
JANUS 2024

Ircam, Espace de projection

SAMEDI 27 AVRIL 2024, 20H

Christine Plubeau-Mazeaud viole de gambe

Patrick Wibart serpent

Louis-Avit Colombier orgue

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Fabien Armengaud, Clément Buonomo direction musicale

Johann Philippe, João Svidzinski électronique Ircam

Jérémie Bourgogne diffusion sonore Ircam

Justina Repečkaitė

La muë, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et du Centre de musique baroque de Versailles

Création 2024

Antoine Boësset

Magnificat

Anonyme

Tota Pulchra es

Pierre Bouteiller

Requiem (extraits)

Jug Marković

Stabat Mater, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et du Centre de musique baroque de Versailles

Création 2024

Jean-Philippe Rameau

Laboravi clamans

Durée du concert: 1h15 environ sans entracte

Coproduction Ircam-Centre Pompidou et Centre de musique baroque de Versailles, dans le cadre du programme « Janus, patrimoine et création », soutenu par le ministère de la Culture.

Avec le soutien du projet Continuum, programme ICC de France 2030.

Le concert sera diffusé en replay sur la chaîne YouTube de l'Ircam à la fin du mois de mai 2024, pour une durée d'un an.

JANUS, UN PROGRAMME CROISÉ DE L'IRCAM ET DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Empruntant son nom au dieu romain aux deux visages, Janus est un partenariat pour le moins inattendu de deux institutions musicales reconnues, venant chacune d'un bout du spectre de la recherche musicale : la musique ancienne d'une part, et la musique de création d'autre part. Initié en 2021, il comprend notamment master-classes, commandes d'œuvres (destinées au chœur des Pages et des Chantres du Centre de musique baroque de Versailles), ateliers d'interprétation, concerts et enregistrements s'étalant jusqu'en 2025.

Ce projet incite le Centre de musique baroque de Versailles à amplifier son rapport à la création. Pour mémoire, le CMBV a déjà passé, créé et enregistré plusieurs commandes depuis sa fondation. Avec Janus, le CMBV poursuit également sa mission de valorisation du patrimoine musical des XVII^e et XVIII^e siècles en diffusant la connaissance de son répertoire auprès de jeunes créateurs, et en touchant d'autres publics via la mixité des répertoires au concert.

Pour l'Ircam, il est important que la jeune création puisse « se situer » dans une généalogie de son choix, et que les interprètes puissent sortir de leurs cadres habituels. En particulier, lorsque la nouvelle génération de compositeurs et compositrices veut aborder les spécificités de l'écriture vocale et son alliance avec l'électronique.

La réunion de la musique ancienne et de la création contemporaine permet un dialogue riche sur plusieurs fronts : la lutherie (ancienne et virtuelle), la notation (elliptique ou exhaustive), la spatialisation et l'utilisation des effets de salle. À cet égard, on se souviendra que l'œuvre-somme de Pierre Boulez, *Répons*, fait directement allusion aux motets responsoriaux¹ et aux chœurs antiphoniques. Ce concert, qui confronte le grand siècle français et des créations de Justina Repečkaitė et de Jug Marković, constitue la deuxième étape importante de ce partenariat, après un premier concert dans le cadre de ManiFeste-2023. Et, pour parachever l'effet « Janus », ce présent du passé, l'acoustique de Versailles a été modélisée par les équipes de recherche de l'Ircam pour transformer, le temps d'une soirée, l'Espace de projection en Chapelle royale.

1 Se dit d'un air, d'un chant alterné entre deux chœurs ou entre un chœur et un soliste.

JUSTINA REPEČKAITĖ

La muë (2023-2024)

pour chœur d'enfants, serpent et électronique

Durée : 15 minutes

Effectif : Les Pages, serpent et électronique

Livret : *Essai sur la muë de la voix* (1754)

de Samuel Auguste Tissot

Remerciement : au Schloss Wiepersdorf Cultural Foundation (AiR)

Commande : Ircam-Centre Pompidou et Centre de musique baroque de Versailles

Éditeur : autoédité

Dispositif électronique : Synthèse sonore, notamment par modèle physique, temps réel, diffusion ambisonique

Réalisation informatique musicale : João Svidzinski

Création 2024

- I. L'unisson de *non*
- II. Mélodie microtonale de 7 notes
- III. Cluster de *l'amour*
- IV. Rythme de *l'art*
- V. *La mue du serpent*

Comme son titre l'indique, *l'Essai sur la muë de la voix* (1754) de Samuel Auguste Tissot parle de la mue de la voix, expliquant ce phénomène, conformément aux connaissances de l'époque, par un changement d'épaisseur dans les cordes vocales. Le concept d'hormones n'était à l'époque pas encore connu, et la transformation du corps y est expliquée par la « naissance de l'amour ».

Dans la pièce, l'écriture vocale explore toute une palette de sonorités associées au timbre brillant du chœur. La répétition des mots-clés du texte de Tissot – *voix, charme, l'amour, l'art, l'âme, la mue* – révèle les variations timbrales au moyen du filtrage du texte « ralenti » : les notes tenues sont chantées sur les voyelles comme sur les consonnes.

Le serpent, qui accompagnait, encore au XIX^e siècle, les chœurs d'enfants dans les églises, ajoute aussi à la charge symbolique. En effet, à l'époque, les enfants les plus doués qui entamaient leurs mues et devaient arrêter le chœur, apprenaient à jouer de cet instrument, que l'on avait coutume de comparer à la voix humaine.

Patrick Wibart, avec lequel j'ai développé la partie de serpent pour cette pièce, a recours à une technique de chant et de jeu simultanés dans l'instrument, obtenant ainsi des sonorités inouïes qui reflètent le concept de la composition : la mue de la voix vers le serpent.

La dernière partie de la pièce évoque de surcroît la mue du serpent lui-même, c'est-à-dire ce moment où l'animal, cette fois, se défait de sa peau, qui se régénérera ensuite, pour pouvoir poursuivre sa croissance.

