vocales avec accompagnements d'instruments d'époque (vièle à bras, luth), composées au Moyen Âge, et ma propre musique, j'ai eu envie d'apporter d'autres réponses que celle de Boèce : le musicien ce n'est pas seulement celui qui comprend, c'est évidemment aussi celui qui fait par intuition, mais c'est aussi celui qui joue, celui qui perçoit, celui qui s'étonne, celui qui imite, etc. Chacun des éléments qui composent le premier brin, ceux qui feront le lien entre le médiéval et le reste, représente une réponse à la question que pose Boèce. Au reste, Machaut lui-même a répondu à Boèce, lorsqu'il a écrit « Et musique est une science qui veut qu'on rit et chante et danse ». C'est donc une science - au sens qu'on donnait à ce terme à l'époque - en même temps qu'une énergie de vie, pouvant aller jusqu'au divertissement, ce que Boèce considère comme vulgaire. Toute ma vie de compositeur est mue par ces deux forces fondamentales : élaboration structurale d'une part, et, de l'autre, intuition, spontanéité et liberté.

suite de l'entretien page 31 >>>

# GUILLAUME DE MACHAUT

## *Ma fin est mon commencement* (R14)

(première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle)

rondeau à trois voix (tenor, contratenor, triplum,  
respectivement vièle, ténor et luth)

**Durée:** 2 minutes

Sous sa forme de rondeau, *Ma fin est mon commencement* cache un canon rétrograde: à mi-chemin, les deux voix supérieures s'échangent leurs lignes mélodiques respectives et les réexposent chacune à rebours, tandis que le *ténor* chante le miroir rétrograde de son propre chant - ainsi des paroles: « Ma fin est mon commencement, / et mon commencement ma fin. »

J. S.

*Ma fin est mon commencement  
Et mon commencement ma fin*

*Est teneüre vraiment  
Ma fin est mon commencement.  
Mes tiers chans trois fois seulement  
Se retrograde et ainsi fin.  
Ma fin est mon commencement  
Et mon commencement ma fin.*

# GUILLAUME DE MACHAUT

## *Sanz cuer* (B17)

(XIV<sup>e</sup> siècle)

ballade à trois voix (triple canon, respectivement basse, luth et vièle)

**Durée:** 4 minutes

Parmi les quarante-deux ballades écrites et mises en musique par Machaut qui nous sont parvenues, *Sanz cuer* est non seulement l'une des plus emblématiques, mais surtout l'une des plus radicales dans son écriture. Machaut y a en effet recours à la polytextualité: les trois voix chantent chacune un texte différent...

J.S.

*Sanz cuer m'en vois, dolens et esplourez,  
Pleins de soupirs et diseteus de joie,  
D'ardant desir espris et embrasez,  
Douce dame, que briefment vous revoie,  
Si qu'einsi sanz cuer durer  
Ne porroie ne tels mauls endurer,  
S'Espoirs en moy ne faisoit sa demeure  
En lieu dou cuer, dame, qui vous demeure,  
Et Souvenirs qui scet tous les secrés  
Que Dous Pensers m'amenistre et envoie,  
Dont en moy est empreins et figurez  
Vos faitis corps et vo maniere quoie,  
Vo douls riant regarder  
Et vo douceur qui me fait aouer  
Vous que je voy par tout et à toute heure  
En lieu dou cuer, dame, qui vous demeure.  
S'ay plus de joie et de douceur assez,  
Quant je les ay, que de mon cuer n'arroie;  
Car en tous cas sui d'Espoir confortez  
Et Souvenirs me monstre, où que je soie,  
Vo plaisant viaire cler.  
Et s'aucuns griés me vient par desirer,  
Tres Dous Pensers le destruit et deveure,  
En lieu dou cuer, dame, qui vous demeure.*

*Amis, dolens, maz et desconfortez  
 Partez de moy et volez que je croie  
 Que vos cuers m'est tous entier demorez.  
 Tres bien le croy; dont je ne vous porroie  
     Si biau don guerredonner,  
 Et vous peüsse à fin souhait donner  
 Quanque desirs en ce monde saveure,  
 En lieu dou cuer, amis, qui me demeure.  
 Car il est vrais, fins, loiaus et secrez,  
     Frans et gentis, ne dire ne saroie  
 La riche honneur dont il est couronnés  
 Ne le haut bien: si ne say tour ne voie,  
 Comment peüsse finer Dou remerir.  
     Mais je ne vueil pener  
 Qu'à mon pooir vous conforte et sequeure,  
 En lieu dou cuer, amis, qui me demeure.  
 Si vous promet qu'en foy serés amez  
 Par dessus tous, sans ce que je recroie,  
     Et avec ce mon cuer emporterez  
 Qui pour vous seul me guerpist et renoie;  
     Se le veuil liés bien garder  
     Et comme ami conjoïr et amer,  
 Car plus chier don n'ay dont je vous honneure,  
 En lieu dou cuer, amis, qui me demeure.*

*Dame, par vous me sens reconfortez  
 De tous les griés que recevoir soloie,  
 Par vous sui hor de toutes orphentez,  
 Par vous ne puis riens sentir qui m'anoie,  
     Par vous m'estuet esperer  
 Quanque loiaus amis puet desirer,  
 C'est de merci don, s'en moy ne demeure  
 En lieu dou cuer, dame, qui vous demeure.  
     Dame je sui par vous resuscitez,  
 En paradis mis d'enfer, où j'estoie,  
 De mes mortelz paours asseürés,  
 Des grans douleurs garis que je sentoie;  
     Par vous est dous mon amer,  
 Quant vostre amie me daingniez apeler,  
 Et s'il vous plaist que joie en moy acqueure  
 En lieu dou cuer, dame, qui vous demeure.  
     Si seroie faus traîtres prouvés,  
 Douce dame, se je ne vous amoie  
 Tres loyaument, car tous mes biens est nez  
 De vostre bien; dont si fort me resjoie,  
     Quant bele et bonne sans per  
 Et des dames la flour vous oy nommer,  
 Que tendrement de joie en riant pleure  
 En lieu dou cuer, dame, qui vous demeure.*

# GUILLAUME DE MACHAUT

## *Felix virgo/Inviolata genitrix* (M23)

(probablement autour de 1359-1360)

motet à quatre voix (cantus 1, cantus 2, tenor, contratenor, respectivement mezzo-soprano, vièle et deux barytons)

**Durée:** 4 minutes

Destiné à la Vierge Marie, ce motet à quatre voix a probablement été composé à l'occasion du siège de Reims, épisode de la guerre de Cent Ans dont Machaut a sans doute été témoin. Désireux d'en finir avec la monarchie française, l'anglais Edouard III fait le siège de Reims pour tenter de s'y faire couronner. En vain. Le siège se conclut par une déroute des armées anglaises et mène au traité de Brétigny. L'image de la « mère inviolée » (*inviolata genitrix*) prend donc un double sens, religieux d'une part, militaire et politique de l'autre.

J. S.

*Felix virgo, mater Christi,  
 Que gaudium mundo tristi  
 Ortu tui contulisti,  
 Dulcissima;  
 Sic hereses pervenisti,  
 Dum angelo credidisti  
 Filiumque genuisti,  
 Castissima.  
 Roga natum, piissima,  
 Ut pellat mala plurima  
 Tormenta que gravissima,  
 Que patimur;  
 Nam a gente ditissima,  
 Lux lucis splendidissima,  
 De sublimi ad infima  
 Deducimur;  
 Cunctis bonis exuimur,  
 Ab impiis persequimur,  
 Per quos, virgo, subicimur  
 Servitutis,  
 Nam sicut ceci gradimur  
 Nec directorem sequimur,  
 Sed a viis retrahimur  
 Nobis tutis.  
 Gracie fons et virtutis,  
 Sola nostre spes salutis,  
 Miserere destritutis  
 Auxilio,  
 Ut a culpis absolutis  
 Et ad rectum iter ductis  
 Inimicisque destructis  
 Pax sit nobis cum gaudio.*

*Inviolata genitrix,  
 Superbie grata victrix  
 Expers paris,  
 Celestis aule janitrix,  
 Miserorum exauditrix,  
 Stella maris,  
 Que ut mater consolaris  
 Et prolapsis deprecaris  
 Humiliter,  
 Gracie fons singularis,  
 Que angelis dominaris,  
 Celeriter  
 Para nobis tutum iter  
 Juvasque nos viriliter;  
 Nam perimus,  
 Invadimur hostiliter,  
 Sed tuimur debiliter.  
 Neque scimus  
 Quo tendere nos possimus  
 Nec per quem salvi erimus  
 Nisi per te.  
 Eya! ergo poscimus,  
 Ut sub alis tuis simus  
 Et versus nos te converte.  
 Ad te suspiramus gementes et flentes....*

# ENTRETIEN AVEC RACHID SAFIR

## La genèse de *Quid sit musicus* ?

**Avec les Solistes XXI, vous n'en êtes pas à votre première expérience de mélange des répertoires, musique ancienne et musique contemporaine.**

Il existe des passerelles entre tous les répertoires. Dans le domaine de la musique vocale a cappella, les polyphonies de la musique ancienne et l'esthétique de la musique contemporaine ne sont pas sans parenté, notamment dans l'équilibre et la définition de chaque voix, dans un mariage cohérent qui garde à chacune sa personnalité.

**D'où vous vient l'idée de ces concerts qui enjambent les siècles ?**

Déjà, lorsque j'étais jeune chanteur, chantant surtout de la musique ancienne, je m'intéressais à la musique d'aujourd'hui. Je traînais du côté du GRM, où je connaissais quelques compositeurs, mais j'étais bien incompetent dans le domaine. Déjà à l'époque, j'ai tenté l'expérience, mais, face à des œuvres de Morales ou Gesualdo, celles de ces compositeurs ne résistaient pas. Ces programmes, qui ressemblaient à des collages, pouvaient même sombrer dans le ridicule.

