



PORTRAIT PIERRE-YVES MACÉ
FESTIVAL D'AUTOMNE 2023

25 septembre - 13 novembre 2023

Portrait Pierre-Yves Macé



Sommaire

p. 4 : « De 2012 à 2023 », Pierre-Yves Macé

p. 5-6 : « Du studio à l'instrumental : les recherches musicales de Pierre-Yves Macé », François-Xavier Féron

p. 8 : « T.S. Eliot / Pierre-Yves Macé : de *The Waste Land* (1922) à *Ear to Ear* (2022), Christophe Imbert

p. 9 : *Ear to Ear*, Pierre-Yves Macé, d'après T. S. Eliot

p. 10 : Luciano Berio, *Naturale*, Laurent Feneyrou

p. 10 : « La sardane, entre danse populaire et mythe », Jaume Ayats

p. 11-12 : Cobla Mil·lenària de Perpignan

p. 13 : *Contar*, Alessandro Bosetti

p. 15-16 : *Variations Belvédère*, Pierre-Yves Macé

p. 17 : « Palimpsestes », Laurent Feneyrou

p. 17 : « Musiques de l'instant », Pierre-Yves Macé

p. 19 : *Notes pour les diapasons invisibles*, Pierre-Yves Macé

p. 20-22 : Biographies

25 septembre au 6 octobre
Église Saint-Eustache

Lun. au sam. 11h, 13h et 15h, dim. 13h et 15h / Entrée libre

Ear To Ear

In memoriam Scott Walker

Œuvre électroacoustique de Pierre-Yves Macé, composée en 2022 pour le centenaire du poème *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot

Voix et instruments enregistrés, Ben Boskovic, Shomit Dutta, Robert Glenister, Anna Ianni, Danielle Mahaillet, Sarah Mann, Ann Queensberry, Natalie Raybould (soprano), Katharina Sellner, Stef Van Vynckt (harpe). Ingénieur du son, Daniel Halford
Traduction de l'anglais du poème *The Waste Land*, Joris Lacoste
Surtitrage et réalisation vidéo, Oscar Lozano
Conception et production, Seán Doran, Liam Browne (Doran Browne)
Création à Londres, St-Mary-Le-Bow Church, 8-9 avril 2022

Avec l'aimable autorisation de la Fondation T. S. Eliot et de Faber and Faber Ltd

15 octobre
Théâtre du Châtelet

Luciano Berio, *Naturale* (1985-1986) pour voix enregistrée, alto et percussion

Sardanes, interprétées par la Cobla Mil·lenària
La moixaranga d'Algemésí (Josep Serra)

Sant Martí del Canigó (Pau Casals)

Alessandro Bosetti, *Contar*

pour ensemble et voix enregistrée
commande du Festival d'Automne à Paris

Pierre-Yves Macé, *Variations Belvédère*,
commande Mondes Nouveaux (création mai-octobre 2023)

Frederic Mompou i Dencausse / Pierre-Yves Macé
Cançons i danses n° 3 (1956/2023) pour 10 musiciens

Sardanes, avec danseurs

Ensemble L'Instant Donné

(flûte, clarinette, piano, harpe, percussion, violon, alto, violoncelle)

Marion Tassou, soprano

Sardanes interprétées par la cobla et des danseurs avec participation de danseurs du public

Cobla Mil·lenària de Perpignan

Frédéric Guisset, flauto ; Daniel Hernandez, tible ; Laurent Matillo, tible ; Galdric Vicens et Jordi Salvatella, tenora ; Jérôme Thomas et Patrick Sanchez, trompette ; David Puntunet, trombone ; Jordi Vicens et Florent Dath, fiscorn ; Claude Roger, contrebasse
Ingénieur du son et diffusion, Olivier Lamarche

Coréalisation Théâtre du Châtelet ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Institut culturel italien de Paris

24 octobre
Théâtre de la Ville – Les Abbesses

Pierre-Yves Macé

Virgules radiophoniques, cahier I (2013-2023)
pour flûte, harpe, clavier, quintette à cordes et électronique

Maintenant, de toutes nos forces, essayons de ne rien comprendre texte de Pierre Senges

pour quatuor à cordes, clavecin, ténor, contre-ténor (2017-2023)

Virgules radiophoniques, cahier II (2013-2023)

pour flûte, harpe, clavier, quintette à cordes et électronique

Kind des Faust (Enfant de Faust)

texte de Sylvain Creuzevault
pour quintette à cordes, flûte, harpe, clavier électronique, soprano, contre-ténor, basse (2016-2023)

Commande de la révision, Festival d'Automne à Paris

Anne-Claire Baconnais, soprano

Guilhem Terrail, contre-ténor

Steve Zheng, ténor

Laurent Bourdeaux, basse

Ensemble Multilatérale, Les Métaboles

Direction, Léo Warynski

Surtitrage, Oscar Lozano

Accompagnement dramaturgique, Élise Simonet

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

13 novembre
Théâtre des Bouffes du Nord

Ear To Ear

In memoriam Scott Walker

Œuvre électroacoustique composée en 2022 pour le centenaire du poème *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot
Traduction de l'anglais du poème *The Waste Land*, Joris Lacoste
Surtitrage et réalisation vidéo, Oscar Lozano
Installation *Ear to Ear* à l'église St Eustache (voir page 42)

Notes pour les diapasons invisibles

pour ensemble à instrumentation libre (6 interprètes) et électronique
Commande de l'État

Ensemble Dedalus

Direction artistique, Didier Aschour
Amélie Berson, flûte ; Fabrice Villard, clarinette ; Christian Pruvost, trompette ; Didier Aschour, guitare ; Denis Chouillet, piano ; Silvia Tarozzi, violon

Coréalisation

C.I.C.T. Théâtre des Bouffes du Nord ; Festival d'Automne à Paris



THÉÂTRE
DES BOUFFES
DU NORD

Avec le soutien de la Sacem



Au cours d'une vie créatrice, bien rares sont les moments dont on peut dire, après coup, qu'ils ont été décisifs, qu'ils ont imprimé dans la logique d'un parcours un tournant ou un pli irréversible. Dans mon cas, je peux affirmer qu'il y a un avant et un après ma rencontre avec le Festival d'Automne, et que la musique que je compose aujourd'hui ne serait pas du tout la même si je ne m'étais pas rendu dans les bureaux du 156 rue de Rivoli, fébrilement, avec quelques disques à la main, pour présenter ma musique à Joséphine Markovits. C'était à la fin des années 2000, une période assez peu faste pour mon travail musical. Je dirais même que j'étais dans une impasse : une part importante de mon temps était dédié à ma thèse de musicologie, ce qui *de facto* m'éloignait un peu de la composition ; et surtout, le travail de studio, par lequel j'avais fait mes premières armes (voir le texte de François-Xavier Féron à ce sujet), tendait à m'isoler de plus en plus dans une recherche solitaire, celle du « musicien electro » jouant sa musique avec ses propres outils et instruments. Aussi infiniment respectable soit-elle, cette place-là n'était pas la mienne. Je ressentais de plus en plus le besoin de m'exprimer dans le champ de la musique écrite instrumentale – ou du moins de la croiser avec mon travail électroacoustique –, sans toutefois disposer des moyens d'initier moi-même cette mue. Sans doute que rien ne serait arrivé si Joséphine Markovits, avec une confiance dont je lui serai à jamais reconnaissant, ne m'avait offert ce cadeau inespéré : une soirée monographique aux Bouffes du Nord pour l'édition 2012, avec l'Instant Donné, un ensemble dont je connaissais la singulière qualité. Cela a été pour moi une véritable renaissance artistique.

De l'eau a coulé sous les ponts depuis cette date, mais le Festival, dans sa grande fidélité, n'a jamais été très loin. La preuve par ce Portrait, dont le projet est né du désir de présenter à Paris la pièce électroacoustique *Ear to Ear* d'après le poème *The Waste Land* de T. S. Eliot. Cette œuvre ouvre et clôt le portrait, d'abord sous la forme d'installation sonore et visuelle à l'Eglise St Eustache, puis comme pièce de concert au théâtre des Bouffes du Nord. Entre ces deux événements, des créations et relectures ad hoc de pièces anciennes déploient plusieurs aspects de mon travail : l'inspiration littéraire, le lien entre écriture musicale et archives sonores, le goût de la réécriture en palimpseste, le rapport à la musique

populaire... Le tout porté par les interprètes déjà présents lors du concert de 2012 (L'Instant Donné, Natalie Raybould), ainsi que par des ensembles avec lesquels j'ai le plaisir de collaborer pour la première fois (Métaboles, Multilatérale, Dedalus). J'ai eu par ailleurs, au cours des onze dernières années, maintes occasions de travailler avec des artistes programmés au Festival d'Automne côté théâtre ou danse. Je pense en particulier à Joris Lacoste et Sylvain Creuzevault, artistes que je suis très heureux de voir figurer dans ce portrait, à des endroits inattendus : traduction de T.S. Eliot pour Lacoste, et livret d'un mini-opéra en allemand pour Creuzevault. Le Festival a été et demeure aussi pour moi ce lieu de rencontres.