Dans l'écriture vocale, comme dans la partie du serpent, le changement des voyelles produit un effet de chant diphonique qui, grâce aux variations de formants¹, change l'harmonie (par *glissando* résonantiel).

L'électronique utilise les analyses des formants des enfants, spécialement réalisées pour le projet, afin de générer notamment les harmonies qui accompagnent le chœur. Les sons du serpent, qui engendrent quant à eux l'harmonie du discours électronique, suivent les intervalles que le musicien produit en combinant simultanément chant et jeu instrumental, ainsi que la technique particulière du didgeridoo. Le système HOA (pour High Order Ambisonics ou Ambisonique d'ordre élevé) qui simule l'acoustique de la Chapelle royale du château de Versailles spécialement conçue par l'Ircam pour le projet Janus, sert en tant qu'instrument par excellence. Ainsi, la réverbération unique du lieu transforme la partie électronique en profondeur. Le travail avec ce système permet d'explorer les illusions qui naissent dans cette acoustique.

Justina Repečkaitė

Livret :

extrait de *l'Essai sur la muë de la voix* (1754)
de Samuel Auguste Tissot

L'âge procure des changements à la voix,
dans l'homme, & dans tous les animaux
qui ne peuvent échapper à personne.
L'amour commence à se faire sentir,
& la nouveauté prête à ses premiers plaisirs,
[...]

un charme qui compense bien ce que l'art
peut y ajouter dans la suite.

Le corps en général acquiert plus de force ;
l'âme, [...] acquiert aussi plus d'étendue,
plus de justesse,
plus de solidité ;
l'imagination plus de feu ;
la mémoire plus de fermeté.

¹ Sorte de « carte d'identité sonore » d'un timbre, qui correspond aux maximas, ou pics d'intensité, des fréquences du spectre.

ANTOINE BOËSSET

Magnificat (vers 1630-1640)
Motet pour chœur d'enfants

Durée : 6 minutes

Effectif : Les Pages et basse continue (serpent et orgue)

Livret : *Magnificat*

Antoine Boësset est l'un des grands compositeurs de son époque. Il sert probablement la musique d'Henri IV, puis sera maître des enfants puis surintendant de la musique de la Chambre du Roi Louis XIII, de 1613 à 1643, servant également la reine Anne d'Autriche.

Sa musique religieuse, pourtant, ne nous est parvenue que sous forme de copies dans un recueil désigné par les chercheurs sous le nom de « Recueil Deslauriers » (en référence au nom inscrit sur la page de garde), qui a appartenu au célèbre compositeur et historien de la musique Sébastien de Brossard (1655-1730). Le « Recueil Deslauriers » comprend de fait dix œuvres sacrées attribuées à « Bœsset », mais sans préciser de quel membre de cette dynastie de musiciens il s'agit.

Les plus récentes recherches, menées notamment par le musicologue et chercheur au Centre de musique baroque de Versailles, Thomas Leconte, semblent pencher vers une attribution à Antoine, les œuvres étant destinées aux moniales de l'Abbaye bénédictine de Montmartre, dont Antoine Boësset fut le maître de musique. Ce qui explique sans doute la prédominance des voix aiguës (deux dessus et un bas-dessus).

Livret :

Magnificat anima mea Dominum,

Mon âme donne louange et gloire au Seigneur,

Et exultavit spiritus meus : in Deo salvatore meo !

Exulte mon espy de joyen, rend grâces à Dieu, mon Sauveur !

Quia respexit humilitatem ancillae suae :
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes
generationes.

De ce qu'il a daigné regarder la bassesse de sa servante ; car
cette consigne faveur me fera nommer bien-heureuse par les
generations de tous les siecles.

Quia fecit mihi magna qui potens est :
et sanctum nomen eius.

Il a fait en moy de grandes choses : luy qui est Tout-puissant,
et de qui le nom est Saint.

Et misericordia eius a progenie in progenies :
timentibus eum.

Sa misericorde passe dans la suite de plusieurs âges, pour
ceux qui le craignent.

Fecit potentiam in brachio suo :
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede :
et exaltavit humiles.

Il a deployé la force de son bras : il a renversé l'orgueil des
superbes en dissipant leurs desseins.

Il a fait descendre les grands et les puissants de leurs trônes
et il a élevé les petits.

Esurientes implevit bonis :
et divites dimisit inanes.

Il a remply de biens ceux qui estoient dans la necessité et dans
l'indigence, et a renvoyé vuides et pauvres ceux qui estoient
riches.

Suscepit Israël puerum suum :
recordatus misericordiae suae.

Il a pris en sa sauve garde Israël son serviteur, se souvenant
par sa bonté.

Sicut locutus est ad patres nostros :
Abraham et semini eius in saecula.

D'accomplir la promesse qu'il avoit faite à nos Peres, à
Abraham, et à toute sa postérité.

Gloria Patri, et Filio : et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper :
et in saecula saeculorum.

Gloire soit au Pere, et au fil : et au Saint Esprit.
Comme il était au commencement, maintenant et toujours,
Et dans les siècles des siècles.

Amen.

Amen.

Traduction du Bréviaire Romain en Français, 1658

ANONYME

Tota Pulchra es

Motet pour chœur d'enfants

Durée : 3 minutes

Effectif : Les Pages

Livret : d'après le *Cantique des cantiques*

Cette page anonyme appartient également au « Recueil Deslauriers », qui nous est parvenu via la collection de Sébastien de Brossard, mais elle figure aussi, de manière du reste beaucoup plus claire, dans un *Recueil de motets et chansons de Tours*.

D'après le musicologue Jean Duron, fondateur et directeur du pôle recherche du CMBV de 1991 à 2008, rien ne nous permet ni d'attribuer, ni même de dater ou de situer l'œuvre.

Le texte est lui aussi l'œuvre d'un poète anonyme — même s'il se présente sous la forme d'un montage réalisé à partir de différents passages du *Cantique des cantiques*.

Composé pour un chœur à quatre parties de dessus, ce motet est sans doute destiné à un chœur d'enfants, et certains passages de la partition, opposant les parties de 1^{er} et de 2^e dessus, permet d'imaginer une répartition des effectifs en deux chœurs.

