



HAL
open science

Sophie Lacaze. Portrait d'une compositrice Dialogues avec Geneviève Mathon

Geneviève Mathon

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon. Sophie Lacaze. Portrait d'une compositrice Dialogues avec Geneviève Mathon.
Editions Delatour France. 2018, 978-2-7521-0368-0. hal-04511905

HAL Id: hal-04511905

<https://hal.science/hal-04511905>

Submitted on 22 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Portrait d'une compositrice

*Ouvrage publié avec le soutien
de la Fondation Francis et Mica Salabert.*

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, «que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective» et, d'autre part, «que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration», «Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite» (article L.122-4). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0368-0

© 2018 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

Sophie Lacaze

Portrait d'une compositrice

Dialogues avec Geneviève Mathon

Éditions Delatour France

Sommaire

Préface de Geneviève Mathon	9
Au départ	11
Instrumentalité	23
Vocalité	39
Le compositeur et la cité	55
Le sens de la musique	73
Annexes	85
Annexe 1 : Textes choisis	87
Annexe 2 : <i>Het Lam Gods</i> , éléments	103
d'analyse par Sophie Lacaze	
Annexe 3 : <i>La musique des quatre éléments</i> ..	113
par Geneviève Mathon	
Glossaire des termes techniques	133
Catalogue sélectif des œuvres	135
Discographie	149
Webographie	153
Bibliographie	155
Index des noms cités	157

Préface

Cette mise en dialogues s'est effectuée simplement. Nous avons décidé un jour de les commencer comme nous avons décidé tout aussi simplement d'y mettre un terme. Nous n'habitons pas la même ville, aussi avons-nous fait le choix d'échanges par voie électronique, version actuelle de l'échange épistolaire. Ceux-ci pouvaient être très rapprochés, comme un temps relativement long pouvait s'écouler entre deux mails. Mais une pensée, une dynamique, étaient en route. Nous avons procédé de manière linéaire et les parties se sont imposées d'elles-mêmes.

Les questions et réponses étaient le plus souvent fluides, parfois apparaissaient des points d'achoppement. Dans un échange, il y a des attentes, des questions restées sans réponses comme des questions qui ne viennent jamais. Mes attentes ont été trompées, déjouées, comblées. En ce sens, il n'y a jamais de terme à des échanges. Et le lecteur est la troisième entité, multiple et irréductible, dans une attente et un questionnement.

Il fallait d'abord écrire, échanger et ensuite gommer, ce qui nous apparaissait peu intéressant, ou répétitif, ou encore hors-sujet ; mais il est difficile de penser ce qu'est le hors-sujet, ce qui ne relève pas du domaine du musical ; ce domaine est large et n'a eu de cesse de s'élargir au fur et à mesure de nos dialogues.

Pour moi, il s'agissait de cerner ce tournant du siècle, insaisissable et foisonnant, pour lequel nous manquons de visibilité et/ou de recul pour en relever quelques points d'ancrage et points de fuite.

Cerner une époque à travers une compositrice s'est avéré un choix plein, nécessaire et judicieux. Une minorité donc.

Force est de constater que le monde musical, aujourd'hui, peut se décrire comme une addition, une juxtaposition de minorités. Mon métier de musicologue a changé, et il est urgent de continuer à commenter, témoigner et observer – sans *a priori*, sans prétention.

Une compositrice, donc, au catalogue déjà fourni, mais dont on prend la mesure, pour chaque nouvelle pièce, d'une avancée, d'une réflexion sur les choses musicales et les choses du monde. Créativité et engagement vont ensemble dans le parcours de Sophie Lacaze. Faire de la musique (la créer, la faire partager et la faire connaître, la défendre et la jouer), est-ce une fonction, une nécessité, un luxe nécessaire, une gageure ? Sophie Lacaze témoigne du parcours d'une compositrice aujourd'hui.

L'ouvrage s'articule en cinq chapitres, illustrant différents aspects de la démarche compositionnelle de Sophie Lacaze : « Au départ », « Instrumentalité », « Vocalité », « Le compositeur et la cité », « Le sens de la musique » – agrémentés de trois annexes : les textes choisis comme source d'inspiration pour les œuvres instrumentales de Sophie Lacaze ou comme support pour ses œuvres vocales ; une analyse par la compositrice de sa pièce *Het Lam Gods*, pour quatuor à cordes ; enfin le texte d'une communication « La musique des *Quatre éléments* – concerto pour flûte, chœur d'enfants et percussions de Sophie Lacaze » que j'ai présentée à l'université d'Evry, en 2012¹, dans le cadre du colloque *Compositeurs entre quatre éléments – pour une approche bachelardienne de la musique*.

Geneviève Mathon

1. Organisé par André Lischké et Grégoire Tossier, les 29 et 30 novembre 2012.

Au départ

Geneviève Mathon : *Est-ce qu'il y a une enfance de l'art ? Quelle serait la tienne, en propre ? Des événements singuliers, des personnes, des rencontres ? Quelque chose qui a engagé et explique ton rapport à la musique, à la vie des sons, puisque c'est ainsi que j'entends ta musique...*

Sophie Lacaze : Au départ... il y avait un piano. Enfin pas tout à fait, il y avait en fait deux pianos. Le premier était un beau quart de queue, dans le salon ; seules les grandes personnes pouvaient l'approcher... Il me fascinait. Le second était dans un recoin du grand hall, un petit piano droit que personne n'utilisait. J'avais 4 ou 5 ans, j'habitais à Toulouse mais je passais toutes les vacances scolaires chez mes grands-parents, à Lourdes – c'est là qu'étaient les pianos. Mon grand-père était un notable de la ville, et ma grand-mère, comme beaucoup de femmes de cette époque, s'était consacrée à l'éducation de ses quatre fils, tous promis à une brillante carrière.

Tous les quatre avaient d'ailleurs appris à jouer du piano dans leur enfance, cependant je ne les avais jamais entendu jouer. Ce n'est qu'une quinzaine d'années plus tard que j'ai compris que mon père et son plus jeune frère avaient le niveau d'un diplôme supérieur de conservatoire...

Mais revenons à mes 5 ans... Ce petit piano droit me tendait les bras (ou plutôt son clavier) à chacun de mes séjours chez mes grands-parents. Devant l'intérêt soutenu que je lui portais, mes parents m'ont inscrite à une demi-heure de cours hebdomadaire avec une certaine Mademoiselle Lefèbvre, professeure toulousaine réputée pour son excellence et son exigence. N'ayant pas de piano à la maison, c'était un peu compliqué, mais la directrice de mon école primaire me permettait de travailler dans une des salles de musique de l'établissement. Ma mère m'y amenait deux fois par semaine, et je progressais bien.

Quelques années plus tard, Mademoiselle Lefèvre a expliqué à ma mère que j'aimais beaucoup le piano, et que ce serait bien pour moi d'en avoir un à la maison. Malheureusement il n'y avait pas vraiment de place dans l'appartement, et de toute façon j'allais entrer en 6^e – les choses sérieuses allaient commencer et il aurait été malvenu que je passe trop de temps à faire de la musique. Mon père, grand scientifique, tenait à ce que ses filles fassent des études pour avoir un bon métier et acquérir leur autonomie financière. Dans la famille, musicien n'était pas considéré comme un métier permettant de gagner correctement sa vie. Donc... j'ai arrêté les cours de piano...

Pas de musique au collège, mais des cours de dessin et de couture pour les jeunes filles... Je rongerais mon frein, et me piquais régulièrement le doigt !

Heureusement à 14 ans, arrivée au lycée, j'ai pu m'inscrire à l'option musique. Ce fut l'occasion pour moi de découvrir, comme la plupart des lycéens de cette époque, la flûte à bec ! J'aurais bien sûr préféré refaire du piano, mais à défaut... je me suis mise à jouer de la flûte à bec, à jouer... beaucoup... et suis entrée au Conservatoire de Toulouse dès l'année suivante, directement en 5^e année. J'y ai pris quelques cours de solfège (je n'en avais jamais fait jusqu'alors, puisque j'avais appris à lire les notes pendant mes cours de piano), découvert tout un répertoire baroque et de la Renaissance que je ne connaissais pas, et rencontré pour la première fois d'autres élèves instrumentistes.

Et la composition dans tout cela, me demanderas-tu ? C'est au lycée, je devais avoir 15 ans, que je me suis réveillée un beau matin en ayant la certitude que je serai compositrice. Idée étrange, voire un peu loufoque, dans la mesure où je ne connaissais pas de musiciens professionnels, n'avais aucune idée de leur vie, et encore moins de celle d'un compositeur. Je n'allais presque pas au concert, et n'entendais pas beaucoup de musique à la maison (mis à part

quelques œuvres de Beethoven que mon père appréciait particulièrement).

L'autre aspect, qui ne m'avait pas perturbée, était que toutes les œuvres que j'avais travaillées ou entendues jusque-là avaient été écrites par des hommes, et qu'à cette époque, je ne connaissais pas un seul nom de compositrice. Je sais aujourd'hui que le manque de « modèle » peut décourager les vocations féminines, mais ce n'était pas un problème pour moi. Si les petites filles étaient sensées jouer à la poupée, moi, quand j'étais petite, j'avais rapidement remisé la mienne dans un placard et joué au train électrique... Fille ou garçon, on avait bien le droit d'avoir les mêmes jeux, pourquoi pas, plus tard, le même métier... ?

En fait, cela faisait longtemps que j'écrivais, mais des mots, pas des notes... Des poèmes à l'école primaire, une pièce de théâtre au collège et j'avais même commencé un roman au lycée... Malheureusement je n'étais pas très douée, cela me demandait beaucoup d'efforts pour un résultat médiocre.

En musique, c'était différent, j'adorais les cours, j'apprenais plein de choses, j'improvisais facilement au piano... J'ai senti que c'était dans cette direction qu'il fallait m'orienter.

J'étais déterminée, je voulais créer, et ce serait par la musique...

GM : Alors, d'où vient cette attirance pour le monde sonore, jusqu'à déclarer que tu serais compositrice : une attirance, une vocation sans modèle et quasiment sans objet...

SL : Ma découverte du monde sonore et de la nature, cette nature que l'on retrouve partout dans ma musique, s'est faite peu après la mort de mon grand-père paternel. J'avais 11 ans, c'en était fini des vacances à Lourdes. Nous avons alors passé tous les étés chez mon arrière-grand-mère

maternelle, qui vivait dans un petit village des Hautes Pyrénées. La maison, une ancienne ferme, était rustique et n'avait que trois pièces. Par contre, il y avait un immense jardin, avec un potager, de nombreuses fleurs, des poules, des canards, des lapins, des chiens... Nous allions chercher le lait à la ferme voisine, et j'accompagnais régulièrement mon arrière-grand-mère pour faire les courses à l'épicerie du village. Nous y rencontrions souvent ses voisines avec lesquelles elle discutait en occitan. Je n'y comprenais rien, mais cette langue chantait à mes oreilles...

GM : Il y aurait cette écoute d'une langue qui chante à tes oreilles, une musique de la langue...

SL : Oui, et aussi une prise de conscience de mes origines occitanes je crois. La musique et la poésie des troubadours, que j'ai découvertes bien plus tard, m'ont immédiatement touchée. C'est quelque chose que je ressens très profondément, un art proche de moi, malgré les 9 siècles qui nous séparent.

GM : Et la musique de la nature ? Rattachée bien sûr à des lieux, à une topologie, les montagnes, leur profondeur, leur résonance particulière... Et le chant des oiseaux, le cri des animaux ?

SL : Je crois que le déclic s'est fait l'été de mes 14 ans. Comme j'en avais un peu assez de partager la chambre avec toute la famille, j'ai planté une petite tente au fond du jardin, ai amené mon lit de camp, ma flûte à bec, et y ai passé les deux mois des grandes vacances. Ce fut un des plus beaux étés de mon adolescence. Au fond de ce grand jardin, avec une magnifique vue sur la chaîne des Pyrénées, tout n'était que sons et odeurs de la nature... Pour l'adolescente que j'étais, c'était magique.

GM : Et par la suite ? Les rencontres avec la musique écrite, dite savante, des compositeurs de

prédilection. Comment tout cela t'a-t-il construite ?

SL : Ce fut beaucoup plus tard. Quand je suis entrée à l'ENSEEIH (Ecole Nationale Supérieure d'Electronique, d'Electrotechnique, d'Informatique et d'Hydraulique de Toulouse), mon père a acheté un piano et j'ai pu reprendre quelques cours. À la sortie de l'école, mon diplôme d'ingénieur en poche, j'ai été embauchée par une filiale de Renault à Annecy. Je suis restée un an et demi dans cette bien jolie ville, et en ai profité pour commencer des études d'harmonie au Conservatoire tout en reprenant des cours particuliers de piano.

J'avais toujours dans l'idée de devenir compositrice, mais ma nouvelle vie professionnelle, mon indépendance financière, me faisaient penser que la musique, même si elle était toujours ma passion, n'était peut-être pas ma priorité.

Et puis il y a eu la rencontre avec Paul Tortelier. De passage à Annecy pour un concert, il avait été invité par le Conservatoire. J'avais beaucoup d'admiration pour ce violoncelliste exceptionnel et ai pu assister à sa conférence. Il nous a parlé de cette nécessité de composer qui était devenue la sienne, et c'est là que j'ai compris que cette nécessité était aussi la mienne... je devais devenir compositrice... et j'allais tout faire pour...

Six mois plus tard, j'ai été embauchée comme cheffe de projets informatiques à la Direction des Marchés de Capitaux du Crédit Lyonnais. La petite provinciale que j'étais est montée à la capitale... et j'ai découvert qu'à Paris, il y avait possibilité de suivre des cours de composition... Enfin, j'allais pouvoir apprendre à composer ! Même s'il me fallait d'abord suivre le cursus traditionnel d'analyse, harmonie, contrepoint, fugue... avant de prétendre intégrer une classe de composition...

Je me suis inscrite au Conservatoire du centre de Paris pour certains cours, à l'Ecole Normale de Musique de Paris pour d'autres, et en parallèle de ma jeune carrière de

cadre de banque, j'ai pu suivre ceux qui m'intéressaient. Heureusement, mon chef de département de l'époque était mélomane, et a été souple avec mon emploi du temps...

C'est en cours d'analyse avec Ginette Keller, formidable professeure à l'Ecole Normale de Musique de Paris, que j'ai découvert les musiques du Moyen-Âge et du XX^e siècle. La musique des troubadours, qui m'a immédiatement enthousiasmée, comme je l'ai dit plus haut, mais elle m'a aussi fait aimer Hildegard von Bingen, Guillaume de Machaut, Josquin des Prés, Edgar Varèse, Béla Bartok, Luciano Berio, György Ligeti... Et avec l'isorythmie de Machaut, la série de Webern, l'utilisation du nombre d'or et de la suite de Fibonacci par Bartok, la musique stochastique de Iannis Xenakis, j'ai compris le rôle que les mathématiques pouvaient avoir dans la musique. Cela me parlait bien sûr beaucoup.

J'ai alors décidé de sauter les étapes « harmonie supérieure » et « fugue », qui ne me semblaient finalement pas être très utiles pour ce que je voulais faire, et ai intégré la classe de composition de Michel Merlet à l'ENMP. Je venais d'avoir 27 ans.

GM : Quels ont été tes grands chocs esthétiques dans ces années-là : des œuvres que tu as entendues ou des spectacles auxquels tu as assisté et qui t'ont changée, qui ont fait que tu n'étais plus la même après ?

SL : Je ne pense pas avoir eu de « grand choc esthétique » en musique dans ma vie. Il y a certes de nombreuses œuvres qui m'ont émue, et m'émeuvent encore bien sûr. Je pourrais en citer une bonne vingtaine, mais puis-je dire que ces œuvres magnifiques, et parfois données dans des interprétations merveilleuses (car l'interprétation est évidemment essentielle), m'ont fait plus vibrer qu'un chant d'oiseau, que le son de la brise dans les arbres ou que le flux et le reflux des vagues sur la plage ? Je ne le pense pas.

« La sagesse pour un musicien est de n'écouter les conseils de personne sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde... » écrivait Debussy. Il disait aussi : « La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'infini et qui est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes qui décrivent les brises changeantes ; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil »... Je suis tellement d'accord avec lui...

Il y a cependant un spectacle qui m'a profondément marquée pendant mes années d'étude de la composition. C'était en 1993, au Théâtre des Amandiers à Nanterre, la création de *Sextuor* de Georges Aperghis. Dès le début, j'ai eu l'impression d'entrer dans un monde étrange, merveilleusement poétique, et je n'en suis ressortie qu'à la dernière note. Une heure entière « ailleurs ». C'était magique.

La musique est un art du temps. Et ce temps est pour moi l'un des aspects les plus difficiles à maîtriser dans la composition. Georges Aperghis avait réussi à le maîtriser pendant une heure... je trouvais (et je trouve encore) cela remarquable.

Son œuvre m'avait aussi fait découvrir des possibilités vocales que je ne connaissais pas encore, son langage si particulier, son monde de poésie. Peut-être cela m'a-t-il donné envie d'écrire pour la voix, d'expérimenter le théâtre musical, peut-être aussi cela m'a-t-il confortée dans mon intention de développer mon propre langage musical... En 1993, tout cela n'était pas encore très clair, j'étais juste en train d'écrire mes *Voyelles*... Mais par la suite j'ai souvent repensé à ce *Sextuor*, puis j'ai assisté à la création de ses *Machinations* en 2000. Je pense que c'est à ce moment-là que tout est devenu plus évident du point de vue de la recherche d'un langage.

GM : As-tu eu des liens ou une intimité profonde avec des œuvres d'art musicales ou autres, ou des compagnonnages précieux ?

Ou as-tu éprouvé de l'admiration pour certains créateurs ? Ces affinités électives, comme on dit, quelles sont-elles ?

Et maintenant qu'en est-il dans un parcours déjà éprouvé ?

SL : Il y a des affinités du point de vue esthétique avec des compositeurs dont j'aime écouter certaines œuvres parce qu'elles me touchent. Je pense à ceux que j'ai déjà cités : von Bingen, Machaut, Debussy, Satie, Varèse, Bartok, Ligeti, Aperghis, et aussi à Strozzi, Monteverdi, Pergolèse, Bach, Cage, Taïra, Takemitsu, Monk, Reich... ainsi qu'à un bon nombre de compositeurs romantiques. Beethoven est le premier d'entre eux et sa musique est sublime. Quelle fougue, quelle beauté dans tout cela...

Mais il y a aussi des affinités intellectuelles, et je pense que celles-ci m'ont plus marquée dans mon travail de composition que mes affinités esthétiques. Par exemple, mon esprit cartésien a tout de suite été intéressé par la musique sérielle. A l'écoute, je ne suis pas spécialement attirée par les musiques de Schoenberg, Berg et Webern. Cela étant, je suis très admirative de celle de Webern, que j'ai beaucoup analysée pendant mes études. Cette musique sonne magnifiquement bien et sa conception est extrêmement rigoureuse. Un autre point qui m'intéressait était la brièveté de ces pièces. Webern dit tout en très peu de temps. Et cela fonctionne, on n'a pas le temps de s'ennuyer, tout en ne ressentant pas de manque. C'est remarquable.

La première œuvre que j'ai montrée à Michel Merlet était un quatuor à cordes sériel. Je me souviendrais toujours de ce qu'il m'a dit : « Comment arrivez-vous à faire une œuvre aussi romantique avec un tel système ? » Il avait raison, mon quatuor sonnait comme du Schumann... ! Et ce n'était d'ailleurs pas une grande réussite, mais cela m'avait donné envie d'approfondir cette technique...

Ma deuxième œuvre d'étudiante, pour piano, était une musique stochastique. Quatre courtes pièces basées sur les calculs des probabilités. Je m'étais bien sûr inspirée de Xenakis. Pourtant, mis à part *Nuits*, qui est une œuvre extrêmement poignante, la musique de Xenakis ne me touche pas spécialement.

Peu après, je me suis plongée dans la musique de Bartok. La perfection de la forme dans ses œuvres m'a toujours fascinée. Cela tient certainement au génie de compositeur, mais l'utilisation régulière du nombre d'or et de la suite de Fibonacci n'y est pas étrangère.

Aujourd'hui, mes œuvres font toujours appel à la suite de Fibonacci, et à quelques techniques issues du sérialisme.

Instrumentalité

GM : *La question de l'instrumentalité est essentielle dans les changements de paradigmes que va connaître le XX^e siècle. Elle accompagne, anticipe et stimule les changements profonds qui vont modifier en profondeur notre langage musical, et ce dès le début du XX^e siècle. On constate un élargissement de notre instrumentarium : apparition de nouveaux instruments, par le biais de la découverte d'autres traditions musicales ; création de nouveaux instruments (Baschet, instruments augmentés, etc.) ; et enfin l'introduction de l'électricité et les nouvelles technologies afférentes, qui vont bouleverser notre univers sonore.*

Quels sont tes instruments de prédilection ? D'ici et d'ailleurs, depuis le choix de la flûte à celle récemment dite « circulaire », en passant par le didgeridoo et le saxophone. Comment s'opèrent ces choix : le rapport au souffle, la voix qui souffle, qui émet au travers d'un instrument ? (On parlera plus tard de la vocalité, des textes, de leur mise en sons).

Quelle est cette intimité qui se joue, s'opère entre instruments et instrumentistes : comment interviens-tu, toi, en tant que compositrice ? Comment la conçois-tu ? Quel est ton travail, la spécificité dans ce travail-là ?

SL : Pendant une bonne quinzaine d'années, j'ai beaucoup écrit pour la flûte. En 1992, une amie flûtiste, Chiharu Tachibana, m'avait demandé de composer une pièce pour elle. J'étais alors une jeune compositrice, encore étudiante, et c'était la première fois qu'un musicien me demandait d'écrire pour son instrument. C'est un moment important, très émouvant, pour un compositeur. Chiharu m'a fait découvrir la flûte, ses sonorités, ses couleurs, ses possibilités techniques, mais aussi le répertoire contemporain que je ne connaissais pas très bien à cette époque : les pièces de Taira, Takemitsu, Berio... Un monde si riche... Nous avons beaucoup travaillé ensemble, j'ai choisi un poème de Rimbaud comme source d'inspiration, et *Voyelles* a vu le jour.