Pierre-Yves Macé

Biographie de Pierre-Yves Macé

La musique de Pierre-Yves Macé brasse plusieurs écritures (composition instrumentale et vocale, création électroacoustique, art sonore) avec une prédilection marquée pour la pluridisciplinarité. Après des études musicales et littéraires, il sort son premier disque *Faux-Jumeaux* en 2002 sur Tzadik, le label de John Zorn. Suivent plusieurs publications sur les labels Sub Rosa, Orkhèstra et Brocoli. Le son enregistré, le document sonore et l'archive sont au cœur de sa musique, travaillés par des gestes de recyclage ou de citation. Sa musique est interprétée par les ensembles l'Instant Donné, Ictus, l'Ensemble Intercontemporain (dirigé par Matthias Pintscher, Enno Poppe), Cairn, l'Orchestre de chambre de Paris, le Hong Kong Sinfonietta (Gábor Káli), l'ensemble vocal Les Cris de Paris (Geoffroy Jourdain). Il collabore avec divers artistes visuels (Hippolyte Hentgen, Rainier Lericolais), écrivains (Pierre Senges, Philippe Vasset, Mathieu Larnaudie), chorégraphes (Emmanuelle Huynh, Liz Santoro et Pierre Godard) et metteurs en scène (Sylvain Creuzevault, Joris Lacoste). En 2014, il est lauréat de la résidence Hors les murs (Institut Français) pour le projet *Contre-flux*. Il est compositeur accompagné par le Théâtre Garonne à Toulouse, sur les saisons 2022-2023 et 2023-2024. Musicographe, il écrit sur la musique pour diverses revues. Soutenu en 2009 à l'université Paris 8, son doctorat de musicologie paraît aux Presses du réel en 2012 sous le titre *Musique et document sonore*.

pierreyvesmace.com

Du studio à l'instrumental : les recherches musicales de Pierre-Yves Macé

Pierre-Yves Macé est une figure singulière dans le paysage musical français tant son œuvre s'inscrit dans des projets artistiques de nature différente. Musiques sur support, pièces instrumentales ou mixtes dédiées au concert, installations sonores, performances, musique pour le théâtre, la danse ou l'image... aucun format ne semble résister à cet artiste polymorphe qui s'est forgé une culture musicale panoramique, allant du rock indépendant aux expérimentations électroniques et bruitistes, en passant par le jazz et les différentes franges de la musique contemporaine. Depuis 2012, son œuvre est à l'affiche du Festival d'automne à Paris, aussi nous a-t-il semblé intéressant de revenir sur les années antérieures à ce compagnonnage et de nous focaliser sur la décennie 2002-2012 au cours de laquelle le compositeur s'est fait une place dans le monde des musiques « expérimentales » comme dans celui des musiques « savantes ».

C'est de manière autodidacte que Pierre-Yves Macé, en marge de l'étude du piano classique et des percussions, s'initie à la composition, en développant dès les années 1990 et loin des conservatoires, une pratique de studio : muni d'un enregistreur numérique, d'un ordinateur Atari équipé du logiciel Cubase, d'un synthétiseur Roland et par la suite d'un échantillonneur, il scrute les sons et les manipule pour en tirer de nouvelles formes et idées musicales. Qu'il s'agisse de paysages sonores ou de motifs griffonnés sur partition et joués par des instrumentistes, les matériaux enregistrés deviennent sa matière première. Il pratique ce qu'il nomme *l'auto-sampling*, procédé qui consiste à confronter une partie instrumentale à son « double » enregistré et retravaillé méticuleusement par les moyens du *home studio*. S'en dégage une nouvelle forme de dialectique aux contours ambigus, une musique d'essence instrumentale pouvant basculer à tout instant dans l'univers des musiques électroniques concrètes, voire *glitch*. Guère sensible à cette époque à l'avant-garde musicale européenne, il est davantage enclin aux expériences minimalistes et à l'hybridation stylistique : ses modèles sont plutôt Erik Satie, John Cage, Steve Reich, Harold Budd, Brian Eno... ou encore John Zorn, figure tutélaire de la scène expérimentale new-yorkaise et directeur artistique du label Tzadik, à qui il adresse une maquette de

ses premières compositions. Pierre-Yves Macé signe ainsi son premier album monographique à vingt-deux ans dans la « composer series » du prestigieux label new-yorkais (*Faux-Jumeaux*, Tz 7078, 2002).

Si Helmut Lachenmann a développé l'idée d'une « musique concrète instrumentale » en explorant, à travers l'écriture, de nouveaux modes de jeu bruitistes, Pierre-Yves Macé s'est plutôt attaché à produire, en studio, une « musique instrumentale concrète » en manipulant des enregistrements de sons instrumentaux usuels. Le jeune compositeur s'inscrit ainsi dans le sillage des « studio pieces » de Zorn mais, chez lui, les frontières entre musiques électroacoustique, instrumentale et mixte sont davantage brouillées, comme en témoignent les deux disques suivants, parus respectivement sur les labels Sub Rosa (*Circulations*, SR 240, 2005) et Orkhèstra (*Crash_test II (tensional integrity)*, ORK 008, 2006). Pour *Circulations*, il travaille séparément avec quatre instrumentistes qu'il réunit virtuellement sur une « bande » que chaque musicien accompagne ensuite au fil des quatre mouvements de l'œuvre. *Crash_test II (tensional integrity)* confronte une partition pour quatuor à cordes à différentes relectures électroacoustiques, intégrant des opérations de hasard.

Alors que ses activités artistiques se multiplient – il intègre notamment en 2007 le collectif L'Encyclopédie de la Parole avec lequel il co-signera plus tard la *Suite no 3* (2017) et la *Suite no 4* (2020) –, Pierre-Yves Macé entame, dans le cadre d'un doctorat en musicologie, un travail théorique sur l'exploration des archives sonores dans le champ de la composition musicale. Soutenu en 2009, cette thèse a été remaniée en vue de sa publication (*Musique et document sonore*, Les Presses du réel, 2012) et est venue nourrir ses recherches compositionnelles, notamment à travers la figure du philosophe allemand Walter Benjamin, dont le *Livre des Passages* lui a inspiré *Passagenweg*, une fresque électroacoustique convoquant des échantillons de chansons françaises des années 1920-1930. Pour interpréter cette œuvre en concert, des machines ancestrales – phonographe à manivelle, dictaphone, tourne-disque électrique – prennent place sur scène au côté du *laptop*. Dans cet ode à l'archéologie sonore, le timbre suranné

des médiums analogiques, les crépitements et bruits de souffle qui les caractérisent sont transcendés par les *click & cut* et autres manipulations propres au monde digital. L'œuvre fait l'objet d'un nouveau disque (*Passagenweg*, Brocoli 004, 2009), marquant les débuts de sa collaboration avec le label Brocoli.

L'incorporation de documents sonores devient une véritable signature artistique. Pour le projet *Song recycle* – débuté en 2010 et dévoilé dans son cinquième album (*Song Recycle*, Brocoli 011, 2012) –, il reprend le dispositif de *Piano and Voices* de Peter Ablinger en écrivant de courtes pièces pour piano et voix enregistrées diffusées sur un unique haut-parleur. Là où Ablinger restitue fidèlement des enregistrements historiques de personnalités célèbres, Pierre-Yves Macé collecte sur internet des tubes de la musique pop ou classique interprétés *a capella* par des amateurs et retravaille ce matériau *lo-fi* en studio pour l'enrichir enfin d'une partition pour piano ; cette manière originale de faire dialoguer culture « mainstream » et culture « savante » se retrouvera plus tard dans le cycle *Contre-flux* – débuté en 2018 – où il exhume le corpus de la Muzak américaine.

Le premier concert monographique, organisé en 2012 par le Festival d'Automne à Paris, marque un tournant

dans la carrière de Pierre-Yves Macé qui compose à cette occasion *Song Recital* et *Segments et Apostilles*. Après dix années de recherche autour de la pratique du studio, le compositeur décide de s'investir davantage dans le champ de la musique écrite, au sens plus traditionnel, en opérant notamment des transcriptions instrumentales de ses « bandes ». *Song Recital* est une version de *Song recycle* pour voix et ensemble alors que dans *Segments et Apostilles*, pour quatre instruments et bande, le travail de transcription lui sert à parfaire la porosité entre le monde instrumental et le monde électronique.

Depuis ce premier concert monographique, Pierre-Yves Macé ne cessera jamais d'être invité par le Festival d'automne qui, en 2023, lui dédie tout naturellement un portrait. Ainsi pourra-t-on, au fil de trois concerts et d'une installation sonore, suivre les récentes pérégrinations de cet orfèvre du son.

François-Xavier Féron

Chargé de recherche au CNRS, François-Xavier Féron travaille au sein du laboratoire Sciences et Technologies de la Musique et du Son (STMS) de l'Ircam. Ses sujets de recherche de nature interdisciplinaire relèvent de la musicologie des XX^e et XXI^e siècles, de l'histoire des sciences et de l'acoustique musicale.



Hôtel Le Belvédère du Rayon-Vert à Cerbère, de l'architecte Léon Bailly, inauguré en 1932

T.S. Eliot / Pierre-Yves Macé : de *The Waste Land* (1922) à *Ear to Ear* (2022)

Ear to Ear : en choisissant pour titre de sa création ces mots issus de la troisième partie du poème d'Eliot, *The Waste Land*, Pierre-Yves Macé marque la restitution du texte à l'ordre des phénomènes sonores.

The Waste Land, c'est la « terre gaste » des anciens romans arthuriens, une terre dévastée par une faute, le viol des nymphes que le Roi n'a pas su empêcher – et dès lors tout le sol, et tous les êtres qui l'occupent, sont frappés de stérilité. Eliot adapte cette trame arthurienne pour écrire un poème sur l'épuisement du monde moderne, sur le désarroi d'une culture européenne frappée de stérilité : on est en 1922, peu après la fin de la Première Guerre mondiale, peu après l'essai de Valéry sur *La Crise de la culture*. Le texte évoque d'abord une terre frappée de sécheresse, mais passe graduellement à une stérilité morale, culturelle, en mettant en valeur la pétrification du langage lui-même, la fossilisation du langage social, chacun suivant sa classe, chacun suivant son sexe, chacun enfermé dans un langage mort. Le caractère fragmentaire du discours poétique dit cette ruine. L'homme ne tient plus en main qu'« une poignée d'images brisées » ; mais c'est à partir de ces débris d'une culture commune que le poète va bâtir son poème (« je vais de ces fragments étayer mes ruines »).

Eliot est un poète chrétien et la stérilité du temps présent apparaît comme une suite du péché originel qui se répercute d'âge en âge, avec la répétition, de plus en plus dérisoire, des scènes de séduction où se marque la dégradation de l'amour et la mécanisation des rapports humains : d'Antoine à Cléopâtre à la séduction de la dactylo par le prétentieux agent immobilier.