J'étais pourtant convaincu, et je le suis encore, que la musique d'aujourd'hui peut atteindre les mêmes niveaux d'inspiration et de contenu que la musique ancienne, quand bien même serait-elle formellement radicalement différente. Il y a quelques années, je me suis adressé à Klaus Huber, pour qu'il complète par des *Lamentations* le cycle incomplet des *Répons* de Gesualdo.

Très enthousiaste, il s'est lancé dans un travail monumental et formidable. Il s'est replongé dans le répertoire, et a retravaillé toutes les techniques de composition du XVI<sup>e</sup> siècle. Intégrant totalement sa technique et sa logique et celles de Gesualdo, il nous a écrit une merveille hélas trop peu connue, les *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsoria Iesualdi*. À l'écoute, le passage de l'un à l'autre est bien sûr remarquable, mais se fait toujours d'une manière cohérente.

**Vous avez l'habitude de travailler avec l'Ircam. Que recherchez-vous dans une telle collaboration, outre le contact avec les compositeurs de notre temps ?**

Les polyphonies a cappella, du Moyen Âge ou de la Renaissance, perdent beaucoup dans les salles de concert actuelles. Les acoustiques qui sont à notre portée sont soit celles des grands lieux de pierre - qui ne sont pas vraiment conçus pour ce type d'instruments (favorisant au contraire l'homogénéité des ensembles), soit les salles de concert lambda, qui non seulement n'ont aucune poésie mais ne permettent pas de jouer avec le retour acoustique. Quant à la musique contemporaine, on y recherche des voix précises et personnalisées. Dans un cas comme dans l'autre, l'électronique est un atout : grâce à elle, on transporte avec nous notre propre acoustique, indépendamment des lieux où l'on se produit. Et on donne à entendre en concert ce qu'on a imaginé en répétition. C'est ce que nous avons

pu constater lors du concert Gesualdo/Momi que nous avons donné à l'Ircam l'an passé : tout était somptueusement sonorisé, de manière imperceptible, et tout était harmonisé pour que, du début à la fin, le public n'entende pas de différence avec le supposé « son réel ».

### **Comment avez-vous rencontré Philippe Leroux ?**

La première fois, c'était il y a près de trente ans, alors que j'étais un professionnel débutant et lui un tout jeune homme qui avait à peine commencé à composer. Il s'intéressait alors à la musique vocale et à la musique ancienne, et j'étais reparti avec une bonne idée de lui. Je me souviens de *Je brûle, dit-elle un jour à un camarade*, qui est l'une des premières pièces que j'ai entendues de lui. J'avais trouvé ça superbe. Du point de vue vocal, c'est une chose géniale. Puis je l'ai perdu de vue.

Mais nos imaginaires musicaux sont assez proches : rigoureuse sans en avoir l'allure, sa musique dégage un parfum de liberté.

### **Comment est né le projet de *Quid sit musicus* ?**

Nous nous sommes revus il y a 5 ou 6 ans - la gestation d'un tel projet est très longue. Ayant beaucoup travaillé Guillaume de Machaut, j'avais le sentiment que l'alliance des deux pouvait être intéressante.

Mais Philippe n'est pas homme à survoler un sujet. Nous avons bénéficié d'une résidence de quelques mois à Saint-Florent-le-Vieil, pour poser les bases du travail. Nous nous réunissions, avec quelques chanteurs et musiciens, mais aussi des linguistes, des spécialistes du français roman et de la musique médiévale, pour donner aux interprètes et à Philippe des clefs pour lire les manuscrits, en connaître les codes, à la fois musicaux, poétiques et linguistiques. Cette première étape a duré un an et demi, et a abouti à un premier concert donné dans le cadre du Festival Musica à Strasbourg en 2010. C'est en sortant de cette première expérience qu'il a vu une autre manière d'aborder le sujet - celle que l'on entendra dans *Quid sit musicus* ?

Propos recueillis par J. S.

# JACOB DE SENLECHES

## *La harpe de melodie*

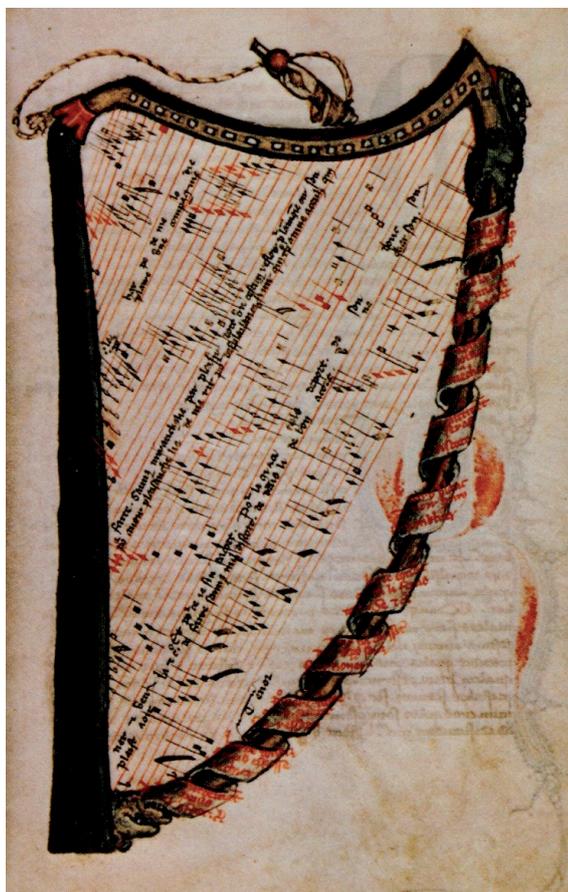
(vers 1395)

Virelai (superius, contra, tenor, respectivement deux sopranos et vièle)

**Durée:** 4 minutes

La particularité de ce virelai à deux voix est très certainement la manière dont il nous est parvenu: l'une des deux sources qui nous servent aujourd'hui est en effet un manuscrit (datant des alentours de 1395) où l'œuvre apparaît écrite sur les cordes d'une harpe (laquelle rappelle, bien sûr, la harpe du titre). Jacob de Senleches, éminent représentant de l'*Ars subtilior*, serait lui-même harpiste.

J. S.



*La harpe de melodie  
Fait sans mélancolie,  
Par plaisir,  
Doit bien chacun réjouir  
Pour l'harmonie  
Ouir, sonner et veir.*

*Et pour ce je suis d'accord  
Pour le gracieux déport  
De son doux son,  
De faire sans nul discort  
Dedans li, de bon accord,  
Bonne chanson.*

*Pour plaire bonne compagnie  
Pour avoir plaisance lie  
De merir,  
Pour deplaisance fuir  
Qui trop annue  
A ceux qui plaist a oir.  
La harpe de melodie...*

←

La harpe de melodie, Codex Chantilly, Chicago, Newberry Library, Ms. 54.1, f. 10r (RISM siglum US-Cn 54.1)

# PHILIPPE LEROUX

## *Cinq poèmes (chansons) de Jean Grosjean*

(2010)

pour six voix mixtes a cappella (deux sopranos, mezzo, ténor, baryton et basse)

**Durée:** 22 minutes

**Dédicace:** à Nicolas Donin

**Éditions:** Billaudot

**Livret:** Jean Grosjean (1912-2006), *Rapsodies*

**Création:** le 6 octobre 2010, à l'église Saint-Pierre Le Jeune de Strasbourg, dans le cadre du Festival Musica, par les Solistes XXI, sous la direction de Rachid Safir.

1. *Le gué*
2. *Désert à l'essai*
3. *Oraison*
4. *Thermidor*
5. *La cabane*

Les gestes sonores et calligraphiques purement humains engendrés par la mise en perspective sonore des pièces médiévales et des technologies modernes utilisées, sont confrontés aux gestes provenant d'éléments naturels des *Cinq poèmes de Jean Grosjean*. La gestuelle de la main humaine, et ses prolongements électroacoustiques imaginés par l'homme, est évaluée à l'aune plus cosmologique des mirages qui passent, des éclaboussures de soleil, des drames ou moments sonores limpides, frais et en état d'apesanteur, des constellations tournant « jusqu'à ce que le soleil se fiche vibrant comme une flèche dans le zénith », ou encore de l'azur blessé à mort engendrant le son « prêt à tomber dans le puits d'en haut » sur l'écrasante immobilité du monde.

Philippe Leroux

### Le qué

*La rivière étale son eau transparente et si peu profonde qu'on voit les graviers de son lit mêlés aux images du ciel. Le maître hésite à passer. On prendrait pour ses vertiges les inégalités du sol. Il regarde en l'air.*

*Les nuages voyagent au-dessus des arbres. Ils emportent vers la montagne les empreintes de la clarté pour y attendre le maître.*

*Les souffles sont en repos. La lumière joue dans les joncs. C'est à peine si l'onde se ride au bord d'une aspérité.*

*L'ombre du maître sur l'eau. Il respire avec douceur sans faire bouger les houblons.*

### Désert à l'essai

*Il s'est éloigné des villages. Vers le soir il a atteint le désert, il s'y est enfoncé. Il s'est livré au mutisme de l'espace. Il n'a guère dormi. Les constellations tournaient lentes. Puis toutes les veilleuses du ciel se sont éteintes dans la pâleur de l'aube.*

*Adossé à une pierre froide il a regardé naître la lumière. Il a senti monter une tiédeur, puis sourdement la fièvre. Ne pas manger.*

*La chaleur qui gagne. Les yeux offensés par l'éclat du jour. Il faut des creux d'ombre pour survivre, et changer de place suivant l'heure.*

*Jusqu'à ce que le soleil se fiche vibrant comme une flèche dans le zénith. L'azur blessé à mort. Le chaos du sol prêt à tomber dans le puits d'en haut et l'âme dans l'inconscience.*