Livret :

Tota pulchra es, amica mea.

Ma Bien-aimée, vous êtes toute belle.

Surge, propera, formosa mea,
Surge, propera, columba mea,
Surge, propera, amica mea, et veni.

Levez-vous, hâtez-vous ma belle,
Levez-vous, hâtez-vous, ma colombe,
Levez-vous, hâtez-vous ma Bien-aimée, et venez.

Tota pulchra es, amica mea.

Ma Bien-aimée, vous êtes toute belle.

Ecce tu pulcher es, dilecti mi !
Ecce tu pulchra (a) es, amica mea !

Que vous êtes beau, mon Bien-aimé !
Que vous êtes belle, ma Bien-aimée !

Surge, propera, formosa mea,
Surge, propera, columba mea,
Surge, propera, amica mea, et veni.

Levez-vous, hâtez-vous ma belle,
Levez-vous, hâtez-vous, ma colombe,
Levez-vous, hâtez-vous ma Bien-aimée, et venez.

Dilectus meus mi, et ego illi.

Mon Bien-aimé est à moy, et je suis à luy.

Tota pulchra es, amica mea.

Ma Bien-aimée, vous êtes toute belle.

Traduction d'après Jeanne Marie Bouvier
de La Mothe Guyon, *Le Cantique des cantiques* de
Salomon, interprété selon le sens mystique,
& la vraie représentation des états intérieurs, Lyon,
Briasson ; Paris, Coustellier, 1688

PIERRE BOUTEILLER

Missa pro defunctis cum quinque vocum (vers 1695)

Messe pour les défunts à cinq voix

Durée de l'œuvre dans son intégralité :

entre 20 et 29 minutes

Durée des extraits joués : 14 minutes

Effectif : Les Chantres et basse continue
(serpent, viole de gambe et orgue)

Livret : Messe de requiem

Extraits joués

1. Introït
3. Offertoire
5. Elévation
6. Post-communion

L'histoire nous a, maintes fois, appris que les guerres de religion ne produisent absolument rien de bon. Sauf, parfois, de manière détournée. C'est l'une de ces très rares exceptions que le concert de ce soir nous permet de découvrir. La probabilité, en effet, que cette *Missa pro defunctis* de Pierre Bouteiller nous parvienne, sans se perdre à tout jamais dans les failles du temps, était pour le moins dérisoire. C'est pourtant ce qu'il est advenu, grâce à la Guerre de Trente ans. En 1681, au terme d'un long siège, Louis XIV obtient la reddition de Strasbourg. La capitale alsacienne était devenue un bastion de la réforme, et le roi aspire à rendre sa cathédrale au culte catholique. Une petite équipe de prêtres issus de la noblesse y est donc envoyée pour y veiller. Parmi eux, Sébastien de Brossard (1655-1730), compositeur émérite, est nommé vicaire. Lors d'un de ses voyages entre Paris et Strasbourg, Brossard s'arrête à Châlons-en-Champagne, où il est hébergé par un certain Pierre Bouteiller (que l'on trouve également orthographié Bouteillier et Boutellier), en poste à la cathédrale de la ville, qui lui offre quelques partitions de sa main, notamment treize de ses motets et une messe de requiem : cette *Missa pro defunctis cum quinque vocum*.

Passionné d'histoire et d'étude de la musique, Sébastien de Brossard s'est constitué au fil des ans l'une des plus belles collections de partitions de son temps. Il en dresse soigneusement le catalogue, et considère la *Missa* de Bouteiller « comme l'une des meilleures qui soit dans [son] cabinet ». Tout ça, donc, grâce aux péripéties de la Guerre de Trente ans...

Livret :**Requiem – Introït**

Requiem æternam dona eis, Domine ;
 et lux perpetuam luceat eis.
 Te decet hymnus, Deus, in Sion,
 et tibi reddetur votum in Ierusalem.
 Exaudi orationem meam ;
 ad te omnis caro veniet.
 Requiem æternam dona eis, Domine ;
 et lux perpetuam luceat eis.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
 et que la lumière éternelle les illumine.
 Dieu, il convient de chanter tes louanges en Sion ;
 et de t'offrir des sacrifices à Jérusalem.
 Exauce ma prière, toute chair ira à toi.
 Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la lumière
 éternelle les illumine.

Offertorium

Domine Iesu Christe, Rex gloriæ, libera
 animas omnium fidelium defunctorum de
 pœnis infernis et de profundo lacu :
 libera eas de ore leonis ; ne absorbeat eas
 tartarus, ne cadant in obscurum. Sed signifer
 sanctus Michael repræsentet eas in lucem
 sanctam. Quam olim Abrahae promisisti
 Abrahæ et semini eius.

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire, délivre les âmes de
 tous les fidèles défunts des peines de l'enfer et de l'abîme
 sans fond : délivre-les de la gueule du lion, afin que
 le gouffre horrible ne les engloutisse pas et qu'elles ne
 tombent pas dans les ténèbres. Mais que Saint-Michel,
 le porte-étendard, les introduise dans la sainte lumière.
 Que tu as autrefois promise jadis à Abraham et à sa
 postérité.

Elévation – Pie Jesu

Pie Jesu, Domine, dona eis requiem.
 Dona eis requiem sempiternam.

Doux Jésus, Seigneur, donne-leur le repos.
 Donne-leur le repos éternel.

Post-Communion – Lux æterna

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis
 tuis in aeternam : quia pius es.

Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur, au milieu
 de tes Saints et à jamais, car tu es miséricordieux.