Cependant, comme poète chrétien, Eliot ménage la possibilité d'une rédemption ; dans la quatrième partie, les funérailles de Phlébas le Phénicien montrent son corps plongeant au cœur du courant marin, comme prêt à y renaître ; dans la dernière, le tonnerre gronde, annonçant peut-être la pluie, et le salut dans la sortie de l'enfermement égoïste.

La rencontre de Pierre-Yves Macé avec *The Waste Land* est préparée par un poète qui a réfléchi au potentiel musical de la poésie (*The Music of Poetry*, 1942) en termes de structures et non seulement de sonorités. Au-delà de la sensibilité du symbolisme à la musique, la genèse du poème d'Eliot participe de

la pratique avant-gardiste du Modernism anglo-saxon en se réalisant dans un montage : Ezra Pound, à qui est dédié le poème, opère des coupes judicieuses dans le flux du texte plus long que lui a d'abord envoyé Eliot, en condensant l'intensité du poème dans ses foyers expressifs, dès lors mis en relation d'une manière non narrative.

La démarche de Pierre-Yves Macé s'articule à cette première genèse. Outre la défamiliarisation propre à la musique électro-acoustique, qui met en valeur l'« inquiétante étrangeté » des paroles, au-delà de ce battement obsédant qui graduellement accompagne la mise en scène d'une parole humaine mécanisée, culminant dans l'évocation du « moteur humain » de la libido, l'orchestration de Pierre-Yves Macé repose sur une actualisation fine de la polyphonie latente dans le texte : 10 voix d'hommes, de femmes, d'enfants, révèlent son versant dramatique.

Macé traduit aussi, dès la 3^e partie, la libération graduelle du lyrisme dans le poème d'Eliot : on entend les bruits de la cité le long de la Tamise, les cloches des églises, le son d'un harmonica. Puis le chant des nymphes fluviales est évoqué par une voix de soprano, qui déploie suivant le phrasé de la musique vocale ancienne le vers qu'Eliot a emprunté au poète élisabéthain Spenser : « *Sweet Thames, run softly till I end my song* ». Dans la 4^e partie, le frémissement grandissant d'un son évoquant un orchestre à cordes accompagne la vibration de la lumière et dit fortement la traversée de Phlébas le Phénicien, sans doute au-delà de la mort...

Les effets visuels (liés à l'intervention d'Oscar Lozano) jouent ici leur rôle : une ductilité nouvelle est offerte à la page du poème ; aussi ce que l'on voit de mobile et de lumineux semble le spectre du son et de la voix, ou bien le déploiement de la pensée ; voire, dans un lyrisme abstrait, une image des formes extérieures (le flux des vagues, le mouvement des nuages)...

Ear to Ear offre ainsi une traduction très suggestive – pour les oreilles, mais en un sens plus restreint, pour les yeux – qui invite à redécouvrir le poème de 1922 et à le laisser reprendre place pour interroger, avec Eliot, le monde d'aujourd'hui.

Christophe Imbert

Christophe Imbert est professeur de Littérature Comparée à l'université Toulouse Jean Jaurès. Il s'intéresse notamment à la poésie et à la réception moderne de la tradition culturelle européenne.

Pierre-Yves Macé

Ear To Ear

In memoriam Scott Walker

Composition : 2022

Commande pour le centenaire de *The Waste Land*, Doran Browne

Durée : 40 minutes

Lorsque cette pièce m'a été commandée pour célébrer le centenaire de *The Waste Land*, je n'avais qu'une vague idée de qui était T. S. Eliot et de ce que représentait son poème dans l'histoire de la littérature. Je savais à quel point *The Waste Land* avait influencé des artistes qui me sont chers, au premier rang desquels le *songwriter* Scott Walker (1943-2019), comme Eliot américain naturalisé britannique, dont les chansons inquiètes, obscures et contrastées, capables de faire surgir tout un monde à partir d'une poignée de mots et de sons, restent pour moi des bijoux poétiques. Mais j'ignorais encore à quel point la rencontre avec ce poème allait s'avérer fructueuse. Le projet de *Ear to Ear*, défini de concert avec les commanditaires, était de déplacer quelque peu les attentes d'un poème « mis en musique » pour imaginer une forme hybride, entre composition électroacoustique, art radiophonique et installation. Le poème est lu par dix personnes que nous avons enregistrées séparément, hommes et femmes, acteurs et non-acteurs, enfant, nonagénaire... Tout un chœur que nous avons cherché à rendre aussi mixte et cosmopolite que possible, en y incluant des locuteurs de langues maternelles allemande, italienne et française, conformément aux citations polyglottes qui émaillent le poème, afin de restituer son épaisseur polyphonique. Toute la musique s'est structurée autour de ces voix parlées, épousant leurs mélodies et leurs rythmes, déformant leurs timbres, les ornant d'enregistrements de terrain ou d'une harpe utilisée comme réminiscence de la lyre antique.

P.-Y. M.

Biographie de T. S. Eliot

Thomas Stearns Eliot est né le 26 septembre 1888 à Saint Louis (Missouri, USA). Il étudie les lettres classiques à l'Université de Washington, puis à Harvard de 1906 à 1909. Premiers poèmes avant de partir étudier à Paris, à la Sorbonne (1910). Il y suit les cours de Henry Bergson, étudie la philosophie, puis le bouddhisme, le sanscrit et la civilisation indo-aryenne. En 1914, il est en Angleterre. La rencontre avec Ezra Pound date de cette période. Il se marie en 1915. Il devient citoyen britannique en 1927 et se convertit à la religion anglicane. Première publication, sur la recommandation d'Ezra Pound, du poème *La Chanson d'amour* de J. Alfred Prufrock. En octobre 1922, il publie dans sa propre maison d'édition Criterion, *The Waste Land* (La Terre vaine). Dès lors suivent poèmes, essais et pièces de théâtre salués par de nombreuses distinctions internationales et le Prix Nobel de Littérature en 1948. Après son décès à Londres le 4 janvier 1965, sa seconde épouse Esme Valerie Fletcher a veillé à la préservation de l'œuvre de T. S. Eliot.

tseliot.com



T. S. Eliot, 1921

Luciano Berio

Naturale, sur des mélodies siciliennes

Effectif : alto, percussion et voix enregistrée

Création : Taormine, 20 août 1985, Aldo Bennici (alto)

et l'Alterballetto

Éditeur : Universal Edition / Durée : 22 minutes environ

Dès les années 1940, Berio s'inspirait des cultures de Sicile. *Naturale* magnifie l'utopie d'une continuité, sinon d'une unité entre les répertoires « populaires » et « savants ». « Mon rapport à la musique populaire est souvent d'ordre émotionnel. Quand je travaille sur cette musique, je suis tout empli de la joie de l'explorateur. » Composé pour Aldo Bennici et l'Alterballetto de Reggio Emilia, en vue d'une « action dansée », l'œuvre réordonne les sources siciliennes de *Voci* (1984), pour alto et deux groupes instrumentaux. « J'aime jouer le "cannibale" : je mange mes pièces, on dirait, je les dévore. » Ces sources y comptent parmi les plus riches et séculaires de l'écoumène méditerranéen. Berio les transcrit, les filtre, les réécrit et les sertit de transitions.

Outre la percussion, deux strates principales coexistent et se modèlent l'une l'autre :

– la voix intense, brute, de Peppino (Giuseppe) Celano, enregistrée par Berio, au cours de l'été 1968. Admirable chanteur et conteur, *cantastorie*, Celano marquait le rythme du pied ou de son épée. *Naturale* est jalonné par sept de ses enregistrements d'*abbagnate*, les cris des vendeurs des rues étroites de Palerme, à la mélodie courte, soumise aux seuls accents de la langue ;

– à l'alto, imitant la voix, une narration instrumentale, comme une autre modalité de la parole, entre écriture libre et transcriptions de chants siciliens, à partir du *Corpus di musiche popolari siciliane* de l'ethnomusicologue Alberto Favara. Des chants, lyriques, associés à un lieu, évoquent l'amour et le travail, la mer et les pêcheurs ; d'autres, religieux, jadis confiés à des musiciens aveugles, les *orbi*, relatent les histoires du Christ et des saints, ou accompagnent les pratiques pénitentielles de la Semaine sainte, comme la *ladata* au rythme lent et à la voix droite ; d'autres encore invitent à la danse ou, dans deux *ninne nanne*, bercent l'enfant. Et l'on trouve un *repitu*, chant de deuil, lamentation sur le mort, mari, fils ou fille. Alors, selon Aldo Bennici, se dessine une autre manière de jouer de l'alto : « Il ne faut pas se dire : "Je joue, je joue bien, écoutez-moi." Il faut plutôt se dire : "Je ne joue pas, je suis !" Car ce sont des personnages. »

Laurent Feneyrou

La sardane, entre danse populaire et mythe

La sardane est la pierre angulaire du système culturel catalan, à la fois mythique marqueur identitaire d'une catalanité revendiquée et genre musico-chorégraphique que le mouvement européen des nationalismes du XIX^e siècle érigea en emblème. On aime à penser que la sardane puise son origine dans ces danses en cercle que des Ibères du Roussillon et de l'Empordà dansaient en offrande à la lune et que l'historien grec Strabon décrit dans sa *Géographie* au I^e siècle de notre ère. Dans la traversée des siècles, cette proto sardane épouse des styles et les dynamiques changeantes, au gré des usages sociaux. Aujourd'hui, il est d'usage de considérer que l'alternance de pas courts et de pas longs du *contrepàs* a formé la grammaire de cette sardane que nous connaissons désormais. D'ailleurs, le *contrepàs* du XVI^e siècle se terminait par « une danse dansée à la manière de la vallée pyrénéenne de la Cerdagne », une sardane. Cette courte sardane en forme de coda connut ensuite une forme émancipée de 24 mesures, comme les heures du jour. Cela ne se fit pas sans heurts. Les diverses danses communautaires de l'Ancien Régime qui avaient alimenté des formes locales singulières de sociabilité avaient été remplacées par de nouveaux modèles culturels imposés par les Bourbons issus de l'absolutisme du Royaume de France. Ces nouvelles danses, comme le menuet, prirent au XVIII^e siècle le pas sur le *contrepàs*. À ce moment, les danses anciennes s'effacent de l'espace public mais, dans un mouvement paradoxal, cette rareté fait toute leur valeur : elles refluent dans l'espace du mythe où elles acquièrent une force qui les propulse au rang des emblèmes d'une nation, au sens des royaumes plurinationaux de l'Ancien Régime.