*Que d'instant à l'attache. Mais rien de changeant comme eux. Le scorpion sous la roche. Un souffle avec ses pieds de poussière ou une lapidation de sable.*

*Et le soleil lassé lui-même. Désarmée de rayons sa braise encore en suspens, puis tombée d'un coup.*

*Alors la nuit de nouveau avec sa froidure sous un ciel de pierreries tremblantes et le sillage des météorites.*

*L'insomnie jusqu'au petit matin, jusqu'à l'abîme d'un sommeil sans rêve et ne revenir à soi qu'au plein jour.*

*Devant moi l'étendue de l'avenir. Derrière moi infranchissable les parois du passé. Fermer les yeux. T'attendre.*

*Le silence. Ou presque. Ton pas est pourtant léger.*

### Thermidor

*La journée règne dès le matin. Les céréales sont déjà torrides. Les papillons zigzaguent encore sur le sainfoin, mais les passereaux du verger ont cessé leur chahut. Les lisières opposent au soleil leurs boucliers frémissants et l'ombre des forêts est assiégée.*

*Mais les heures rongent goutte à goutte la durée du jour et mon délai de vie. Ce temps qui m'emporte, toi qui l'inventes te risques-tu avec lui? Ne le sais-tu pas frangible? Ne va-t-il pas s'échouer au pied d'un lendemain final?*

*Ou bien n'es-tu pas déjà le lendemain qui m'attend comme la cessation épie le mouvement? Peut-être me recevras-tu comme un mur accueille un lichen? Ou encore ne te caches-tu pas dans l'effritement de mon âge? Mais voilà que tu retiens ton souffle.*

*Il y a bien eu l'hésitation du point du jour. On se disait: Va-ce être la lumière ou seulement une de ces clartés errantes de la nuit? Et voilà qu'à midi c'est le soleil qui s'interroge: Tant qu'à débouler du toit céleste, sera-ce en avant ou en arrière? Les questions sont des touffeurs irrespirables. L'indécision fige. Pas une herbe, pas une feuille qui ait une opinion. Les mouches se posent hébétées sur les corps inertes. Il ne s'est jamais rien passé. La matinée même aura été illusoire si Dieu se tait, si Dieu n'est que l'éternel sommeil des divinités. S'il n'est plus temps, il n'est pas Dieu.*

*Or soudain l'instant bascule dans la fosse comme ses devanciers. Le déclin s'amorce, se réamorce, l'antique déclin né avec l'univers comme une barge chargée qui va aller se fendre contre un récif, et tu crieras: Sauve qui peut.*

*En effet la journée s'étirole. Elle descend le petit chemin du soir entre de grandes fleurs mélancoliques. Les tournesols baissent la tête, les marguerites font les distraites, les phlox s'exhalent. Quant au soleil du ciel, il trébuche dans les présages indéchiffrables d'un ouest bariolé.*

*Tu dis seulement: Je t'ai engendré aujourd'hui.*

### Oraison

*Il me semble que si j'étais en mer avec toi, je dormirais dans la tempête. Je n'entendrais de ses fureurs que l'écho de ton silence. Je ne sentirais de ses désordres que l'em-brun de ta patience.*

*Mais le cri des malades ou le regard des estropiés, est-ce que ta main ne va pas jusque-là ? Comme si du feuillage d'un arbre sortaient quelques longues branches mortes. Je ne m'en console qu'avec la santé des pauvres, le sourire des malheureux, la salinité des larmes.*

*Certes le ruisseau qui psalmodie sous les aunes, il suit la courbure que tu donnes au vallon. Mais le vent ne prend que des chemins de traverse. Les drapeaux disent qu'il passe et où il va, puis leur étoffe retombe.*

*Alors l'herbe s'affale devant toi, l'air tremble sur les éteules, mais toi tu poses sur moi l'ombre des lisières.*

*Jusqu'à quand te cacheras-tu derrière un emmêlement de délices et de dégoûts ? Non je n'ai pas peur de toi. Si tous avaient peur et si tu me faisais peur toi-même, j'aurais peur, mais pas de toi.*

*Jusqu'à quand ne te lèveras-tu que comme l'indécision d'une brume matinale parmi la gloire des fourrages en fleurs ?*

*Ou bien tu t'amenuises comme la vibration d'un timbre d'horloge dont on n'a pas écouté sonner l'heure.*

*Tu fais un geste innocent comme une clarté d'après-midi sur une passerose noire comme l'étoile du soir dans une ramure de prunier, mais l'univers redevient vite une ruelle déserte à nuit tombante avec pour seule âme la lanterne sourde d'un bouvier au coin de sa remise.*

### La cabane

*Il y avait une cabane dans le verger. On y rangeait les outils de jardin. Il s'y trouvait aussi un coffre avec quelques livres. Le garçon y venait aux heures de sieste. Il déchiffrait des textes dans l'écrasante immobilité du monde.*

*Le silence de l'écriture lui parlait. Il se penchait sur les phrases, mais souvent il relevait la tête dans l'entrebâillement de la porte pour vérifier si ce qu'il comprenait concordait avec ce que le vallon laissait voir de l'univers. Tandis que s'éteignait lentement en lui l'articulation sonore ou sourde des consonnes, il attardait son regard sur l'enchantement des peupliers qui chuchotaient au bord du ru et masquaient un peu le coteau où irait s'abîmer le soleil dans les extravagantes colorations du ciel crépusculaire. Il avait en main le recueil arabe des paroles d'Agour « qui s'est fatigué, fatigué, épuisé au sujet de Dieu » :*

*Je suis tout à fait stupide, je n'ai pas d'intelligence.*

*Je n'ai pas pu apprendre et je ne sais rien.*

*Qui est-ce qui est monté au ciel et en est redescendu ?*

*Qui est-ce qui attrape le vent avec ses mains ?*

*Qui est-ce qui retient les flots avec sa blouse ?*

*Qui est-ce qui arrive à borner les horizons ?*

*Est-ce que tu sais son nom et le nom de son fils ?*

*Le lecteur se disait : Voilà un sérieux camarade. Sa modestie est la vérité même. Son ignorance en dit plus que la science des autres. Les joncs ici se tiennent au garde-à-vous devant la rivière qui va et ils baissent la tête quand défile l'orage. Agour, le roseau pensant.*

*On ne comprend guère pourquoi l'espace existe ni comment les minutes s'écoulaient. L'air qui passe, un nuage qui passe, on n'y peut rien. Une idée qui vous vient à l'esprit comme un papillon sur une scabieuse...*

*Ce qu'on ne sait pas n'a pas de bornes et c'est à cela qu'on s'adosse pour voir errer les siècles ou sombrer les météores. Mais n'est-on pas parfois au-dessus de ce soleil qui tourne à plein-temps comme un esclave ?*

*Des femmes fanaient au loin. Un char de regain rentrait au village en grinçant du moyeu. On entendait les sabots des chevaux ponctuer la voix de leur maître.*

# PHILIPPE LEROUX

## *Phyton, phyton*

(2010)

pour deux ténors

**Durée:** 1 minute

**Éditions:** Billaudot

**Création:** le 6 octobre 2010, à l'Église Saint-Pierre

Le Jeune de Strasbourg, dans le cadre du Festival

Musica, par les Solistes XXI, sous la direction

de Rachid Safir.

Composé pour le premier projet de concert autour de l'œuvre de Guillaume de Machaut de Philippe Leroux et l'ensemble Solistes XXI, *Phyton, phyton* est un palimpseste: Philippe Leroux a mis sa propre musique sur un texte de Guillaume de Machaut - que Machaut avait au reste déjà mis en musique dans sa Ballade à trois voix *Phyton, le merveilleus serpent* (B38).

*Phyton, le merveilleus serpent  
Que Phebus de sa flesche occit.  
Avoit la longueur d'un erpent,  
Si com Ovides le descrit.  
Mais onques homs serpent ne vit  
Si fel, si crueus ne fier  
Com le serpent qui m'escondit,  
Quant à ma dame merci quier.*

*Il ha sept chiés, et vraiment,  
Chascuns à son tour contredit  
La grace, où mon vray desir tent,  
Dont mes cuers an douleur languit:  
Ce sont Refus, Desdaing, Despit,  
Honte, Paour, Durte, Dangier,  
Qui me blessent en l'esperit,  
Quant à ma dame merci quier.*

*Si ne puis durer longuement,  
Car ma dame tres douce rit  
Et prent deduit en mon tourment  
Et ès meschiés, où mes cuers vit.  
Ce me destruit, ce me murdrit,  
Ce me fait plaindre et larmoier,  
Ce me partue et desconfit,  
Quant à ma dame merci quier.*





# PHILIPPE LEROUX II

Jeudi 19 juin, 20h

Église Saint-Merry

## Ensemble Accroche Note

**Françoise Kubler** soprano

**Anne-Cécile Cuniot** flûte

**Armand Angster** clarinette

**Thomas Gautier** violon

**Laurent Camatte** alto

**Christophe Beau** violoncelle

**Jean-Daniel Hégré** contrebasse

**Michèle Renoul** piano

**Sylvie Reynaert** percussion

Assistant musical et prises de sons originales **François Donato**

## Philippe Leroux

*Continuo(ns)*

## Marco Momi

*Almost Requiem*, commande de l'État français pour Accroche Note

**CRÉATION**

## Philippe Leroux

*Je brûle, dit-elle un jour à un camarade*

## Pierre Jodlowski

*Ombra della Mente*

**CRÉATION FRANÇAISE**

Durée : 1 h 15 sans entracte

Production Accroche Note. Coproduction Ircam-Centre Pompidou et BABEL Productions.

Avec le soutien de la Sacem.

Accroche Note est un ensemble conventionné par le ministère de la Culture et de la Communication - Direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace - et la Ville de Strasbourg, et soutenu par la Région Alsace, le Conseil général du Bas-Rhin, la Spedidam et la Sacem. Accroche Note reçoit pour son action en faveur de la musique contemporaine le soutien de musique nouvelle en liberté.