Chiharu l'a jouée plusieurs fois, enregistrée, puis d'autres flûtistes s'en sont emparés, notamment Christel Rayneau, qui m'a demandé de mettre le poème en entier dans la partition (au début, le flûtiste en récitait seulement des extraits). Elle l'a faite éditer, d'autres flûtistes ont pu la jouer, puis certains d'entre eux m'ont demandé de leur écrire d'autres œuvres, notamment Pierre-Yves Artaud qui cherchait à développer un répertoire pour orchestre de flûtes. C'est ainsi que j'ai continué à écrire pour la flûte...

Il est vrai que cet instrument me plait beaucoup. Le souffle, la vibration que l'on peut contrôler, la richesse des sonorités... Mais c'est surtout grâce aux flûtistes que j'ai pu rencontrer que mon catalogue pour flûte s'est enrichi de la sorte. J'écris pour un(e) musicien(ne) avant d'écrire pour un instrument.

Plus tard, en 2005, j'ai commencé à écrire pour le saxophone. Là aussi, tout est parti d'une rencontre. Andrée-Claude Brayer, alors directrice du CRR de Cergy Pontoise, m'a fait une commande pour saxophone alto solo et ensemble de saxophones. Je n'étais pas très enthousiaste, ayant une image assez négative de cet instrument dont je ne connaissais que l'utilisation dans le jazz et la variété, avec un son que je n'appréciais pas vraiment. Mais j'ai rencontré Jean-Yves Fourmeau, le professeur de saxophone du CRR. Il a complètement transformé mon point de vue, le saxophone est un instrument aux sonorités inouïes...

Tout comme Chiharu avec la flûte, Jean-Yves m'a fait découvrir le saxophone et son répertoire... J'ai composé *The great flood* sur une légende des Aborigènes d'Australie pour lui et ses étudiants du CRR, et à peu près à la même période *Deux mouvements* pour saxophone ténor et orchestre à la demande de Daniel Kientzy, qui l'a enregistré un peu plus tard avec l'Orchestre de la Radio Nationale Roumaine sous la direction d'Horia Andreescu. Puis d'autres œuvres ont suivi, à la demande de saxophonistes avec lesquels j'ai

travaillé, comme Serge Bertocchi, Giuseppe Laterza, et plus récemment Michel Supéra. Chacune d'entre elles est le résultat d'une collaboration étroite avec l'instrumentiste dédicataire – je lui fais tout tester, il y a parfois plusieurs aller-retours sur certains traits, certains passages, certains effets sonores, il ou elle propose, essaye, j'écoute, je suggère... nous travaillons jusqu'à ce que je trouve ce qui me convient et qui lui convient aussi – et qui convient à l'instrument bien sûr. Heureusement jusque-là, j'ai eu affaire à des musiciens et des musiciennes passionnés et patients !

GM : *Comment penses-tu ta relation avec l'interprète ? En quoi ton inspiration s'ouvre ou se développe ? La musique doit-elle, pour exister, passer par un instrument, par une lutherie particulière qui implique aussi des matériaux plus singuliers (dans ta pièce par exemple les Quatre éléments) ? Cela aussi participe de l'instrumentalité : la mise en vibration de corps...*

SL : Je crois que deux aspects sont importants dans ma musique : le souffle et la vibration. Dans mes œuvres pour instruments à vent, la flûte et le saxophone que j'ai déjà cités, ou le didgeridoo par exemple, j'exploite le souffle de l'instrumentiste ainsi que la vibration, en jouant notamment sur les différents types de vibratos (lents, rapides, amples, sans vibrer, vibrer un peu, vibrer beaucoup...) et les passages des uns aux autres. Mais je travaille aussi avec des instruments à cordes, qui peuvent aisément jouer sur la vibration, et avec lesquels je cherche à jouer sur le souffle – il y a des modes de jeu particuliers pour cela. Je les ai recherchés très tôt, et c'est avec *Histoire sans paroles*, trio pour violon, violoncelle et piano composé en 2002, qu'ils commencent à prendre tout leur sens dans mon langage musical.

Dans les *Quatre éléments*, concerto pour flûte, chœur d'enfants et percussions, mes interprètes étaient, mis à part le flûtiste solo, des enfants d'écoles primaires qui pour la

plupart ignoraient tout de la musique classique. L'idée était de les associer au processus de la création musicale, donc je leur avais demandé de me faire des propositions sonores pour les différents tableaux du concerto avec les petits instruments de percussions et objets mis à leur disposition. Ils l'ont fait avec un enthousiasme réjouissant, et certaines de leurs propositions étaient épatantes. J'en ai d'ailleurs retenu une pour des pièces ultérieures, une lame de métal mise en vibration sur une table. La vibration, toujours...

En fait, quel que soit l'instrument, vents, cordes, percussions, voix, je cherche toujours le souffle et la vibration...

GM : Tu as employé et créé la première pièce pour flûte circulaire en octobre 2016. Parle-moi de cela. Où en sommes-nous, où en es-tu par rapport à la lutherie traditionnelle. En quoi l'instrumentalité est modifiée ? Quels mondes sonores surgissent alors et sont sollicités ?

SL : Effectivement, j'ai composé deux petites pièces pour un nouvel instrument, la flûte circulaire, qui a été présentée lors de la Convention Internationale de la flûte à Levallois-Perret, en octobre 2016 : *And birds sing* et *And Earth breathes*. Cette flûte avait été imaginée par un designer islandais, Brynjar Sigurðarson, puis conçue et fabriquée par le luthier Jean-Yves Roosen. Elle se présente comme quatre flûtes Boehm en ut, courbes et reliées entre elles – le diamètre de l'instrument fait dans les 2,50 mètres, et il faut quatre flûtistes pour la jouer. Deux des flûtes ont une patte de si².

Cet instrument présente des contraintes pour le jouer - par exemple les flûtistes ne peuvent pas l'adapter à leur jeu en jouant sur l'inclinaison. Cela a un impact sur certains sons ou effets que les compositeurs ont l'habitude d'utiliser

2. Clé supplémentaire, accolée à la clé du do, qui permet de faire un si grave.

aujourd'hui (tongue ram,...) J'ai bien sûr travaillé avec les quatre musiciens (Pierre-Yves Artaud, Carine Dupré, Isabelle Gracia et Éric Seys) avant de fixer la partition.

Un autre aspect différent de la flûte traditionnelle concerne évidemment la diffusion du son, le designer l'avait d'ailleurs imaginée pour un public d'une seule personne se tenant debout au milieu de la flûte. À la Convention de la Flûte, nous avons demandé à une danseuse, Sabine Novel, d'évoluer à l'intérieur et à l'extérieur de la flûte pendant l'interprétation de mes pièces. C'était visuellement superbe !

Composer pour ce nouvel instrument était un petit challenge, et c'était passionnant. Il y avait naturellement la nouveauté, le timbre un peu différent, les spécificités techniques, mais aussi une réelle connexion des interprètes qui se répondent dans mes pièces (j'ai beaucoup joué sur la spatialisation et les jeux de questions/réponses entre eux). À un moment de la partition, l'un d'entre eux a oublié de jouer un trait, son voisin l'a ressenti plus qu'entendu et l'a joué spontanément à sa place. Je ne suis pas sûre que cela aurait pu se passer aussi naturellement avec un quatuor de flûtes traditionnel.

GM : *Tu as rencontré aussi un joueur de didgeridoo : as-tu procédé de la même manière ?*

SL : Oui, tout à fait. Le didgeridoo, l'instrument traditionnel des Aborigènes d'Australie, m'a beaucoup intéressée. Je l'ai découvert lors de mon premier séjour en Australie, en 1998. Magnifique sonorité, mais c'est toute la culture des Aborigènes qui m'interpelle. Le didgeridoo est à l'origine une branche d'eucalyptus creusée par des termites. Il donne un son grave, une sorte de bourdon sur lequel le joueur peut sortir des harmoniques. Traditionnellement, celui-ci imite avec sa voix les sons des animaux qui l'entourent : chant du kookaburra, aboiement du dingo, vagissement du crocodile, saut du kangourou...

Certains compositeurs australiens font appel au didgeridoo dans leurs œuvres, avec des rythmes et des motifs que l'on peut retrouver dans l'écriture contemporaine ou classique pour nos instruments habituels – il est vrai qu'aujourd'hui, il existe des joueurs de didgeridoo capables de lire notre notation musicale. Personnellement, cela ne m'intéresse pas beaucoup ; le lien de cet instrument avec la nature, tout comme le lien exceptionnel qu'ont les Aborigènes avec l'environnement, sa fonction mystique, rituelle, me semblent essentiels et j'ai envie de lui laisser ce rôle premier.

Il est vrai que là aussi, j'ai eu la chance de travailler pendant plusieurs années avec Phillip Peris, un musicien qui avait eu un apprentissage traditionnel, oral, avec un joueur de didgeridoo Aborigène. Je n'allais pas lui écrire une partition avec des notes et des rythmes, aussi avons-nous travaillé oralement. Cela n'a posé aucun problème, il comprenait ce que je voulais avec une rapidité impressionnante. Mes partitions pour didgeridoo sont graphiques, avec des commentaires. J'ai écrit plusieurs pièces qui font appel à ce bel instrument, notamment *And then there was the sun in the sky*, concerto pour didgeridoo, flûte et orchestre de flûtes, et *Dreaming*, un opéra de chambre inspiré par une légende des Aborigènes d'Australie.

Ma création a été encore une fois pensée, effectuée, en fonction de mon interprète et de l'instrument.

GM : On reparlera de ton rapport avec la nature, l'écologie, les traditions musicales, comme celles des Aborigènes et qui n'interviennent pas chez toi comme « piment pour un palais fatigué » (François-Bernard Mâche) de compositeur européen, mais qui relèvent d'un panthéisme ou plus justement d'un rapport à la spiritualité et au sacré dont ta musique est imprégnée.

Je pense que, contrairement à d'autres (on distinguera, on nommera plus tard), ta musique te permet

d'accéder au son, à la nature sonore et vibrante, et non l'inverse : on choisit, on sélectionne des sons, des systèmes pour accéder à la musique. Ton appréhension du monde est sonore (tu te bouches facilement les oreilles dès qu'il y a agression sonore). C'est en cela qu'il y a de la spiritualité, aussi quand tu parles du choix des sonorités des voyelles et non des textes qui vont imprimer un sens.

Donc, dans le droit fil, on accordera une place particulière à la voix, à la vocalité et aux poèmes choisis. C'est une part très importante de ta quête.

Revenons pour l'instant à la notion d'instrumentalité. Cette triangulation entre compositeur, partition et interprète. Comment procèdes-tu ? Quelles sont les étapes de cette mise en son, de cette mise en souffle.

Berio dit que Cathy Berberian par exemple, mais aussi tous les autres interprètes avec lesquels il a œuvré, était un laboratoire à découvrir, à inventer des sons (le travail électronique mené parallèlement au studio de Milan était essentiel). Il distingue aussi la virtuosité instrumentale/digitale de celle de la conscience. Dépasser les limites, du déjà fait, du déjà entendu. Inventer. Expérimenter. Il y a aussi une forme de virtuosité de l'inconscient. Qu'est-ce qui se joue dans ce deux à deux via une notation ?

Scelsi laissait improviser Joëlle Léandre, entre autres interprètes et ensuite, seulement, procédait à une sorte de transcription. L'idée était de prendre sur le vif. De saisir un moment de grâce, d'instant absolu, unique.

Nono aussi entretenait un rapport particulier avec ses interprètes, mais pour lui se jouait toujours l'écoute, l'ouverture à l'écoute, multiverselle, quasi multisensorielle (je pense à son magnifique travail en forêt noire, en studio, avec Gideon Kremer, les dernières années de sa vie).

Enfin, il y a Aperghis, que tu aimes tant, et qui peut-être se situe entre ces différentes démarches. Un texte donné que l'on soumet aux interprètes. Ensuite il y a travail,

improvisation. Interaction entre les interprètes et lui-même. Puis réécriture. Cela se rapproche du travail du metteur en scène.

Et toi Sophie ?

SL : Ma musique reflète le monde que j'entends ou plutôt celui que j'écoute... Parfois le monde réel qui nous entoure, celui du XXI^e siècle, et plus fréquemment le monde des artistes qui m'inspirent, poètes, peintres, photographes...

J'évoque « le vibrement divin des mers virides » et le « noir corset velu des mouches éclatantes qui bombinent autour des puanteurs cruelles » (*Voyelles*, sur le poème de Rimbaud), les anges qui « scintillaient comme des étoiles » de Hildegard von Bingen (*O Sapientia*), la tranquillité du lac Kawagushi peint par Utagawa Hiroshige, des combats de samouraï de Utagawa Kuniyoshi (*Estampes*), « la danse repliée sur son espace » de Jean Tardieu (*L'espace et la flûte*)... Et aussi les chants d'oiseaux australiens (*Voices of Australia*), l'évolution des espèces (*Les quatre éléments*), et plus récemment, le chant de la Terre et de planètes de notre système solaire entendus de l'espace (*Je vois passer l'Ange*)...

Je pars des sons que me suggèrent les poèmes, les tableaux, etc, ou de sons réels, qui sont interprétés, déjà façonnés en fonction de ma propre perception. Ensuite vient le temps de l'écriture, et de la collaboration avec l'artiste ou les artistes qui vont créer la pièce. J'ai en tête des sons, nous essayons de trouver un moyen de leur donner vie avec l'instrument ou les instruments que j'ai à ma disposition. Cela n'est pas toujours facile, et suppose une écriture par paliers. J'essaye quelque chose, je soumetts le bout de la partition au musicien, il teste, cela fonctionne ou pas, éventuellement il propose quelque chose d'autre, nous cherchons encore ensemble... Et petit à petit la partition se construit.

Bien sûr, tout ce processus est plus rapide et plus simple quand je connais bien les possibilités de l'instrument (c'est le cas de la flûte par exemple). Cependant, avant d'écrire pour un instrument, j'écris pour un musicien. Ma priorité est qu'il soit heureux de jouer ma musique. Qu'il la crée bien sûr, mais qu'il puisse aussi la rejouer, par plaisir.

En tant que mélomane, je n'écoute que très rarement la musique de Chopin. Par contre en tant que pianiste, j'aime beaucoup jouer Chopin. C'est du bonheur. Ses œuvres sont tellement bien écrites pour le piano...

C'est sans doute grâce à Chopin que j'ai décidé de tout faire pour que ma musique donne envie aux musiciens de la jouer, de la rejouer, et si possible de la partager avec le public. Parce que bien sûr, si le public l'apprécie, c'est mieux... même si ce n'est pas ma priorité.

C'est pourquoi je travaille généralement beaucoup avec les dédicataires de mes œuvres. J'essaye de m'assurer que la pièce que je leur dédierai leur plaira, tout en ne reniant pas mon esthétique bien sûr. De toute façon, je pars du principe que si l'on me fait une commande ou que l'on accepte de faire une de mes créations, c'est qu'on apprécie mon esthétique et mon langage, qui sont un peu particuliers je crois dans le paysage musical contemporain.

GM : *Les nouvelles technologies : toi qui as fait des études scientifiques et donc es en capacité de comprendre et d'inventer logiciels ou autres, que penses-tu ? Quel est ton rapport avec les nouvelles technologies ? Les as-tu utilisées ?*

SL : J'ai toujours été peu attirée par l'électroacoustique et l'informatique dans la musique, et ce pour plusieurs raisons : d'une part, je n'avais aucune envie de mélanger les mondes de l'informatique (mon gagne-pain pendant 15 ans) et de la musique (ma passion). J'ai donc volontairement écarté l'électroacoustique de mes compositions de l'époque... D'autre part, je pense qu'il me

manquait, et qu'il me manque toujours d'ailleurs, cette fascination qu'ont la plupart des compositeurs pour l'ordinateur, la machine, cette inconnue capable de tant de choses. En ce qui me concerne, dans la mesure où j'ai passé un grand nombre d'années à concevoir des logiciels, organiser et piloter leur mise en place, l'ordinateur ne me fascine absolument pas.

En 2002, alors que j'avais démissionné de mon dernier poste pour me consacrer pleinement à la musique, j'ai été invitée en Australie pour une résidence à l'Electronic Music Unit de l'Université d'Adelaide. C'est là que j'ai composé ma première pièce mixte, *Voices of Australia*, pour flûte solo et voix enregistrées, et que j'ai découvert le côté ludique de la composition électroacoustique... Depuis j'en ai composé quelques autres, parce qu'on me l'a demandé et que cela m'amuse.

Ceci étant, l'électroacoustique reste et restera marginale dans ma production. Le fait que l'œuvre électroacoustique soit « fixée », ainsi que certaines contraintes spécifiques à ce type d'expression musicale, me gênent beaucoup.

Malgré les possibilités offertes aujourd'hui (je pense notamment aux acousmonia), une fois que la pièce est terminée, elle ne bougera plus, elle est donc « fixée ». Certes l'interprète pourra jouer sur la spatialisation, les dynamiques, etc, mais ce ne sera de toute façon pas aussi « vivant » que lors de l'interprétation d'une musique acoustique.

J'ai pu entendre ma pièce *Voyelles* pour flûte seule par une cinquantaine d'interprètes différents. Ce sont pour moi cinquante pièces différentes, alors que la partition est très « écrite ». Peu importe la qualité de l'espace acoustique, elle a été aussi bien jouée dans des grandes salles prestigieuses que dans des gymnases d'écoles primaires. C'est l'interprète qui seul, sait en rendre la musicalité et la poésie, et qui leur redonne vie à chaque interprétation.

Voices of Australia a également été interprétée par de nombreux flûtistes et j'ai pu assister à certains des concerts. Là aussi, c'est le musicien qui, grâce à son jeu et à sa personnalité, va lui donner une couleur et une saveur particulières, va la faire « vivre ». Toutefois, la partie fixée a naturellement une grande importance, et l'équipement technique influe beaucoup sur la perception de l'auditeur. Elle a parfois été diffusée sur des vieilles chaînes avec deux petits haut-parleurs, parfois sur des acousmonia de qualité avec un interprète électroacoustique aguerris et une restitution du jeu du flûtiste via les haut-parleurs. Bien entendu, cette seconde configuration était incomparable. Et la technologie et l'exigence pour un « beau son » devenant de plus en plus importante, il est fort probable qu'un certain nombre de musiciens n'osent pas, ou du moins n'osent plus, jouer *Voices of Australia* dans des conditions techniques limitées.

Je souhaite que ma musique soit jouable dans toutes les conditions, des plus merveilleuses aux plus mauvaises, qu'elle soit accessible à tous, tous les publics, petits, grands, citadins et habitants des petits villages, mais aussi, et surtout, à tous les musiciens qui ont envie de la jouer.

Peu de festivals peuvent faire appel à un acousmonium, tous les musiciens n'ont pas les logiciels de l'IRCAM³... Et je ne parle même pas du temps réel, où il faut un, voire deux techniciens du son pour mettre en œuvre tout le matériel nécessaire et assurer le concert.

GM : Tu parles de deux pièces mixtes... Musica su due dimensioni di Maderna est la première. Tous les compositeurs de cette génération, malgré la volonté d'innover, de chercher des territoires sonores nouveaux à travers l'électronique et la musique électroacoustique, voulaient garder (encore ressentir) la dimension humaine, la

3. L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam) fondé par Pierre Boulez en 1969

gestualité, encore cette instrumentalité dont il semble difficile de se défaire. Ce fut l'objet des travaux de Risset de garder trace humaine (l'aura benjaminienne) dans un son électronique, d'où cette réflexion sur la psycho-acoustique.

Comment est fabriquée ta musique mixte ?

Et d'autre part, tu m'as dit avoir composé pour électronique pure ?

SL : Oui, j'ai donc composé plusieurs pièces mixtes, ainsi que deux pièces acousmatiques. A vrai dire, je ne m'intéresse pas à la musique électronique, mon domaine d'investigation est la musique concrète. J'estime que les sons réels sont suffisamment riches pour pouvoir être exploités dans mes créations musicales, je ne tiens pas à en créer de nouveaux avec des ordinateurs.

Mes pièces électroacoustiques sont en rapport avec la nature, les liens entre l'homme et l'environnement, sans doute l'expression de mes préoccupations écologiques.

Comme je l'ai dit plus haut, ma première pièce mixte est *Voices of Australia*. Je l'ai composée à la demande du flûtiste Ivan Bellocq en 2002, lors de ma résidence à l'Electronic Music Unit de l'Université d'Adelaide en Australie. Après avoir enregistré des voix lors d'une soirée dans le bush, une soirée plutôt arrosée autour d'un grand feu, je les ai mixées et montées de manière répétitive, en les rendant de plus en plus présentes et puissantes. J'ai ensuite écrit la partie de flûte, qui évoque les chants de sept oiseaux australiens. Comme d'habitude, j'ai beaucoup travaillé avec l'interprète dédicataire pour mettre au point cette évocation des chants d'oiseaux.

Au départ, oiseaux et humains discutent, puis les voix humaines deviennent de plus en plus présentes tandis que les oiseaux s'épuisent et finissent par disparaître...

Mes séjours en Australie et la rencontre des Aborigènes, un peuple qui vit en fonction de la nature, de ses cycles, et qui la sert au lieu de chercher à l'asservir,

contrairement à nos civilisations occidentales, m'ont fait prendre conscience d'un certain nombre de choses qui sont rapidement devenues essentielles pour moi. L'écologie en est une... et *Voices of Australia* est ce que je pourrai appeler ma première pièce écologiste... !

À l'écoute elle surprend, elle amuse ou elle énerve, mais elle laisse rarement indifférent... C'était mon objectif...