Une danse populaire du XIX^e siècle

C'est dans l'Empordà que tout se passe. L'Empordà est cette région bien connue de celles et ceux qui s'intéressent au mouvement surréaliste et qui va du mont du Perthus, au nord, au massif des Gavarres, au sud. Dans un geste séminal dont ils n'ont sans doute pas conscience, des jeunes de l'Empordà s'emparent de la sardane et fabriquent ce modèle virtuose qui nous est familier. Nous sommes dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, et les jeunes danseurs complexifient les figures, créent des cercles de praticiens, des modes de transmission, développent de nouvelles

attitudes sociales. La sardane devient le répertoire obligé d'une jeunesse exercée, qui compte ses pas et s'engage dans les jeux de séduction, une jeunesse ouverte au monde, versée dans le commerce et les enjeux d'une nouvelle société à construire. De nombreuses sardanes sont composées en adaptant des mélodies et des rythmes de *habaneras*, ou même de *zarzuelas*. Sous l'impulsion du compositeur Pep Ventura et du chorégraphe Miquel Pardas, de nouveaux canons artistiques sont mis en œuvre. La *tenora*, cet instrument à anche double de la famille des hautbois, fait son entrée dans l'orchestre. Avec la barretina, bonnet phrygien rouge à la base noire, la danse devient porte-drapeau du républicanisme fédéral au moment de la Glorieuse Révolution et de la Première République (1868-1874).

Une danse devenue nationale (1871-1930)

Dans la construction romantique des symboles nationaux, les secteurs catalanistes de Barcelone imaginent une « nouvelle culture populaire » en forme de triptyque et comprenant la sardane, les *castells* (tours humaines) et les associations chorales (chœurs de Clavé). L'idéologie catalane se diffuse en dansant des sardanes. Désormais, les sardanes sont fondées sur une musique catalane (les *habaneras* disparaissent peu à peu du répertoire) ou sur des modèles inventés par les compositeurs à succès (*La Santa Espina*, *L'Empordà*, *Juny...*). L'orchestre est désormais fixe. On l'appelle la *cobla*, et il comprend jusqu'à treize instruments : deux tenoras et deux tibles (famille des hautbois), un flabiol (flûte à bec) et son tambori, mais aussi deux trompettes, un trombone, deux bugles et une contrebasse. La danse adopte une forme plus verticale pour plus de solennité, copiant les idéaux du ballet classique. On formalise les cadres d'apprentissage, les rituels de danse et ces rassemblements festifs que l'on appelle les *aplecs*. Certains musiciens, comme Juli Garreta et Enric Morera, sont des compositeurs de musique symphonique. Deodat de Severac compose lui-même une sardane dans sa cantate *El Cant del Vallespir* (1911).

La sardane comme symbole (1920-1970)

La sardane devient indiscutablement la musique et la danse de la Catalogne. C'est ce qu'on explique à Stravinsky, enthousiasmé par les sonorités fortes des instruments à anche double et par la polyrythmie des danses. Des artistes comme Picasso cherchent à l'incarner dans leurs œuvres. Puis vient cette guerre dans laquelle la sardane nourrit un sentiment d'appartenance catalane contre l'offensive franquiste. Interdite sous le régime franquiste, la danse se fige

dans un rituel immuable, un *tempo* plus lent, plus « digne » dit-on, et une approche plus académique. À la sortie du franquisme, la jeunesse catalane ne danse plus. Un processus de vicariance est à l'œuvre, d'autres musiques apparaissent (*nova cançó*, *rock català*), avec de spectaculaires formes d'hybridation. Certains compositeurs réinventent cependant les formes en puisant dans le répertoire commun (transardana, sardanova). Ces nouvelles propositions surprennent par leur succès, aussi bien dans les grands festivals que dans les discothèques. Une nouvelle génération de musiciens émerge à l'orée du XXI^e siècle qui s'empare du modèle de la sardane en toute liberté, en même temps que les festivals intègrent la sardane dans les habitudes culturelles en partage. En 2023, *The Tyets* connaît un succès phénoménal en incluant une « sardane » dans son *Coti x coti* qui est désormais repris dans toute la Catalogne. La sardane est entrée dans une nouvelle étape de transformation.

Jaume Ayats

Professeur d'ethnomusicologie à l'Universitat Autònoma de Barcelona, violoniste et chanteur. Il a étudié à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et présenté une thèse doctorale sur musique et profération collective à l'UAB. Il a été directeur du Musée de la Música de Barcelona (2012-2020) et chef du département de Musicologie à l'Escola Superior de Música de Catalunya (2000-2006). Son principal champ de recherche c'est la polyphonie orale dans les pays Méditerranéens de langue latine.

Cobla Mil·lenària de Perpignan Fidèlíssima Vila de Perpinyà

La Cobla (prononcer Cobl') Mil·lenària est née en 1989 à l'initiative de jeunes musiciens issus du Conservatoire de Perpignan et des Écoles de musique de la Fédération Sardaniste du Roussillon. Ils souhaitaient dynamiser la culture catalane et très rapidement, la "Mil" a su se faire un nom dans le monde de la sardane, au Nord comme au Sud de la Catalogne.

Depuis plus de trente ans, la cobla Mil·lenària soutient la diffusion, la transmission mais aussi l'évolution de la culture catalane en interprétant des sardanes classiques et contemporaines lors des traditionnels *aplecs* (rassemblements), ballades, concert de musique pour cobla ou encore *festes majors* mais également en l'enrichissant d'expériences inédites et de rencontres improbables. Sardanajazz avec Michel Marre ; des échanges culturels régionaux comme une tournée au pays Basque, des concerts avec des bagads (formation instrumentale de Bretagne) ou encore une tournée et un album avec le carillon ambulant de Douai ; des collaborations avec des

artistes renommés comme Jordi Barre, Cali, Pascal Comelade, Pere Figueres, Serge Lazarevitch, Carmen Maura, Michel Portal, Jean-Louis Trintignant et Lambert Wilson.

En 2008, la cobla Mil-lenària obtient le titre de « Fidelíssima Vila de Perpinyà » et devient la cobla officielle de la ville de Perpignan. Elle est dirigée par Francesc Cassú, poursuivant avec exigence ses missions de pédagogie, de création, d'innovation et de promotion de la culture catalane.

coblamil-lenaria.fr

La Cobla possède un répertoire riche et varié. C'est une formation instrumentale – puissance des cuivres, lyrisme des instruments traditionnels, – aux sonorités surprenantes, mélangeant douceur et éclat. La Cobla Mil-lenària, « Fidelíssima vila de Perpinyà » a choisi, pour ce concert, de jouer le répertoire de « Festa major » pour présenter l'étendue et la diversité de ce répertoire traditionnel auquel s'adjoint des créations. En Catalogne, c'est à l'occasion de la célébration du Saint Patron de la ville que l'on célèbre les « Festes Majors » qui peuvent durer plusieurs jours, les cobles ayant en charge la partie musicale et dansante de ces fêtes. Ces journées de fêtes débutent par un acte cérémoniel ou officiel; une messe, une procession ou un concert dans lesquels la cobla interprète poèmes symphoniques, gloses ou oeuvres à caractère

religieux. S'en suit un bal appelé « Bal d'ofici » durant lequel la cobla se mettra au service des danseurs de paso-doble, bolero, valse, xotis, polka... leur permettant de se dégourdir les jambes avant le repas. La journée se clôture par la traditionnelle « ballada de sardanes », danse populaire par excellence. Les danseurs, de tous âges, d'investissent la place du village en formant des rondes.

Sardanes en deux parties

Instrumentales

Interprétées par la Cobla Mil. lenària

La moixaranga d'Alghemesí (Josep Serra)

Sant Martí del Canigó (Pau Casals)

Avec danseurs

Interprétées par la Cobla Mil. lenària et danseurs

Frangancia / Paso-doble (Ricart Viladesau)

Enamorado / Bolero (Max Havart)

La Arlesiana / Polka (Josep Serra)

El pastor dels Ambullas / Xotis (Galdric Vicens)

Ball de rams / Valse (Josep Casas Augé)

Please don't stop the music (Marc Timón)

Roses del brull (Joaquim Serra)

Belle époque (Enric Orti)

Record d'Andorra (Ricard Viladesau)



Cobla Mil. lenària



À droite: Barcelone, danse de sardane

Alessandro Bosetti

Contar, pour ensemble et voix enregistrée

Effectif : flûte, clarinette, piano, harpe, percussion, violon, alto, violoncelle et électronique

Mireia Viñas Campdelacreu, voix enregistrée

Création. Composition : 2023

Commande : Festival d'Automne à Paris

Durée : 21 minutes environ

J'ai eu du mal à apprendre à compter. Même à la fin du lycée, que j'avais malencontreusement choisi scientifique, le jury d'examen m'a accordé le baccalauréat en échange de la promesse que je ne m'orienterai jamais vers une profession où il est nécessaire de savoir bien compter. Pendant des années, j'ai cru que j'avais tenu ma promesse envers eux. Aujourd'hui je m'avoue les avoir plutôt trompés.