**accroche  
note**

**ircam**  
Centre  
Pompidou

**BABEL**  
babelproductions.com

les  
rendez-vous  
contemporains  
de saint-Merry

**sacem** F

la culture avec  
la copie privée

PHILIPPE LEROUX II

Jeudi 19 juin, 20h  
Église Saint-Merry



# PHILIPPE LEROUX

## *Continuo(ns)*

(1993-1994)

pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano

**Durée:** 15 minutes

**Commande:** Commande d'État

**Dédicace:** à l'ami et au compositeur Philippe Hurel

**Éditions:** Billaudot

**Création:** le 8 octobre 1994 à l'Auditorium Colbert de la Bibliothèque nationale à Paris, par l'ensemble Court-circuit, sous la direction de Pierre-André Valade.

Dédiée « à l'ami et au compositeur Philippe Hurel », l'œuvre fut composée entre 1993 et 1994. Le principe du continuo, inscrit dans le titre sans parenthèses, se réfère de manière allusive ou cachée à la technique d'écriture baroque. Certes, plus dans l'idée de pulsation ininterrompue et obstinée que dans celle de soubassement chiffré propre à créer des climats harmoniques. Ce continuo évoque ici une continuité absolue, faite de permanences enchevêtrées, s'épaulant les unes les autres en vue d'un effort commun à poursuivre. D'où l'autre acception du titre, plus morale cette fois, dès lors qu'on en élimine les parenthèses<sup>1</sup>.

La clarté d'expression qui caractérise le style du compositeur est portée à son comble dans cette œuvre. Le principe de continuité qui anime la pièce procède d'une volonté évidente de logique. Toutes les idées de l'œuvre sont déduites, soit d'un son initial qui porte déjà en lui ses propres développements, soit de processus qui, chauffés à blanc, doivent s'épuiser et mourir. Mais ces

mouvements, inverses pour qui voudrait les distinguer, sont toujours complémentaires dans *Continuo(ns)*. En ce sens, on peut écouter l'œuvre comme une métaphore sonore des lois du vivant, pour lesquelles des éléments qui sont détruits en engendrant déjà d'autres dans l'acte de disparaître. La continuité s'accompagne ici de fébrilité, même si les plages de calme et de suspens sont nombreuses. Rares sont les instants de silence dans la partition - au mieux, relève-t-on, ici ou là, quelques respirations. Ce qui frappe indubitablement dans cette œuvre, c'est l'extraordinaire variété dans l'ordre de succession et d'apparition des différentes sections qui sont autant de tableaux irisés. Ce qui frappe plus encore, c'est comment le compositeur a réussi à enchaîner ces actions; comment il est parvenu ainsi à créer un rythme général de l'œuvre, soutenu autant qu'articulé<sup>2</sup>. Une des techniques le plus souvent employées par Philippe Leroux pour obtenir ce résultat consiste à épuiser les figures retenues, soit en les réduisant jusqu'à une entité simple qui occupe l'espace entier de la valeur métronomique de base, soit au contraire en les amplifiant et en les complexifiant jusqu'à les faire éclater. Mais toujours suivant des progressions arithmétiques simples.

Dominique Druhen  
(source: Brahms)

<sup>1</sup> L'œuvre est la première d'un triptyque qui comprend aussi (*d'Aller* pour violon et ensemble, et *Plus Loin* pour orchestre. Les trois titres accolés forment une phrase.

<sup>2</sup> La continuité procède souvent d'une illusion magistralement construite: si les sections se suivent d'une façon aussi logique - condition nécessaire pour que soit créé un rythme général -, c'est que le compositeur semble annoncer chacune d'entre elles dans celle qui la précède. La composition peut être envisagée comme un processus d'engendrement, comme une série d'opérations génétiques dans laquelle l'Alpha se confond de manière télescopique avec l'Oméga.

# MARCO MOMI

## *Almost Requiem*

(2013-2014)

pour voix, clarinette, piano, percussion, alto,  
violoncelle, contrebasse

**Durée:** 16 minutes

**Commande:** commande de l'État français  
pour l'Ensemble Accroche Note

**Éditions:** Suvini Zerboni

**Livret:** Filippo Farinelli

### **Création**

*Almost Requiem* prend sa source première dans la disparition prématurée du jeune compositeur français Christophe Bertrand, ses circonstances et ses implications. « Étudiant dans la classe d'Ivan Fedele au conservatoire de Strasbourg à l'époque, je ne le connaissais que de loin, dit Marco Momi, mais c'était à l'époque l'enfant prodige de la scène musicale strasbourgeoise, et son décès a profondément touché tout ce petit microcosme. » Si le compositeur italien apprécie la musique de Christophe Bertrand, *Almost Requiem* ne prend nullement la forme d'un hommage. La pièce ne lui est pas dédiée et ce n'est pas non plus un tombeau *in memoriam*.

Marco Momi tente toutefois d'évoquer ici cette atmosphère si particulière qui a plombé le ciel strasbourgeois après l'événement, et toute une myriade de sentiments que cet événement a pu éveiller chez lui: « J'ai eu besoin de témoigner de cette situation, qui prend, dans le cas d'un compositeur, un sens tout particulier. Lorsqu'un compositeur (ou tout autre artiste) disparaît, son absence est ambiguë, puisqu'elle jette une lumière soudaine sur la trace qu'il laisse derrière.

Son métier ayant pour objet de nous laisser cette trace qu'est l'œuvre, l'absence du compositeur n'en est pas réellement une, mais bien plutôt une présence/absence. »

Le livret, que l'on doit à Filippo Farinelli, avec lequel Marco Momi a l'habitude de collaborer, n'a pas de rapport avec le texte liturgique du *Requiem*. Seul un vers de la dernière strophe flirte avec le latin, rompant avec l'anaphore « Qui » qui ponctue le reste du poème, à la manière d'une formule rituelle.

« Nous avons cherché à restituer l'impression fugitive d'un souvenir qui a été et reparaît soudain, ce souvenir inconscient de l'absence qui va venir. Ces bribes de souvenirs constituent la trame, sur laquelle on pose un discours quasi narratif - comme un parcours au cœur de la mémoire. »

Si *Almost Requiem* a été composée en 2013, sa genèse remonte à 2010, et fait de la partition la première du cycle des *Almost*, qui compte déjà quatre opus (*Almost Quiver for E.P.* pour ensemble, *Almost pure for E.P.* pour quatuor à cordes, *Almost vanishing for E.P.* pour flûte, et *Almost Requiem*). « Ce cycle vient après celui des *Iconica*, dit Marco Momi. Dans les *Iconica*, je cherchais à contrôler au plus juste le détail - jusqu'à l'excès parfois, avec une focalisation absolue sur le son. Cela m'a conduit à repenser les limites de mon univers compositionnel, pour définir ce que serait l'après *Iconica*. Dans la série des *Almost*, je m'attache à réduire le détail, en évitant toute sophistication excessive du son, et à travailler sur

les transitions. La boîte à outils est donc un peu moins recherchée - et même moins «contemporaine», pourrait-on dire - que dans les *Iconica*, tout en aspirant à un autre contexte sonore pour le discours musical. C'est là, peut-être, que peut se glisser cette narrativité imprévisible de la toile de souvenirs et de sensations qui composent *Almost Requiem*. »

J.S.

cosmo monco

qui mal extremo  
qui squilli arresi  
qui tremuli stormi  
qui orme immolate  
qui risme immemori

seme che teme l'est del sempre

quare tristis est?  
equa quote quasi morte  
qui somma quiete

*Filippo Farinelli*

cosmos mutilés

voici le mal extrême  
voici les anneaux remisés  
voici les troupeaux tremblants  
voici les traces sacrifiées  
voici les espèces sans mémoires

semence qui craint l'être à jamais

pourquoi cela est-il?  
ainsi que l'appel de la mort  
voici le calme sommeil

# PHILIPPE LEROUX

## *Je brûle, dit-elle un jour à un camarade*

(1990-1991)

pour soprano solo

**Durée:** 12 minutes

**Dédicace:** Dédiée à Dominique Thibaudat,  
en hommage à Edmond Jabès

**Éditions:** Billaudot

**Livret:** Edmond Jabès, *Le livre des questions*;  
*Je bâtis ma demeure*; *Un étranger avec, sous le bras,*  
*un livre de petit format.*

**Création:** en 1991 au Théâtre du Roseau, à Paris,  
par Dominique Thibaudat.

C'est un hommage à Edmond Jabès. Cette pièce utilise les textes de l'écrivain issus de *Livre des questions*, *Je bâtis ma demeure* et *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Dans l'écriture de Jabès, puisant aux sources profondes de la culture hébraïque, on trouve une relation essentielle entre le mot, le son et le geste. Car cette parole enracinée dans la musique synagogale qu'il appelait lui-même « La musique », est reliée étroitement au geste « liturgique ». C'est pourquoi je me suis efforcé d'exprimer ici tous les rapports entre les sons, sous forme de gestes sonores en m'attachant à conserver une parfaite compréhensibilité au texte. J'ai utilisé pour cela un type d'écriture dérivé de la notation neumatique de Saint-Gall (X<sup>e</sup> siècle) et mise au point par la musicologue française, Anne-Marie Deschamps. Dédiée à Dominique Thibaudat, cette pièce a été achevée le 1<sup>er</sup> janvier 1991, veille du jour de la mort d'Edmond Jabès. Elle s'achève sur cette phrase prémonitoire: « La phrase pare le mot qui pare la lettre qui pare l'absence. »

Philippe Leroux

>>> **Pourquoi avoir choisi ces textes d'Edmond Jabès ?**

D'abord et tout simplement parce que ce sont des textes magnifiques, d'une grande modernité, qui parlent de l'amour et du langage d'écriture. Jabès avait un rapport extrêmement fort à l'écrit, mais à un écrit chargé d'oralité, et c'est particulièrement cette poésie du livre, de la parole et du désir que j'ai utilisée.