GM : *Sais-tu que Messiaen est le premier qui a transcrit les chants du cassican ou corbeau flûteur Pie, oiseau australien (Pied Butcherbird, en anglais) et qu'on les retrouve dans Éclairs sur l'Au-delà. Hollis Taylor, lors de son premier voyage en Australie en 2001, en eut à son tour la révélation au point de s'installer en Australie et d'y entreprendre une thèse de doctorat sur les vocalisations de cette espèce. La rencontre avec François-Bernard Mâche (que l'on qualifie de premier zoomusicologue) a été déterminante dans l'analyse des enregistrements sur le terrain, la transcription des chants, également dans la certitude que la musique n'est pas un phénomène purement humain.*

SL : Oui, Messiaen avait passé quelque temps en Australie en 1988 et avait transcrit des chants d'oiseaux australiens. Ces chants sont différents de ceux que l'on peut entendre chez nous, mais que ce soient des oiseaux australiens ou des oiseaux européens, ce sont de merveilleux musiciens...

GM : *Revenons aux pièces mixtes...*

SL : Après *Voices of Australia*, de retour en France, j'ai commencé une série de courtes pièces mixtes pour instrument ou voix solo et sons enregistrés sur des chantiers de fouilles archéologiques dans le sud de la France. En 2003, j'ai rencontré un archéologue, David Maso, qui faisait des fouilles au château médiéval de Fenouillet. D'un point de vue archéologique et historique, ces fouilles étaient passionnantes, et j'avais aussi été saisie par l'univers sonore qui s'en dégageait, tous ces sons de brossages, grattages, roulements,

détecteur de métaux, voix... Il m'a autorisé à faire des enregistrements, et je l'ai suivi pendant plusieurs étés, à Fenouillet d'abord, puis à Termes.

C'est ainsi que j'ai pu composer les premières pièces de ma série *Archèlogos* : *Archèlogos I* pour voix (et sons de Fenouillet), *Archèlogos II* pour flûte basse et *Archèlogos IIb* pour Ondes Martenot (et sons de Termes). Il y a aussi *Archèlogos III* pour guitare (et sons de Paziols⁴), que je dois retravailler un peu et qui devrait être bientôt finalisée.

Quant à la musique purement électroacoustique, je n'ai pour l'instant que deux pièces à mon catalogue. Comme je l'ai dit plus haut, je pars de sons concrets, en fait de mes enregistrements sur les fouilles archéologiques qui sont finalement assez fournis. Mais contrairement à la plupart des compositeurs de musique acoustique qui sont passés par l'électroacoustique (je pense notamment à Luciano Berio, rencontré à Sienne, qui avait expliqué que son expérience électronique avait influencé sa manière de composer pour les instruments), c'est mon expérience de compositrice de musique instrumentale et vocale qui influence ma musique électroacoustique. J'utilise le même genre de procédés de composition dans ces deux genres musicaux, et j'intègre parfois des extraits de mes pièces instrumentales dans mes œuvres électroacoustiques... C'est ce que j'ai fait dans *Vents du sud*, créé en 2016 par Julien Guillamat dans son *Klang! Festival* à Montpellier, et il y a plus longtemps dans *Vignes*, pour une exposition de photographies de Guy Bompais.

Évidemment cela peut surprendre, car ce n'est pas dans les habitudes des compositeurs de musique concrète. Cela étant, je ne suis pas une compositrice de musique concrète, et comme je l'ai déjà dit, je fais cela pour m'amuser.

4. Termes et Paziols sont des villages des Corbières, dans l'Aude. Fenouillet est un village des Pyrénées Orientales.

Vocalité

GM : *Il y a de l'ailleurs dans ta musique. Depuis le didgeridoo, rencontre fortuite, peut-être. Mais plus fondamentalement, il y a une attirance, une conception du monde, de l'Homme du XX^e et XXI^e siècles immergé dans ces sons multiversels auxquels nous avons eu accès...*

Mais faisons d'abord un détour par la voix qui semble incontournable dans ta musique.

SL : La voix est un instrument qui se prête particulièrement bien à ces jeux de souffle, de respiration, de vibrations, qui sont à la base de ma musique. C'est l'instrument premier... J'ai eu la chance, là aussi de rencontrer des chanteurs et chanteuses exceptionnels avec lesquelles j'ai pu expérimenter pas mal de choses. Mon chemin avec la voix est plus long, plus douloureux peut-être, qu'avec les autres instruments. J'ai dû apprendre les bases du chant, car autant un violoniste ou un flûtiste peut vous montrer pourquoi tel ou tel son ne sort pas bien, tel ou tel trait est maladroit, autant pour la voix, c'est intérieur, et si on ne le vit pas personnellement, c'est assez compliqué à se le représenter.

Par ailleurs, j'ai longtemps été mal à l'aise avec la voix. Je n'aimais pas la façon dont je mettais en musique des poèmes, j'avais l'impression de dénaturer le texte. Ma rencontre avec Jean-Pierre et Marcelle Rosnay, en 1996, plusieurs soirées passées au Club des Poètes qu'ils animaient, puis la rencontre avec le comédien Alain Carré en 2008 m'ont fait comprendre qu'un poème était fait pour être dit : dire un poème, c'est faire de la musique, alors pourquoi rajouter une mélodie ou des notes ?

Lorsque j'écoute une chanson, le texte ne m'atteint que très rarement. Mon oreille est attirée par la musique, pas par le texte. Il faut que je me concentre pour l'appréhender...

Et puis la voix est un instrument à part entière, à la fois instrument à cordes (cordes vocales) et instrument à vent

(souffle). A-t-elle vraiment besoin de texte pour s'exprimer ? Je suis de plus en plus convaincue du contraire.

C'est pourquoi j'ai fini par ne confier à la voix chantée que des notes ou des effets sonores, sur des voyelles, onomatopées ou textes volontairement incompréhensibles, afin que l'oreille se concentre naturellement sur la musique.

J'ai été récemment confortée dans ce choix par la musique de la compositrice Meredith Monk, que j'apprécie tout particulièrement. Meredith Monk est chanteuse, sa musique est essentiellement vocale, et elle ne fait généralement pas appel aux textes dans ses œuvres. « Je peux travailler avec ma voix pour développer mon propre instrument et mon propre vocabulaire, tout comme je le fais en chorégraphie pour mon corps... J'ai réalisé que la voix avait tous les caractères et paysages en elle, et je n'avais pas à faire de mots, puisque ce pouvait être masculin ou féminin... animal, végétal, minéral... paysages, personnages, textures⁵ ».

Contrairement à Monk, dont un des axes principaux de recherche est l'exploration des possibilités vocales, je fais régulièrement appel à des textes. Cependant dans ma musique, ils sont dits, pas chantés. Leur musicalité originelle n'est pas altérée. J'en profite pour choisir de beaux textes, ou/et des textes forts, qui rejoignent ma pensée... car ils seront compris ou du moins entendus, tels que le poète les a imaginés (sous réserve de l'interprétation bien sûr).

GM : Et en effet les textes choisis sont là, qui témoignent d'un rapport au monde, à l'état du monde, de l'engagement de l'être humain, de son rapport à l'existence, au vivant. Il est vrai qu'aucun compositeur ou musicien ne semble accorder de l'importance aux paroles, aux textes, une fois que la musique s'en est emparée, que la profération, cette transsubstantiation, s'est produite. La musique s'est

5. « Meredith Monk - The magician of the voice », émission radiophonique sur la BBC présentée par Donald Macleod.

délestée des mots et elle peut voguer, s'envoler. Tout semble alors passer par le son, la musique, même si elle peut véhiculer autre chose, dire autre chose... Schoenberg le disait et tous nos compositeurs du XX^e siècle n'ont eu de cesse de choisir des textes forts, puissants, pour mieux les oublier, les contourner, les mettre en toile de fond, ou dans une perspective, une ligne d'horizon très fine.

Pendant à chaque fois, il y a rencontre, des attirances qui s'exercent, des empathies, des résonances, des fulgurances.

Tu as choisi Hildegard von Bingen. Ce n'est pas rien !

« Hildegarde (1098-1179), abbesse dynamique qui sut se séparer de la communauté masculine de Disibod et fonder un cloître modèle au bord du Rhin, près de la cité de Bingen. Ces visions extravagantes, où ne manquent pas des têtes de loup, léopard, ours et autres lions, n'empêchent pas de voir en elle une des personnalités les plus surprenantes du Moyen-Âge. Parmi les plus belles de ces visions, j'ai encore dans les yeux ses tableaux gourmands et lucides de viscères et d'humeurs. Comme munie d'une caméra, Hildegarde de Bingen descend dans les replis et cavités du corps, sans épargner le sang et le cerveau, et parvient à capter une impression précise de ce grouillement qui l'habite, jamais apaisé, toujours à refaire, décidément innommable – et pour cela même à nommer sans cesse. Les vaisseaux du cerveau, du cœur, des poumons, du foie et autres apportent aux reins leur force, les veines des reins descendent jusqu'au cheville, qu'elles confortent⁶ ».

Hildegard qui passera sa vie à transcrire ses visions, comme le fera plus tard Jung avec ses rêves. Une vie connectée avec un au-delà ou ancrée au plus profond de son corps, sa chair, ses humeurs... Elle est femme, visionnaire-

6 Catherine Clément, Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, éditions Stock, 1998, p. 61.

créatrice, empreinte de spiritualité.

Pourquoi la choisir. Pourquoi ce texte-là ?

SL : J'ai beaucoup d'admiration pour Hildegard von Bingen. Elle était abbesse, oui, mais aussi compositrice, une des premières dont on a retrouvé un certain nombre d'œuvres (magnifiques), femme de lettres, médecin... Elle correspondait avec les plus grands de son époque, papes, rois... et a effectivement passé une partie de sa vie à transcrire ses visions : « Les mots que je dis ne viennent pas d'une bouche humaine, je les ai vus et entendus dans des visions qui m'ont été envoyées... ».

En 2011, peu après mon arrivée à l'Université Paul Valéry de Montpellier comme professeure associée, j'ai rencontré la chanteuse Els Janssens-Vanmunster, qui donnait des cours d'interprétation de musique médiévale aux étudiants en licence. Els est aussi la directrice artistique de l'ensemble *Mora Vocis* – voix solistes au féminin, spécialisé dans la musique médiévale et la musique contemporaine. Je suis allée assister à un de leurs concerts et les ai trouvés remarquables. Nous avons par ailleurs sympathisé, beaucoup parlé de Hildegard von Bingen autour de laquelle elles avaient déjà travaillé, et l'année suivante *Mora Vocis* m'a passé commande d'une œuvre vocale.

J'ai alors écrit *O Sapientia* sur le début de la 6^e vision de Hildegard, ainsi que sur ses poèmes « *Caritas abundat* » et « *O virtus Sapientiae* » qui loue la sagesse « ...Louange à toi, ô Sagesse, et l'honneur qui t'est dû ».

L'extrait choisi de la 6^e vision est très imagé, une cité cernée d'un mur, aux côtés d'une « grande et haute montagne », un miroir, une colombe, des anges... De quoi m'inspirer pour une musique mystique, éthérée... ce qui correspondait pleinement à ce que j'avais envie d'écrire.

Je me souviendrai toujours de l'après-midi passée à l'auditorium de Radio France pour le Grand Prix Lycéen des Compositeurs, en 2009. Un des compositeurs présents, à qui un lycéen avait demandé : « pourquoi écrivez-vous une musique laide ? » (*sic* !), avait répondu que le monde dans lequel nous vivions était laid, et que lui, en tant que créateur vivant dans ce monde, se devait de le refléter avec sa musique. C'est vrai que les artistes sont des acteurs de leur temps, et que ce qui reste d'une civilisation, c'est sa culture. On imagine bien le siècle de Louis XIV avec Molière, Racine, Lully...

Mais je pense que l'art est aussi fait pour élever l'esprit, questionner, et si possible faire rêver... Sans rêves, l'homme n'évolue pas... Alors à mon petit niveau, j'essaye d'écrire une musique qui amène le questionnement... et un peu de rêve...

Les textes d'Hildegard von Bingen, très mystiques, la beauté et la force de ceux de Rimbaud, Baudelaire, Tardieu, Rosnay, tous m'inspirent. Et je tiens à ce qu'on les comprenne, qu'on les entende, et que ma musique ne les perturbe pas, mais les accompagne, les renforce, les mette en valeur.

GM : Les textes de Hildegard sont envoûtants : des visions, des rêves éveillés, des sensations qu'elle magnifie, une sensibilité aux vibrations, aux couleurs, au jeu des nuages et des menus mouvements de la nature qu'elle exacerbe. Tu traduis tout cela à ton tour par des vibrations, des voix et des textures vocales le plus souvent très lisses et étalées. Au cours de la pièce, les textures s'épaississent, s'agitent (se mettent en fibrillations) mais à peine, par les vibratos, les trilles, et par les voix qui peu à peu entrent, et se glissent dans la texture initiale : un mi bémol. Tu découpes la pièce en 5 sections, et 5 voix vont emplir l'espace peu à peu. Le rapport texte/musique s'établit sur une alternance : voix narrative (les 5 voix parlent à tour de rôle) et voix chantées (sur phonèmes).

L'alternance par moments cède, mais il y a bien deux instances vocales en présence, et le lien entre les deux s'établit sur le mode du figuralisme. C'est d'ailleurs une constante dans ton œuvre. Tu illustres, tu commentes, tu irradies – le texte reste une matière et une valeur premières.

Chaque section adopte un régime vocal en propre : y a-t-il un chiffre (la clé de voûte ; l'ordre caché) qui préside à chacune de ces sections ?

La section 1 introductive pose les deux instances énonciatrices : le texte d'Hildegard en voix sèche, et le mi bémol entonné duquel tout va surgir. La section 2 met les voix en polyphonie serrée ; inévitablement on pense à Scelsi, non seulement dans le rendu sonore mais dans le procédé qui semble davantage de l'ordre d'un relevé, d'une transcription de ce que tu as pu entendre des voix de l'ensemble Mora Vocis, et de la manière dont tu les as fait travailler. Les as-tu fait improviser, comme Scelsi, par exemple dans ses Saub ? La section 3 met les voix en liberté : en éclats de voix. La section 4 pratique l'itération sur laquelle se greffe un système d'accentuation – à la Stravinsky (du Sacre). La section 5 opère des incisives du texte, dans un tissu vocal de plus en plus transparent, appelé lui aussi à disparaître. Une dernière incisive en latin clôt cette pièce empliée de silence et de résonances.

SL : Effectivement mots et musique sont toujours très liés dans mes œuvres qui font appel à des textes. La musique commente, illustre, parfois anticipe, les mots dits. Il n'y a pas de « chiffre », d'« ordre caché », toutefois le mi bémol est une constante dans mon œuvre, du moins dans les pièces qui traitent du domaine religieux ou mystique. Cela a commencé avec *And then there was the sun in the sky*, inspirée par une légende des Aborigènes d'Australie sur l'apparition du soleil dans le ciel. Cette pièce, composée en 2002, est bâtie sur un mi bémol tout simplement à cause du didgeridoo sur lequel jouait Phillip Peris, qui était en mi bémol... Une contrainte

qui a donné naissance à l'une de mes techniques favorites de composition, basée sur des notes pivot ! Pour *And then...*, ce seront les mi bémol et le si.

Quelques années plus tard, j'ai composé *Het Lam Gods* pour quatuor à cordes, sur le magnifique triptyque « Het Lam Gods » (l'Agneau Mystique) de Jan et Hubert Van Eyck, exposé à la cathédrale Saint Bavon à Gand (Belgique). J'ai basé tous les éléments évoquant le monde terrestre (Adam et Ève, les pèlerins, etc.) sur mi bémol. Ceux qui évoquent le ciel (les anges, Dieu...) sont bâtis sur un sol. Dans mes œuvres ultérieures, je reprendrai régulièrement cela : mi bémol pour le monde terrestre, sol ou/et si pour le monde céleste.

Dans *O Sapientia*, le mi bémol est le pôle principal. Il est le point de départ de la pièce, la note pivot des 1^e, 3^e et 5^e parties, et dialogue régulièrement avec le sol et le si, qui sont les deux autres notes pivot. Dans la 4^e partie, « j'entendis alors » (moi sur terre, mi bémol), « comme une trompette » (fa, note ajoutée), « une voix céleste qui clamait » (si et sol).

Cela étant, ma préoccupation première est l'instrument pour lequel j'écris. Si j'avais suivi ma logique, la 3^e partie qui évoque les anges qui « scintillaient comme des étoiles » aurait dû être construite sur un sol. Je fais volontiers chanter les flûtes ou les violons au-dessus de la portée, mais je n'aime pas le faire pour les voix. Même sublimes, les notes aiguës des soprani ne m'ont jamais convaincue. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles j'ai toujours pris des distances avec les opéras classiques... En tout état de cause, ne voulant pas du sol au-dessus de la portée, et le sol de l'octave en dessous ne me convenant pas pour des étoiles, j'ai repris... le mi bémol... !

En un mot, pour composer ma musique, j'utilise un certain nombre de concepts, de techniques et/ou de contraintes d'écriture que j'oublie volontiers quand cela me semble musicalement nécessaire...

La 2^e partie d'*O Sapientia*, avec ses jeux sur les

vibratos, ses micro-intervalles et même l'écriture polyphonique très « serrée », peut effectivement faire penser à *Sauh I et II* de Scelsi. Mais cela est en fait très différent, à la fois sur le concept et sur la façon de procéder. Si Scelsi faisait improviser les chanteurs et en tirait une partition, ce n'est pas du tout mon cas.

Comme je l'ai expliqué précédemment, je considère la voix comme un instrument, à la fois instrument à vent et instrument à cordes. Mon écriture pour la voix vient de mon écriture pour ces instruments. Souffle et vibrations... Je joue sur les variations de vibrations, notamment sur les états « sans vibrer », « *vibrato* rapide » ou « *vibrato* lent », et sur les passages d'un état à l'autre.

Quand j'ai donné la partition d'*O Sapientia* aux chanteuses de *Mora Vocis*, je ne savais pas si cette 2^e partie allait « sonner » comme je le souhaitais... Elles ont essayé, travaillé pour harmoniser entre elles les vibratos demandés, et cela fonctionne bien ! Donc je n'ai rien modifié de la partition... (D'ailleurs, confortée par un tel résultat, je suis allée plus loin dans une partition plus récente, en jouant sur l'amplitude des vibrations - ample ou serrée... - Cela fonctionne aussi très bien.)

La 3^e section est introduite par ces mots d'Hildegard : « Au-dessus de ce nuage, resplendissait toute une cohorte angélique. Les uns rayonnaient comme le feu, les autres étaient toute clarté, les troisièmes scintillaient comme des étoiles ». Ici, les voix supérieures suggèrent le scintillement des étoiles, d'où les « éclats » dont tu parles, notes chantées *ad lib* sur des voyelles au choix, avec un jeu sur la réverbération naturelle du lieu et la spatialisation.

Le contraste avec ce qui précède et le système d'accentuations décalées de la 4^e section sont là aussi induits par le texte « Tous étaient agités par le souffle d'un vent... ce même vent se levait et donnait de la voix, et il lançait un feu vers le nuage noir... »

La 5^e et dernière partie de *O Sapientia* est une procession. Les chanteuses de *Mora Vocis* ont pour habitude d'habiter l'espace dans lequel elles se produisent, de jouer avec l'acoustique et l'architecture du lieu. Je n'hésite donc pas à leur demander de se déplacer. Dans ce cas précis, elles se déplacent deux par deux en suivant ou précédant la 5^e d'entre elles qui fait sonner une petite percussion entre certains mots. Le texte de Hildegard, chanté en latin, est cette fois compréhensible. Il terminera la pièce dit par la 3^e voix « *quia summo Regi osculum pacis dedit* » (« car il a donné au Roi suprême un baiser de paix »).

GM : Je souhaiterais que l'on revienne sur ta rencontre avec Jean-Pierre et Marcelle Rosnay. D'une part il y a ce lieu merveilleux, le Club des Poètes, où une fois tu m'as entraînée. Lieu magique, époque révolue ? Raconte-le nous ! D'autre part, il y a la poésie de Jean-Pierre Rosnay, que tu lis, fréquentes et que tu aimes ; nous sommes dans les années 1995-1996. Ces poésies sont importantes, semble-t-il puisque par quatre fois tu t'y frottes. La poésie de Rosnay est simple, orale, directe, et je dirais sublimement désespérée, tout cela dans une grande délicatesse et légèreté. Nous ne sommes pas grand-chose, nous passons et créons du sublime : ouvrons nos yeux, nos oreilles, et emplissons-nous des beautés de la nature ou du seul temps qui passe. Mais sans réel projet. Un sublime très banal. C'est cela que j'entends ou perçois de cette magie poétique...

Cette poésie, cette rencontre semblent déterminantes pour toi, jeune compositrice ?

SL : Oui, ce sont Jean-Pierre et Marcelle Rosnay qui m'ont ouvert les yeux (ou plutôt les oreilles) sur la musicalité de la poésie. Et cela a profondément modifié ma façon de composer et mon rapport au texte.

Je les ai rencontrés lors d'une soirée entre artistes du côté de Montparnasse à Paris ; c'était Antoine Tisné, qui était alors mon professeur de composition, qui m'avait invitée.

Chacun racontait un peu ce qu'il faisait, mais Jean-Pierre et Marcelle se sont mis à réciter des poèmes. Non, pas « réciter », « dire » des poèmes. Au début, comme dans des chansons ou mélodies, je n'entendais pas les textes, seulement la musique des mots. Puis il y a eu « Jetez-vous sur l'avenir » de Jean-Pierre, dit par Marcelle. Et là, j'ai compris. Musique et texte, les deux étaient là : les mots eux-mêmes étaient musique et cette musique était sens. Et elle me parlait...

Par la suite, j'ai pu passer de nombreuses soirées au Club des Poètes qu'ils avaient fondé des années auparavant. C'est effectivement un lieu magique. Les poètes du monde entier s'y retrouvaient lors de leur passage à Paris pour boire un coup, dîner et surtout dire des poèmes... Au Club des Poètes, la poésie était et est toujours vivante (Jean-Pierre n'est plus là mais Marcelle et leur fils Blaise continuent d'animer l'endroit), et j'y ai découvert des textes magnifiques. Cela m'a donné envie de composer encore plus sur des textes, et j'ai bien sûr commencé par *Jetez-vous sur l'avenir*.