JUG MARKOVIĆ

Stabat Mater (2023-2024)

pour chœur, viole de gambe et électronique

Durée : 21 minutes

Effectif : Les Chantres, viole de gambe et électronique

Livret : *Stabat Mater*

Commande : Ircam-Centre Pompidou
et Centre de musique baroque de Versailles

Éditeur : auto-édité

Dispositif électronique : traitements en temps réel et sons
fixés, diffusion Ambisonic et VBAP

Création 2024

Mouvements :

Stabat mater

Quis est homo

Eia mater

Vidit suum

Sancta mater

Inflammatu

Virgo virginum

Quando corpus

C'est comme libéré d'un poids que je m'empare de sujets ou de thèmes très connus, qui ont inspiré des dizaines voire des centaines de compositeurs par le passé. Cela me soulage de la pression de livrer un narratif « original » et me permet de me concentrer uniquement sur le sonore, et sur la magie du son encore non conceptualisé. Ce faisant, j'accepte et j'assume le fait que le thème lui-même et la multitude de ses émanations déjà existantes influenceront voire donneront forme à ma pièce, ouvertement et inconsciemment tout à la fois.

Avec ce *Stabat Mater*, je rends hommage, non à la Vierge et au Christ, mais à l'amour et la passion que ces symboles ont inspirés musicalement. Mon travail est guidé par l'admiration et, à travers elle, j'essaie de situer mon existence en tant qu'humble partie d'une plus vaste continuité.

Bien loin de tout isolement dans l'espace, j'aspire continuellement à dépasser l'isolement dans le temps, et à bâtir ma relation personnelle au « tangible » du passé et de la tradition.

Jug Marković

Livret :

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.

Elle se tenait, dans la douleur,
près de la croix, en larmes,
tandis que son Fils était suspendu.

Cujus animam gementem
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.

Âme gémissante,
triste et dolente,
qu'un glaive traversa.

O quam trisita et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti !

Ô que triste et affligée,
fut cette femme bénie,
Mère du Fils Unique !

Quae moerebat et dolebat
pia Mater cum videbat
Nati poenas incliti.

Elle gémissait et se lamentait,
la tendre Mère en voyant
les souffrances de son célèbre Fils.

Quis est homo qui non fleret
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio ?

Quel est l'homme qui ne pleurerait
s'il voyait la Mère du Christ
dans un si grand supplice ?

Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio ?

Qui pourrait ne pas s'affliger
contemplant la mère du Christ
souffrant avec son Fils ?

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Pour toutes les fautes humaines,
elle vit Jésus dans la peine
et sous les fouets meurtris.

Vidit suum dulcem Natum
morientem desolatum
dum emisit spiritum.

Elle vit l'Enfant bien-aimé
mourir tout seul, abandonné,
et soudain rendre l'âme.

Eia mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.

Ô Mère, source d'amour,
fais-moi sentir la force de ta douleur
que je pleure avec toi.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Fais que brûle mon cœur
dans l'amour du Christ mon Dieu
et ne cherche qu'à lui plaire.

Sancta Mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui Nati vulnerati
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere
Crucifixo condolere
donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara
mihi jam non sis amara
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem
passionis fac consortem
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari
fac me cruce inebriari
et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus
per te Virgo sim defensus
in die judicii.

Christe, cum sit hinc exire
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

Amen!

Sainte Mère, fais cela
grave les plaies du Crucifié
en mon cœur très fortement.

De ton Fils blessé,
qui daigna souffrir pour moi
partage avec moi les tourments.

Fais que je pleure tendrement avec toi,
que je compatisse au Crucifié,
au long de mon existence.

Près de la croix, rester avec toi
et m'associer à toi,
dans le deuil, voilà mon désir.

Vierge des vierges, toute pure,
Ne me sois pas défavorable
fais que je me lamente avec toi.

Fais que je porte la mort du Christ,
fais-moi l'associé de sa passion,
et le gardien de ses plaies.

Laisse-moi être blessé de ses plaies,
m'enivrer de la croix
et du sang de ton Fils.

Contre les flammes dévorantes
par toi, Vierge, que je sois défendu
au jour du jugement.

Ô Christ, à l'heure de partir,
puisse ta Mère me conduire
à la palme de la victoire.

À l'heure où mon corps va mourir,
fais que soit donnée à mon âme
la gloire du paradis.

Amen!

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Laboravi clamans (Avant 1722)

Motet à cinq voix et basse continue

Durée : 4 minutes

Effectif : Les Pages et les Chantres et basse continue
(viole de gambe et orgue)

Livret : *Psaume 68* (dans la numérotation grecque),
verset 4

Plusieurs motets pour grand chœur, solistes, orgue et orchestre de Jean-Philippe Rameau sont parvenus jusqu'à nous, composés avant son arrivée à Paris en 1723 – et donc antérieurs aux grandes pièces profanes qui l'ont fait connaître. Ce *Laboravi clamans* est très certainement un mouvement d'un de ces grands motets, dont la partition n'a pas été achevée, ou dont les autres mouvements ont été perdus. Nous n'en avons connaissance que grâce à son utilisation par Rameau lui-même dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, son premier traité de théorie musicale publié en 1722. Il apparaît au Livre Troisième, consacré aux « Principes de composition », comme illustration du chapitre consacré à la fugue.

Car ce *Laboravi clamans* est une fugue, indubitablement – même si le terme de « fugue », dans le texte de Rameau, se rapporte non à la forme de la « fugue » comme on l'entend aujourd'hui,

mais au « sujet » de ladite fugue. Voici ce que le compositeur lui-même écrit au sujet de son *Laboravi clamans* :

« *Cet Exemple contient quatre Fugues différentes ; et il n'y a guères de Musique où il s'en trouve davantage à la fois ; l'on se contente même souvent de n'y en inserer qu'une ou deux, mais avec cela on peut les renverser, ce qui ne contribuë pas peu à la perfection de l'Ouvrage. »*

Suivent des conseils fort pédagogiques aux apprentis compositeurs, que Rameau conclut ainsi : « *La Fugue est un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût ; de sorte que les Regles les plus generales que nous venons d'en donner, ne suffisent pas encore pour y réüssir parfaitement. Les differens sentimens et les differens évenemens que l'on peut exprimer en Musique, sément à tout moment des nouveautez que l'on ne peut reduire en regles. La parfaite connoissance de l'Harmonie nous découvre à la verité toutes les routes que nous pouvons tenir en ce cas ; mais le choix de ces routes dépend de nôtre goût, et ce goût a besoin d'une certaine experience, qui ne s'acquiert qu'à force de voir et d'entendre les Ouvrages des plus habiles Auteurs dans ce genre. »*

Livret :

Psaume 68 (dans la numérotation grecque), verset 4

Laboravi clamans raucae factae sunt fauces meae
defecerunt oculi mei dum spero in Deum meum

Je m'épuise à crier, mon gosier se dessèche, mes yeux
se consomment, tandis que je regarde vers mon Dieu.