Outre cet attrait pour la langue, j'ai entendu dans cette écriture une grande potentialité musicale, dans laquelle le sens devient une matière quasi charnelle, qui me fait penser à cette parole de *l'Apocalypse selon Saint-Jean* : « Je pris le petit livre de la main de l'ange et l'avalai... »

**Vous mentionnez dans votre notice la culture hébraïque du poète...**

Jabès m'a raconté que, juif non pratiquant, il n'a vraiment pris conscience de sa judéité qu'au fur et à mesure de la parution de sa poésie : il recevait en effet des lettres de rabbins qui lui disaient avoir lu un de ses textes à la synagogue, et ça l'interrogeait.

**Le connaissiez-vous ?**

Assez peu, mais nous nous sommes rencontrés à plusieurs reprises pour discuter de ce projet et nous nous entendions bien. Avant d'achever la pièce, je la lui ai chantée moi-même. Cela suppose un certain degré de confiance, car je ne suis pas un chanteur, et de plus la pièce est destinée à une voix de femme !

**Vous écrivez que l'œuvre utilise plusieurs textes de Jabès : qu'avez-vous fait de ces textes pour les mettre en musique ?**

Avec son accord, je me suis permis de réécrire un texte à partir des siens.

Propos recueillis par J. S.

De tous les déserts du jour je t'appelle,  
De toutes les vignes de la nuit je t'appelle.  
Tu es,  
Tu es le cri perdu où je m'égaré,  
Invisible et sans voix.  
Aux lisières du soir nul ne demande plus à l'ombre d'où  
elle vient ni qui elle est,  
Ombres des ombres répandues sur le monde,  
La nuit est une phalène dans la nuit des lampes.  
Je brûle dit-elle un jour à un camarade, je brûle,  
Je brûle et tu ne vois pas,  
Tu vois la nuit.  
Ouvre tes mains, j'y noierais mon front,  
L'ombre et la clarté seraient une longue caresse,  
Je voguerais dans le velours de ta vie.  
Être deux, c'est être le jour qui est formé du matin et de  
la nuit.  
Jour sur jour,  
Nuit sur nuit.  
Et je me dis que notre nuit n'est peut-être - sur -  
Que l'obscur - jour - détresse - d'une main qui ne s'est -  
Nuit - jamais ouverte.  
Deux mots comme deux mots, comme deux mots, comme  
deux mamelles,  
Jour sur jour, nuit sur nuit »  
Un filet de jour.  
Demain, l'aurore aura volé ma bouche, aura volé mes  
cuisses, aura volé mes seins.  
Lumière dans la lumière, lieu dans l'invisible lieu,  
Le lieu du lieu.  
Je brûle, dit-elle un jour, à un camarade, je brûle,  
Et tu ne vois pas - pas.  
J'ai entendu - pas - de tes oreilles - pas -  
Et depuis je ne - pas - ces - pas - se de t'entendre - pas -  
J'ai vu de tes - pas - yeux,  
Et depuis je - pas - ne ces - pas - ces - pas - ce de te voir.  
J'ai parlé par ta bouche - pas - et depuis - pas - je ne - pas  
- cesse de te nommer - pas -  
Je n'entends pas le cri, dit-elle,  
Je suis le cri.  
Les mots ont éventré les mots, odeur insoutenable,  
Je suis plus dure que la durée.  
Je taille ma demeure dans le désir,  
J'écris,  
Je te rejoins mon amour,  
Et déjà je suis l'aile,  
Qui me rend mon aimé.  
D'une main, tu as couvert ton visage.

La nuit est entrée dans le jour, la nuit devient le jour à  
travers le nom.  
Lumière dans la lumière.  
Je vous parlerai de la séparation, ouvre mon cœur.  
Ouvre mon cœur, tu y verras le silence,  
Sous la forme d'un nuage ou d'un lac.  
Ouvre, ouvre mon cœur, tu parleras pour le silence,  
Entre dans ma parole, dans mon obscure demeure.  
D'un côté et de l'autre du silence !  
Nous serons la même voix.  
Telle la ruche notre terre a essaimé,  
Essaimer disait-il, est-ce aimer ?  
À toute vie sa voyelle, sa voile,  
À la mort, ses cohésives consonnes.  
Le vent qui balaie mes cris,  
Mes cris qui exaspèrent le vent.  
Dormir comme l'oiseau plane,  
Être soutenue par les ailes, mais ne plus les sentir.  
Du vent, vous dis-je, du vent, et un peu de sable dans le  
vent.  
É - OU - A - I - A  
J'épouse chaque syllabe, au point de n'être plus qu'un  
corps de consonne,  
Une âme de voyelle.  
Prête à tes yeux mon visage, sculpte-moi avec des mots.  
Je suis belle, parce que je suis le verbe qui me magnifie  
par ta bouche,  
Je suis pâle, parce que ta tristesse s'est allongée sur ma  
joue.  
Tu m'écoutes et mes paroles ont trouvé un logis,  
Écoute le vent, disait-elle.  
Il neige sur la parole, il neige pour la parole,  
Il neige dans la parole, la neige a enseveli nos cœurs,  
Mais l'arbre le plus haut se souvient de nos cris.  
OU - I, OU - I, OU - I  
Le mot.  
La lettre vole le mot qui vole l'image qui vole,  
Le mot.  
La lettre ment au mot qui ment à la phrase  
Qui ment à l'auteur qui ment.  
La lettre rêve le mot qui rêve la phrase  
Qui exauce le mot qui exauce la lettre.  
La lettre délire le mot,  
Qui délire l'image,  
Qui délire le jour.  
La phrase pare le mot,  
Qui pare la lettre,  
Qui pare l'absence.

# PIERRE JODLOWSKI

## *Ombra della Mente*

(2013)

pour voix parlée et chantée, clarinette basse  
et électronique

**Durée:** 27 minutes

**Commande:** Commande de l'État français pour  
Accroche Note

**Dédicace:** à l'Ensemble Accroche Note

**Éditions:** Pierre Jodlowski

**Livret:** Alda Merini, extraits de *Après tout même toi* et  
*Délire Amoureux*

**Composition, conception scénographique et lumières:**  
Pierre Jodlowski

**Assistant musical et prises de sons originales:**  
François Donato

**Création:** le 12 octobre 2013, dans le cadre de la  
Biennale internationale d'art contemporain de Venise  
(Italie), par l'Ensemble Accroche Note: Françoise Kubler  
(voix) et Armand Angster (clarinette).

**Création française**

« Je suis née un 21 au printemps  
Mais je ne savais pas que naître folle  
Ouvrir ses morceaux  
Pouvait déchaîner des tempêtes »

La poésie d'Alda Merini parcourt le xx<sup>e</sup> siècle des années 1950 à nos jours; cette poétesse, figure majeure de la littérature italienne, n'aura eu de cesse de vivre en marge, auprès des exclus de ce monde jusqu'à sa mort en 2009. À l'âge de seize ans, Alda Merini manifeste les premiers signes d'une dépression chronique qui ne la quittera pas. Cette maladie, elle l'appelle « Ombra della mente » (ombre de la pensée) et projettera tout son art dans cet état, lui cherchant une issue par l'écriture.

Cette notion « d'ombre », de contamination de la pensée linéaire et vivante, constitue la métaphore du processus d'écriture musicale qui est mis en œuvre pour ce projet. L'idée, finalement assez simple, d'un discours qui serait sans cesse entravé par une force obscure empêchant le déroulement normal des choses. L'une des applications de ce concept se situe dans la gestion du passage de la voix chantée à la voix parlée. Le chant constituant cette zone de dépression qui vient figer la continuité d'une narration poétique, comme une entrave au temps. Les textes puisent dans deux ouvrages d'Alda Merini, *Après tout même toi* et *Délire Amoureux*. La pièce s'organise entre narration (zones intitulées « Ombres ») et poésie (zones intitulées

« Chants »), une alternance que vient dynamiser un dispositif scénographique organisé autour de deux tables, lesquelles deviennent des espaces dédiés à l'écriture, à l'autopsie, aux frottements et à des matières instables.

La musique laisse ainsi place à des zones de bruits, de bruissements et de souffles, comme pour dire une sorte de dichotomie entre l'individu et le monde, qui chercheraient, sans y arriver, une mise en phase...

Pierre Jodlowski

*Guarda mamma,  
ci sono strani angeli nel cielo,  
Non l'angelo della memoria  
non l'angelo dell'apparizione  
e neanche l'angelo  
che ha rubato mio padre.  
Questo, mamma, non è neanche la morte.  
È un soldato che marcia in cielo  
e che vuole uccidere anche te.  
Ci sono guerre che noi non vediamo.  
E non sentiamo nel cuore.*

*Pace (II) - extrait de Dopo tutte anche tu*

*Regarde maman  
Il y a d'étranges anges dans le ciel.  
Pas l'ange de la mémoire,  
ni l'ange de l'apparition  
ni même l'ange  
qui a volé mon père.  
Celui-là, maman, n'est même pas mort.  
C'est un soldat qui marche au ciel  
et qui veut te tuer toi aussi.  
Il existe des guerres que nous ne voyons pas.  
Et n'entendons pas dans le cœur.*

*Paix (II) - extrait de Après tout même toi*

Traduit de l'italien par Patricia Dao

# BIOGRAPHIE DES COMPOSITEURS

## **Pierre Jodlowski (né en 1971)**

Décrire Pierre Jodlowski comme un simple compositeur serait réducteur - sauf à comprendre le terme comme dépassant de loin le seul domaine musical. Venant du rock, du jazz et de l'improvisation autant que du classique, il développe aujourd'hui son travail dans un vaste champ créatif. Fondateur du collectif éOle à Toulouse, il développe également une activité de direction artistique du festival Novelum, d'un label de disque et de nombreux projets de concerts dans cette région. Installé partiellement en Pologne depuis 2012, il a trouvé dans ce pays de nouveaux territoires à explorer et y crée son studio personnel où il se consacre exclusivement à la composition.