Style syllabique, *sprechgesang*, conduite de la voix, j'ai fait au mieux avec mes moyens et techniques compositionnelles de l'époque pour mettre en valeur le texte. Or cela restait des notes sur des mots... et ce poème n'en avait absolument pas besoin... J'ai donc réfléchi et fait différemment avec *En Quête*, conçue pour une exposition de photographies de Guy Bompais. Pour cette pièce, j'ai choisi des extraits du recueil *Fragment et Relief* de Jean-Pierre et les ai confiés à un récitant. Autour, la chanteuse et les instrumentistes (violoniste et pianiste) créaient une atmosphère qui me semblait appuyer la force et la poésie des mots et des images. À vrai dire, quelque chose ne me satisfaisait pas complètement dans cette œuvre, et ce n'est que 10 ans plus tard que j'ai trouvé, en remplaçant le violon par un saxophone... Cela étant, c'est depuis *En Quête* que je fais régulièrement appel à des récitants dans mes œuvres sur des textes...

GM : *Je viens d'entendre ta dernière pièce Je vois passer l'Ange. Pièce qui a été créée à Albi pour l'édition 2017 du festival « La Semaine Cathédrale ». Nous entrons dans un espace sacré : ce n'est pas seulement dû au lieu, la cathédrale Sainte Cécile, c'est la vocalité elle-même, cette fois déliée de tout, texte et articulations, qui semble irradier tout l'espace. Le saxophone est plus loquace, plus ancré, plus concret. Les voix en revanche s'échappent, hors du corps. Et tout n'est que souffle. Tu en parles souvent de ce souffle, des vibrations, de cet état vibratoire de la matière vocale. Là j'ai entendu. Là nous y sommes. Et la voix, celle du saxophone incluse, finit elle aussi par s'envoler, désincarnée. Cela crée des espaces très lisses, très transparents, avec une profondeur de champ. La vocalité semble se décliner dans toute ta production à travers plusieurs états : matière brute, la voix parlée, narrative, sorte de matière minérale jusqu'à ces bulles qui vont suivre et épouser les courbes de la cathédrale. On est à la fois chez les Gabrielli et chez Nono. Un suspens gazeux. Tu atteins avec cette pièce un terme, un état de la vocalité. O Sapientia développe ce type de vocalité, mais elle a encore une béquille verbale quand ça parle, et tous les états de la vocalité s'y côtoient. Ici presque rien, ou si peu.*

La légende des Anges de Michel Serres est à l'origine de *Je vois passer l'Ange*, peux-tu nous en parler ? J'entends des sifflements, j'entends du souffle... des mots aussi : quels sont-ils ?

SL : J'ai composé *Je vois passer l'Ange* à la demande de l'archiprêtre de la cathédrale Sainte Cécile d'Albi, Paul de Cassagnac, qui souhaitait une création musicale pour le grand chœur de la cathédrale récemment rénové, et de Michel Supéra, qui désirait que j'écrive une pièce pour saxophone et ensemble vocal féminin (nous avons tous deux pensé à mes amies de *Mora Vocis*).

Paul de Cassagnac m'a fait découvrir les différentes thématiques développées par les artistes qui ont, au XV^e

siècle, façonné le superbe chœur de Sainte Cécile. Ce sont les nombreuses petites statues d'ange, toutes différentes, expressives et colorées, au-dessus des stalles, qui m'ont inspirée. Les anges qui relayent le chant des hommes vers Dieu... J'ai trouvé l'idée très belle, la communication avec l'au-delà par le chant, par la musique...

Comme souvent, je me suis mise à la recherche d'un ou de plusieurs textes qui pourraient servir de trame à ma composition. J'ai choisi quelques extraits de *La légende des Anges* de Michel Serres, et ai essayé de commencer à composer. Mais je n'arrivais à rien... Après quelques temps passés devant mes portées qui s'obstinaient à rester vides, je me suis demandé si un texte était vraiment nécessaire pour cette pièce... En fait non, je n'avais pas envie ni besoin de paroles. La communication avec l'au-delà peut se passer de mots... Et la musique est un langage universel...

J'avais à ma disposition trois voix de femmes (mezzo-sopranos) et un saxophone. Un alliage qui m'intéressait particulièrement, ayant pu expérimenter la voix de mezzo et le saxophone alto avec *En Quête*. Et je pouvais compter sur une acoustique absolument magnifique, qui porterait le son sans le brouiller. L'au-delà... « *Un souffle porte et annonce l'univers...* » (Michel Serres, *La légende des Anges*). L'univers... Le chant des planètes ? Pourquoi pas... Je m'étais déjà inspirée du « chant » de la Terre pour écrire *And Earth breathes*, une de mes petites pièces pour la flûte circulaire. Pouvais-je faire de même pour des voix humaines et un saxophone ? J'ai décidé d'essayer...

Je vois passer l'Ange est constituée de cinq mouvements, trois quatuors et deux soli (un pour le saxophone, un pour une des voix). Les quatuors sont inspirés par les sons des ondes électromagnétiques de la Terre, de Neptune et des anneaux d'Uranus. Pour le solo de saxophone, j'ai retravaillé une de mes pièces précédentes qui évoquait la lune, et j'en ai réalisé une sorte de miroir pour le solo vocal.

Je ne voulais bien sûr pas utiliser de texte intelligible pour les voix, afin de concentrer l'attention des auditeurs sur la musique. Dans le 1^{er} quatuor, les chanteuses jouent sur des voyelles et des sons chuintés. Dans les autres parties, je leur ai donné quelques syllabes et mots (ange, passant, passer...), scandés ou répétés tels des leitmotifs, dans les trois langues qui me semblaient essentielles pour le lieu : le latin (langue utilisée pour la musique religieuse occidentale au Moyen-Âge et à l'époque de la Renaissance), l'hébreu (langue de l'ancien Testament) et l'occitan (langue régionale). Comme à mon habitude, ce sont les sonorités qui m'intéressent...

GM : Les sons des ondes électromagnétiques de la Terre, de Neptune et d'Uranus, peux-tu en dire plus ? Hugues Dufourt en parle longuement comme l'inspiration première, qui est aussi celle de la génération des musiciens spectraux. Chaque planète a sa signature sonore, acoustique. La NASA a permis de faire entendre le son de Saturne, et Dufourt en a fait une transcription. Il y avait pour cette génération de compositeurs une obsession des sons du cosmos...

SL : Je ne me sens pas très proche des musiciens spectraux, mais nous pouvons avoir des sources d'inspiration communes bien sûr. Pour *Je vois passer l'Ange*, je suis moi aussi partie des sons de la NASA, que l'on peut maintenant écouter assez facilement puisqu'un certain nombre d'entre eux est accessible sur internet. Ils sont issus des ondes électromagnétiques émises par les planètes, captées par des sondes et converties en ondes sonores. C'est absolument magnifique.

Ma fascination pour l'espace date de mon enfance. Parmi mes premiers livres ont figuré de nombreux ouvrages sur l'astronomie, les planètes, les constellations...

Pour son œuvre *Saturne*, Hugues Dufourt dit avoir fait une « transcription » des sons de la NASA. Il avait à sa disposition des vents, de nombreuses percussions, des instruments électriques, et le résultat est superbe.

Avec trois voix et un saxophone, je ne pouvais pas faire de transcription un tant soit peu fidèle, et ce n'était de toute façon pas mon intention. Il s'agit plutôt d'une transposition d'un monde sonore à un autre, du monde des planètes à mon monde intérieur. J'ai gardé une certaine organisation, des couleurs, des hauteurs, parfois quelques rythmes ou impressions de rythmes, et les ai retravaillés avec mon propre langage et mes techniques compositionnelles.

Le compositeur et la cité

GM : Être compositeur aujourd'hui, qu'est-ce que cela signifie pour toi ? L'artiste a-t-il un rôle à jouer ? Quel est son métier ? Est-ce que sa fonction eu égard à tout ce que nous vivons au plan géopolitique, écologique, et de mondialisation galopante, a changé ? Doit-il s'impliquer ? Et enfin, toi en tant que femme ?

SL : J'ai toujours pensé que chaque être humain a un rôle à jouer dans la société, l'artiste comme les autres. On a l'image du compositeur dans sa tour d'ivoire, seul avec ses pensées et ses notes de musique (ou son ordinateur...). Effectivement, certains sont comme cela, mais d'autres sont très engagés. Je pense notamment à Georges Aperghis, qui a fait un travail incroyable à Bagnolet avec sa femme Edith Scob auprès des populations défavorisées pendant une vingtaine d'années, à Nicolas Frize qui travaille dans des hôpitaux, des usines, avec des passants... Je les admire beaucoup.

Pour ma part, je ne suis pas capable de faire cela. Très tôt cependant, j'ai compris pouvoir « être utile » en collaborant avec des écoles primaires. Comme l'a récemment dit notre nouvelle ministre de la culture, Françoise Nyssen, « La culture n'est pas juste un supplément d'âme, elle aide à se construire. » Composer pour des musiciens professionnels qui vont jouer devant un public généralement averti, c'est bien, mais donner accès à l'art et surtout à la création artistique à des enfants, c'est essentiel.

À l'époque où je dirigeais l'ensemble *Triton II*, un ensemble instrumental et vocal dédié à la musique contemporaine que j'avais créé en 1992, j'ai rencontré deux conseillères pédagogiques en éducation musicale dans les Hautes Pyrénées, Jany Sans d'Agut et Jocelyne Pujol. Avec elles et les musiciens de *Triton II*, nous avons monté des concerts à destination d'écoles primaires du département. Puis elles m'ont demandé de composer des œuvres pour et avec les

enfants et de les intégrer dans ces concerts. Artistiquement, cette expérience était pour moi très intéressante. J'avais affaire à des enfants qui ne connaissaient pas la musique et je devais composer en fonction de leurs possibilités et de leurs attentes. Toutefois, je pouvais ne pas sacrifier à ce genre d'exercice mon esthétique, balbutiante, certes, mais déjà bien « contemporaine » avec des préoccupations sur le son et le timbre, ainsi qu'un lien de plus en plus fort avec la nature.

Je me suis rapidement rendue compte que faire participer les enfants à un tel processus de création artistique allait au-delà d'une sensibilisation à la musique. Très motivés et créatifs, ils m'ont souvent fait des propositions sonores remarquables, allant même jusqu'à fabriquer des petits instruments capables de produire le son qu'ils voulaient faire entendre à « leur compositrice »... Mais surtout, au fil des années (j'ai travaillé avec des écoles primaires pendant plus de 10 ans, régulièrement dans les Hautes Pyrénées avec Jocelyne Pujol et *Triton II*, ainsi qu'à Fontainebleau avec *ProQuartet*, Lyon avec l'Orchestre National de Lyon, Le Blanc Mesnil avec le Conservatoire Erik Satie, etc.), plusieurs instituteurs m'ont expliqué que certaines de leurs classes étant plutôt difficiles, ils attendaient avec impatience le moment de la semaine où les enfants allaient se remettre sur ma pièce, car là, l'agitation et les tensions s'apaisaient, ils s'écoutaient, apprenaient à se respecter et à travailler ensemble, portés par un objectif commun en dehors de toute compétition.

Il y a eu aussi des projets autour de thématiques fédératrices associant plusieurs disciplines artistiques. Le théâtre et le mouvement d'abord, puisque quasiment toutes mes créations effectuées avec des enfants ont donné lieu à une mise en espace et/ou une mise en mouvement. Et la littérature – par exemple, dans une de mes pièces qui faisait appel à un haïku du prince Shôtoku, ils ont écrit leurs propres haïkus, et ont pu en dire quelques-uns lors du concert.

Je n'oublierai pas non plus le travail d'une année avec des collégiens d'une classe de 5^e, en collaboration avec le comédien et metteur en scène Alain Carré pour un opéra de chambre sur les voyages de Marco Polo. Une partie des élèves était en voie de décrochage scolaire, certains avaient du mal à lire correctement, et leur niveau musical était très bas. Au début de l'année, je me suis demandée si on allait y arriver - le texte était difficile, et ma musique, bien qu'abordable, demandait beaucoup de travail et de mise en place. Mais grâce à la formidable équipe d'encadrants, notamment la professeure de musique à l'initiative du projet, et grâce à ces jeunes qui, petit à petit, ont trouvé la motivation et ont décidé de relever le défi, nous sommes allés jusqu'au bout.

Il y a eu deux représentations en fin d'année scolaire, toutes les deux très réussies. Lors de la première, certains de leurs professeurs, très émus, ont fondu en larme. Les jeunes, eux, ont poussé un cri de joie après avoir quitté la scène. Ils avaient réussi à mener, ensemble, un projet artistique d'envergure. Ils avaient retrouvé confiance en eux. Rien que pour cela, notre travail n'a pas été vain...

On parle beaucoup du sport, pour le dépassement de soi, l'écoute, l'esprit d'équipe. Mais l'art, c'est tout cela, la compétition en moins ! Car quel que soit le sport que vous faites, vous êtes toujours « contre » quelqu'un ou une équipe... Dans les arts du spectacle, vous êtes « avec » les autres. J'aimerais œuvrer pour construire une société où les gens sont « avec » et pas « contre »...

Pour la petite histoire, certains compositeurs plus expérimentés que moi me conseillaient d'abandonner ce genre de projets qui « risquaient de nuire à ma carrière »... Je ne les ai jamais écoutés. En 2005, nous avons enregistré *Les Quatre éléments*, ce concerto pour flûte dont j'ai parlé plus haut et que j'avais composé pour Pierre-Yves Artaud et des enfants des écoles primaires de Sarrouilles et Vic en

Bigorre (Hautes-Pyrénées). Ils étaient 90, de 3 à 11 ans. Je pense qu'ils s'en souviendront toute leur vie, et moi aussi ! Cet enregistrement, destiné à figurer sur mon CD monographique « Sophie Lacaze – Works with flutes » en collaboration avec Pierre-Yves Artaud et paru chez Solal en Allemagne, a obtenu le Grand Prix Lycéen des Compositeurs (2009). Comme quoi une œuvre à visée pédagogique peut être une « vraie » œuvre et considérée comme telle...

GM : Politique et musique : cela fait partie aussi de tes questionnements et tes engagements ?

SL : Oui, tout à fait. Au début, je ne me préoccupais pas de ces questions-là. Je me suis beaucoup investie dans le milieu associatif (j'ai dirigé un ensemble instrumental et vocal, un centre de pratique artistique, j'ai créé des festivals...), je voulais rendre la culture en général, et la musique contemporaine en particulier, accessibles au plus grand nombre. Bien sûr, mon expérience en organisation et gestion, acquise au cours de mes différents postes dans la finance et dans l'industrie, m'a beaucoup aidée. Et puis j'aime beaucoup gérer, planifier, organiser, monter des projets... c'est un peu une seconde nature...

En 2012, j'ai appris que l'un de mes quatuors de flûte *Cinq voyelles pour quatre flûtes*, avait été sélectionné par la *Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica*, pour représenter la France lors d'un colloque sur l'égalité Hommes/Femmes dans la création musicale au Parlement européen à Bruxelles. Je ne connaissais pas les activités de cette fondation, ne m'étais jamais posé de questions sur le genre dans la musique, n'étais jamais allée au Parlement européen, ne connaissais pas les musiciens qui allaient jouer ma pièce... Je suis donc allée à Bruxelles pour assister à ce colloque...

Cela a été un choc... D'une part, c'est là que j'ai pris connaissance des statistiques de diffusion relatives aux compositrices européennes (en résumé, il y a environ 40% de compositeurs - toutes esthétiques confondues - en Europe qui

sont des compositrices, mais moins de 2% des œuvres programmées dans les festivals européens ont été composées par des femmes...) Et d'autre part, en discutant avec les parlementaires et commissaires européens présents, j'ai compris l'une des raisons (il y en a d'autres, bien sûr...) pour lesquelles les politiques culturelles devenaient si dramatiques dans nos pays occidentaux : la politique est devenue un métier, bien déconnecté des réalités... Et malgré la bonne volonté de certains politiciens, cultivés et parfois sincèrement amoureux des arts, tout ce petit monde reste à la merci des lobbyistes et conseillers en tous genres...

C'est à ce moment que je me suis dit qu'il faudrait peut-être m'engager en politique... je connais bien le milieu artistique, les métiers, les enjeux, les contraintes... Peut-être pourrais-je être utile à mon pays, au moins pour la culture ? Cependant, pour « entrer en politique » comme on dit, il faut commencer par adhérer à un parti... et je n'en avais aucune envie, ne me reconnaissant dans aucun d'entre eux. Donc j'ai (temporairement) abandonné cette idée...

Par contre, sollicitée par Patricia Adkins Chiti, la présidente de la Fondation *Donne in Musica*, qui souhaitait vivement la création d'une association française de compositrices, et par Nathalie Négro, une amie pianiste qui m'avait confié avoir beaucoup de mal à trouver des œuvres de compositrices pour le festival qu'elle organisait, j'ai créé *Plurielles 34*, association dont l'objectif est de rendre visibles les œuvres des compositrices françaises ou vivant en France des XX^e et XXI^e siècles. Contrairement à la majorité des associations de ce genre en Europe, nous n'organisons pas de concerts d'œuvres de femmes. Notre action se base essentiellement sur l'information, la formation, voire le conseil, auprès des décideurs, programmeurs, directeurs de conservatoire..., et aussi des collectivités territoriales et ministères.

GM : J'appartiens à cette association puisque j'ai eu la chance, grâce à toi, de faire une résidence de trois mois,

l'été 2013, à Fiuggi, où j'ai contribué à la rédaction d'une encyclopédie en ligne des compositrices-créatrices contemporaines. J'étais sur la zone francophone, et cela m'a permis, outre le fait de découvrir beaucoup de compositrices (et leurs œuvres) dont j'ignorais pour certaines l'existence, de rencontrer des compositrices et des musicologues de tous les continents, elles aussi en résidence à Fiuggi.

Et n'oublions pas cette superbe journée d'étude que nous avons organisée au CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) avec Laure Marcel-Berlioz !

SL : Effectivement ! *Plurielles 34* fait partie du comité d'honneur de la *Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica*. Une des actions de la Fondazione est de constituer une base de données de compositrices, et il m'a semblé que de nombreuses compositrices françaises étaient soit absentes, soit très peu documentées dans leurs fichiers. C'est pourquoi, lorsque Patricia Adkins Chiti m'a demandé si un ou une musicologue français(e) serait intéressé(e) pour aller travailler sur le sujet, je t'ai contactée... Et maintenant, nous sommes bien référencées !!

Et, en mars 2015, nous avons organisé, en collaboration avec le CDMC une journée d'étude sur les compositrices d'aujourd'hui « Paysage contemporain avec compositrices ». Cette journée a eu beaucoup de succès (la salle était remplie), et a été pour nous tous un moment passionnant d'informations et d'échanges.

GM : *Y a-t-il d'autres associations qui agissent en faveur des compositrices en France ?*

SL : Oui, il existe notamment deux autres organisations, toutes les deux formidables : *Présences Féminines* et le réseau *Fair_Play*. *Présences Féminines* effectue de remarquables travaux de recherche sur les compositrices du passé et contribue à mettre leurs œuvres en valeur, notamment grâce à leur festival annuel à Toulon.

Quant au réseau *Fair_Play* qui regroupe de très nombreuses artistes œuvrant dans le domaine des recherches sonore et musicale, il contribue activement à leur promotion au travers de diffusions radiophoniques, concerts, outils de visibilité...

Il me semble que *Plurielles 34*, *Fair_Play* et *Présences Féminines* se complètent très bien, et ensemble nous arriverons à faire bouger les choses. Nous y arrivons déjà un peu d'ailleurs...

GM : *L'enseignement, cette fois auprès de musiciens, de futurs professionnels, au sein de l'université entre autres, est une activité importante pour toi, c'est un engagement. Que souhaites-tu « idéalement » transmettre : une vocation, une pensée sur l'art, sa nécessité, un patrimoine ?*

SL : Quand on est artiste, je pense qu'on ressent vraiment le besoin de transmettre son art aux jeunes générations. J'ajouterais que j'ai toujours voulu et toujours aimé enseigner, et j'ai d'ailleurs commencé très tôt – en donnant beaucoup de cours de mathématiques pendant mes études d'ingénieur !

Plus tard, j'ai enseigné la composition, l'orchestration, l'écriture du XX^e siècle, l'analyse... Aujourd'hui, à l'Université Paul Valéry de Montpellier, je me concentre sur l'enseignement de l'histoire de la musique (j'en reparlerai un peu plus loin), de la composition, et sur l'animation d'« ateliers contemporains » où j'amène les étudiants à interpréter des œuvres d'aujourd'hui : musique mais aussi théâtre musical... Dans ces ateliers, je leur propose des répertoires très variés, et j'essaye d'inviter certains des compositeurs et compositrices dont nous abordons la musique. L'an dernier, Georges Aperghis est venu passer deux jours avec nous, il les a fait travailler, a assisté à leur concert de fin de semestre, a donné une conférence – c'était un vrai bonheur pour tous, étudiants et professeurs !

En ce qui concerne mes cours de composition, j'ai toujours été un peu ennuyée avec cela car je pense sincèrement que la composition ne s'enseigne pas. Les compositeurs ont souvent tendance à entraîner leurs étudiants dans leur propre monde musical, leur propre esthétique, leurs propres techniques de composition - c'est humain, la création est un domaine tellement personnel. Ceci étant, on peut être bienveillant envers les esthétiques musicales éloignées des nôtres, et j'essaye de l'être. C'est pourquoi j'évite soigneusement de commenter les œuvres que m'apportent les étudiants en les orientant vers telle ou telle direction, ou en leur disant « il faut faire » comme ceci ou comme cela... Souvent ils me demandent mon avis, « mais c'est bien ou pas ? », « cela vous plaît ? » Je leur réponds inmanquablement « et à vous, cela vous plaît ou pas ? C'est à vous que cela doit plaire, mon avis personnel n'a aucun intérêt » !