Entretien avec Justina Repečkaitė et Jug Marković

La mue de la musique

Quelle connaissance et, le cas échéant, quelle pratique avez-vous de la musique ancienne et plus particulièrement du baroque français ? Cette éventuelle pratique a-t-elle eu une influence sur votre approche de la composition en général ?

Justina Repečkaitė : J'ai chanté toute ma vie, d'abord dans un ensemble folklorique, puis dans la chorale de l'école de musique, et finalement dans celle d'une église. En Lituanie, le chant est très présent : beaucoup de gens chantent dans des chœurs ! En ce qui concerne la musique ancienne, j'ai suivi des cours de musique médiévale à la Sorbonne et au Conservatoire de Paris, notamment sur les polyphonies improvisées. C'est là que j'ai rencontré Patrick Wibart (qui joue du serpent dans ma pièce en création dans le cadre du concert Janus !). Dans la classe de Raphaël Picazos, j'ai eu la chance d'analyser des manuscrits, en particulier de l'ars subtilior, qui constituait l'avant-garde des XIV^e et XV^e siècles, qui m'ont donné le goût pour les proportions (rapports numériques) dans la musique. La musique médiévale influence depuis longtemps mon écriture notamment parce que je suis très sensible à l'idée de Boèce, « la musique – un chiffre qui sonne ».

Jug Marković : Je suis passionné de musique baroque depuis bien longtemps. Elle représente une portion significative de la musique que j'écoute et, même en dehors du projet Janus, constitue une source d'inspiration inépuisable depuis des années.

Justement, quelle relation entretenez-vous de manière générale avec le répertoire dans le cadre de votre métier de composition ?

J.R. : Pour moi, l'important est d'avoir un style propre et reconnaissable. Je n'aime pas faire de références directes à d'autres musiques. Mais, étant donné que j'ai étudié la composition en Lituanie et en France, on entend dans ma musique des influences profondes de ces deux pays. La musique traditionnelle lituanienne, comme les Sutartinės (chants polyphoniques chantés uniquement par les femmes, en canon strict en secondes parallèles, reconnus comme patrimoine immatériel de l'humanité par l'Unesco), la musique répétitive, l'ars subtilior, ou encore la musique spectrale pour ne citer que quelques influences.

J.M. : La, ou les tradition(s) jouent un rôle important dans mon travail. J'essaie moi aussi d'éviter les références les plus évidentes à des artefacts du passé, mais je cherche diverses manières d'entrer en relation avec elles. Les assumer, les admirer et leur rendre hommage (et non m'y opposer) : voilà quelques-unes des forces motrices de mon travail de compositeur. Au cours de la composition, je n'aborde ni mon travail ni le répertoire de manière formaliste ou positiviste. Je n'analyse pas mais laisse la musique que j'aime et que j'admire m'influencer à un niveau subconscient. En d'autres termes, je cède à l'intuition et à l'impulsion.

Qu'en est-il de la composition de la pièce en création dans le cadre du concert Janus ?

J.M. : Abstraction faite du lien évident que suggère son titre (*Stabat Mater*), la pratique de la musique ancienne a en effet influencé ce nouveau travail – mais pas directement. Comme je viens de le dire, je préfère laisser mes inspirations m'influencer de manière plus subconsciente et mystérieuse plutôt que de les explorer de manière analytique et systématique. Cependant, j'ai décidé de respecter certains principes techniques hérités de la pratique baroque. Premièrement, le chœur est constitué de 5 voix (*a cinque*), la configuration la plus courante du baroque français : sopranos, contraltos, ténors, barytons et basses. Il n'y a pratiquement aucune déviation ni aucune division. Deuxièmement, la viole de gambe est utilisée comme instrument de continuo pour soutenir la ligne de basse. J'ai eu le sentiment qu'il était important de créer un environnement familier pour les chanteurs du Centre de musique baroque de Versailles, et de rechercher la force de la collaboration pour les aider à faire ce qu'ils font de mieux sans s'opposer ou nier leurs méthodes déjà établies.

Justina, vous avez quant à vous tenu à inclure en accompagnement de votre *Muë* un instrument non seulement ancien, mais peu connu encore aujourd'hui : le serpent...

J.R. : Oui, le serpent est un instrument fort original ! On a coutume de le comparer à la voix humaine. Fait en bois recouvert de cuir, on l'a mis dans la famille des cuivres à cause de son embouchure. À partir du XVI^e siècle et pendant presque quatre siècles, il est fréquemment utilisé dans les églises françaises.

Vers le milieu du XIX^e siècle, le manque d'interprètes et un changement de goût va le détrôner au profit de l'orgue de chœur. S'il est si oublié aujourd'hui, c'est peut-être à cause de la critique assez dure qu'Hector Berlioz, qui l'a quand même inclus dans sa *Symphonie fantastique*, a faite de lui dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*.¹ Le serpent a été abandonné sous prétexte qu'il était faux et avait un timbre horrible.

En réalité, il s'agit d'un instrument très difficile à maîtriser. Jouer d'un instrument aussi ancien, même pour des musiciens jouant d'autres instruments de la famille des cuivres, n'a rien de naturel.

Comment avez-vous abordé la composition de l'œuvre, dans ce contexte ? Avez-vous échangé avec les Pages et les Chantres ?