Pour Pierre Jodlowski, l'univers musical contemporain est le lieu d'une liberté inattendue, non restreinte par une quelconque frontière. Il développe ainsi un grand intérêt pour la pluridisciplinarité, et s'intéresse à la vidéo, à la scène, aux installations, au langage - le son en tant que matière physique devenant un outil de décryptage, de définition et d'articulation des différents espaces.

Résolument engagée, son œuvre est traversée par des préoccupations comme la mémoire, l'urbain, les libertés individuelles au sein de la société, la pérennisation de la culture. Son attachement à la littérature a donné naissance à des œuvres opératiques d'un nouveau genre : citons parmi d'autres *Le royaume d'en-bas* (avec le scénographe Christophe Bergon), *Jour 54* (d'après Georges Perec, avec une vidéo de Pierre Nouvel), *L'Aire du Dire* (sur divers textes de Christophe Tarkos, Franklin D. Roosevelt, Jean Jaurès,

Diderot ou encore un chef indien Seattle en 1854).

Habité par le rythme et l'énergie, Pierre Jodlowski, quitte à choisir un terme à défaut d'un courant esthétique, se plaît à qualifier sa musique de « musique active »... et activiste, serait-on tenté d'ajouter.

## **Philippe Leroux (né en 1959)**

Philippe Leroux intègre le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris en 1978, dans les classes d'Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schaeffer et Guy Reibel. Durant cette période, il étudie également avec Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Eloy et Iannis Xenakis. De 1993 à 1995, il est pensionnaire à la Villa Médicis.

Philippe Leroux est l'auteur de près de soixante-dix œuvres, symphoniques, acousmatiques, vocales, pour dispositifs électroniques, et de musique de chambre. Habitué de l'Ircam, ses collaborations majeures avec l'institut comprennent *M* (1997), *Voi(r)ex* (2003) et *Apocalypsis* (2006). De 2001 à 2006, il enseigne la composition à l'Ircam dans le cadre du Cours de composition et d'informatique musicale. Depuis 2011, il est professeur de composition à l'université McGill de Montréal. Il publie de nombreux articles sur la musique contemporaine, et est invité à donner conférences et cours de composition un peu partout dans le monde.

Ne négligeant ni l'humour ni l'émotion, Philippe Leroux cultive une esthétique faite de mouvements et de processus évolutifs, ayant notamment recours à des systèmes élaborés sur la base d'évolution de cycles polyrythmiques, polymé-

triques - ce qui donne à sa musique le sentiment d'une grande liberté rythmique, à la manière de la parole. Au reste, Philippe Leroux ne cache pas son intérêt pour la poétique et le théâtre - négligeant parfois le sens pour privilégier la musicalité du texte, dont il exploite l'expressivité brute.

### **Guillaume de Machaut (v. 1300-1377)**

Sans doute l'un des plus grands poètes et musiciens français du Moyen Âge, Guillaume de Machaut naît probablement à Machault, ou du moins dans la région de Reims, dans une famille roturière. On ne sait rien ou presque sur sa jeunesse, sinon qu'il reçoit sans doute une partie de son éducation à Reims. Secrétaire de Jean I<sup>er</sup> de Bohême, de 1323 à 1346, il partage ses passions pour la fauconnerie, la chevalerie et les aventures, et l'accompagne dans ses divers voyages (et notamment ses expéditions militaires) à travers l'Europe. C'est ainsi qu'il visite Prague et participe aux campagnes de Silésie et de Pologne. En 1330, il se rend en Italie, toujours avec Jean I<sup>er</sup>, et obtient grâce à lui des prébendes canoniales, successivement à Verdun (1330), Arras (1332) et enfin à Reims en 1337. Il abandonne toutefois le chapitre de Reims vers 1340 et, suite à la mort de Jean I<sup>er</sup> (à la bataille de Crécy), il sert quelques autres grands seigneurs, dont le futur Charles V. 1337 marque également le début d'une période très productive pour Machaut : il compose poèmes, rondeaux, ballades et autres motets. Il devient l'un des pères de la polyphonie : sa *Messe de Notre Dame* (1360-1365), à quatre voix et en cinq parties, est considérée comme la première messe polyphonique complète écrite par un seul auteur.

Échappant à l'épidémie de peste noire qui décime alors l'Europe, il passe ses dernières années à Reims.

### **Marco Momi (né en 1978)**

Enfant, Marco Momi rêve de devenir chef d'orchestre. Pianiste de formation, il se consacre d'abord à la musique de chambre, avant de se passionner pour la composition, dans la classe de Fabio Cifariello Ciardi. En lui faisant, dès la première leçon, écouter *Vortex Temporum* de Gérard Grisey ou les *Capricci* de Salvatore Sciarrino, Fabio Cifariello Ciardi lui ouvre soudain la porte de l'écriture contemporaine. Il l'initie à l'informatique musicale au même titre que l'orchestration, le met en contact avec d'autres compositeurs tels qu'Ivan Fedele et l'invite à voyager. S'il est indubitablement italien de naissance, Marco Momi sera avant tout un Européen du point de vue de la pensée musicale : le séjour qu'il fait à Darmstadt sera déterminant, de même que ses années d'étude à La Haye (Pays-Bas) ou le Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, durant lequel il suit les cours de Yan Maresz.

En parallèle à son métier de compositeur, Marco Momi étudie la direction d'orchestre avec Ennio Nicotra de 1998 à 2004 et obtient en 2009 un doctorat à l'Académie nationale de Sainte-Cécile à Rome, sous la direction d'Ivan Fedele. Parmi ses travaux récents, citons *Ludica*, pour percussions et électronique, créée par l'ensemble Slagwerk-groep Den Haag, *Iconica III* par le Neue Vocalso-listen Stuttgart (commandée par la Sagra Musicale Umbra) et *Ludica II* pour l'ensemble Nickel, commandée par la Fondation Ernst von Siemens. Sa pièce composée dans le cadre du Coursus 2 de l'Ircam, *Iconica IV*, pour trio à cordes, flûte, clarinette, piano préparé et électronique, est créée en 2010 à la Cité de la musique par l'Ensemble intercontemporain pendant le festival Agora. En 2010, Marco Momi est compositeur en résidence à l'Académie des arts de Berlin, en 2012 à la Fondation Banna Spinola per l'Arte, en 2013 dans

la saison du Divertimento Ensemble à Milan. Par ailleurs, il a enseigné dans des conservatoires et des universités en Italie et il a donné des conférences en Corée du Sud; actuellement il enseigne la composition au conservatoire de Sassari. À partir de 2005, ses œuvres ont été publiées chez Nuova Stradivarius (Milan) et, depuis 2009, aux éditions Suvini Zerboni (Milan).

### **Jacob de Senleches (actif entre 1382-1383 et 1395)**

Compositeur et harpiste franco-flamand, Jacob de Senleches est, malgré le peu de partitions qui nous sont parvenues, l'un des maîtres de l'*ars subtilior* (terme qui désigne l'*Ars Nova* d'après Guillaume de Machaut). Il innove notamment dans les domaines du rythme et de la notation musicale.

Pour certains, Jacob Senleches serait né à Saint-Luc près d'Évreux, pour d'autres, ce serait à Senleches (ou Sanlesches) dans le Cambrésis. En 1382, Senleches aurait été à la cour d'Éléonore d'Aragon, reine de Castille, probablement à son service: dans *Fuions de ci*, il déplore en effet la mort d'Éléonore (survenue en 1383) et décide de tenter sa chance « en Aragon, en France ou en Bretaingne ». On le retrouve ensuite au service de Pedro de Luna, cardinal d'Aragon (qui deviendra plus tard l'antipape Benoît XIII), en tant que harpiste: des documents attestent de paiements à un certain « Sanleches Jacquemin de, juglar de harpe » de la maison royale de Navarre en date du 21 août 1383, paiements effectués pour que ledit Jacquemin puisse réintégrer le service de « son maître », Pedro de Luna. Une supplication à Benoît XIII en 1395, enregistre un Jacob de Selesses demandant le bénéfice d'être rattaché à une paroisse dans le diocèse de Cambrai.

# BIOGRAPHIE DES INTERPRÈTES

## **Marie Albert**, soprano

Master de Français, comédie puis chant au CRR de Grenoble dans la classe d'Angèle Garabédian. Le Centre de musique baroque de Versailles lui délivre une formation de chantre. Elle est membre du Chœur Britten (Nicole Corti) et chante depuis 2011 avec l'ensemble Solistes XXI. Avec ces deux derniers ensembles, elle aborde un très large répertoire. Elle interprète le rôle chanté et joué de la Comtesse Almaviva dans *Le Mariage de Figaro* et fonde l'ensemble baroque Thisbé avec Gwennaëlle Alibert (claveciniste) et Camille Frachet (flûtiste).

## **Raphaële Kennedy**, soprano

Interprète passionnée et reconnue de musique ancienne, elle chante aux côtés de Jordi Savall, François Lazarevitch et les musiciens de St-Julien, J. Tubéry et la Fenice, au sein d'A Sei Voci, de l'ensemble William Byrd, des Paladins, du Poème Harmonique... avec qui elle réalise une trentaine d'enregistrements discographiques et se produit dans les principaux festivals dédiés à ce répertoire.

Devenue depuis quelques années une référence en matière de création contemporaine, elle est sollicitée par les compositeurs Kaija Saariaho, Jean-Baptiste Barrière, Philippe Leroux, Mauro Lanza, Gianvincenzo Cresta et Ben Fosskett pour les créations ou les reprises de leurs œuvres ainsi que par des centres de création, se produisant dans des salles et festivals de notoriété internationale comme Carnegie Hall et Miller Theater à New York, Lucerne Festival, Salzburger Festspiele, Musica Strasbourg, Integra Copenhagen, Agora et ManiFeste de l'Ircam, les Musiques du GMEM...