La sardane est une danse où le comptage est incessant, les danseurs comptent chaque pas et ceux qui ne savent pas compter s'appuient sur les plus expérimentés pour sortir au bon moment après un grand nombre de répétitions. Les règles de répartition sont complexes, incompréhensibles pour les non-initiés, en réalité implacablement rationnelles afin de produire un consensus final et une clôture claire. Comme l'enseigne la musique traditionnelle, quelle que soit l'excellence de ce que l'on fait, si la fin n'est pas bonne, vous aurez perdu l'attention et les applaudissements de votre public.

Ma sardane n'a rien de la musique d'une sardane traditionnelle (J'ai dit pendant des mois « ma sardane » à ceux qui me demandaient ce que j'étais en train de composer. « Contar » – le titre de cette composition qui, en catalan, signifie compter – est venu bien plus tard). La musique des sardanes reste un mystère pour moi, elle a une saveur lointaine, elle me rappelle certains films des années 1950 que la RAI – Radiotelevisione Italiana – passait les dimanches après-midi de mon enfance, et que mon grand-père, un argentin de Rosario, regardait en silence, rempli de nostalgie à chaque accord d'orchestre porteur d'une vague couleur ibérique.

De la musique de ces régions (Albéniz, Mompou, de Falla, Piazzolla, Gardel, Joaquín Rodrigo...), ou de ses échos, en effet, je ne connais rien; la musique des sardanes encore moins, du moins avant de recevoir cette commande. Cela ce n'est pas quelque chose qui se résout en un tour de main, je l'ai bien en tête, d'autant plus que j'admire profondément les sardanes contemporaines dont j'ai pu lire les parti-

tions, celles de Galdric Vicens en particulier. Peut-être que de cette admiration, de cette imprégnation toute théorique qui a accompagné l'écriture de « Contar », quelque chose a imprégné ma musique. Ou peut-être pas; dans ce cas il ne reste de la sardane que la charpente ou l'ossature, ici incarnée par la voix implacable de Mireia Viñas Campdelacreu, danseuse accomplie, qui compte en catalan, scandant du début à la fin les *tiradas* d'une sardane invisible. Cette voix nous accompagne et nous rassure dans le décompte.

Mais pourquoi dès le début, dès l'enfance, m'a-t-il été si difficile de compter? Pourquoi était-ce difficile de savoir si le nombre que je devais compter était passé ou à venir? Et pourquoi ne pas répéter un même nombre encore et encore – pourquoi cette nécessité de passer au nombre suivant? Pourquoi ne pas s'attarder dans l'incertitude et le rêve? Pour construire des ponts ou résoudre des équations, ce type de mathématiques ne fonctionne pas. Pour danser les sardanes non plus. Ou alors si: lorsque la voix qui compte nous empêche de tomber, peut-être sommes nous enfin libres de nous perdre.

Alessandro Bosetti

« Nos mathématiciens [...] affirment que l'opération de comptage modifie les quantités et les transforme d'indéfinies en définies. Le fait que divers individus, qui calculent la même quantité, arrivent à des résultats égaux, est pour les psychologues un exemple d'association d'idées ou de bon exercice de mémoire. »

Jorge Luis Borges,

« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » (1940)

Pierre-Yves Macé

Variations Belvédère I - cansoneta nova

Effectif : soprano, flûte, clarinette, percussion, harpe, piano, violon, alto, violoncelle

Création : le 16 juin 2023 par L'Instant Donné et Marion Tassou

Le Cœur et le Sang

Effectif : flûte, clarinette, piano, alto, violoncelle et électronique

Création : le 7 mai 2023 par L'Instant Donné

Variations Belvédère II - danses

Effectif : soprano, flûte, clarinette, percussion, harpe, piano

(et clavier MIDI), violon, alto, violoncelle

Création : le 1^{er} octobre 2023 par L'Instant Donné et Marion Tassou

Frédéric Mompou, arrangement Pierre-Yves Macé

Cançons i danses no 3

Effectif : flûte, clarinette, ténora, fiscorn, percussion, harpe, piano,

violon, alto et violoncelle

Original pour piano écrit en 1926

Arrangement créé le 16 juin 2023 par L'Instant Donné et deux

musiciens de la cobla Mil-lanària

Commande : L'Instant Donné pour le projet Mondes nouveaux

Composition : 2023

Durée : 25 minutes

Avant d'être une œuvre, les « Variations Belvédère » sont le nom d'un cycle de cinq concerts organisé par L'Instant Donné en 2023 dans un lieu très singulier: l'hôtel « le Belvédère du Rayon vert » situé dans la commune de Cerbère, sur la côte vermeille, à quelques encablures de la frontière espagnole. Cette bâtisse art déco construite dans les années 1930, paquebot en béton armé donnant sur l'immensité bleue de la Méditerranée et épousant la sinuosité du chemin de fer, est un lieu de mémoire à la croisée des époques, hanté par une splendeur passée autant que soumis à l'usure du temps. Walter Benjamin, qui s'est donné la mort en 1940 dans la ville frontalière de Portbou, côté espagnol, à quelques kilomètres de là, aurait sans doute vu dans ce lieu, tel qu'il se présente aujourd'hui, le « vestige d'un monde rêvé » comme le furent les passages parisiens au XIX^e siècle.

Chansons et danses

Invité par l'ensemble à participer à la programmation de chacun des concerts, j'ai décidé de convoquer la figure d'un compositeur catalan à la fois célèbre et secret, Frederic Mompou. Je me suis intéressé en particulier à ses *Cançons i danses*, cycle de douze petites pièces pour piano, dont la composition (de 1918 à 1972) occupa presque toute sa vie créatrice. Ces miniatures sont toutes construites de la même

manière, en diptyque: une première séquence (« chanson ») à dominante mélodique, expressive et au tempo lent, précède une seconde partie (« danse ») au tempo plus enlevé. Le matériau est tantôt littéralement issu de chants catalans très connus (on reconnaîtra « Muntanyes Regalades » dans la no 7, ou encore « Rossinyol que vas a França » dans la no 9), tantôt inventé, à la manière d'un folklore imaginaire (comme dans les no 6 et no 10). La no 3 a ceci de remarquable qu'elle comprend, côté danse, une sardane, qui joue de l'ambiguïté entre rythmes binaire et ternaire.

Chaque concert du projet « Variations Belvédère » comprenait une orchestration nouvelle d'une *Cançons i danses* de Mompou, à côté de laquelle je proposais une œuvre de création. Parmi ces créations, j'ai imaginé deux pièces pour soprano et ensemble s'inspirant, non seulement du matériau de Mompou, mais surtout de son schéma formel: deux pièces formant un diptyque, le premier volet (*cansoneta nova*) axé sur la mélodie et le chant, et le second (danses) sur la danse et le rythme. Là où Mompou mobilise un chant et une danse par numéro, mes deux pièces portent un regard plus « panoramique », comme depuis un belvédère abstrait, sur la tradition orale catalane. Et si Mompou prend la chanson comme un tout, j'en prélève au contraire des fragments. Fragments qui, par un processus de variation continue, s'agglomèrent en une trame continue. Aussi ai-je intitulé mon diptyque *Variations Belvédère*, comme le cycle de concerts dont il est le condensé.

La lune, le soleil, les oiseaux

Pour l'écriture de « cansoneta nova », j'ai prélevé les fragments de chanson selon deux critères: sur le plan musical, l'intervalle de quarte, très souvent mobilisé dans les amorces mélodiques (et qui, par prolifération, est devenu l'intervalle-clé des *Variations Belvédère*); sur le plan des paroles, des fragments de chansons que l'on peut qualifier d'auto-réflexifs, qui se rapportent à l'acte même de chanter, de s'adresser à l'autre en chantant – ainsi ces premiers mots de « Lo Pardal »: « una cansoneta nova, vos lo dire » (« une chansonnette nouvelle, je vous la dirai »). Le second volet du diptyque, *Variations Belvédère II* (danses), applique le même genre de procédé aux musiques de danse. Les rythmiques caractéristiques de danses traditionnelles catalanes (*contrapàs*, ball de corra, ball de l'ours...) sont associés à des échelles de hauteurs et des modes libres pour créer de nouveaux motifs. Mais la danse qui domine l'ensemble est bien sûr la sardane. C'est à partir du comptage des pas longs et

des pas courts que s'établit la structure bithématique de la pièce. C'est également une sardane, et pas n'importe laquelle – la *Santa Espina* d'Enric Morera et Àngel Guimerà, véritable hymne catalan, interdite dès 1926 sous la dictature de Primo de Rivera – que l'on entend par bribes à la fin de la pièce, au filtre d'un enregistrement historique des années 1930. La *Santa Espina* est une sardane qui parfois se chante : on entend à la fin de « danses » quelques fragments de ses paroles évoquant le chant, comme pour boucler la boucle avec « cansoneta nova ». Mais cette fois, on est passé de la « chansonnette » au « chant » : ce ne sont plus les humains qui chantent, mais la terre entière, la lune, le soleil, les oiseaux.