Je ne donne que des conseils techniques sur la forme et la gestion du temps musical, sur le traitement et l'utilisation des instruments... je leur propose régulièrement des analyses d'œuvres contemporaines de différentes esthétiques qui font appel à des techniques de composition très différentes les unes des autres... et je leur explique que s'ils veulent devenir compositeurs, il ne leur faut surtout pas rester avec le même professeur pendant trop longtemps ! Ils doivent avoir des visions et conseils différents pour pouvoir tracer leur propre chemin, et se construire en tant que créateurs.

Enfin, j'enseigne aussi l'histoire de la musique. Ce cours fait partie d'une option de culture générale ouverte aux étudiants de toutes disciplines en 1^e année de licence. Il s'adresse donc autant aux futurs musiciens et musicologues qu'aux étudiants en lettres, psychologie, cinéma, arts plastiques... J'en suis ravie car il me permet d'apporter à tous une ouverture à la musique classique occidentale et à

son histoire, de l'Antiquité à nos jours. Et j'en profite pour remettre un peu les choses à leur place : de tous temps, il y a eu des compositrices, connues et reconnues de leur vivant, cependant elles ont été oubliées, voire effacées de l'histoire... Quand j'étais étudiante, on ne les évoquait même pas... Aujourd'hui, des chercheurs les retrouvent, les réhabilitent, mais encore trop peu de professeurs en parlent dans leurs cours. Moi j'en parle, bien sûr... c'est le moins que je puisse faire, n'est-ce pas ? Et j'en suis très heureuse.

GM : Parle-moi de ces répertoires très variés que tu proposes en « ateliers contemporains ». Et, autre question, quelles sont les œuvres que tu analyses avec tes étudiants : est-ce qu'il y a des œuvres incontournables, un fonds irréductible, dont on ne peut faire l'impasse, pour saisir ce qu'a pu être la modernité du XX^e siècle ? Ou restes-tu dans un choix libre ?

SL : Contrairement aux conservatoires qui peuvent pour la plupart constituer des groupes de niveaux homogènes pour leurs classes de musique de chambre, classique ou contemporaine (car il y a de plus en plus de classes de musique de chambre contemporaine, ce qui est une très bonne chose !), je dois faire travailler des étudiants venus d'horizons très divers. Ma classe est constituée de quelques instrumentistes ou chanteurs de bon niveau, mais aussi d'étudiants ayant seulement quelques années de pratique instrumentale, parfois en autodidacte. Leur seul point commun, mis à part quelques exceptions, est leur méconnaissance du répertoire de la musique contemporaine. J'ai donc décidé de faire de mon cours des ateliers de découverte des différents langages et esthétiques contemporains, et de veiller à ce que tous puissent s'exprimer et apprendre.

Quand j'arrive à former un groupe cohérent et de bon niveau instrumental, je leur propose bien sûr une œuvre musicale adaptée à leurs possibilités. Mais en général je privilégie le théâtre musical. Devant cette approche artistique,

qui me semble être importante dans le paysage culturel actuel (de plus en plus d'artistes s'expriment dans des œuvres pluridisciplinaires, transdisciplinaires ou interdisciplinaires, et demandent aux musiciens d'autres compétences que celles de jouer de leur instrument), ils sont généralement tous égaux. Cela développe aussi des qualités scéniques et de maîtrise de leur corps qui leur seront utiles dans leur future vie professionnelle.

Il y a deux ans, nous avons monté un programme *Fluxus*. L'an dernier, un important travail s'est fait autour des *Récitations* de Georges Aperghis, qui comme je l'ai écrit précédemment, nous a fait l'honneur de venir. Nous avons aussi monté le *Panda Chant II* de Meredith Monk. Cette année, je me suis orientée vers un spectacle autour de *Brèves* de Jacques Rebotier, auxquelles j'ai ajouté, à la demande de mes étudiants, de nouvelles pièces de Meredith Monk, notamment son *Book of Days*. Ils sont vraiment enthousiastes, c'est un plaisir de travailler dans ces conditions.

J'ai aussi dans l'idée d'aborder des œuvres graphiques, comme celles de la compositrice australienne Cat Hope. L'an prochain, peut-être.

Quant aux œuvres analysées en cours de composition, j'essaye de leur montrer des langages très différents, donc cela va de Webern à Monk, en passant par Berio, Boulez, Ligeti, Rotaru, Reich, Lachenmann, Saariaho, Aperghis... Cela dépend aussi de leurs difficultés et recherches du moment... si l'un ou l'une d'entre eux a des difficultés sur le rythme par exemple, je peux leur parler d'une partition comme le *Sacre du Printemps* de Stravinsky... c'est selon.

En tout cas, pour les débutants, je leur demande toujours de commencer par écrire une petite pièce sur une seule note. Cela leur permet d'évacuer dès le départ les pensées harmoniques qu'ils traînent depuis le début de leur apprentissage musical... ! Et après leur travail, j'analyse la

1^{re} pièce de *Musica Ricercata* de Ligeti et le *Monotone* de Berio. Ce sont de beaux exemples en la matière... le premier, pour piano, joue sur les rythmes, les attaques, les hauteurs et les dynamiques. Le second, pour voix de mezzo-soprano, clarinette en si bémol, violoncelle et harpe, présente toute sa première partie sur un unisson de la, et joue principalement sur les timbres, le principe d'imitation et le canon rythmique.

GM : *D'autre part, toujours dans l'idée de transmission, il y a le Festival que tu organises depuis quelques années à Montpellier ; la question de la programmation, du choix des compositeurs invités, du répertoire et aussi celle d'une rencontre avec un public est au cœur de tes préoccupations.*

SL : Tout cela est lié pour moi. J'ai commencé à organiser des festivals lorsque je dirigeais le Centre de Pratique Musicale d'Annecy. J'ai toujours pensé qu'il était important d'amener les étudiants au concert. Étudier et pratiquer la musique, oui, mais il faut aussi l'écouter interprétée par des professionnels, et en profiter pour découvrir d'autres répertoires que celui de son instrument. Il se trouve que lorsque je suis arrivée à Annecy, la musique contemporaine était quasiment inexistante dans les programmes des festivals et saisons musicales du département. J'ai donc créé le *Printemps Musical d'Annecy*, un festival autour de la création musicale qui proposait des concerts, performances, ateliers et conférences, accessibles à tous, élèves du CPMA et public de la région. Nous avons organisé quatre éditions (de 2008 à 2012) qui ont marqué les esprits je crois. On m'en parle encore... Et de nombreux élèves ont pu participer en tant que musiciens, soit dans des concerts qui leur étaient réservés (j'organisais un OFF du Festival), soit dans des performances communes avec des professionnels.

À Montpellier, ville très vivante, quasiment toutes les musiques sont présentes, sauf la musique classique contemporaine ! Peu après mon arrivée, j'ai donc décidé d'agir... Issues de l'Université Paul Valéry, les *Turbulences Sonores* ont pris leur envol et sont devenues un festival bisannuel de musique contemporaine qui se déroule dans plusieurs lieux de la ville. Avec l'aide d'un collègue enseignant-chercheur, Guilherme Carvalho, nous organisons concerts acoustiques et électroacoustiques, spectacles, ateliers, conférences, master-classes... en veillant à une programmation équitable en matière hommes/femmes, tant du point de vue des œuvres interprétées que des artistes et conférenciers/conférencières invités.

En ce qui concerne le répertoire, contrairement à de nombreux festivals qui ont une ligne esthétique marquée, nous proposons une programmation éclectique, témoin de la diversité des musiques classiques d'aujourd'hui. Il me semble essentiel de faire découvrir au public la richesse du paysage musical contemporain, d'autant plus que si on n'apprécie pas un style, une esthétique, on peut tout à fait en apprécier d'autres.

Depuis les années 1960, le public est frileux en matière de musique contemporaine. Je ne chercherai pas à analyser finement la cause de cette rupture, car il y a réellement une rupture entre le public européen et la musique classique de son temps, mais il faut aller de l'avant et travailler à une réconciliation. C'est ce que j'essaie de faire avec mes festivals.

GM : S'il y a un pourcentage à retenir c'est celui du 50/50 hommes/femmes. Bruno Maderna, par exemple, avait proposé, pour les deux saisons musicales 1972-1973 et 1973-1974, pour le Centre de Milan, le pourcentage suivant : « 50 % de musique allant de Monteverdi (ou avant) à Mahler (non inclus), 30 % de Mahler à Webern. Pour les 20 % restants : de la période de l'immédiat après-guerre.

Naturellement, ce dernier pourcentage sera représenté par des œuvres sûres, couronnées de succès ou, de toute façon, d'un engagement et d'un intérêt très forts⁷... ».

Autre époque, autres combats, mais il est toujours question d'engagement et du choix d'un compositeur d'une programmation pensée avec acuité dans sa vocation de transmission.

Peux-tu préciser les œuvres qui ont été données à entendre, et aussi mentionner ces compositeurs que tu as invités chaque année ?

SL : Un pourcentage 50/50 hommes/femmes pour les œuvres programmées est aujourd'hui assez difficile à mettre en place, tout simplement parce que les œuvres des compositrices ne sont pas très diffusées, encore peu médiatisées, pas toujours éditées... en un mot, elles ne sont pas faciles à trouver.

Toutefois, ces fameux 50/50 dont tu parles ne sont pas un objectif en soi, nous voulons juste un équilibre, pas une dictature du chiffre. Guilherme, qui s'occupe plus spécifiquement de la programmation électroacoustique, a fait beaucoup de recherches dans ce domaine et réussit à les atteindre, voire les dépasser parfois. Il se trouve qu'en matière de musiques électroacoustiques, les femmes ont été et sont toujours très présentes, certaines d'entre elles ont d'ailleurs été des pionnières et ont réalisé des œuvres absolument géniales qu'il a pu retrouver et que nous avons grand plaisir à diffuser avec des œuvres plus récentes.

GM : *Qui sont ces pionnières ?*

SL : Il y a par exemple Delia Derbyshire, Béatriz Ferreyra, Eliane Radigue, Pauline Oliveros, Jocy de Oliveira...

Pour ma part, avec *Plurielles 34* et la *Fondazione*

7. Lettre de Bruno Maderna à Francesco Siciliani, 4 février 1972, *A Bruno Maderna*, vol. 1, sous la dir. de Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari, Basalte Editeur, 2007, p. 507.

Adkins Chiti, je commence à connaître un certain nombre de compositrices de talent et des œuvres instrumentales et vocales que j'aimerais programmer. Mais il faut conjuguer cela avec les thématiques choisies pour le festival et les musiciens/ensembles que nous invitons, avec leur formation/*instrumentarium* spécifique.

Neuf fois sur dix, ceux-ci me proposent des programmes exclusivement masculins... Je refuse bien sûr, en expliquant le pourquoi de la chose. S'ensuivent alors de nombreuses discussions pour élaborer des concerts qui donnent une place honorable aux œuvres de femmes... ce n'est jamais simple, mais les musiciens jouent le jeu. Je me souviendrai toujours d'une collaboration avec l'ensemble *Sillages*, qui est venu pour le concert de clôture de l'édition 2016 avec un magnifique programme Aperghis / Jolas / Rebotier. Avec Philippe Arrii-Blachette, leur directeur artistique, nous avons passé des mois à réfléchir et échanger pour arriver à un accord qui nous satisfasse tous les deux. Mais ce qui me semble aussi important, c'est que ce travail a visiblement beaucoup intéressé Philippe, et qu'il a, quelques mois plus tard dans son festival *Electr()cution* de 2017, décidé de monter un concert d'œuvres de femmes et d'intégrer plusieurs autres œuvres de compositrices dans sa programmation. Plus les programmeurs et directeurs artistiques de festivals s'y mettront, plus les œuvres de femmes seront jouées et diffusées, plus ce sera facile à faire pour les suivants... !

Enfin, *Turbulences Sonores* est aussi un festival de créations, et chaque édition met à l'honneur un compositeur. En 2014, nous avons invité Ton-Thât Tiêt, en 2015, Pascale Criton, et en 2016, Christine Groult et Georges Aperghis. La prochaine édition aura lieu en 2018, et là aussi, nous inviterons une compositrice et un compositeur.

GM : *Revenons à la politique et au statut, au rôle du compositeur aujourd'hui.*

SL : La politique... oui... En 2014, l'European Composer and Songwriter Alliance et la Fondazione Adkins Chiti ont fait appel à moi pour participer à l'élaboration d'un projet de résolution européenne sur le statut de compositeur. Avec 7 autres « experts » de 7 autres pays européens, nous avons élaboré un texte pour qu'un statut de compositeur soit défini et reconnu en Europe. Un an de travail, de nombreux échanges, finalisés par une journée au Parlement européen où nous nous sommes tous, enfin, rencontrés. J'ai appris et compris beaucoup de choses lors de ces travaux, l'importance du compromis, notamment... Ce n'est pas facile d'élaborer un texte qui satisfasse toutes les parties, nos pays sont proches mais si différents par bien des aspects, et nos préoccupations et nos priorités le sont aussi. C'est là aussi que j'ai compris le rôle essentiel de la France en matière de politique culturelle en Europe...

In fine, notre projet de résolution n'aura pas été retenu, mais 5 des 12 articles que nous avons élaborés devaient être proposés pour une résolution européenne ultérieure.

Lors de cette nouvelle journée à Bruxelles, j'ai pu de nouveau discuter avec des parlementaires, commissaires et fonctionnaires européens. Et j'en suis partie encore plus convaincue du fait que ce monde-là avait vraiment besoin de professionnels de la société civile...

L'occasion de faire de la politique s'est présentée un an plus tard. Philippe Saurel, que j'avais rencontré lorsqu'il était adjoint à la culture, venait d'être élu maire de Montpellier, en dehors de tout parti politique et avec une liste constituée d'anciens membres de partis de gauche, du centre et de droite, mais aussi de membres de la société civile n'ayant jamais fait de politique. De nombreux métiers sont représentés dans l'équipe municipale : architecte, ouvrier, professeur, artiste-peintre... Conscient de l'attente des citoyens en matière de démocratie et de transparence financière,

Philippe Saurel avait rapidement mis en place des conseils citoyens qui permettent aux habitants de participer au contrat de ville et signé la charte Anticor.

Habitant Montpellier depuis quelques années, tout cela m'a interpellée. Début 2015, je lui ai écrit en lui expliquant que son projet m'intéressait et que je serais heureuse d'y participer. Mi 2015, il m'a recontactée pour me dire qu'il avait l'intention de constituer une liste citoyenne pour les élections régionales, et m'a demandé si j'accepterais d'en faire partie. J'étais ravie bien sûr, cela correspondait tout à fait à ma vision de la politique et m'était proposé à un moment où j'avais vraiment envie de m'engager.

L'aventure des « Citoyens du Midi » a été passionnante. Aller à la rencontre des gens, discuter, échanger sur des idées... Nous avons malheureusement perdu, mais notre liste a été la seule liste citoyenne en France à avoir obtenu plus de 5% (et 24% à Montpellier, devant le FN).

Quant à la suite, nous verrons...

Le sens de la musique

GM : *C'est quoi pour toi écrire et faire de la musique aujourd'hui : une tradition que l'on transmet, que l'on a en soi, une forme de résistance à ce qu'elle ne tombe pas tout à fait dans l'oubli (sans parler de nostalgie) ? Quand j'entends, par ex. L'espace et la flûte, j'entends Debussy, le monde sonore de Debussy, ce moment de notre civilisation européenne découvrant, entendant d'autres musiques, aussi les sons du monde. J'entends aussi, dans ta musique, Varèse, musique terriblement française elle aussi, mais avec ce côté incisif : ça parle et ça rutille dans sa musique ; ça construit, ça emplit et ça pense. Chez Debussy, ça se délie... S'il avait vécu plus longtemps, peut-être n'y aurait-il que quelques sons pour habiter son monde sonore...*

Un monde à créer ? Une vision ? Une manière d'exister et d'être au monde ? Une aptitude pour mieux entendre la brise ou les oiseaux, ou un espace intérieur ?

SL : Une musique française, oui, sans doute. Déjà en 1995, Franco Donatoni qui était mon professeur à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne me rendait régulièrement mes partitions après les avoir lues en me disant « Bene, è molto francese ! » Cela me faisait rire... Il est vrai que des compositeurs comme Debussy et Satie m'ont beaucoup influencée : Debussy pour le timbre, et Satie pour... l'épure peut-être... et le fait de ne pas se prendre au sérieux...

Pourquoi compose-t-on ? Ou pourquoi moi, je compose... Je n'en sais absolument rien, et si je commence à me poser cette question, je vais en avoir pour de nombreuses années de psychanalyse pour éventuellement commencer à avoir un début de réponse... et je n'ai pas envie de perdre du temps avec cela.

Jean-Pierre Rosnay écrivait : « Il y a des siècles que les ordres me furent donnés. Je me sens chargé d'une sorte de mission délicate. Mais quelle mission ? Et qui me l'a

confiée⁸ ? »

Un monde à créer ? Une vision ? Une manière d'exister ? Non, rien de tout cela, du moins pas consciemment. Je compose parce que je dois composer. Et chaque fois que j'ai voulu arrêter (parce que, sincèrement, la vie de compositeur de musique « classique contemporaine » n'est pas des plus faciles et j'ai reculé plus d'une fois...), quelque chose m'en a empêchée. Pures coïncidences, sans doute... Peut-être songerai-je encore à arrêter un jour prochain... ? L'avenir le dira. Pour l'instant, j'essaye juste de ralentir cette activité pour pouvoir me consacrer à d'autres projets.

GM : Il y a aussi les rencontres, les hasards de rencontres, les coïncidences. Tu es née le jour où les Vexations de Satie furent données, à l'initiative de John Cage et selon les directives du compositeur : « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses ». Interprétation intégrale de l'œuvre donc, avec dix pianistes se relayant pour la jouer pendant plus de 18 heures, le 9 septembre 1963, à New York. Le tempo Très lent est sans indication métronomique. L'exécution complète de l'œuvre peut varier entre quatorze et vingt-quatre heures, selon le tempo adopté par le ou les interprètes.

8. Ondes courtes, dans « Fragment et Relief », collection Club des Poètes.

Vexations

Erik Satie

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

⊕ Très lent



Piano



⊕

A ce signe, il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THEME



L'œuvre exerça sur les minimalistes un attrait certain, avec des exécutions auxquelles participeront Meredith Monk en 1966, ou Gavin Bryars.

Parle-moi de tout cela, ces réseaux, ces carrefours d'influence, ces empathies, ces correspondances qui te lient à Erik Satie, à Meredith Monk. Peut-être aussi à une certaine école new-yorkaise ?

Quelles lignes peut-on tracer entre la France, New York et l'Australie ? Faut-il quadriller plus que cela, rajouter d'autres territoires ?

SL : Ah, les *Vexations*... Oui, créées le jour de ma naissance, c'est une coïncidence vraiment amusante. Quand je l'ai appris, j'avais déjà créé le Printemps musical d'Annecy. Nous avons profité de l'édition anglo-saxonne du festival pour monter les *Vexations* avec Philip Corner, pianiste et compositeur ami de John Cage qui avait participé à la création de 1963, Stephen Whittington, pianiste, compositeur et musicologue australien spécialiste de Satie, 150 élèves du CPMA (pianistes, flûtistes à bec, orchestre à

cordes, chanteurs) et plus de 300 élèves de l'École Supérieure d'Art d'Annecy qui ont réalisé 840 œuvres picturales en lien avec Satie et son époque. Cela a été un grand moment pour tous les participants, je pense qu'aucun d'entre nous ne l'oubliera !

J'ai très tôt été attirée par l'univers d'Erik Satie, sa singularité, la simplicité apparente de sa musique, son humour décalé... Satie, compositeur ô combien indépendant, a embrassé voire précédé la plupart des mouvements artistiques du début du XXe siècle. S'il a beaucoup marqué les esprits de son époque (on se souvient bien sûr de Jean Cocteau et du groupe des six), de nombreux musicologues, compositeurs et musiciens français l'ont ensuite oublié, et ce, pendant longtemps. Pas assez sérieux pour certains peut-être... On se doit d'être sérieux, en France, n'est-ce pas... Mais ce n'était pas le cas des Américains, et John Cage a monté les *Vexations* en pleine période *Fluxus* et à l'époque où de nombreux compositeurs new-yorkais cherchaient une voie nouvelle. *In C* de Terry Riley a vu le jour un an après. Satie a certainement contribué à l'éclosion du minimalisme répétitif américain.

GM : Je crois qu'il faut repenser à ce qu'a été le philosophe et musicologue Daniel Charles, qui aimait tant Satie, lui aussi, infatigable découvreur et écouteur des musiques « mineures », des musiques d'ailleurs, et bien sûr celles de « l'école américaine⁹ », John Cage, en tête.

Satie aurait-il eu une influence sur ta musique, ou d'autres compositeurs de cette veine-là ?

SL : J'aime l'épure de la musique de Satie. Et j'aspire à une musique épurée, des rythmes simples, peu de notes... Dire ce que j'ai à dire sans fioritures, sans

9. La New York School n'est certainement pas une école, mais quatre compositeurs Earle Brown, John Cage, Morton Feldman et Christian Wolff ont été liés pour un temps.

débordements, uniquement ce qui est nécessaire. Mais que cela aille droit au cœur. C'est pour cela que je me sens proche de Satie. Et comme je l'ai souligné, c'était quelqu'un de farouchement indépendant – je le rejoins aussi sur ce point.

À côté de cela, il se trouve que ma musique se tourne de plus en plus vers le rituel, l'incantation, qui font appel au processus de répétition... Elle est aussi très liée à la nature, et dans la nature, la répétition est partout : dans le souffle du vent dans les branches, le chant des oiseaux, les sons des planètes... En cela, je me sens plus proche du minimalisme répétitif américain que de l'école française, mais je reste française par mon goût du timbre et ma recherche sur le son.

Et puis il y a Meredith Monk. Un art singulier, empreint de spiritualité, centré sur la voix, la plupart du temps sans texte... Je me sens proche de cela aussi.