## **Lucile Richardot**, mezzo-soprano

Diplômée en 2008 de la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, puis du CRR de Paris en musique ancienne en 2011. Elle fonde l'année suivante son ensemble, Tictactus, avec deux amis théorbistes, Stéphanie Petibon et Olivier Labé.

Du médiéval au contemporain, elle chante régulièrement avec les Solistes XXI (Rachid Safir), Correspondances (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), l'Ensemble grégorien de Notre-Dame (Sylvain Dieudonné), et avec les Arts Florissants pour l'intégrale des madrigaux de Monteverdi dirigée par Paul Agnew. Elle crée, en 2009, le rôle de la Première Tante dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans à l'Opéra Garnier et à Vienne. L'Ensemble intercontemporain l'invite à la fin de 2014 pour *l'Omaggio à Kurtag* de Luigi Nono au Festival d'Automne à Paris.

## **Vincent Bouchot**, ténor

Après l'École normale supérieure (lettres), il se consacre professionnellement depuis 1987 au chant et à la composition. Spécialiste de polyphonie Renaissance, membre de l'Ensemble Clément Janequin depuis 1994, formé à la musique baroque à La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe) et au Studio Versailles Opéra (René Jacobs), il collabore avec de nombreux ensembles.

Passionné par la musique d'aujourd'hui, il crée en soliste d'innombrables pièces dont des opéras d'Henri Pousseur, Christophe Looten, Carlo Carcano, Bruno Ducol, Gérard Pesson, Alexandros Markeas, et aborde Kagel ou Aperghis. Lui-même compositeur, il est notamment l'auteur

de huit opéras, dont un *Ubu*, ainsi que de *Cantates de bistrot* et *Elle est pas belle, la vie ?*, deux spectacles inspirés par les *Brèves de comptoir* de Jean-Marie Gourio, mis en scène par Mireille Larroche et Alain Patiès à la Péniche Opéra.

**Laurent David**, ténor

Laurent David chante dix ans à la Maîtrise d'Anthony. Pendant qu'il obtient son diplôme d'ingénieur, il étudie le chant aux conservatoires de Fresnes puis de Montreuil. Depuis qu'il exerce le métier de chanteur, il collabore régulièrement avec : les Solistes XXI (ex-Jeunes solistes), direction Rachid Safir (depuis 1999), Accentus (depuis 2001), Sequenza 9.3, direction Catherine Simonpietri (depuis 2001). On a pu l'entendre chanter en compagnie d'Hervé Niquet, de Lionel Sow, ou encore de Joël Suhubiette, de Bruno Botterf, de Pierre Cao... Au Palais Garnier, il chante le rôle du Mendiant dans *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans en 2009.

**Jean-Christophe Jacques**, baryton

Après une formation classique au CNR d'Auberwilliers, musicologique à l'université de Paris-VIII et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, il se consacre au chant, intégrant chœurs et ensembles vocaux professionnels.

En parallèle, il interprète l'oratorio et participe à plusieurs enregistrements discographiques. Soliste dans *Ymaon* de Scelsi, pour baryton et quintette instrumental, à la Cité de la musique, avec l'Ensemble intercontemporain, et pour un disque hommage au compositeur Lucien Durosoir avec le quatuor Diotima en 2011. Il interprète le compositeur Olivier Greif avec le quatuor Manfred (*Todesfuge*) et avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, sous la direction de H. K. Gruber (*Les sept péchés capitaux*).

**Marc Busnel**, basse

Durant son cursus de musicologie à l'université de Tours, il aborde le répertoire de la Renaissance avec Jean-Pierre Ouvrard. Parallèlement, ses études au conservatoire de Tours (écriture et chant) lui permettent d'accéder à d'autres périodes musicales, jusqu'à la création contemporaine.

Après des débuts avec l'ensemble Clément Janequin, il se produit avec, parmi d'autres, les ensembles Musica Nova, Huelgas, Douce mémoire, Solistes XXI. pour de nombreux concerts et enregistrements, ainsi qu'en soliste. Sa spécialisation dans le répertoire Renaissance le conduit à l'enseignement de la lecture sur facsimilé au CRR de Tours ainsi qu'à une collaboration avec le Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours.

**Caroline Delume**, luth/guitare

Caroline Delume, guitariste et théorbiste, joue un vaste répertoire s'étendant du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Elle est dédicataire d'œuvres de Pascale Criton, Clara Maïda, Il-Ryun Chung, Félix Ibarrondo, José Manuel López López, Philippe Fénelon, Francisco Luque, Florentine Mulsant, Diógenes Rivas, J. M. Sanchez Verdú. L'interprétation du répertoire historique sur instruments anciens et la création contemporaine sont deux aspects indissociables de son travail. Elle donne des récitals en Europe, en Amérique latine et au Japon, et joue avec de nombreux musiciens et ensembles (Le Concert Spirituel, Solistes XXI, Ensemble intercontemporain).

Diplômée en guitare et en analyse du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Alexandre Lagoya, Claude Ballif et Michaël Levinas, elle y est professeuse de lecture à vue-guitare depuis 2005.

Sélection discographique: *L'art de la guitare contemporaine* (Arion), *Multifonia 95* (l'empreinte digitale)

Publications: chez Fuzeau, un ouvrage sur la musique du xx<sup>e</sup> siècle, et les traités de guitares en France 1600-1800.

### **Valérie Dulac**, vièle/violoncelle

Diplômée du CNSMD de Lyon en 1994 en violoncelle, elle effectue un cycle de perfectionnement en trio à cordes et est amenée à suivre les enseignements du Trio à cordes de Paris et du Quatuor Mosaïque.

Appelée à jouer au sein de l'orchestre de l'Opéra national de Lyon pendant près de dix ans, elle se dirige parallèlement vers des répertoires plus éclectiques. Elle consacre une grande partie de son temps à sa passion pour la musique ancienne, classique et romantique sur instruments d'époque, et collabore avec des ensembles comme l'ensemble 415-Chiara Banchini, La Chambre philharmonique-Emmanuel Krivine, Canticum Novum, les Nouveaux Caractères, et l'ensemble Unisoni dont elle est membre fondateur.

Comme continuiste également, elle a joué sous la direction de Paul McCreesh, Martin Gester, et accompagné des récitals d'Howard Crook. De nombreux concerts la mènent à jouer au sein de saisons et festivals en France et à l'étranger. Violoncelliste de l'Ensemble orchestral contemporain sous la direction de Daniel Kawka, elle travaille régulièrement au contact des compositeurs et est aussi impliquée dans diverses formations de chambre notamment « Duo a Due » duo accordéon et violoncelle, « DSD » duo d'improvisation avec Giacomo Spica, slameur.

Elle enseigne le violoncelle baroque et classique au CRR de Grenoble.

### **Solistes XXI**

Fondé en 1988 par Rachid Safir dans le but de faire de la musique de chambre vocale, les Solistes XXI retrouvent l'esprit d'une époque réputée à jamais disparue en France au moment où la Révolution faisait table rase de l'absolutisme monarchique. L'ensemble développe le répertoire vocal chambriste en se tournant à la fois vers les œuvres polyphoniques du haut Moyen Âge, de la Renaissance et du baroque naissant tout en sollicitant des partitions nouvelles auprès des compositeurs du monde entier, mettant époques et styles en perspectives.

Les Solistes XXI ont ainsi su donner à la musique contemporaine sa musicalité naturelle et l'expressivité dont elle est trop souvent spoliée. « Il est néanmoins nécessaire, avant de l'interpréter en public, souligne Rachid Safir, d'effectuer un long travail de préparation, d'analyse, d'assimilation, d'ancrage, jusqu'à ce que les chanteurs se soient accaparés l'œuvre pour lui donner de l'affect. Nous cherchons autant d'interprétation dans la création que dans les musiques anciennes et romantiques. »

### **Rachid Safir**, direction

Dès son enfance, Rachid Safir étudie le latin et les grands textes classiques au lycée, ce qui, dit-il, est suffisant pour chanter les grandes œuvres du répertoire en latin. D'autant plus que son père, professeur de lettres modernes (français et arabe), s'est chargé à la Libération, en tant que directeur artistique de Radio Alger en langue arabe et kabyle, de la collecte des musiques et des orchestres du Maghreb. Il emmène son fils au fil de ses recherches, ce qui conduit ce dernier à se familiariser dès ses quatre ans aux musiques andalouses et populaires. Trois ans plus tard, il commence à jouer du violon et suit ses premiers concerts de l'Orchestre Symphonique de Radio Alger.

Ce bain de jouvence musical s'interrompt soudain lorsque, à quatorze ans, ses parents quittent l'Algérie pour la France. Il étudie le chant, suit un stage notamment avec Alfred Deller. Ténor puis contre-ténor, il chante avec Charles Ravier au sein de l'Ensemble polyphonique de Paris. En 1977, il fonde A Sei Voci avec Bernard Fabre-Garrus et Régis Oudot. La même année, il collabore avec le Groupe vocal de France, avec le Clemencic Consort et le Studio der frühen Musik, et entre dans le Chœur de Radio France. En 1985, il se tourne vers la pédagogie, enseignant notamment le chant de musique d'ensemble au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. En 1988, Rachid Safir renonce au chant et fonde ce qui deviendra les Solistes XXI. L'année suivante, il prend la direction du Centre d'art polyphonique de Paris. À ce titre, il met en place des sessions de formation professionnelle pour les professeurs de chant et les chefs de chœur. Aujourd'hui, Rachid Safir se consacre exclusivement à la direction de groupes vocaux, plus particulièrement les Solistes XXI à la tête duquel il a donné en plus de vingt ans de nombreux concerts et créations en France et sur les scènes européennes.