J.R. : J'ai choisi d'écrire pour les enfants après avoir trouvé l'idée de la mue de la voix. Puis j'ai eu une opportunité unique d'écouter comment sonne une voix en train de muer, car le CMBV continue à inclure les enfants dont les voix changent : en dépit de l'instabilité, ils continuent à chanter dans certains registres. Ce fut une expérience émouvante, car je m'intéresse aux sons fragiles, au contraste entre les sons brillants et « parasités », aux timbres inattendus. Non seulement les Pages ont des voix divines, mais ils sont ouverts aux propositions timbrales qu'ils expérimentent sans peur et en s'amusant. Ce fut aussi un privilège pour moi de les aider à se former une opinion sur la musique contemporaine !

1 « Le timbre essentiellement barbare de cet instrument eut convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des druides qu'à celles de la religion catholique, où il figure toujours, monument monstrueux de l'inintelligence et de la grossièreté de sentiment et de goût qui, depuis un temps immémorial, dirigent dans nos temples l'application de l'art musical et du service divin. »

Comment avez-vous tenu compte de la reconstruction acoustique virtuelle de la Chapelle royale du château de Versailles ?

J.R. : J'ai eu accès à cette acoustique assez tôt dans le projet, et cela m'a d'emblée fascinée, particulièrement au cours de mes explorations en quête de ces illusions que l'on peut produire en jouant avec des polyphonies de petits sons bruités. À chaque fois qu'on enregistrait le serpent ou les enfants, on injectait les échantillons obtenus dans l'empreinte acoustique de la Chapelle, pour se faire une idée du résultat final. C'est ainsi que j'ai dû repenser le tempo de la pièce ainsi que la nature du matériau musical susceptible d'être mis en lumière par cette acoustique – sachant que certains gestes s'y perdent complètement.

Quels autres aspects avez-vous cherché à approfondir via l'informatique musicale : quels outils, pour quels objectifs ?

J.M. : Je ne me suis mis aucune limitation formelle ou conceptuelle et j'ai complètement laissé mon imagination et ma fantaisie façonner la partie électronique. Le *Stabat Mater* comprend 8 mouvements et, dans chacun d'eux, j'utilise un type de traitement électronique différent. Dit simplement, certains mouvements s'appuient entièrement sur des traitements en temps réel tandis que d'autres utilisent uniquement des sons fixés (bande). J'avais très envie d'explorer certains outils, parmi lesquels le suivi de fréquence servant en temps réel de base à la synthèse d'un signal triangulaire². D'un autre côté, j'ai beaucoup joué à créer des motifs rythmiques,

² Le signal audio, dans le temps, a une forme triangulaire, ou en « dents de scie ».

principalement constitués de clics, de bips et autres courtes impulsions qui, dans une certaine mesure, constituent le tissu conjonctif de la pièce dans son entier. Bien souvent, cette rythmicité numérique se superpose à une voix claire et pure, typiquement baroque, ainsi qu'à des structures homophoniques traditionnelles. Et même si ces gestes (ces figures sonores) proviennent de mondes complètement différents, trouver des moyens de les faire dialoguer de manière synchrone a été particulièrement fructueux.

J.R. : Je me suis intéressée à la synthèse par modèle physique³ pour créer des illusions d'hybride instruments/voix. Afin de creuser le sujet de la mue, j'ai aussi fait des recherches sur la voix enfantine. Je me suis servie de ASAP : Formant Shaping⁴ qui permet de modifier les voyelles et de jouer avec les résonances formantiques du son. Ce plug-in n'incluait pas de résonances formantiques de voix d'enfants, et nous avons donc, mon RIM João Svidzinski et moi-même, après lecture de divers articles sur le sujet, décidé de bâtir notre propre bibliothèque (ou base de données) de formants de voix d'enfants à partir d'analyses d'enregistrements réalisés par un Page du CMBV, Timothée – que je remercie au passage. Je remercie aussi un autre enfant du CMBV, Henri, dont j'ai utilisé les enregistrements en train de lire, de même que de ma propre voix.

J'ai également approfondi mon intérêt pour les résonateurs en reproduisant le contenu harmonique des voix et du serpent en train de « chanter ».

³ Ce type de synthèse permet, par exemple, de faire sonner une corde virtuelle de 20 m de long et de 5 mm d'épaisseur, ou un tube percé de manière totalement aléatoire – sans avoir à confectionner effectivement ces objets.

⁴ Ensemble de plug-ins audio qui permettent de jouer avec la représentation sonore et les paramètres de la synthèse pour générer de nouveaux sons.

J'ai aussi voulu analyser la technique de chant et jeu instrumental simultanés développée par Patrick Wibart ainsi que la technique du didgeridoo.

Le principe d'une voyelle modifiant le contenu spectral du son est omniprésent dans la partition, de même que celui d'une consonne servant à des effets de filtrage.

Enfin, j'ai toujours été fascinée par l'idée de détourner des technologies : ici, ça a été le cas de FoF (Formant-Wave-Function Synthesis, outil de synthèse par manipulation du spectre). Si on l'utilise tel quel, le résultat est un peu daté, mais on peut jouer avec jusqu'à obtenir des illusions de laryngalisation (ou voix craquée, friture vocale, *vocal fry* en anglais), ou, en le multipliant, sculpter un son riche, à l'aide du *phasing*. Je considère que la réverbération de la Chapelle royale du château de Versailles est en soi un effet génial !

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEUR.RICE.S

Justina Repečkaitė (née en 1989)

La musique de Justina Repečkaitė est décrite par les critiques comme un « diamant brut » (Ben Lunn), « envoûtante, constamment changeante, âpre et brillante » (Max Erwin), et « dessinée avec le crayon le plus pointu » (Šarūnas Nakas).

Après avoir étudié la composition en Lituanie puis en France, Justina est artiste en résidence à la Fondation Singer-Polignac, à la Villa Waldberta et au Schloss Wiepersdorf. Sa musique est présentée dans l'émission Création Mondiale de Radio France et diffusée à la télévision sur Arte et Médici.