GM : *Et il y a cette pièce séduisante en diable Immobilité sérieuse I inspirée du thème des Vexations, hommage à Satie avec en exergue ces quelques mots du compositeur : « Ici, il fait très chaud. Je comprends maintenant pourquoi Diogène avait un tonneau. Il le remplissait d'eau et se mettait froidement dedans ».*

SL : Merci pour le compliment !... J'ai effectivement composé *Immobilité sérieuse I* à partir du thème des *Vexations*, qui n'est pas du tout reconnaissable à l'oreille vu le traitement que je lui ai fait subir... Mais l'idée vient de là, et le titre aussi bien sûr. Cette pièce, qui dure dans les 6 minutes seulement, est très représentative de mon esthétique, du moins de ma période australienne... Je m'inspire des vastes paysages du désert australien, le désert rouge de l'outback, écrasé de chaleur sous un soleil éblouissant. Seules quelques petites touffes vertes de végétation semblent résister à ces conditions extrêmes. Un calme absolu, une musique linéaire... Néanmoins, quand on s'approche, qu'on avance dans ces lieux hors du temps, on perçoit tout un

monde vivant : serpents, scorpions, araignées... un kangourou qui passe en sautant, un émeu qui court... C'est cela qu'on retrouve dans ma musique. Une fausse immobilité, en quelque sorte...

GM : Sophie : que de poésie ! Et connais-tu cette phrase de Léo Ferré tirée d'Il n'y a plus rien : « L'immobilité, ça dérange le siècle. C'est un peu le sourire de la vitesse, et ça sourit pas l'erche, la vitesse, en ces temps. »

SL : Ah non, je ne la connaissais pas. C'est une bien jolie phrase... et tant mieux si je dérange le siècle avec mes immobilités !!!

GM : D'autres questions trottent dans ma tête, comme celle de l'inspiration, vaste sujet, même si tu as déjà commencé à y répondre, mais qui débouche sur une autre question peut-être plus délicate encore : comment pourrais-tu parler de ton langage musical, le décrire, en déclinant les traits les plus pertinents ?

S : Le langage est quelque chose d'essentiel à mes yeux. « Le compositeur s'arroge le droit de forger son propre langage..., avec son vocabulaire et sa syntaxe... » (Annie Coeurdevey). Quand on crée, c'est pour faire quelque chose de nouveau, d'unique, une œuvre qui reflète son monde intérieur. Le langage d'un compositeur, c'est son identité artistique...

Mais nous n'avons pas tous la chance d'être Claude Debussy, qui dès ses premières œuvres, je pense notamment à son *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou à son *Quatuor à cordes*, possédait la plupart des éléments de son langage musical. Le *Prélude*, c'est déjà, et tellement, Debussy...

Moi, j'ai cherché et je cherche encore... Mon langage se construit peu à peu au fil des compositions et des expériences, des voyages, des rencontres. Je reprends fréquemment un passage d'une œuvre précédente dans mes

nouvelles pièces, pour le retravailler, le transformer, le remodeler, jusqu'à trouver la version qui marquera une étape et me permettra de passer à la suivante.

On a vu comment ma rencontre avec Jean-Pierre et Marcelle Rosnay avait bouleversé mon rapport au texte. Mes séjours en Australie m'ont fait découvrir le bush et les paysages de l'outback qui m'ont inspirée pour les mouvements lents de mes œuvres. *Broken Words*, que j'ai composée pour l'ensemble *Hélios* (flûte et trio à cordes) en 2000, est la première œuvre dans laquelle j'utilise de longues plages de notes tenues qui sont peu à peu perturbées par de petites interventions réparties entre les instruments. Au fil du temps, j'ai affiné ces interventions, peaufiné l'écriture des moments d'immobilité, éclairci les masses sonores, introduit le souffle et la vibration, mais le principe de base reste le même...

L'Australie m'a aussi permis de rencontrer des Aborigènes, leur culture, leur musique. J'ai déjà parlé de leur lien avec la nature et l'environnement, qui m'a profondément marquée. Mais j'ai aussi été attirée par leurs danses et cérémonies rituelles, qui m'ont rappelé l'essence même de l'art musical, ses origines, son épurement premier... Tout cela m'est apparu fondamental, essentiel. Ma musique devait retourner aux origines de la musique, à ce pourquoi cet art avait été créé – le rituel, l'incantation, la danse.

C'est à partir de ce moment-là que j'ai composé des mouvements rapides inspirés des rythmes de danses aborigènes. Le premier exemple se trouve dans le mouvement central de *Broken Words*... Puis j'ai affiné cette idée dans *Histoire sans paroles*, composé pour le trio australien Settembrini.

Cependant cela restait trop complexe, il fallait que je simplifie, sans aller vers une simplicité naïve ou vide... Je m'y emploie, depuis 15 ans maintenant... Le chemin est encore long, même si je pense que cela progresse... Sur *La*

lune dans l'eau, récente petite pièce pédagogique pour jeune flûtiste conteur, sur un haïku de Chôshû, Bertrand Vacher écrit : « La variété des modes de jeu utilisés et des indications d'interprétation en font un véritable kaléidoscope des pouvoirs expressifs de la flûte, sans que ce foisonnement ne vienne obscurcir la transparence d'un art singulier : celui de l'épure ». L'épure, c'est bien cela, mon objectif. Une musique sans artifices mais expressive, on y revient...

GM : *Et maintenant parlons de tes « Visions », du caractère visuel de ton inspiration, de ces pièces qui ont été inspirées par la photographie de Guy Bompais ; le triptyque Het Lam Gods (l'Agneau Mystique) de Jan et Hubert Van Eyck, exposé à la cathédrale Saint Bavon à Gand ; ou encore les haïkus qui, par l'instantanéité de la vision, de cette saisie sur le vif, possèdent une fulgurance imagée (instant d'éternité, d'immobilité absolue) ; ou les Calligrammes de Guillaume Apollinaire ; ou enfin L'espace et la flûte de Jean Tardieu, variations sur douze dessins de Picasso (en sous-titre) qui met en regard la poésie de Tardieu et les dessins de Picasso.*

SL : Quand je fais appel au texte, outre le sens bien sûr, deux aspects m'intéressent particulièrement : la musicalité des mots et les images qu'ils évoquent. Dans *Voyelles*, je brosse le « noir corset velu des mouches éclatantes qui bombinent autour des puanteurs cruelles » avec des notes rapides et des *flatterzung* à la flûte. Dans *Il pleut des voix de femmes*, le premier de mes *Calligrammes* inspirés par Guillaume Apollinaire, ce sont les notes staccato se répondant aux saxophones qui suggèrent les « ô gouttelettes » et la pluie que j'imagine s'intensifier puis se raréfier. Pendant ce temps, les voix chantent des sons tenus sur des voyelles qui s'étirent, un peu comme les mots du calligramme d'Apollinaire, mis à part que ses traits (picturaux) sont verticaux, les miens (musicaux) horizontaux...

En fait les images, qu'elles soient suscitées par des textes, qu'elles soient peintes, gravées, photographiées, ou vivantes comme dans des paysages, sont des sources d'inspiration.

J'ai déjà parlé de l'évocation du désert australien avec *Broken Words*. Dans *Après avoir contemplé la lune*, une oeuvre pour orchestre en 5 mouvements composée pour les *Alla Breve* de France Musique, je suis partie de quatre peintures et d'une photographie de la lune.

La première pièce s'inspire d'une eau-forte d'un artiste aborigène, Dennis Nona : « *Kisai Mari Patan* » (qui peut se traduire par « esprits mangeant la lune »). Elle représente des personnages fantastiques qui mangent la lune par le bas, et des villageois dans la partie du haut non encore dévorée qui frappent sur des tambours. Il s'agit de la représentation d'une éclipse de lune, qui, dans la coutume de certains peuples aborigènes, était provoquée par des esprits. Pour les arrêter, les villageois chantaient et frappaient sur des tambours. J'ai trouvé l'idée très poétique, et le tableau superbe.

J'avais déjà transformé un orchestre en orchestre de percussions dans le premier de mes *Deux mouvements* pour saxophone ténor et orchestre. J'ai repris cette idée pour le début de *Kisai Mari Patan*. Percussionnistes et instrumentistes à vent frappent sur leur instrument, et la contrebasse joue *pizzicato*, en duo avec la harpe. Ensuite, les autres instruments à cordes vont rentrer progressivement sur des notes très proches du chevalet et très douces, riches en harmoniques flûtées, accompagnées par les flûtes en son éolien (son venteux). Les sons percussifs vont peu à peu disparaître. Cela donne une atmosphère étrange, un peu irréelle, comme un halo de lumière tremblante, renforcée par des trilles puis des *flutterzung* aux flûtes, ainsi que des tremolos aux cordes et de lointains roulements de timbales... Les esprits sont partis, la lune peut revenir...

Pour la troisième pièce, intitulée *La lune en colère*, l'ambiance est très différente... Je me suis inspirée d'une photographie de Guy Bompais dans laquelle la lune, petite tâche lumineuse et lointaine, est en partie masquée par de nombreux nuages aux formes étranges et menaçantes. On imagine du vent et un orage imminent. C'est ce que j'ai voulu évoquer par ma musique. Notes tour à tour répétées et tournoyantes aux différents instruments dans un Tempo rapide, avec des appuis décalés qui font surgir telle ou telle sonorité rugissante...

GM : *Je veux revenir sur une phrase que tu as dite plus haut et qui me semble mystérieuse, ou qui demande des précisions (nous touchons peut-être un point important de ton esthétique) : « Ma musique devait retourner aux origines de la musique, à ce pourquoi cet art avait été créé – le rituel, l'incantation, la danse ». Qu'entends-tu par origines de la musique ? Et comment une musique peut-elle traduire les origines de la musique ? Existe-t-il des figures particulières, des patterns ? Un langage particulier ? Les musiques auraient une origine commune, une essence commune, un noyau irréductible ?*

SL : Les mythes anciens attribuent à la musique une origine divine. Dans l'Antiquité, en Mésopotamie, en Égypte ou en Grèce, la musique participait aux rites religieux : elle permettait de communiquer avec les dieux et suscitait leur bienveillance. Certains dieux avaient d'ailleurs des liens étroits avec la musique, comme Apollon en Grèce, dieu de la lumière, de la musique et de la poésie, et qui dirigeait le chœur des muses...

Chez les Aborigènes d'Australie, qui font partie des quelques peuples qui ont su garder leurs traditions musicales, la musique est associée au Dreaming, le Temps du rêve. Elle est mystique, et poétique...

Annexes

Annexe 1

Textes choisis

Comme source d'inspiration pour des œuvres instrumentales
ou comme support pour des œuvres avec voix.

Voyelles (1993) pour flûte seule ou flûte et récitant(e)

Voyelles (2015) pour saxophone alto seul ou saxophone alto
et récitant(e)

Voyelles, d'Arthur Rimbaud

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

Je dirai quelque jour vos naissances latentes :

A, noir corset velu des mouches éclatantes

Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,

Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles

Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,

Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides

Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges :

— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! »

Jetez-vous sur l'avenir (1996) pour voix de femme, flûte et piano

Jetez-vous sur l'avenir, de Jean-Pierre Rosnay (*Fragment et Relief*, collection Club des Poètes)

« Jetez-vous sur l'avenir
au vol, comme l'indien sur les reins du cheval
sauvage
et n'en cherchez pas davantage
Prenez votre monture au col
foncez
avalez le temps avant qu'il ne vous avale
frappez des deux talons les flancs de la cavale
Yeux fermés
Cheveux au vent
Lèvres entrouvertes
courez courez à votre perte
Allez au-devant du temps
faites voler en éclats horizon et raisonnements
tout ce qui est inerte ment
prenez les devants
bousculez Dieu comme une idée reçue
Ruez-vous sur l'avenir avant que les vers ne vous
mangent
pressez votre cœur comme on presse une éponge
faites-lui rendre tous les prénoms
tous les instantanés d'amour
tous les rêves inassouvis
qu'il a stockés
dans ses greniers
Sur cette plage
cette photographie
cette barque
ton sourire
le premier de nos enfants

le second
Sable mer vent Qui parle ?
Taisez-vous
Laissez-moi seul
avec ces bruits de pas dans le cimetière
Il est tard
dire qu'il sera toujours trop tard
la grande nuit morte monte et persiste
Jetez-vous sur l'avenir
ou par la fenêtre
ne vous retournez pas
laissez les autres suivre votre enterrement
mais ne soyez pas du cortège
opposez n'importe quoi à l'inertie
ne fût-ce qu'une plume ou un flocon de neige
et que celui qui possède encore des yeux
les ferme
avant que le flocon
ne fonde sous ses regards impuissants »

En Quête (1996, révision 2012) pour voix de mezzo-soprano, récitant(e), saxophone alto et piano

Extraits du recueil *Fragment et Relief* de Jean-Pierre Rosnay, collection Club des Poètes

Dieu (extrait)

« Je suis cet espèce d'animal contraint de loger dans la même poitrine les instincts du loup et ceux du hanneton
L'homme effectuant le voyage dont il sait d'avance qu'il ne sortira pas vivant
Et se regarde passer sans se reconnaître. »

Voici (extrait)

« Voici ce que nous sommes et ce que nous étions. »

Je me promène dans mes ruines (extraits)

« Je me promène dans mes ruines
... Je rôde parmi mes souvenirs. »

Il y avait un enfant

« Il y avait un enfant dont le visage était le mien, qui levait le coude pour se protéger des coups de pieds de l'avenir. Je n'étais ni roi, ni soldat débordant de la tourelle d'un char victorieux, ni assez riche pour dicter ma loi, ni assez pauvre pour attirer la compassion.
Personne, tu m'entends, personne n'avait besoin de moi, même pas moi. »

Arme de poing (extrait)

« Je ne peux plus rien pour moi, je suis de toutes parts cerné par mon absence. »

Portrait d'un Espagnol

« Nuit tiède opaque
où l'homme douloureux prend appui
Ne lui demeurent que les yeux de libres
De tout le reste, il s'est laissé déposséder avant lui
mais il y a cette flamme contenue du regard où
tout peut reprendre
Il se tait
Mi-oiseau mi-poisson
Des idées de liberté tournent autour de lui
en quête d'un peu de réalité
le traversent lentement
frôlent nerfs et conscience
d'où cris et gestes peuvent jaillir
Mais l'homme s'incruste à son absence
se fait silence
attend un signe de demain. »

Vertige de l'écriture (extrait)

« ...ne jamais avoir existé, ne pas avoir été compromis par la vie, par les autres, par soi.

Il me faudra du temps pour oublier cette fâcheuse et tortueuse affaire, l'existence humaine.

Qu'aurai-je vu ? Qu'aurai-je rencontré ? Pas même Dieu, me serai croisé à peine – trop pressé pour me reconnaître.

Toujours comme une marée ce flot de sentiments brisés sur l'écueil, toujours cette réalité sans harmonie ni délicatesse, cette chute sans ailes dans un escalier sans marche, ce fond sans fin – je crois que j'en sortirai meurtri, marqué pour l'éternité. »

Qu'attends-je de moi (extrait)

« Qu'attends-je de moi sous ces arbres sans arbres, sur ces chemins usés ?

...

Commettrais-je l'indélicatesse de m'intéresser à moi, de faire cas de mes faits et gestes ? Qu'il me soit donné jusqu'au bout d'être digne et indifférent à moi-même... »

Cerisy-la-Salle (extrait)

« Fugace existence, qui déränge nos plans, et nous soumet sans nous convaincre. »

Broken words (2000) pour flûte et trio à cordes

Broken words de Henry Kendall

« These are the broken words

Of blind occasions,

When the World has come

Between me and my Dream »

Fauvette (2002) pour chœur de femmes

Fauvette de Jean-Pierre Rosnay (*Danger, Falaises Instables*, collection Club des Poètes)

« À Flora

Je voudrais écrire un poème
Qui soit beau comme un escargot
Sur ses branches de troène
Un poème dont chaque mot
Soit synonyme de Je t'aime
Plus tendre à l'oreille que laine
Filée jadis par la bergère
Qui ne pensait qu'à son berger
En gardant son troupeau d'idées
Toutes en couleurs et si légères

Je voudrais écrire un poème
Que puisse réciter le vent
Et que comprennent les enfants
Qui sont tous poètes eux-mêmes
Je voudrais écrire un poème
Dont Victor Hugo dans sa tombe
Dise : Que ne l'ai-je donc fait moi-même
Lorsqu'encore j'étais
de ce monde

Un poème qui fasse sourire les chats
Et qu'ainsi filent les souris
Que ça ferait rire aux éclats
En se cachant dessous mon lit
Je voudrais écrire un poème
Qui désarme les assassins
Et suffise à couper la faim
De tous ceux que le sort malmène. »

Les quatre éléments – II, l'eau (2005) pour flûte, chœur d'enfants et petites percussions

Extrait du poème « Les ponts » d'Arthur Rimbaud

(Illuminations)

« L'eau est grise et bleue
Large comme un bras de mer »

Extrait de « Voyelles » d'Arthur Rimbaud

« Vibréments divins des mers virides »

Extrait de « Rêve parisien » de Charles Baudelaire *(Les*

Fleurs du Mal)

« Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre les quais roses et verts »

Poème de Prince Shôtoku

« Combien est doux le bruit des vagues
Sur lesquelles vogue un bateau »

Musique de la mer (2007) pour clarinette, basson, quatuor à cordes et chœur d'enfants

Extraits du recueil *Comme un bateau prend la mer* de Jean-Pierre Rosnay, collection Club des Poètes

Lâchons les rames et laissons glisser la barque (extraits)

« Lâchons les rames et laissons glisser la barque

Au-dessus le ciel au-dessous l'eau

Sous l'eau la terre à nouveau et l'eau

Et la pierre et les cendres de nos ancêtres

Et le feu

Mais dans le ciel que de mouchoirs s'agitent

Mais dans l'eau que de clins d'œil subtils

Et sur la terre que d'empreintes de pas familiers

...

Lâchons les rames et laissons glisser la barque

Soleil mon vieux soleil montre ton nez

Sans toi il manque un membre à la famille

Et la verveine va pleurer du bout des branches »

Au bout de mon regard (extrait)

« Au bout de mon regard un bateau glisse et disparaît »

La mer la fille et l'hydrographe (extrait)

« La mer commence où commencent nos états d'âme

Et n'existe que par instants »

Quatre haïkus (2008) pour saxophone alto et piano

Haïku de Buson

« Pluie de printemps -

un parapluie et un manteau de paille

vont ensemble devisant »

Haïku de Bashô

« Au milieu de la plaine

Chante l'alouette

Libre de toutes choses »

Haïku de Yamaguchi Sodô

« Après avoir contemplé la lune

Mon ombre avec moi

Revint à la maison »

Haïku de Issa

« Ondulante serpentante

La brise fraîche

Vient à moi »

L'art est le plus beau des mensonges (2009) pour voix de femme et bols japonais ou voix de femme et vibraphone

Texte d'Alain Carré

« Il n'y a aucune vérité, l'art est le plus beau des mensonges. Il me plaît, je lui voue ma vie. Pour lui, je marche, à la recherche d'indices précieux, petits cailloux lumineux... Poucet, je suis dans la marge de la forêt inventée par mes pairs. Dans l'ornière, je me repose, fougères fossilisées, plus douces que l'herbe rare, faute de pluie. Pour peu, je m'en contenterais. Non ! en avant, aux délices inassouvies... »

Het Lam Gods III (2009) pour récitant(e) et quatuor de flûtes

Texte d'Alain Carré

« Je ne sais plus quel Ange m'a raconté cette histoire ; celle des frères Van Eyck. Hubert qui commença le Retable en 1420 et Jan qui l'acheva en 1432. Douze années de travail. Vingt-quatre panneaux peints à l'huile sainte. Je suis entré dans la cathédrale de Gand et j'ai pleuré avec Adam l'inconsolable et Ève soumise au vertige de la perte du Paradis.

« *Où le péché se multiplie, la grâce surabonde* » (Rm 5,20)

À chaque panneau, l'Ange a prononcé une phrase de lumière et d'espérance jaillie de la fontaine de la mémoire divine.

« *Chantez au Seigneur le cantique nouveau, de tout votre art soutenez l'ovation* » (Ps32)

Et j'ai entendu le début d'une polyphonie à quatre voix et le son de l'orgue, celui de la harpe et de la vièle à archet.

Je l'ai entendu par la voix des anges chanteurs et musiciens.

J'ai lu la phrase au-dessus du plus beau visage du monde, celui de Marie, et j'ai traduit :

« Voici celle qui est plus belle que le soleil et qui se tient au-

dessus de toutes les constellations. Comparée à la lumière, elle est plus lumineuse encore. Car elle est l'éclat de la lumière éternelle, le miroir de Dieu... »

Et j'ai lu aussi les mots qui couronnent Jean-Baptiste et je les ai traduits : « Voici Jean-Baptiste, plus grand parmi les hommes, égal des anges, sommet de la Loi, semeur de l'Évangile, voix des apôtres, silence des prophètes, lampe du monde, témoin du Seigneur. »

Et l'Ange à mes côtés m'a dit à l'oreille du bout de ses lèvres fines : « *Un signe grandiose apparut au ciel : une Femme ! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête* » (Ap 12,1)

Ici, l'inscription ne fait aucun doute. En haut, il est écrit : « Ici est Dieu, Tout-Puissant par sa divine majesté, Cime des choses par sa douce bonté, Rémunérateur le plus généreux par son incommensurable libéralité. »

Mais en bas du panneau, juste sous la couronne du Dieu rouge, il y a ces mots :

« Vie sans mort sur sa tête, Jeunesse sans âge sur ses traits, Joie sans amertume à sa droite, Sûreté sans crainte à sa gauche. »

S'agit-il du Père ou de son Fils ?

Mon Ange m'a rassuré : « *Qui m'a vu a vu le Père. Comment peux-tu dire : Montre-nous le Père !* »

« *Heureux ceux qui sont appelés au festin de l'Agneau* ».

Comme eux, les pèlerins, les ermites, les chevaliers du Christ et les juges équitables, je suis venu voir l'Agneau Mystique.