La place du village

En guise d'interlude entre les deux *tutti*, la courte pièce pour ensemble réduit, *Le Cœur et le Sang* fait apparaître explicitement le matériau documentaire, quasi-sociologique, qui a précédé l'écriture des *Variations Belvédère*. Nous y entendons la voix

enregistrée d'Yvette Grau, cerbérienne de longue date, nous parler de la place de Cerbère, véritable « cœur » du village avec ses platanes séculiers. La géographie s'articule à l'histoire familiale via la figure du beau-père devenu « premier disc-jockey de la côte », qui allait acheter ses disques à Perpignan, les consignait scrupuleusement dans son carnet, pour ensuite les diffuser lors des fêtes du village. Une discrète tapisserie de motifs empruntés à la 9^e *Cançon i danses* de Mompou accompagne ce récit, traduisant ce qui fait l'histoire d'un village, ses menus événements et ses drames, tous pris dans le même mouvement de la vie. Incidemment, le titre de la pièce, qui reprend les termes d'Yvette Grau pour décrire la place de Cerbère, semble faire écho à ces vers de Louis Aragon dans son célèbre poème sur la sardane *La Santa Espina* :

*Je me souviens d'un air qu'on ne pouvait entendre
Sans que le coeur battît et le sang fût en feu*
Pierre-Yves Macé



Pierre-Yves Macé, *Jukebox de Cerbère*
installation sonore, 2023
Jukebox contenant 12 disques 45-tours,
pièces sonores réalisées à partir de témoignages
des habitants et habitantes de Cerbère

Palimpsestes

Du grec ancien, *palimpsèstos*, « regratté », le palimpseste désigne à l'origine un manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du Moyen Âge, pour l'essentiel entre le VII^e siècle et le XII^e siècle, recouvraient d'un autre texte. On retirait l'encre première avec de la ponce et réutilisait le parchemin, alors coûteux, pour d'autres écritures : une copie de *La Méthode* d'Archimède se fait livre de prières, ou le *De Republica* de Cicéron, psaumes de saint Augustin. Le palimpseste peut être double, comme dans un parchemin du British Museum, où un manuscrit de saint Jean Chrysostome, en syriaque, dissimule un traité de grammaire latine du VI^e siècle, qui dissimulait déjà les annales latines, du V^e siècle, de l'historien Granius Licinianus.

Ainsi, quantité d'écrits de l'Antiquité ont été perdus. Les techniques modernes, parmi lesquels la chimie qu'évoque déjà Nerval dans *Les Filles au feu* ou les rayons, permettent parfois de reconstituer le texte premier. En outre, dans certains cas, comme le remarque Stendhal dans *Rome, Naples et Florence*, par simple transparence, et « à l'aide de l'amincissement du parchemin, on peut lire le passage ». Aussi le palimpseste ne relève-t-il aucunement de l'oubli.

Par extension, il désigne le réemploi d'un matériau, qu'il soit un parchemin, du papier ou toute surface d'inscription, l'événement substitué à d'autres événements dans le processus historique, une œuvre construite par effacement et réécriture, laissant supposer et apparaître des versions antérieures, voire, en géographie, l'action d'agents naturels ou humains sur un même paysage.

Plus récemment, la théorie a fait du palimpseste, une « littérature au second degré », selon Gérard Genette, scrutant la « transtextualité », autrement dit l'ensemble des relations existant entre deux ou plusieurs textes. Le texte premier, devenu trace, écho lointain, rendu à une existence faible et confié aux aléas de la mémoire, apparaît, de ce fait, comme un texte magique.

Souvent, l'œuvre chez Macé relève d'un tel palimpseste, réécrit une autre œuvre, plus ancienne, et apparaît, de ce fait, non comme un objet immuable, mais comme l'étape d'un devenir. C'est doublement le cas dans le programme du 24 octobre, en raison du changement de contexte et de l'enchaînement de pièces qui existaient sous forme d'enregistrement radiophonique, les *Virgules*, ou de version théâtrale, *Kind des Faust*, et qui gagnent désormais le genre du concert.

Laurent Feneyrou

Pierre-Yves Macé

Concert Palimpseste

Virgules radiophoniques (Cahier I)

Effectif : flûte, harpe, célesta / clavier MIDI, quintette à cordes, et électronique

Composition : 2013-2023

Maintenant, de toutes nos forces, essayons de ne rien comprendre

Effectif : Cantate de chambre pour contre-ténor, ténor, clavecin et quatuor à cordes

Composition : 2017 – 2023

Commande de la première version : Orchestre de chambre de Paris

Virgules radiophoniques (Cahier II)

Effectif : flûte, harpe, célesta / clavecin / clavier MIDI, quintette à cordes, et électronique.

Composition : 2013-2023

Kind des Faust

Effectif : Opéra de chambre pour voix, flûte, harpe, célesta / clavier MIDI, quintette à cordes

Enfant : Anne-Claire Bacconnais (soprano) / Diable : Guilhem Terrail (contre-ténor), Laurent Bourdaux (baryton) / Faust père et

Faust mère : Vincent Lièvre-Picard (ténor – voix enregistrée)

Composition : 2016 – 2023

Commande des versions 2023 : Festival d'Automne à Paris
Durée : 1h

Malgré leurs différences, les pièces de ce programme ont au moins deux points communs. D'une part, ce sont des réécritures de pièces anciennes, à la façon de palimpsestes. La part de réécriture est variable : parfois, elle se limite à une réorchestration ; ailleurs, elle se plaît à opérer des greffes, à tordre le matériau, voire à le réinitialiser. D'autre part, si elle peut être traversée par des structures répétitives ou des gestes de longue durée, c'est une musique qui fondamentalement, repose sur l'instant : une musique qui, à chaque seconde, est sous-tendue par la possibilité d'un virage à 180°.

S'il est un lieu où chaque seconde est pesée de tout son poids, c'est bien la radiophonie. On ne s'étonnera pas de la retrouver ici, projetée sur la scène de concert. J'ai composé en 2013, à la demande de Gérard Pesson, une petite trentaine de virgules pour son émission « Boudoirs et autres » sur France Musique, émission mythique qui devait hélas prendre fin seulement l'année suivante. Ces miniatures avaient pour enjeu de créer des respirations, des petites bulles d'étrangeté dans le flux de l'émission. Résolument née du travail en studio, c'est une musique qui fait feu de tout bois, puisant dans des sources diverses (documents sonores, sons électroniques, prises de

son instrumentales, chutes de studio ou de partitions) pour y chercher l'étincelle qui donne vie. Pour ce programme, j'ai sélectionné une partie de ces virgules, en ai réarrangé une poignée pour ensemble de chambre, en ai inventé quelques autres *ex-nihilo* et ai réorganisé l'ensemble en deux cahiers, de manière à tramer une continuité, par delà les effets de contraste. On y croiera les voix de John Cage, Morton Feldman, Chantal Akerman. Ou celles, anonymes, d'horloges parlantes de différentes langues.

La cantate de chambre *Maintenant de toutes nos forces, essayons de ne rien comprendre* m'a été commandée par l'Orchestre de chambre de Paris en 2017 dans le cadre d'un programme de cantates de Bach. Le livret original de Pierre Senges regorge de citations polyglottes – quelques fragments des cantates BWV94 et BWV110, ainsi qu'une phrase du philosophe géorgien Merab Mamardachvili qui donne son titre à la pièce. S'y joue une véritable *disputatio* – parfois même un dialogue de sourds – entre deux personnages-types qui ne cessent de s'adresser des questions : l'idéaliste, incarné par la voix de contre-ténor, et le matérialiste, incarné par le ténor. La musique que j'ai composée s'appuie sur ce contraste des caractères et des vocalités, dans un geste quasi-opératique. Au fil des quatre mouvements de durées très inégales, un rapport de force se crée, puis s'inverse. Le dernier mot revient à celui qui n'attend du monde qu'une « petite heure favorable », au grand dam de celui qui aurait voulu « ouvrir un passage à la brume, courber la couronne boréale, détacher les cordes d'Orion ».

La généalogie de l'opéra de chambre *Kind des Faust* est peu ordinaire : la première version, en 2016, prenait place dans le spectacle de Sylvain Creuzevault, *Angelus Novus*, comme l'œuvre fictionnelle d'un des personnages de la pièce, le compositeur et chef d'orchestre Theodor Zingg. Cet opéra, qui était alors entièrement enregistré et diffusé sur des haut-parleurs, est présenté désormais en version de concert avec chanteuse, chanteurs, ensemble instrumental et électronique. Le livret de Creuzevault, traduit en allemand par Elisabeth Faure, est une relecture de l'opus magnum de Goethe, à travers une figure oubliée : l'enfant de Faust et Marguerite, noyé par sa propre mère aussitôt après sa naissance. Dans *Kind des Faust*, cet enfant de sexe indéfini (la langue allemande emploie le neutre pour l'enfant : « das Kind ») revient du royaume des morts et prépare sa vengeance. Il ne sait pas encore marcher (« J'ai pas une pige, t'entends ? Marche à peine » dira-t-il plus tard au diable), mais pour ce qui est de parler, les progrès sont fulgurants,

depuis le gémissement informe qui ouvre la partition, jusqu'aux phrases articulées qui apparaissent très vite, en passant par les jurons (« Chiffe ! Larve ! »). C'est que l'enfant a bien compris que tout est affaire de langage, et que sa vengeance ne sera que verbale, *performative*. La longue séquence initiale au cours de laquelle il invoque l'esprit malin, vaut presque comme monodrame dans l'opéra, morceau de bravoure vocal traversé de soubresauts électriques. Arrive alors Méphistophélès et sa double voix tout en séduction suave – contre-ténor et baryton en homorythmie permanente, comme deux voix siamoises. Le pacte est scellé, l'âme est cédée, on connaît la chanson : elle prend ici la forme d'un cabaret impromptu, au rythme des pizzicati des cordes. Entrent enfin « les Fausts » – le livret les nomme indifféremment ainsi, père et mère –, deux figures grotesques tout juste sorties de leur formol, que nulle présence ne vient incarner : ce sont les voix pré-enregistrées de la version 2016, hachées menu en échantillons joués au clavier MIDI et diffusés sur haut-parleurs. Ces personnages amènent avec eux une électronique grimaçante qui vient heurter de front les couleurs expressionnistes de l'ensemble instrumental. La fin se laisse deviner : les Fausts, déjà peu consistants, glissent vers le néant. Bref, « tout semble aller au pire », comme le résume le diable en une formule digne de Beckett.