Prochainement, le Centre d'Information Musicale en Lituanie sortira son premier album. En 2025, sa musique sera créée par le collectif de percussions Eklekto et au festival Musica Nova à Lyon dans un projet mêlant les instruments anciens et la danse.

brahms.ircam.fr/fr/justina-repeckaite

Antoine Boësset (1587-1643)

Antoine Boësset est l'un des grands compositeurs de son époque. Il sert probablement dans la musique d'Henri IV puis est maître des enfants, puis surintendant de la musique de la Chambre du Roi de 1613 à 1643 et maître de musique de la reine Anne d'Autriche de 1621 à 1643. Marin Mersenne le cite vingt fois dans son *Harmonie universelle*, le décrivant notamment comme un « phœnix » en l'art de bien chanter. De même, la plupart des commentateurs de la vie musicale de l'époque le comblent de louanges. Compositeur, il nous laisse une série de neuf livres d'airs de cour, qu'il transcrit lui-même au luth, et un certain nombre d'airs spirituels et une dizaine d'œuvres sacrées.¹

¹ cf. Jacques Szpirglas, *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII et des maisons princières (1610-1643)*, Volume I, pp 238-261, Classiques Garnier, 2021.

Pierre Bouteiller (vers 1655-après mars 1717)

Pierre Bouteiller est maître de musique de la cathédrale de Troyes de 1687 à 1698 – servant entretemps en 1697 à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, où il croise la route de Sébastien de Brossard grâce auquel il parviendra à la postérité. On le retrouve à Paris un an plus tard, en tant que « maître joueur de viole et autres instruments de musique », comme professeur particulier, compositeur, et surtout chanteur (basse), notamment à l'Académie royale de musique (l'actuel Opéra de Paris). En 1704, la confrérie parisienne des Tonneliers fait jouer un *Te Deum* de sa main en l'église Saint-Leu-Saint-Gilles. Hautement polyphoniques, ses œuvres sacrées se distinguent du genre le plus populaire à l'époque, le grand motet, par leur brièveté et leurs effectifs, de une à cinq voix.

Jug Marković (né en 1987)

Jug Marković aborde la musique de manière délibérément intuitive et a tendance à se tenir éloigné de tout concept et système prémédité strict et rigide. Il s'intéresse particulièrement à l'hétérogénéité des styles et à la recontextualisation de gestes historiquement connotés. Sa passion pour la musique électronique, dans toutes ses formes, l'amène à exploiter son potentiel pour jongler avec les genres et les attentes. Plus encore, son inclination naturelle pour la musique vocale et la voix humaine leur ménage une large place dans son œuvre. En plus de son diplôme en composition (Faculté de Musique de Belgrade avec Vlastimir Trajković, HMDK Stuttgart avec Marco Stroppa), Jug Marković a un diplôme en archéologie de l'Université de Belgrade. Il vit à Stuttgart où il enseigne au HMDK.

brahms.ircam.fr/fr/Jug-Markovic

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Né à Dijon et mort à Paris, Rameau débute sa carrière en province en tenant l'orgue de différentes paroisses. Ces premières années sont marquées par la composition de motets, de cantates et de son premier livre de clavecin. Après un premier passage à Paris en 1706 comme organiste, il s'y fixe définitivement en 1723. La création de son premier opéra à l'Académie royale de musique, *Hippolyte et Aricie*, en 1733, marque un tournant dans l'art lyrique français. Pendant trente ans, tragédies, ballets et pastorales se succèdent. Nommé compositeur de la musique de la Chambre du Roi en 1745, Rameau reçoit de nombreuses commandes pour les fêtes de Versailles et de Fontainebleau. Après un siècle d'oubli, la musique de Rameau devient un emblème culturel français et est réhabilitée à partir des années 1890.

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Christine Plubeau-Mazeaud

viole de gambe

Après des études de violoncelle, Christine Plubeau se spécialise en musique baroque, auprès de Wieland Kuijken. Lauréate de la Fondation Yehudi Menuhin, elle mène une carrière de soliste et de continuiste au sein de plusieurs ensembles tels que La Grande Écurie et la Chambre du Roy (sous la direction de Jean-Claude Malgoire), Variation, Concerto di Bassi, Artaserse, Les Folies françaises, Les Éléments, et avec le claveciniste Olivier Beaumont, avec lesquels elle partage sa passion pour la musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles.

Son intérêt pour le répertoire de notre temps l'amène à créer et enregistrer de nombreuses pièces contemporaines, notamment celles de Philippe Hersant, permettant ainsi à la viole de gambe de garder une place prépondérante dans le paysage musical du XXI^e siècle.

Patrick Wibart

serpent

Patrick Wibart commence par le tuba puis intègre la Maîtrise de Radio France. Il étudie au CNR de Paris puis au Conservatoire de Paris dans la classe de saxhorn et d'euphonium de Philippe Fritsch, ainsi qu'en musique de chambre.

Parallèlement, il découvre le serpent avec Michel Godard et étudie la musique ancienne avec Jean Tubéry et Serge Delmas. Devenu spécialiste de l'instrument, il est invité par de nombreux ensembles de musique ancienne et baroque. Il poursuit cette démarche vers les instruments anciens avec l'ophicléide et les tubas historiques. Cherchant des passerelles entre instruments du passé et musique d'aujourd'hui, il crée des pièces pour serpent d'A. Dumont, G. Pesson, B. Attahir et intègre le collectif d'improvisation Spat'Sonore.

Louis-Avit Colombier

orgue

Louis-Avit Colombier découvre le piano à 8 ans et se passionne aussitôt pour la musique de Johann Sebastian Bach, ce qui le pousse à étudier aussi bien ses ascendants que ses descendants, sa musique, la composition, et l'improvisation. Claviériste, il étudie le clavecin, le piano, l'écriture, et l'analyse au Conservatoire de Montpellier avant d'intégrer le cursus de clavecin au sein du département de Musique ancienne du CNSMD de Lyon, notamment auprès de Dirk Börner. Depuis septembre 2023, il travaille au Centre de musique baroque de Versailles en tant que professeur et continuiste.

Louis-Avit Colombier est aussi un joueur d'échec émérite.