Comme eux, parmi les touristes, je suis venu à pied car « *ils sont beaux sur les montagnes les pieds du messager qui annonce la paix* » (Is 52,7)

« *Puis l'Ange me montra le fleuve de vie, limpide comme du cristal qui surgissait du trône de Dieu et de l'Agneau* » (Ap 22,1)

« Et moi, j'étais comme un agneau confiant qu'on pousse à l'abattoir » (Jr 11,19)

Mais l'Ange m'a murmuré juste avant de disparaître :

« Il est digne, l'Agneau égorgé, de recevoir la puissance et la richesse, la sagesse et la force, l'honneur, la gloire et la louange » (Ap 5,12) »

Calligrammes (2010) pour baryton solo, deux chœurs et quatuor de saxophone

Textes de Guillaume Apollinaire

Cœur couronne et miroir

REVERSER M O C
E M A L F E N U L
M A L F E N U L
R E V E R S E R M O C
U R P A R E I L
Q
L R U M R
ES OIS I EU ENT
TOUR A TOUR
RENAISSENT AU CŒUR DES POÈTES

DANS
FLETS CE
RE MI
LES ROIR
SONT JE
ME SUIS
COM EN
NON CLOS
ET VI
GES YANT
AN ET
LES VRAI
NE COM
GI ME
MA ON
I

Il pleut

Il pleut des voix de femmes comme si elle étaient mortes même dans le souvenir
c'est vous aussi qui pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelette
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
écoute s'il pleut tandis que le regret et le d'édain pleurent une ancienne musique
écoute tomber les lions qui tere retiennent en haut et en bas

Terrible boxeur

T
er
ri
ble
Boxeur
Boxant avec ses
sou
ve
nir
s
et ses
mil
le
de
sirs

Loin du pigeonier

Et vous savez pourquoi

Pour
quoi
la chère
couleur
se love
de la mer
jusqu'à l'espoir
a
un
dri
de
ssant
l'Est
de
ssant
Hexa
èdres
bar
belés
mais un secret
collines bleues
en sentinelle
dans la
Forêt
où
nous chantons
O gerbes
des
305
en déroute
Malourène 75
Canteraine

Eventail des saveurs

Des lacs versicolores
dans les glaciers solaires

à tout
petit
oiseau
qui n'a pas
de queue et
qui s'envole
quand on
lui en met
un peu

Mes tapis de la saveur moussons des sons obscurs
et ta bouche au souille
azur

ouïs ouïs le cri les pas le pho
NOGRAPHIE ouïs ouïs L'ALOËS
éclater et le petit mirilton

Du coton dans les oreilles (extrait)

Écoute s'il pleut écoute s'il pleut

puis	sol	des	con	la
é	dat	Flan	fon	pluie
cou	a	dres	dez-	si
tez	veu	à	vous	ten
tom	gles	l'	a	dre
ber	per	a	vec	la
la	dus	go	l'	pluie
pluie	par	nie	ho	si
si	mi	sous	ri	dou
ten	les	la	zon	ce
dre	che	pluie	beaux	
et	vau	fi	é	
si	de	ne	tres	
dou	fri	la	in	
ce	se	pluie	vi	
	sous	si	si	
	la	ten	bles	
	lu	dre	sous	
	ne	et	la	
	li	si	pluie	
	qui	dou	fi	
	de	ce	ne	

Textes de Hildegard von Bingen

Extrait de la 6^e vision (traduction Bernard Gorceix)

« À nouveau j'aperçus comme une grande cité, en forme de carré, ceinte d'un mur à la fois de splendeur et de ténèbres, une cité qu'ornaient aussi des collines et des figures. Sur le côté est de la cité se dressait une grande et haute montagne, d'une pierre blanche et dure, qui ressemblait à un volcan. À son sommet resplendissait un miroir, dont la clarté et la pureté paraissaient même dépasser celles du soleil.

Une colombe apparut dans ce miroir, les ailes écartées, prête à prendre son vol. Ledit miroir, qui était le lieu de merveilles cachées, projetait un éclat qui s'élevait et qui s'étendait, et au sein duquel se manifestaient de nombreux mystères, et plusieurs formes et figures.

En cette splendeur, et en direction du midi, apparaissait un nuage, blanc dans sa partie supérieure, noire dans sa partie inférieure. Au-dessus de ce nuage resplendissait toute une cohorte angélique. Les uns rayonnaient comme le feu, les autres étaient toute clarté, les troisièmes scintillaient comme des étoiles. Tous étaient agités par le souffle d'un vent, telles des lanternes allumées. C'était aussi un concert de voix, qui ressemblait au bruit de la mer. Ce même vent se levait et donnait de la voix, et il lançait un feu vers le nuage noir dont nous avons parlé. Ce feu pénétrait rapidement le nuage : ce dernier se dissipait, s'effondrait comme une épaisse fumée. Il était ensuite précipité du midi vers le nord et au-dessus de la montagne en un abîme infini, dont il ne pouvait plus se libérer. De temps en temps seulement, il provoquait sur terre un brouillard.

J'entendis alors, comme une trompette, une voix céleste qui clamait : « quelle force donc s'est effondrée de sa

propre initiative ? »

L'éclat du nuage blanc n'en était alors que plus rayonnant, cependant que rien ne pouvait plus résister au vent dont la triple voix avait chassé la noirceur du nuage. »

O virtus Sapientiae

« O virtus Sapientiae,
quae circuiens circuisti,
comprehendendo omnia
in una via quae habet vitam,
tres alas habens,
quarum una in altum volat
et altera de terra sudat
et tercia undique volat.
Laus tibi sit, sicut te decet, O Sapientia. »

Caritas abundat

« Caritas abundat in omnia
de imis excellentissima
super sidera
atque amantissima
in omnia,
quia summo Regi
osculum pacis dedit. »

La lune dans l'eau (2015) pour jeune saxophoniste conteur

La lune dans l'eau (2016) pour jeune flûtiste conteur

Haïku de Ueda Chôshû

« Fût-ce en mille éclats
Elle est toujours là –
La lune dans l'eau »

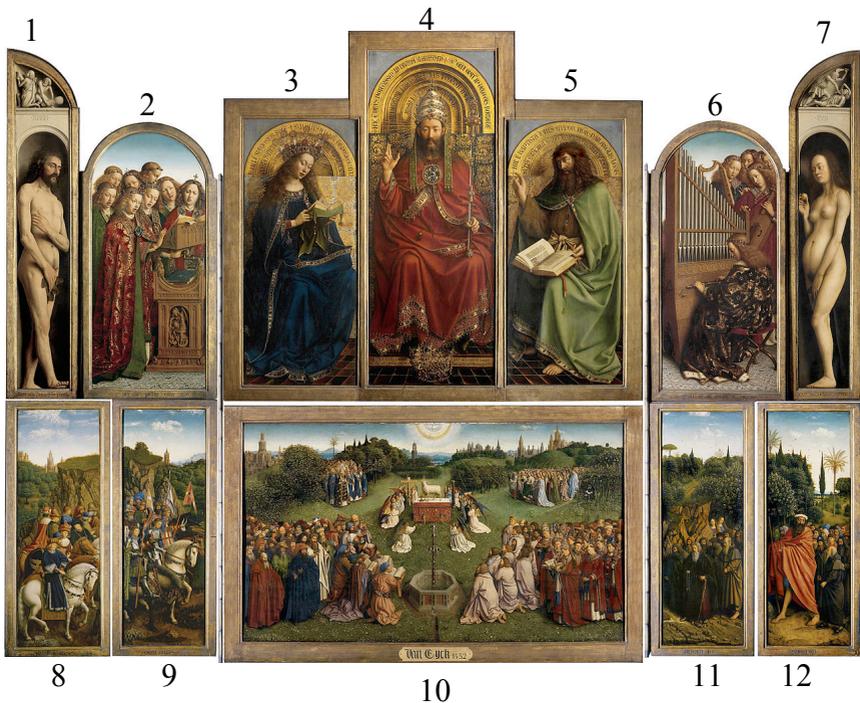
Annexe 2

Het Lam Gods, quatuor à cordes de Sophie Lacaze Éléments d'analyse

Ce quatuor est écrit sur le célèbre retable *Het Lam Gods* (*L'Agneau Mystique*) des peintres flamands Hubert et Jan Van Eyck, aujourd'hui exposé à la cathédrale Saint-Bavon de Gand (Belgique).

Daté de 1432, ce polyptyque est considéré comme l'un des chefs d'œuvre de la peinture des primitifs flamands. Il est composé de 24 panneaux différents, dont vingt traitent de la thématique religieuse.

Retable ouvert (panneaux intérieurs)



Réalisé sur bois, il est remarquable à plusieurs niveaux :

Il est l'un des premiers tableaux d'Europe peints avec de la peinture à l'huile, technique ancienne mais mise au point par Jan van Eyck.

Ses dimensions sont plutôt impressionnantes : ouvert, il mesure 3,75m x 5,20 m.

Du point de vue pictural, la finesse des traits, les détails apportés aux différents éléments et l'incroyable richesse de certains panneaux sont exceptionnels pour l'époque.

Enfin, la présence de nombreux symboles propres à la peinture du Moyen-Âge et leur utilisation parfois très originale voire inhabituelle m'ont beaucoup intriguée – j'ai eu l'impression qu'Hubert et Jan van Eyck avaient parfois voulu brouiller les pistes... J'aime faire de même dans ma musique...

J'ai découvert cette œuvre grandiose lors d'un long séjour en Belgique. J'avais alors pour projet d'écrire un quatuor à cordes, et cherchais une idée de départ... Ce serait *Het Lam Gods*...

Quand je compose une œuvre, la première étape est d'en concevoir la forme générale. J'avais décidé de ne m'intéresser qu'à la partie intérieure du retable, celle que l'on découvre lorsqu'il est ouvert.

Dans ce cas, vu sa configuration, il me semblait y avoir deux options principales. En effet, le tableau peut « se lire » de deux manières différentes :

- verticalement, en 3 blocs : le bloc central (panneaux 3, 4, 5 et 10) avec pour thématique première Dieu, le Père, le Fils et le Saint Esprit (4 et 10), accompagné de Marie et de Jean-Baptiste (3 et 5) ; les blocs de gauche et de droite, avec les hommes et femmes (1, 8, 9, 7, 11 et 12) et enfin les anges (2 et 6) qui sont les messagers entre les mondes céleste et terrestre,

- horizontalement, avec une lecture des panneaux du haut, puis des panneaux du bas.

Ayant choisi cette 2^e option, j'ai structuré *Het Lam Gods* en 2 mouvements, le 1^{er} pour les panneaux du haut, le 2^e pour les panneaux du bas. J'ai ensuite regroupé les panneaux dont les thématiques me semblaient proches ou complémentaires :

1^{er} mouvement, partie supérieure du retable

- Panneaux 1 et 7 : Adam et Ève
- Panneaux 2 et 6 : les anges chanteurs et musiciens,
- Panneaux 3 et 5 : Jean-Baptiste et Marie,
- Panneau central : Dieu, Fils ou Père.

2^e mouvement, partie inférieure du retable

- Panneaux 8, 9, 11 et 12 : les juges équitables et chevaliers du Christ, les ermites et pèlerins,
- Panneau 10 : l'Agneau Mystique.

Comme je le fais régulièrement lorsque j'écris sur des thématiques mystiques ou religieuses, et ce depuis *And then there was the sun in the sky* (concerto pour flûte, didgeridoo en mi bémol et orchestre de flûtes), j'ai bâti chaque section de l'œuvre autour de notes pivot : mib (ici ré#) pour les panneaux représentant le monde terrestre, et sol pour les panneaux du monde céleste.

D'autre part, la suite de Fibonacci est très présente dans ma musique. Pour rappel, celle-ci est en lien avec le nombre d'or, et chacun de ses termes est la somme des deux termes qui la précèdent :

$$U_n = U_{n-1} + U_{n-2}$$

Ses premiers nombres sont les suivants : (0, 1,) 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.

1^{er} mouvement :

Panneaux 1 et 7 : Adam (en haut à gauche du tableau) et Ève (en haut à droite). Ève tient à la main le fruit défendu qu'elle vient de cueillir. Contrairement aux autres panneaux, les fonds sont sombres. Les visages sont graves, Adam semble vouloir sortir du cadre. Le paradis terrestre est perdu, l'avenir est incertain.

Cette section se cantonne au registre grave des violons et reste dans un ambitus de sixte mineure, le « cadre ». Dans un mouvement fluctuant et sur un tempo toujours flou, les instruments en léger *vibrato* interviennent tour à tour de façon non mesurée, sur des jeux de *crescendi* / *decrescendi*, avec des intensités qui restent modérées.

Comme je l'ai évoqué plus haut, le ré# représente le monde terrestre dans ma musique. Il est donc la note pivot de cette section. Partis en unisson sur ré#, les instruments vont lentement se déployer pour dessiner peu à peu l'un des motifs générateurs de l'œuvre mais qui ne sera énoncé que plus tard dans sa véritable forme (A) :



À ce motif pentatonique réparti entre les différents instruments et pour l'instant donné « dans le désordre », se rajoutera le la#, joué par le violoncelle après la 21^e note.

À peine ébauché, à peine entrevu, ce motif se déconstruira, là aussi de manière progressive, une note après l'autre. La transition vers la section suivante se fera dans un fondu-enchaîné, technique inspirée par le cinéma pour passer d'une scène à l'autre, et démarre après la 34^e note.

Les construction et déconstruction progressives du motif s'effectuent avec des nombres de la suite de Fibonacci (2-8-5-3-8-3-8-5-3).

Panneaux 2 et 6 : les anges, chanteurs (en haut à gauche) et musiciens (en haut à droite). Comme Adam et Ève, la plupart des anges sont tournés vers les panneaux centraux. À gauche, huit anges portant des couronnes et drapés dans de riches manteaux sont rassemblés devant un pupitre et chantent en chœur. À droite, des anges jouent de la musique autour d'une organiste qui pourrait être Sainte Cécile, la patronne des musiciens.

Les détails des vêtements, des bijoux sur les couronnes, de l'orgue, le rendu des matières, sont remarquables de finesse et de précision.

Cette section est basée sur la note sol, note pivot du monde céleste, ainsi que sur des jeux de timbres dans le registre aigu que j'ai imaginé être celui du chant des anges. La musique est délicate, ciselée, à l'image des peintures.

Les instruments jouent en harmoniques (notes aiguës, effet flûté) ou *alto sul ponticello* et *flautando*, un mode de jeu qui permet de faire ressortir les harmoniques tout en gommant la fondamentale. Parfois les deux sont superposés. Il y a aussi des jeux de timbre entre harmoniques naturelles et artificielles.

The image shows a musical score for four staves: Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Alto (A.), and Violoncelles (Vcl.). The music is written in a high register, consistent with the text's description of 'aiguës' (high notes). The Violin I part features a long, sustained note with a 'p' dynamic. The Violin II part has a series of notes with dynamics 'p', 'pp', 'ppp', and 'mp'. The Alto part has a long note with a 'p' dynamic. The Violoncelles part has a long note with a 'p' dynamic. The score includes various dynamic markings and articulation symbols.

La section est mesurée, le tempo est indiqué même s'il est approximatif.

Elle introduit un nouveau motif (B), partagé entre les instruments, qui s'installe progressivement jusqu'à la mesure 21 :



Le jeu est sans vibrato (son « pur », en référence au chant des anges) les 13 premières mesures.

De la mesure 14 à la mesure 21, la musique s'anime, avec quelques passages en vibrato molto, des rythmes de plus en plus rapides (progression 2-3-5-8-13 notes par mesure au 1^e violon et des quintolets « pleins » au 2^e violon à partir de la mesure 19).

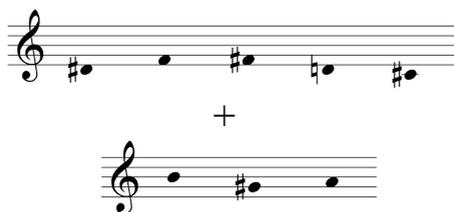
Le glissando à l'alto mesure 21 annonce l'entrée de Jean-Baptiste au violoncelle, dont le thème va se former petit à petit et s'énoncera dans son entier mesures 26 et 27. Pendant ce temps-là, mesures 22 à 27, les autres voix s'éclaircissent : quintolets de moins en moins « pleins » au 2^e violon, rythmes de plus en plus lents au 1^e violon (8-5-3-2-1). Le motif B sera enfin donné avec quelques inversions/ variations à l'alto seul mesures 22 à 25.

Mesure 27, le 2^e violon et l'alto se rejoignent sur un sol harmonique. Le crescendo annonce la 3^e section :

Panneaux 3 et 5 : Saint Jean-Baptiste et la Vierge Marie. Tournés vers le centre du tableau, les deux personnages tiennent un livre. Marie est en train de lire, Jean-Baptiste désigne le panneau central de sa main droite en un geste qui semble être une bénédiction. La robe de Marie, bleu nuit, et le manteau vert de Jean-Baptiste attirent immédiatement le regard du spectateur – en effet, leurs couleurs tranchent avec le reste du polyptyque.

Dans cette partie, j'ai décidé de confier des rôles aux instrumentistes : le violon représente Marie, le violoncelle, Jean-Baptiste. Le 2^e violon et l'alto prolongent les chants des anges (sons glissés en harmoniques autour du sol et sur le même mode que précédemment).

Le motif de Jean-Baptiste est issu de A, auquel s'ajoute le rétrograde du début de B sur si (2^e note que j'utilise pour le monde céleste dans mes œuvres) :



Ce motif devient tournant en sons marcato sur un ostinato rythmique – on le retrouve dans sa forme originelle mesures 33, 37 et 40.

Pendant ce temps, la partie du 1^e violon est souple et lyrique. Sa présence s'intensifie selon une progression qui se base une fois encore sur la suite de Fibonacci : 2, 3, 5, 8, 13 temps entrecoupés de 8, 5, 3, 2 et 1 demi-soupirs, puis s'éloigne : 13, 8 et 5 temps entrecoupés de 1, 2 puis 3 demi-soupirs. Son mode est en parti issu du rétrograde inverse du motif de Jean-Baptiste.

Cette 3^e section, qui compte 13 mesures, enchaîne directement sur le :

Panneau 4 : Dieu. Ce panneau central de la partie supérieure reste une énigme pour les spécialistes. On ne sait pas vraiment si Jan et Hubert Van Eyck ont représenté Dieu le Père ou Dieu le Fils, les symboles présents dans cette peinture étant nombreux et contradictoires. Par exemple la

tiare pontificale et le sceptre sont des attributs de Dieu le Père, mais le tapis qui couvre le dossier du trône est orné d'un motif qui contient plusieurs références au Christ, notamment le pélican qui se déchire la poitrine et nourrit ses petits (symbole de l'Eucharistie). Par ailleurs, dans l'art chrétien, on ne représentait pas Dieu le Père entre Marie et Jean-Baptiste, mais le Fils...

La musique commence sur le ré# 3, le monde terrestre du Fils, et monte doucement jusqu'au sol 5, monde céleste du Père. Les différentes notes, réparties entre les quatre instruments, apparaissent accentuées suivant une progression qui fait appel aux nombres de la suite de Fibonacci. Le tempo s'accélère peu à peu jusqu'à la note aigue finale jouée à l'unisson (sons réels et harmoniques selon les instruments).

2^e mouvement :

Panneaux 8, 9, 11 et 12 : les juges équitables et chevaliers du Christ, les ermites et pèlerins. Empreints de gravité mais aussi de questionnements et d'émotion, tous se dirigent, à pied ou à cheval, vers l'Agneau Mystique.

Cette section est construite comme une sorte de procession, une « marche un peu solennelle ». Chaque instrument représente un des quatre groupes qui convergent vers le panneau central. Sur un tempo relativement lent et un long crescendo général, violons, alto et violoncelle jouent sur des modes de jeu passant progressivement des *alto sul pont* (archet très près du chevalet) au *sul tasto* (sur la touche) pour revenir ensuite sur le mode de jeu ordinaire, et sur des effets « tremblés » comme les tremolos et les trilles.

Alto et violoncelle entament leur marche sur un ré#. Le violoncelle reprend le motif pentatonique du début (A), tandis que l'alto prend le motif complet de la 1^e section auxquels s'ajoutent les deux notes si et sol :

1 alto sul pont e flaut

pp

alto sul pont e flaut (simile)

pp

Detailed description: This musical score shows the first eight measures for the Alto and Cello. The Alto part is written in a high register, starting with a series of chords and moving to a melodic line in the second half. The Cello part starts with a pentatonic motif and then continues with a similar melodic line. Both parts are marked *pp* (pianissimo). The Alto part is labeled 'alto sul pont e flaut' and the Cello part is labeled 'alto sul pont e flaut' and '(simile)'.

Ces deux motifs, respectivement de 5 et 8 notes, vont tourner en boucle jusqu'à la fin de la section. À la 9^e mesure, les deux instruments se retrouvent. C'est à ce moment-là que les 2 violons vont les rejoindre, le 1^e violon sur le motif miroir de l'alto, le 2^e violon sur le miroir du violoncelle.

9 alto sul pont e flaut (simile)

pp

alto sul pont e flaut (simile)

pp

(simile)

mp

m.o.

mp

Detailed description: This musical score shows measures 9 through 16. It features four staves: two for Violins (1 and 2) and two for Alto and Cello. The Violin parts enter at measure 9 with melodic lines that mirror the motifs of the Alto and Cello. The Alto and Cello parts continue their previous motifs. The Violin parts are marked *pp* (pianissimo), while the Alto and Cello parts are marked *mp* (mezzo-piano). The Cello part includes the notation 'm.o.' (more oboe) and 'mp' (mezzo-piano). The Alto part is labeled 'alto sul pont e flaut' and '(simile)'. The Cello part is labeled '(simile)'. The Violin parts are labeled '(simile)'.

Selon le même principe, les violons vont eux aussi tourner en boucle jusqu'à la fin de la section. L'ambitus, au

départ réduit, s'élargit peu à peu. Après une courte respiration en fin de mesure 21, commence la dernière section du quatuor :

Panneau 10 : l'Agneau Mystique. Quatre groupes de personnes regardent la scène : les confesseurs (à gauche) et les saintes et martyres (à droite), les philosophes et écrivains païens et les prophètes juifs, et enfin les apôtres et les hommes d'Église.