Pierre-Yves Macé

Pierre-Yves Macé

Ear To Ear

In memoriam Scott Walker

Œuvre électroacoustique composée en 2022

pour le centenaire du poème *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot voir pages 8-9

Notes pour les diapasons invisibles

I. Merle à bec noir, Merle à plastron, Fauvette à tête noire, Alouette calandrelle, Sturnelle de l'Ouest, Rouge-gorge des forêts

II. Chardonneret élégant, Loriot d'Europe, Grive à dos roussâtre, Buse variable

III. Rouge-queue à front blanc, Rousserolle Effarvate, Traquet rieur, Rossignol Calliope, Linotte mélodieuse, Rossignol progné

IV. Merle à col blanc

V. Monticole bleu

VI. Mésange de Caroline (6 individus)

Composition : 2023

Effectif : Pour ensemble à instrumentation libre (6 interprètes) et électronique

Réalisation en informatique musicale, Charles Bascou, Julien Rabin

Commande de l'État

Durée : 40 minutes

Tout a commencé en 2020 par un voyage en Thalys et une conversation à bâtons rompus avec le contrebassiste et compositeur Hugo Abraham. Vient un moment où celui-ci me décrit une pièce qu'il a entendue à la radio, signée d'un compositeur minimaliste américain très connu (était-ce Steve Reich ? Philip Glass ? John Adams ? quelqu'un de ce niveau de notoriété, m'assure-t-il). On y entend des boucles répétitives jouées par un quatuor à cordes, superposées à des enregistrements de chants d'oiseaux, dont la vitesse de lecture décroît progressivement, jusqu'à ce qu'ils soient à l'unisson avec le quatuor à cordes. Autrement dit : on entend d'abord deux éléments séparés, et peu à peu on réalise que leur matériau est commun, que la musique jouée par le quatuor est celle des oiseaux, ralentie et transposée dans son registre. Mon enthousiasme à ce récit est à la mesure de mon étonnement de ne pas déjà connaître cette pièce. De retour à la maison, je commence mes recherches, sans succès. J'épluche les catalogues, j'interroge mes amis : rien. Mais à mesure que cette pièce se révèle introuvable, je réalise que je commence à l'imaginer, à la rêver, à spéculer sur ses moindres détails – à la composer, donc.

Bien des choses se sont déplacées et précisées depuis cette idée initiale. En ce qui concerne les *field recordings*, j'ai préféré, n'étant pas moi-même un audio naturaliste confirmé, puiser dans des banques de sons en ligne. Mon choix s'est très vite porté sur celle de l'excellent site collaboratif Xeno-Canto. Côté instrumental, en choisissant de solliciter l'ensemble Dedalus, je tournais le dos au quatuor à cordes, mais j'accueillais la possibilité de travailler avec une pluralité de timbres, une instrumentation libre, à la discrétion des interprètes (une pratique dont l'ensemble s'est fait une spécialité) et une notation musicale ouverte, qui mobilise les musiciennes et musiciens à un endroit intermédiaire entre écriture et improvisation. Plutôt que pour des instruments définis, j'ai écrit pour des « voix », au sens abstrait, que l'ensemble s'est chargé ensuite de répartir dans le groupe instrumental – une même voix pouvant être prise en charge par un, deux ou trois instruments. Ces voix sont les « notes » auxquelles le titre fait référence : notes de musique, bien sûr, mais aussi notes prises sur le vif, oiseaux croqués à la manière des dessins de Jochen Gerner. Les « diapasons invisibles », quant à eux, sont les « petits ouvriers emplumés qui arpentent, immobiles, l'immense », comme l'écrit Philippe Jacottet dans son poème *Paysage avec figures absentes*.

Conformément à son ADN minimaliste, *Notes pour les diapasons invisibles* est une pièce de seuils, dont les franchissements se font généralement de manière processuelle, sur la longue durée. Les six interprètes et six haut-parleurs tissent une polyphonie qui parfois se fait très dense, invitant l'écoute à une perception globale, schématique. Ailleurs, au contraire, le paysage se fait discours, les relations se précisent, les unissons ou canons entre instruments et bande font surgir des motifs identifiables, des chœurs antiphoniques, des harmonisations denses, voire même un groove inattendu. Ces relations esquissent un devenir commun entre les expressions animale et musicale : l'enjeu est tout autant de « musicaliser » le chant d'oiseau que de tirer la musique instrumentale vers l'expression animale.

Les recherches récentes en éthologie ont montré comment les chants d'oiseaux obéissent à des formes collaboratives de co-construction, y compris d'une espèce à l'autre, selon des schémas étonnamment proches de la composition musicale. *Notes pour les diapasons invisibles* transpose ces processus sur la scène de concert.

P.-Y. M.

Biographies

Luciano Berio

Né à Oneglia (Ligurie), Luciano Berio est initié à la musique par son grand-père Adolfo et son père Ernesto, tous deux organistes et compositeurs. À la suite d'une blessure à la main, il renonce à une carrière de concertiste et se destine à la composition, étudiant alors au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan – le contrepoint et la fugue avec Giulio Cesare Peribeni, puis la composition avec Giorgio Federico Ghedini et la direction d'orchestre avec Carlo Maria Giulini. Avec Cathy Berberian, qu'il épouse en 1950, il explore les possibilités de la voix, à travers nombre d'œuvres solistes, concertantes ou électroniques. Dès 1952, il se rend aux États-Unis, où il étudie à Tanglewood avec Luigi Dallapiccola. Au cours des années cinquante, Berio rencontre aussi Boulez, Kagel, Pousseur, Stockhausen, avec qui il s'imprègne des principes de la musique sérielle et se rend à Darmstadt. La fondation, à Milan, en 1955, avec son ami Bruno Maderna, du Studio de phonologie de la Rai, qu'il dirige, est suivie, en 1956, de la création de la série de concerts Incontri musicali.

Le goût de Berio pour la virtuosité se manifeste, dans les années soixante, avec le cycle des œuvres solistes *Sequenze*. Lecteur de Cummings, Eco, Joyce et Lévi-Strauss, Berio s'intéresse à la linguistique, à l'ethnomusicologie et à l'anthropologie, collabore avec Sanguinetti sur *Passaggio* (1961-1962) et *Laborintus II* (1965), et interroge l'histoire par le collage dans *Sinfonia* (1967-1969). Il enseigne à Dartington, au Mill's College, à Harvard et à la Juilliard School. En 1972, il s'installe à Rome, puis dirige, à l'invitation de Pierre Boulez, la section électro-acoustique de l'Ircam (1974-1980). Il y supervise le projet de la 4X créée par Giuseppe di Giugno. Il fonde, en 1987, et dirige Tempo reale, institut florentin d'électronique en temps réel. Après *Coro* (1974-1976), Berio compose quatre opéras, tout en revisitant le passé dans des transcriptions et arrangements (Schubert, Rendering, 1989). Titulaire de distinctions honorifiques et lauréat de prix prestigieux, il est titulaire, en 1993-1994, de la chaire de poésie Charles Eliot Norton à Harvard. Luciano Berio meurt à Rome, le 27 mai 2003. Ses œuvres sont éditées par Suvini Zerboni/Milan et Universal/Vienne.

Alessandro Bosetti

Compositeur et artiste sonore ayant un intérêt particulier pour la musicalité du langage et de la

voix conçue comme un objet autonome ainsi que pour le rapport entre mémoire et son. Il construit des dispositifs surprenants, souvent liés au médium radiophonique et mène une réflexion inlassable qui interroge les catégories esthétiques et les postures d'écoute. Ses travaux récents comprennent les archives de voix de *Plane/Talea* (en cours), les performances radiophoniques *Je ne suis pas là pour parler* (2019) et *Consensus Partium* (2020 – avec David Christoffel), le cycle de compositions *Pièces à pédales* (2021) et les pièces de théâtre musical *Journal de Bord* et *Portraits des Voix* (2018 et 2021). La première d'une *Histoire Sentimentale des Intervalles* – une collaboration de longue haleine avec l'ensemble Dedalus qui explore la relation entre la mémoire subjective et les rapports harmoniques rationnels et irrationnels – est prévue pour 2024. La musique d'Alessandro Bosetti est programmée dans de nombreux festivals. Elle fait l'objet de nombreuses publications sur des labels tels que Errant Bodies Press, Holidays Records, Rossbin, Sedimental, Unsounds et Monotype, qui a lui dédié un coffret rétrospectif (4 CDs) en 2016. En 2021, Les presses du réel ont publié son livre *Thèses/Voix* – collection de textes entre théorie, poésie et partition.

melgun.net

L'Instant Donné

Constitué en 2002 et installé dans un vaste studio au sein du Théâtre L'Échangeur à Bagnolet, l'équipe réunit onze personnes dont huit instrumentistes. La création musicale tient une place à part dans la programmation. Les interprètes proposent fréquemment des œuvres moins récentes en puisant dans le répertoire. L'Instant Donné propose entre 30 et 40 concerts par an et, depuis ses débuts, s'est produit dans de nombreux pays des cinq continents, sur des scènes tant confidentielles que dans des salles de renommée internationale. Depuis 2007, une grande fidélité s'est tissée avec le Festival d'Automne à Paris. L'ensemble collabore fréquemment aussi avec l'Ircam, Radio France, le Théâtre Garonne, l'Opéra de Lille et les concerts sont retransmis par les principales radios européennes. Depuis 2017, chaque dernier dimanche du mois, à La Marbrerie à Montreuil, L'Instant Donné organise des concerts commentés et gratuits destinés à un large public. Attaché au désir d'apporter la musique hors des lieux spécialisés, l'ensemble a engagé de nombreuses actions de médiation et est en résidence au Collège Solveig Anspach à Montreuil et au Conservatoire de Bagnolet. Enfin, L'Instant Donné participe régulièrement à

des académies internationales qui s'adressent à des étudiants du cycle supérieur et propose gratuitement, sous la direction de Georges Aperghis, un atelier de composition qui accompagne durant une saison des artistes en devenir.