## **Ensemble Accroche Note**

**Direction artistique:** Armand Angster

Ensemble de solistes formé autour de Françoise Kubler (soprano) et Armand Angster (clarinetiste), Accroche Note investit de manière multiple le répertoire des musiques d'aujourd'hui.

Chaque programme décide de la personnalité et du nombre de musiciens qui constituent l'ensemble. La souplesse de son effectif - du solo à l'ensemble de chambre - lui permet d'aborder en différents projets les pages historiques, la littérature instrumentale et vocale du xx<sup>e</sup> siècle et d'aujourd'hui ainsi que les musiques improvisées.

Depuis plusieurs années, l'ensemble développe une politique de commandes et travaille en étroite collaboration avec les compositeurs. Parmi les créations récentes d'Accroche Note figurent notamment des œuvres de Pierre Jodlowski, Luis Naón, Alberto Posadas, Philippe Manoury, Marco-Antonio Perez-Ramirez, Ivan Fedele, Zad Moultaqa et Bruno Mantovani.

L'ensemble est régulièrement invité dans de nombreuses saisons musicales nationales, ainsi que dans les grands rendez-vous internationaux de musique contemporaine comme, par exemple, le festival Musica à Strasbourg, le festival Présences Radio France, le festival Aspect des Musiques d'Aujourd'hui de Caen, la Biennale de Venise, le festival Traiettorie à Parme, Kara Karaev Festival à Baku, etc.

Accroche Note a consacré de nombreux disques à des portraits monographiques (Essyad, Dillon, Dusapin, Manoury, Mâche, Feldman, Aperghis, Fedele, Greif, Jolas), ainsi que le disque *Récital 1* - Harvey, Guerrero, Pesson et Pauset - premier d'une collection dont l'idée est de restituer des moments exceptionnels enregistrés au fil du temps par les solistes d'Accroche Note. L'Ensemble a également sorti un double CD consacré à trente ans de création musicale au festival Musica.

**François Donato**, assistant musical et prises de sons originales

Études musicales à l'université de Pau, au conservatoire de Gennevilliers et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. Membre de l'Ina-GRM (Paris) en charge de la production musicale de 1989 à 2005, puis membre du Studio éOle (Toulouse), en tant que coordinateur des productions. De 2007 à 2012, il intervient à l'université de Toulouse, au département des arts numériques - sur le son et les interactions.

Dans sa production musicale propre, Donato se concentre sur la musique acousmatique et la musique concrète. Il reçoit des commandes, parmi d'autres, de l'Ina-GRM, du ministère de la Culture, du DAAD Berlin, du Studio éOle, du Teatro Massimo Palermo. Il collabore avec des chorégraphes - Pal Frenak (Cie Frenak), Fabienne Larroque (Cie Coda Norma), et des metteurs en scène - Valérie Moyon (Cie Hypothèse Théâtre). Pour le compte de l'université de Toulouse, il développe une installation multimédia au Musée du Saut du Tarn (St Juery - France).

**Jérémie Garcia**, chargé de recherche, équipe scientifique Représentations musicales Ircam et Inria

Jérémie Garcia est docteur en interaction homme-machine et en informatique musicale à l'université Paris-Sud en collaboration avec l'Inria et l'Ircam. Il mène des projets de recherche sur le papier interactif pour l'aide à la créativité et pour la composition musicale en particulier. Son travail s'appuie sur une méthodologie de conception participative impliquant activement les compositeurs afin de mieux comprendre leur processus de création, concevoir des outils adaptés à leurs besoins et les évaluer. Il s'inté-

resse tout particulièrement aux représentations musicales personnelles des compositeurs sur le papier pour concevoir de nouveaux systèmes interactifs adaptés aux modes d'expression de chaque compositeur.

**Gilbert Nouno**, réalisateur en informatique musicale

Compositeur, réalisateur artistique et chercheur associé à l'Ircam, Gilbert Nouno vit et travaille à Paris. Il est lauréat de la Villa Médicis à Rome en 2011 et de la Villa Kujoyama à Kyoto en 2007. Sa musique, liée aux arts visuels et aux technologies numériques, traverse constamment les frontières de l'écriture et de l'improvisation. En tant qu'artiste visuel sous le nom de Til Berg, il explore la synesthésie des arts sonores avec d'autres médias. Il génère des visuels abstraits et minimalistes avec des médiums traditionnels et numériques comme la vidéo et la lithographie. Ses travaux sont exposés à Rome et à Florence à la fondation pour les arts contemporains Fabbrica Europa 2012. Gilbert Nouno a enseigné les arts sonores au conservatoire Jacques Ibert à Paris 19e et dirigera un atelier de composition électronique aux cours internationaux d'été de Darmstadt en 2014. Gilbert Nouno a collaboré avec de nombreux artistes de styles et d'horizons divers comme Pierre Boulez et l'Orchestre philharmonique de Berlin, Michael Barenboim aux BBC Proms/Royal Albert Hall de Londres, George Benjamin et le London Sinfonietta, Jonathan Harvey et le Quatuor Arditti, le saxophoniste de jazz Steve Coleman, le flûtiste Malik Mezzadri et la chorégraphe Susan Buirge.

# Ircam

## Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique 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 depuis 2006 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 nouveau rendez-vous initié en juin 2012, 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 et de la Communication. 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 l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

### ÉQUIPES TECHNIQUES

#### CONCERT PHILIPPE LEROUX I, 18 juin

Ircam

**Jérémy Henrot**, ingénieur du son

**Camille Frachet**, régisseur son

**Marie Delebarre**, régie générale

**Guillaume Kiene**, régisseur lumière

#### CONCERT PHILIPPE LEROUX II, 19 juin

Ircam

**Arnaud de la Celle**, ingénieur du son

**David Raphaël**, régie générale

**Andy Armstrong**, assistant régisseur

Église Saint-Merry

**Julien Colardelle**, régisseur

**Damien Valade**, régisseur lumière

### PROGRAMME

Textes et traductions **Jérémy Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

# PROCHAINS RENDEZ-VOUS

## **KLANGFORUM WIEN**

Vendredi 20 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

**Donatienne Michel-Dansac** soprano

**Klangforum Wien**

Direction **Emilio Pomàrico**

Collaboration informatique musicale **Ircam/**

**Serge Lemouton**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

**Aurélien Dumont**

Encadrement pédagogique **Ircam/**

**Alexander Mihalič**

Créations de **Franck Bedrossian, Pasquale**

**Corrado, Aurélien Dumont, Georg Friedrich Haas,**

**Vito Žuraj**

Tarifs: 18€, 14€, 10€

## **QUATUOR ÉLECTRONIQUE**

Samedi 21 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

**JACK Quartet**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

**Carlo Laurenzi et EXPERIMENTALSTUDIO  
des SWR/Thomas Hummel, Simon Spillner**

Créations de **Chaya Czernowin et Georg**

**Friedrich Haas**, œuvre de Xenakis

Tarifs: 18€, 14€, 10€

---

## **LA VOIX DE FOUCAULT / FOUCAULT ARCHIVES SONORES EN ÉCOUTE**

Samedi 21 juin, 18h30 et 19h30

Ircam, studio 5 et salle Stravinsky

**David Christoffel** *La voix de Foucault*

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

**Grégory Beller**

Gratuit

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions



LE MONDE  
BOUGE,  
TELERAMA  
EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :  
[avisdespectateur@telerama.fr](mailto:avisdespectateur@telerama.fr)

## PORTRAIT PHILIPPE LEROUX

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. 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 l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

### PARTENAIRES

Cité de la musique

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie

Futur en Seine/Cap Digital

Gaîté Lyrique

Le CENTQUATRE-PARIS

Les Cinémas, Les Spectacles vivants, Studio

13/16-Centre Pompidou

Maison des Arts et de la Culture de Créteil

T&M-Paris

T2G-Théâtre de Gennevilliers

### SOUTIENS

FCM - Fonds pour la création musicale

Fonds franco-allemand pour la musique

contemporaine/Impuls neue Musik

Kunststiftung NRW

Diaphonique - Fonds franco-britannique pour

la musique contemporaine, une initiative

conjointe de l'Institut français, de la Sacem, du

British Council, du Bureau Export de la musique

française, du Trust Les Amis de l'Institut français

et du ministère de la Culture

Mairie de Paris

Mairie du 4<sup>e</sup>

Réseau ULYSSES, subventionné par

le programme Culture de la Commission européenne

Réseau Varèse

L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau

européen pour la création et la diffusion musicales,

subventionnée par le programme Culture de

la Commission européenne.

SACD

Sacem - Société des auteurs, compositeurs

et éditeurs de musique

### PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Dances, Centre chorégraphique

de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Compagnie ORO-Loïc Touzé

Conservatoire national supérieur de musique

et de danse de Paris

EXAUDI

Lucerne Festival Academy

micadances, Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

### PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture

France Musique

La Recherche

Le Magazine Littéraire

Le Monde

Télérama



### ÉQUIPE

#### DIRECTION

Frank Madlener

#### COORDINATION

Suzanne Berthy

Fiona Forte, Natacha Moëgne-Loccoz

#### DIRECTION R&D

Hugues Vinet

Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua,

Nicolas Donin, Frederick Rousseau,

Norbert Schnell

#### PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso

Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,

Florence Grappin

#### PRODUCTION

Cyril Béros

Julien Aléonard, Andy Armstrong,

Melina Avenati, Pascale Bondu,

Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,

Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis,

Marie Delebarre, Agnès Fin, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Julien Pittet,

Clotilde Turpin.

#### COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Kim Dibongue, Mary Delacour,

Alexandra Guzik, Leila de Lagausie,

Deborah Lopatin, Claire Marquet,

Delphine Oster, Caroline Palmier

#### CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin

Chloé Breillot, Minh Dang, Sandra El Fakhouri,

Samuel Goldszmidt

#### RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre