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Référence pour la musique baroque française, les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles s'inspire des effectifs de la Chapelle royale tels que l'on pouvait les entendre sous Louis XIV.

Associant des voix d'enfants, les Pages (une vingtaine de collégiens), et d'adultes, les Chantres (17 adultes en formation professionnelle), cette formation ressuscite la structure originelle « à la française » qui lui confère une couleur sonore unique au monde. Sous la direction de Fabien Armengaud et Clément Buonomo, les Pages et les Chantres se produisent chaque année dans le cadre de Jeudis musicaux, de concerts ou de représentations scéniques programmés par le CMBV et les organisateurs partenaires du centre, en France et à l'étranger.
cmbv.fr

Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles

Mahaut Adrian
Marie Baron
Alice Belin
Lucie Bonnin
Timothée Brédy
Madeline Brient
Charlotte Brisebarre
Nella Calamaro
Inès Coirier-Duet
Diane Dambre
Henri de Montalembert
Adélie de Tinguay du Pouët
Edouard Dumon
Wandrille Egretier
Olympe Foillard

Maria Paz Hernandez Toro
Clara Jasmain
Pierre-Louis Lalanne
Pierre-Alexandre Landwerlin
Erwan Le Roux
Marc Louis
Stanislas Pauly
Philippe Pontier
Paul Royer
Clémence Teixeira-Habasque
Agathe Villessange
Meloïca Walz

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Dessus
Maryna Plumet
Madeleine Prunel
Constance Palin
Esther Gutbub
 Contre-ténors
Jérémy Ankilbeau
Evann Loget-Raymond
Angelos Kydoniefs
 Haute-contre
José Loyola
 Tailles
Antoine Ageorges
Colin Isoir
Marcos Almeida Costa
Louis Anderson
Julien Giner
 Basses-tailles
Sacha Riera
Dario Jara Novoa
Brieuc de Brémond d'Ars
Emmanuel Papadopoulos

Fabien Armengaud

direction musicale

Après des études de clavecin et de basse continue au CRR de Toulouse et au CRD de Paris-Saclay, Fabien Armengaud se forme auprès d'Hervé Niquet au travail d'orchestre et au métier de chef de chant. Titulaire d'un diplôme d'État de Musique ancienne, il étudie également la direction d'orchestre à l'École Normale de Musique de Paris. En 2000, il intègre la Maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) en tant que continuiste et est nommé chef-assistant en 2013. Il succède à Olivier Schneebeli en 2021 à la tête du chœur des Pages et des Chantres, avec lequel il vient de sortir son premier disque consacré à Jean Gilles pour le label Château de Versailles Spectacles (5 Diapasons).

Clément Buonomo

direction musicale

Outre ses études musicales à la Maîtrise de l'Opéra et au CRR de Lyon, Clément Buonomo étudie le chant dans la classe de Jean-Christophe Henry.

Il intègre les Chantres du CMBV en tant que baryton léger. Il collabore en tant que choriste ou soliste avec de nombreux chefs, Olivier Schneebeli, Christophe Rousset, Hervé Niquet, Kent Nagano, Louis Langrée, Claire Gibault... Il poursuit ses études de direction de chœur au CRR de Lyon et au CRR de Paris. Dirigeant plusieurs chœurs et assurant l'enseignement vocal à l'Académie Équestre de Versailles Bartabas depuis 2013, il prend en charge en 2016 la formation en chant choral des Pages du CMBV puis en devient le coordinateur pédagogique. En 2021, il est nommé directeur artistique adjoint de la Maîtrise, aux côtés de Fabien Armengaud.

Johann Philippe

réalisateur en informatique musicale Ircam

Compositeur de musique électroacoustique, Johann Philippe est diplômé du Conservatoire de Toulouse et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. Il attache une grande importance à l'expression des saveurs poétiques singulières liées à chaque création sonore, et compose des musiques pour sons fixés, ainsi que des performances musicales et des installations multimédia. Impliqué depuis 2020 dans la formation de performance électroacoustique HYDRA SUPERCLUSTER, il propose des concerts immersifs associant synthèse modulaire et *live coding* à d'autres formes d'expression. Persuadé de la dimension maïeutique de l'outil dans la démarche de création artistique, il développe sur mesure des programmes d'informatique musicale.

João Svidzinski

réalisateur en informatique musicale Ircam

João Svidzinski est compositeur, RIM et enseignant-chercheur en université. En 2018, il obtient son doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des arts, spécialité musique de l'université Paris 8. Il est actuellement chercheur associé au CICM / MUSIDANSE et, depuis 2016, responsable scientifique des projets musicaux-scientifiques à la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord. Il est aussi enseignant en « composition électroacoustique » et en « musique et outils informatiques » à l'université Paris 8. En 2020, il commence à collaborer avec l'Ircam en tant que réalisateur en informatique musicale, puis, en 2022, entame une recherche sur la réévaluation de l'organisation des concerts dans le contexte de crise et de distanciation sociale.

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 par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture.

L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI^e siècle.

ircam.fr

Équipes techniques**Ircam**

Nicolas Poulet régisseur général

Thomas Gaudevin régisseur

Jacques Lainé, Daniel Lucaciu, Cédric Mota,

Valérie Pourret, Flore Vialet assistant.e.s régisseur

Raphaël Jassin éclairagiste

Léo Lemarchand électricien

Célestine Paone assistante son

Clotilde Turpin chargée de production

Captation

Luca Bagnoli ingénieur du son

Éric de Gélis réalisateur vidéo

Bastien Sabarros régisseur audiovisuel

Virginie Lefebvre directrice artistique

Antoine Plouzen cadreur caméra

Programme

Jérémie Szpirglas textes et traductions

Olivier Umecker graphisme

Télérama'

AIMER, CRITIQUER, CHOISIR



**CINÉMA, MUSIQUE, EXPO...
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION
DE NOS JOURNALISTES.**

DANS LE MAGAZINE, SUR TÉLÉRAMA.FR ET L'APPLI



ET SUR NOS RÉSEAUX SOCIAUX

@TELERAMA

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.