L'Instant Donné bénéficie du soutien du Ministère de la Culture / DRAC Île-de-France au titre du conventionnement triennal, de la SACEM la culture avec la copie privée, de la SPEDIDAM, de la Maison de la Musique Contemporaine. L'Instant Donné est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés).

instandonne.net

Marion Tassou

Marion Tassou est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Elle chante le répertoire baroque et la musique d'aujourd'hui. On lui confie des rôles tels que Vénus dans *Le Carnaval et la Folie* de Destouches, Eurydice dans *Orphée et Eurydice*, Ilia dans *Idomeneo*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Pamina dans *La Flûte enchantée*, Blanche de La Force dans *Dialogues des Carmélites*. Après un passage à l'Académie de l'Opéra Comique en 2013-2014, elle participe à trois créations : *L'autre hiver* de Dominique Pauwels, *Beach Bosch* de Vasco Mendonça avec LOD Muziektheater à Gand. Elle apparaît dans *L'île du rêve* de Reynaldo Hahn au Théâtre de l'Athénée à Paris et chante *Pierrot Lunaire* de Schoenberg en tournée avec la compagnie La Belle Saison. En 2017-2018, elle fait ses débuts au Staatsoper de Hambourg (Melanto dans *Il ritorno d'Ulisse in Patria*) et aborde pour la première fois le rôle de la Comtesse dans *Les Noces de Figaro*. Elle collabore très étroitement avec L'Instant Donné depuis 2012.

Ensemble Dedalus

Fondé en 1996 par Didier Aschour, Dedalus est un ensemble de musique contemporaine basé à Toulouse et associé au GMEA – Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn. Champion des partitions à instrumentation libre issues de la musique contemporaine expérimentale, Dedalus s'organise en collectif dans lequel les arrangements, orchestrations et interprétations sont élaborés en commun. Son répertoire inclut les œuvres de classiques du minimalisme : Christian Wolff, Phill Niblock, Frederic Rzewski, Tom Johnson, Moondog ou Philip Glass. Les compositeurs du mouvement Wandelweiser : Michael Pisaro, Antoine Beuger ou Jürg Frey. Des compositeurs indépendants : Pascale Criton, Peter Ablinger, Jo Kondo, Luc Ferrari. Des commandes à une nouvelle génération de compositeurs et compositrices : Catherine Lamb, Jean-Luc Guionnet, Sébastien Roux. L'ensemble se produit en Europe et aux États-Unis.

Les enregistrements de Dedalus sont édités sur les labels New World Record, Potlatch, Brocoli, Relative Pitch Records, Sub Rosa et Montagne Noire.

dedalus-ensemble.fr

Oscar Lozano

Originaire de Barcelone et formé à l'Experimental Theater Wing (NYU), Oscar Lozano s'intéresse depuis quelques années à la présence du texte écrit sur scène. Après avoir assisté Joris Lacoste, Lenio Kaklea ou Rubén Polendo dans leurs créations, il développe son propre logiciel de surtitrage pour la *Suite n° 4*, de l'Encyclopédie de la Parole, et collabore avec des compositeurs tels que Philip Venables ou Pierre-Yves Macé pour donner corps aux textes présents dans leurs compositions.

Élise Simonet

Élise Simonet accompagne de nombreux artistes comme dramaturge, parmi lesquels Thibaud Croisy, Anne-Sophie Turion, Halory Goerger, Emilie Rousset, Dominique Gilliot, Valérie Mréjen, Marie Losier. Membre de l'Encyclopédie de la parole depuis 2013, elle est la collaboratrice artistique de Joris Lacoste sur le cycle des *Suites Chorales* et co-signe les versions multiples de *Jukebox*. Creusant les questions de l'oralité et de la conversation, elle élargit ses activités à la transmission : elle mène un séminaire de dramaturgie à La Bellone (Bruxelles).

Léo Warynski

Léo Warynski dirige tous les répertoires : opéra, symphonique, création et musique vocale. Il se forme à la direction d'orchestre auprès de François-Xavier Roth (CNSMD de Paris). Depuis dix ans, il a acquis une expérience importante avec différentes formations en France et dans le monde, et se produit dans les plus grandes salles et festivals. Il est invité par l'orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre de Normandie, l'Ensemble intercontemporain ou l'Orchestre de Colombie. Son goût pour la voix et l'opéra l'amène à diriger des productions lyriques, notamment avec l'Académie de l'Opéra de Paris (*Le Viol de Lucrece* de Benjamin Britten en mai 2021). Parmi ses engagements récents figurent des concerts avec l'Orchestre de Normandie (*Oratorio de Noël* de Camille Saint-Saëns), l'Orchestre de l'Opéra de Nice (reprise d'*Akhmaten* de Philip Glass), l'Orchestre de Mulhouse, ainsi que des productions lyriques avec l'Opéra d'Avignon (*Carmen* de Bizet), l'Opéra de Dortmund (reprise de *Seven Stones* de Ondrej Adamek). Léo Warynski est directeur artistique de

l'ensemble vocal Les Métaboles qu'il a fondé en 2010. Par ailleurs, il est nommé en 2014 directeur musical de l'Ensemble Multilatérale, ensemble instrumental dédié à la création. En 2020, il est désigné Personnalité musicale de l'année par le Syndicat de la Critique.

Les Métaboles

Créées en 2010 sous l'impulsion de Léo Warynski, Les Métaboles réunissent des chanteurs professionnels investis dans le répertoire pour chœur a cappella. Son nom, inspiré d'une œuvre d'Henri Dutilleux (1916-2013), sur l'idée de métamorphose, évoque la capacité du chœur à se transformer au gré des répertoires. Si une grande part de l'activité des Métaboles est consacrée au répertoire a cappella, des collaborations avec des orchestres et des ensembles se créent. Ainsi l'ensemble s'associe à l'orchestre Les Siècles, l'Orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre de Normandie, l'Ensemble intercontemporain ou l'ensemble Multilatérale. Les Métaboles sont l'invité de festivals et de salles de concert en France et en Europe. Les Métaboles réservent une place importante aux compositeurs d'aujourd'hui à travers des commandes d'œuvres, la création et la diffusion du répertoire de compositeurs vivants. Ils investissent dans le domaine de la formation de professionnels avec l'académie de composition ARCO et à travers des formations de jeunes chefs de chœur. En septembre 2023 sort *Le Moine et le Voyou*, avec des œuvres de Francis Poulenc et de Bernard Cavanna (NoMadMusic), cinquième disque après *The Angels* (NoMadMusic), quatrième disque de l'ensemble après *Jardin féérique* (NoMadMusic - 2020), *Une nuit américaine* (NoMadMusic - 2016) et *Mysterious Nativity* (Brilliant Classic - 2014). En 2018, l'ensemble Les Métaboles a été lauréat du prix Liliane Bettencourt pour le chant choral, décerné en partenariat avec l'Académie des beaux-arts. En résidence à la Cité musicale-Metz, les Métaboles sont, en 2023, ensemble associé à la Cité de la Voix, Centre national d'art vocal de Bourgogne-Franche-Comté.

lesmetaboles.fr

Les Métaboles reçoivent le soutien de la Drac Grand Est au titre des ensembles conventionnés, de la région Grand Est, du CNM, de la Sacem et de la Spedidam. Fondation Société Générale C'est vous l'avenir est mécène principal de l'ensemble. L'ensemble Les Métaboles est membre de la Fevis, du réseau Futurs Composés et du Profedim.

Anne-Claire Bacconnais, soprano / Guilhem Terrail, contre-ténor
Steve Zheng, ténor / Laurent Bourdeaux, basse

Ensemble Multilatérale

Après bientôt 15 ans d'existence, l'Ensemble, dont le directeur artistique est Yann Robin, impose cette « multilatéralité » qui le caractérise. Attaché à la diffusion du répertoire d'ensemble et à défendre des esthétiques multiples, Multilatérale investit d'autres domaines artistiques. L'arrivée en 2014 de Léo Warynski en tant que directeur musical offre une dimension nouvelle et originale au projet en permettant des collaborations régulières avec l'Ensemble vocal Les Métaboles. Multilatérale a développé sa présence à l'étranger, invité par des festivals tel que la Biennale de Venise ou le Cervantino (Mexique) et a noué une relation privilégiée avec l'Asie du Sud-Est (Thaïlande, Singapour, Indonésie). Multilatérale porte une attention particulière à la transmission et à l'émergence de jeunes compositeurs. L'Ensemble a participé à de nombreuses classes de composition et à des académies de composition. En 2023, pour la troisième saison consécutive, l'Ensemble est également associé à la Philharmonie de Paris pour le concert *Tremplin de la création* qui met à l'honneur la jeune génération de compositeurs européens.

multilaterale.fr

L'Ensemble Multilatérale est conventionné par le ministère de la Culture - Drac Île-de-France. Multilatérale reçoit le soutien de la Spedidam et la Sacem pour l'ensemble de ses activités. Il est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS) et du réseau Futurs Composés.

Matteo Cesari, flûte / Aurélie Saraf, harpe / Lise Baudouin, claviers
Pieter Jansen, violon / Antoine Maisonhute, violon
Maxime Désert, alto / Alexa Ciciretti, violoncelle
Nicolas Crosse, contrebasse

France Musique est partenaire de ce spectacle

Partenaires médias du Festival d'Automne



arte



Le Monde

Télérama

TRANSFUGE

saint-eustache.org - 01 42 36 31 05 | chatelet.com - 01 40 28 28 40 | bouffesdunord.com - 01 46 07 34 50 | theatredelaville-paris.com - 01 42 74 22 77
festival-automne.com - 01 53 45 17 17 | Photos : p. 7 © D.R. ; p. 9 © avec l'autorisation du T. S. Eliot Estate ; p. 12 © Kenji Chan Kam Lon ;
p. 13 © alamyimages ; p. 16 © Festival d'Automne



TANT D'EXPÉRIENCES ARTISTIQUES ORCHESTRÉES PAR LA SACEM

#laSacemSoutient

De la promotion de tous les répertoires au développement des talents émergents, du soutien aux festivals à l'éducation artistique et musicale en milieu scolaire, la Sacem accompagne une grande diversité de projets culturels pour faire vivre la musique, toute la musique.
aide-aux-projets.sacem.fr

sacem

Ensemble faisons vivre la musique