Les spectateurs que nous sommes la regardons aussi, et que nous soyons croyants ou pas, elle est fascinante. Outre la symbolique religieuse, merveilleusement évoquée, le nombre et la qualité des détails, l'attention au paysage et à la nature, exceptionnelle dans la peinture de cette époque, la précision des traits ainsi que le traitement particulier de la lumière, ne peuvent laisser indifférent.

La musique, bâtie autour du ré#, évoque la fébrilité et l'étonnement des spectateurs, qu'ils soient à l'intérieur du tableau ou à l'extérieur. Elle présente des modes de jeu et effets différents selon le sentiment supposé de chacun : *spiccato*, *pizz*, *tremolo*, *flautando*, *trille*, *glissando*. Un passage sur des petits *glissandi* clôt ce moment de surprise et d'excitation, et ramène les quatre instruments sur le ré#3 commun à tous. Cette note s'efface peu à peu au profit d'une note chantée bouche fermée, puis revient en trille.

S'ensuit une montée progressive (toujours en trilles) sur le sol5.

Les 1^e et le 2^e mouvements s'achèvent dans la même configuration : sols harmoniques pour le violoncelle et l'alto, sol mode ordinaire pour les deux violons, avec un point d'orgue.

Sophie Lacaze

Annexe 3

La musique des *Quatre Éléments* - concerto pour flûte, chœur d'enfants et percussions de Sophie Lacaze

La rêverie poétique nous donne le monde des mondes. Elle est une ouverture à un monde beau, à des mondes beaux. Elle donne au moi un non-moi qui est le bien du moi : le non-moi mien. C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur et que les poètes savent nous faire partager. Pour mon moi rêveur, c'est ce *non-moi mien* qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde (Gaston Bachelard¹⁰).

Les quatre éléments (2005), concerto for flûte, children choir and small percussions, is dedicated to Pierre-Yves Artaud. The work suggests in four distinct part Earth, Water, Fire and Air. In a ritual form, sometimes haunting, it is a hymn to nature (Sophie Lacaze¹¹).

Nature qui ne fais aucune différence entre les êtres et pour qui le jour et la nuit sont équivalents. Fais en sorte que je considère les hommes comme des insectes, les insectes comme des hommes et le Tout ensemble comme un Rien...]. Donne-moi la liberté du vent (Jean Grenier¹²).

Mais l'explication n'est-elle pas à chercher aussi bien dans la survivance archétypale d'un drone au sein de la conscience musicale la plus « cultivée » ? Ne choisissons pas entre inculture et culture, là où c'est la nature qui parle ! (Daniel Charles¹³).

I. Il y a toujours un point de départ à toute chose humaine ; il y a toujours, aussi, ce questionnement des origines qui préside à l'œuvre d'art pour peu qu'elle veuille, le temps de sa fabrication, consentir à cette fragilité. Questionnement qui reste vain, on en connaît l'issue, mais

10. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, [Presses universitaires de France, 1960], 7^e édition « Quadrige », 2^e tirage, 2011, juillet, p. 12.

11. Sophie Lacaze, *Les Quatre éléments*, Denmark, éditions Svitzer, p. 2.

12. Jean Grenier, *Prière à la nature*, in *Entretiens sur le bon usage de la liberté*, Paris, Gallimard, 1948, p. 73.

13. Daniel Charles, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Presses universitaires de France, 2001, p. 103.

qui engage dans un cheminement, patient, obstiné, aimant. Les œuvres de Sophie Lacaze s'éprouvent dans la confrontation avec d'autres œuvres, voire les siennes, que l'on regarde, écoute, interroge, prolonge, étire jusqu'à l'illusion que rien ne peut se perdre, s'égarer ou s'oublier. Pour cela, il convient d'élire un objet (de désir) et le commenter, en commenter les commentaires dont il a fait l'objet. Entendons par commentaire le fait de donner une forme singulière à l'*aura* d'une œuvre, à l'émotion qu'elle nous procure. Ce processus de visitation, de remémoration implique celui d'une réécriture. Geste propre à Sophie Lacaze, puisqu'il affecte aussi ses œuvres qu'elle n'a de cesse de prendre, reprendre, s'en dépendre, pour inventer de nouvelles versions. Réécrire, c'est toujours préciser un geste, cerner une nouvelle fois une intuition, c'est aussi l'accomplir, le différer, le gauchir, l'incurver, le trahir, sans jamais l'achever : ce serait en signer la mort. Si le compositeur est dans une dynamique d'un flux qui embrasse des objets visuels, tactiles ou sonores, l'auditeur chemine en sens inverse : herméneutique d'une écoute, d'un savoir, d'un processus que l'on reconstruit, par une mise en abyme des objets que l'on remet dans l'ordre pour retrouver l'objet premier, originel.

On pourrait décrire les musiques de Sophie Lacaze de cette manière. *Les Quatre éléments* semblent échapper à ce processus d'une mémoire qu'on affouille. Ici, quatre images posées à plat. Tentons une description.

L'œuvre s'ouvre avec *Terre* qui installe un *ostinato* rythmique, simple, fondé sur un système d'accentuation, par le biais de hauteurs (percussions sur trois hauteurs), de jeux de frappes, de syllabes (chuchotées puis parlées) et enfin des sons de la flûte. Ce phénomène de « remplissage », d'un canevas que l'on découvre au fur et à mesure, de couches qui s'ajoutent, nous porte au tiers de la pièce, au climax (*ff*, mesure 34, lettre B). D'autres éléments (imitations d'animaux avec les percussions) interviennent en même

temps que la courbe s'inverse : le flux sonore peu à peu s'estompe jusqu'à extinction. Un léger renflement de la matière s'opère, dans la phase descendante (entre les mesures 55 et 65), avec l'apparition des sons éoliens. Apparition progressive d'une image d'un lointain non identifiable/coloration maximale/disparition progressive, par intermittences, de l'image.

« Le rouge rougeois », « le violoncelle violoncellise » sont des expressions employées naguère par Emmanuel Levinas à même de décrire l'aspect non narratif, non téléologique de cette première pièce. Elle comptabilise 89 mesures, nombre premier.

La deuxième pièce *Eau (Lent)* installe un nouvel ostinato sur cinq hauteurs : un B.A.C.H. transposé (ré-do dièse-mi-ré dièse), auquel est ajoutée une hauteur (fa) (= un chromatisme retourné) ; cet ostinato de 3 mesures est présenté en canon (d'une mesure). Le système d'accentuation est rehaussé par l'énoncé syllabique de fragments poétiques : « l'eau est grise et bleue », « lar-ge comme un bras de mer », « vi-bre-me-nts-div-ins des mers vi-ri-des » (Rimbaud) ; « Des nap-pes d'eau s'é-pan-chaient, bleues », « en-tre les quais roses/et verts » (Baudelaire) ; « com-bien est doux le bruit des va-gues », sur les-quel-les vogue/un ba-teau » (Prince Shotoku). Ces 17 mesures (nombre premier) cèdent pour (laisser place à) une péroraison statique, amesurée, autour de la note *ré*.

La troisième pièce *Feu (Rapide)* se concentre sur le jeu de la flûte en ut, monodie qui n'a de cesse de gagner en densité, en amplitude et en intensité. Proche en cela d'une technique de « remplissage » à la *Ligeti* (dans *Lux aeterna* par ex.), les notes se rajoutent, se sur-impressionnent, se déroulant depuis un centre : le do dièse ; les voix accentuent ce processus cumulatif et ascensionnel en puisant dans des réservoirs phonématiques créant une rumeur qui peu à peu se précise par l'énoncé et l'entrechoquement de mots : feu,

lumière, braise, flamme, crache, jaune, danse, éclate, fumée, volcan, orage, rouge. Une fois l'aigu gagné, sur un *ff*, le phénomène peut s'inverser : la désinence s'amorce et le Cristal Baschet (mesure 34) égrène régulièrement le motif de la deuxième pièce « Eau ».

La dernière pièce *Air* est amesurée ; elle installe des nappes de sons obtenus par des bouteilles à « sons nets » et à « sons venteux » (sur un mode de hauteurs symétrique) ; se greffent des événements irréguliers créant un désordre aléatoire par le jeu de la flûte puisant dans des réservoirs de notes et par l'énoncé de mots, de bribes de phrases, d'abord chuchotés (« Multicolore comme un ballon la nuit » [...] ; « tourbillonne... toujours plus vite ; comme un ouragan... au milieu »...) qui prolifèrent jusqu'au climax (*ff*, lettre B). Le processus peut alors s'inverser jusqu'au silence. A la lettre C, une péroraison fait intervenir des appeaux et laisse subsister mots et sons de flûte jusqu'à « de moins en moins de sons ».

II. La pensée de François-Bernard Mâche (né en 1935) peut nous guider dans la tentative de formulation d'une approche bachelardienne de la musique : il est l'auteur de nombreux ouvrages et articles. Ses œuvres peuvent être abordées comme une application de ses théories, mais elles sont d'abord une intuition sur une manière autre de faire et penser la musique : une appréhension et compréhension d'un monde sonore détaché d'une vocation humaniste. Le XX^e siècle serait soumis à trois tendances principales : l'influence des modes de pensées scientifiques ; la nostalgie d'un code universel ; la résurgence du sacré¹⁴.

Plus tard (en 1987¹⁵), François-Bernard Mâche résume ces

14. François-Bernard Mâche, « La création musicale aujourd'hui », *Cultures vol. I, n° 1 Musique et société*, Neuchâtel, UNESCO et la Baconnière, p. 118.

15. François-Bernard Mâche, « Derrière les notes et au-delà des mots »,

trois orientations en deux grands choix esthétiques : la rhétorique d'une part, l'instantané d'autre part, réunissant en une seule les deux premières tendances.

La rhétorique, cela veut dire la perpétuation d'un modèle discursif qui remonte, à travers divers avatars, au XVII^e siècle. [...] Il s'agit bien de prolonger l'essentiel, c'est-à-dire le culte du modèle linguistique avec ses niveaux hiérarchisés. L'autre pôle esthétique est celui de l'instantané. Le « matériau » sonore perd sa neutralité, il se colore à l'infini ; la musique devient moins une logique et davantage une aventure. Depuis Debussy, c'est Varèse qui, presque seul, défend la vraie modernité, il découvre la nature sonore d'une « intelligence latente ».

Sans vouloir opposer ces deux orientations d'un côté une musique de notes, de l'autre une musique de sons, on peut constater qu'une tension entre ces deux pôles va très nettement s'exercer tout au long du XX^e siècle, parfois même au sein d'une même œuvre. Ce qui ne peut plus devoir ou vouloir entrer dans les structures d'ordre, c'est le timbre qui, non assujéti à la hauteur, va révéler sa force à la fois subversive et libératrice, et son ancrage dans « les sons du biotope » selon l'expression du compositeur. Nous pensons aux expériences des bruitistes, aux musiques électroacoustiques ; Bruno Maderna parlait de *changement de métabolisme* lorsqu'il commença à travailler au studio de Phonologie de Milan en découvrant les multiples possibilités offertes par ce nouveau medium : l'inouï à portée de main par le jeu de manipulations. L'« esthétique de l'instantané » est écoutée avant même d'être expérimentation, elle est un lâcher-prise, comme si le compositeur admettait ou prenait la mesure de ce qu'il ne peut maîtriser. Ou plus simplement, comme si le compositeur, en s'ouvrant au monde sonore, lâchait prise également dans son rôle ou sa fonction de compositeur, devenant dès lors un *simple* médiateur, un auditeur privilégié.

La poétique que j'esquisse repose donc sur un postulat moniste affirmant doublement l'unité de l'univers : comme sonosphère externe ou les bruits et les musiques se croisent, s'échangent, s'hybrident, sans s'arrêter aux douanes culturelles, ni même parfois aux limites des espèces ; et comme législation interne unique et souple régissant obliquement tous les signaux sonores, aux moins ceux des êtres vivants. On retrouve les deux aspects de la nature comme résultat et comme principe, le modèle ambitionnant de remonter aux principes à partir du contact sensoriel avec les phénomènes¹⁶.

Schoenberg dans la dernière page de son *Traité d'harmonie* fait de la hauteur une dimension du timbre, Daniel Charles, dans le droit fil et en extrapolant du rapport schoenbergien, fait de la voix-langage une dimension de la voix-timbre¹⁷, et en une dernière étape qui relierait et subsumerait les deux premiers rapports, François-Bernard Mâche fait de la pensée rationnelle une dimension de la pensée latente, c'est-à-dire de la pensée mythique. Ainsi, il revient au compositeur, intermédiaire entre « la substance musicale de l'univers et un public à déconditionner », de « [traduire] le mythique en culturel », de réactiver, donner à entendre « les images sonores surgies de l'inconscient, [qui] peuvent tantôt se figer en clichés, tantôt agir comme archétypes propres à animer des inventions personnelles ».

La conviction que le réel (en l'occurrence le monde des bruits bruts : éléments, voix animales et humaines, machines, instruments de musique...) est, dans le domaine sonore comme dans le domaine visible, plus riche que toutes les combinaisons imaginables *a priori*, conduit à renvoyer à un rang auxiliaire la logique rationnelle (contrapuntique, sérielle, stochastique ou autre) et à assigner pour tâche principale au musicien d'extraire de cette réalité, devenue exploitable grâce au magnétophone, une pensée latente¹⁸.

16 François-Bernard Mâche, *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, *op. cit.*, p. 113-114.

17. Daniel Charles, *Le temps de la voix*, Éditions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 44.

18. François-Bernard Mâche, « La création musicale aujourd'hui », *Cultures vol. 1, n° 1 Musique et société*, Neuchâtel, UNESCO et la Baconnière, p. 118.

L'œuvre de Mâche se développe autour du concept naturaliste selon différentes modalités depuis l'imitation jusqu'à l'adoption en l'état du référent ou modèle sonore – différents degrés que Marta Grabocz a minutieusement présentés et analysés¹⁹. Mais l'objectif (l'utopie), et là réside la singularité de la démarche du compositeur, consiste dans la mise en évidence de l'existence de certains archétypes universels que la musique a le pouvoir de révéler. Ainsi est postulée l'identité fondamentale de certaines structures formelles, aussi bien dans la nature, que chez les animaux et les hommes ; la recherche et la prise en compte de traits communs entre des civilisations éloignées est un des aspects de cette quête autant musicale qu'anthropologique et ethnologique.

Il existe depuis Debussy une route précise : la création musicale pourrait être pour l'essentiel la rencontre entre les archétypes et une phénoménologie du monde sonore, entre l'inné et le perçu. Cette mise entre parenthèses du culturel ne saurait sans doute être ni totale ni définitive, mais ce n'est guère de ce côté-là qu'il y a à travailler, que ce soit pour progresser ou pour régresser²⁰.

III. À rebours, la pensée de Gaston Bachelard peut nourrir une réflexion sur le processus de création musicale tel qu'il se manifeste à l'aube du XX^e siècle. Elle nous donne à saisir le rapport avec la nature dans sa *substantialité* retrouvée. Mouvement que François-Bernard Mâche qualifie de « retour du refoulé » et qui s'avère être, non point un processus nouveau, mais quelque chose que l'on (re)découvre, dévoile. La création artistique et musicale s'inscrit dans un processus général de changement de paradigme de la culture européenne.

19. Nous renvoyons le lecteur à deux auteurs Marta Grabocz : « La poétique de F.-B. Mâche (1^{re} partie) » et « Esquisse typologique des macrostructures (2^e partie) » et Daniel Durney : « La musique et son double » in *Les Cahiers du CIREM* n° 22-23, François-Bernard Mâche, Décembre 1991 – Mars 1992, p. 118-132 et p. 133-170.

20. François-Bernard Mâche, *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, op. cit., p. 60.

Le philosophe consacre à la rêverie une des premières études, à la croisée de la psychanalyse de Freud, du romantisme allemand et des apports jungiens. Les études freudiennes ont mis à jour les mécanismes inconscients, qui peuvent être accessibles à travers le rêve, et démontré la force du refoulement ; *a contrario*, Bachelard démontre la puissance positive du rêve éveillé qui, en plongeant lui aussi ses racines dans l'inconscient, exprime et développe l'imagination.

À notre avis, cette rêverie est extrêmement différente du rêve pour cela même qu'elle est toujours plus ou moins centrée sur un objet. Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient en son centre pour lancer de nouveaux rayons²¹.

Bachelard n'aura de cesse dans ses ouvrages sur les éléments d'« exalter, selon l'expression de Jean Libis, les rêveries sur la rêverie²² » ; d'inciter à la rêverie. La rêverie puise dans les quatre éléments archétypaux de la matière qui sont « des réserves d'enthousiasme, [...] nous aident à croire au monde, à aimer le monde, à créer notre monde » ; « chaque archétype est une ouverture au monde, une invitation au monde. De chaque ouverture s'élance une rêverie d'essor²³ ».

L'imagination matérielle, cet étonnant besoin de « pénétration » [...] va penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière ou bien – ce qui revient au même – matérialiser l'imaginaire. Nous nous sommes *cru fondé* à parler d'une loi des quatre imaginations matérielles, loi qui

21. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p. 36. Il s'agit de la rêverie devant le feu mais qui peut être appliquée aux autres éléments. Pour les rapports avec Freud et la psychanalyse, nous nous reportons à l'ouvrage de Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Mimesis, L'œil et l'esprit, Paris, 2012

22. Jean Libis, *Gaston Bachelard ou la solitude inspirée*, Berg International éditeurs, 2007, p. 90.

23. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 107

attribue *nécessairement* à une imagination créatrice un des quatre éléments : feu, terre, air et eau²⁴.

Ainsi s'échafaudent, à partir de l'archétype, image primordiale ou « grande image », une « floraison d'images isomorphes²⁵ » portées par un dynamisme spécifique, un « *tonus général* », « *l'élan hominisant*²⁶ ». « Hormones de l'imagination, [les éléments] mettent en action des groupes d'images. Ils aident à l'assimilation intime du réel dispersé dans ses formes. Par eux s'effectuent les grandes synthèses qui donnent des caractères un peu réguliers à l'imaginaire²⁷ ». Cette recherche de « lois idéalistiques » que souhaite entreprendre²⁸ Bachelard sur les activités de l'imagination est étayée par une terminologie précise. Il s'agit bien de déterminer « la filiation régulière du réel à l'imaginaire²⁹ ».

Aux objets, aux matières différentes, aux « éléments », nous demanderons à la fois leur spécifique densité d'être et leur exacte énergie de devenir. Aux phénomènes nous demanderons des conseils de changement, des leçons de mobilité substantielle, bref une physique détaillée de l'imagination dynamique³⁰.

Dans *La poésie de la rêverie*, après tout un cheminement et l'écriture de sa série sur les quatre éléments, Bachelard revient sur la rêverie la délestant de toute méthode d'investigation. Il y a un lâcher-prise de la volonté de contrôle et d'organisation de l'imaginaire : la rêverie devient cosmique : elle est *état*, contemplation et opère une fusion avec la nature. Elle est une disposition psychique.

24. *Ibid.*, p. 13.

25. *Ibid.*, p. 56.

26. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit., p. 18*. Termes employés pour l'imagination aérienne, mais qui peuvent s'appliquer à tous les éléments.

27. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943, p. 19.

28. *Ibid.*, p. 12-22

29. *Ibid.*, p. 12-22

30. *Ibid.*, p. 16.

Les rêveries cosmiques nous écartent des rêveries de projets. Elles nous placent dans un monde et non pas dans une société. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie cosmique. Elle nous aide à échapper au temps. C'est un *état*³¹.

[...]

Mais le rêveur de monde ne regarde pas le monde comme un objet, il n'a que faire de l'agressivité du regard pénétrant. Il est sujet contemplant³².

Bachelard esquisse, selon Jean-Jacques Wunenberger, une poétique écologique qui n'est pas sans rappeler la démarche d'un Murray Schafer et sa notion de *soundscape*³³ ou certaines musiques, dont l'exemple le plus éloquent serait les *Presque rien* de Luc Ferrari (ou encore les *quatre Phonographies de l'eau* de Mâche). Le paysage sonore est une disposition, une posture d'écoute. Le compositeur (si le terme peut encore avoir une quelconque validité) est là pour faire entendre, il n'y a plus occupation d'un territoire sonore par une musique créée à cet effet, mais dévoilement d'un espace sonore. Il suffit de poser le micro, mais cette simple opération peut s'avérer délicate : l'écoute patiente a précédé ce geste.

[La poétique écologique] implique une sorte de géo-pathie, une capacité à participer à des matières, à ressentir un milieu-paysage, à « consentir » à un lieu, à vibrer avec lui, à descendre dans ses profondeurs par les images [...] C'est pourquoi les activités humaines créatrices reposent fréquemment sur une intériorisation des rythmes des matières et des paysages (au sens spatial et temporel de la découvertes des intervalles entre des formes) et sur une extériorisation des rythmes corporels dans le monde extérieur³⁴.

« La matière n'est plus alors source d'une représentation, coupée de sa substantialité, mais elle autorise une réelle participation

31. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 19.

32. Bachelard, *Ibid.*, p. 159

33. Cf son ouvrage de référence : *The Soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, publié en 1977.

34. Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, *op. cit.*, p. 85.

active qui finit par dissoudre les limites du sujet et de l'objet³⁵. »

Enfin, il y a la puissance d'archétype de l'enfance, « l'archétype du bonheur simple », « le grand archétype de la vie commençante³⁶ », qui englobe, subsume tous les archétypes de la matière.

Toutes les enfances sont les mêmes : enfance de l'homme, enfance du monde, enfance du feu, autant de vies qui ne courent pas sur le fil d'une histoire. Le cosmos du rêveur nous met dans un temps immobile, il nous aide à nous fondre dans le monde³⁷.

Ainsi comme le souligne Jean Libis, « Bachelard fait l'éloge du caractère anhistorique des commencements³⁸ », et « le rêveur se laisse glisser dans le bien-être originel du monde [...] dans cette absence de temporalité que constitue l'univers de l'enfance ».

Certains aspects de la pensée de Bachelard entrent en résonance avec « l'esthétique de l'instantané » telle que la formule Mâche et permettent de poser les premiers linéaments d'une esthétique bachelardienne de la musique. Le philosophe revendique un lien particulier avec la nature qui trouve un accomplissement dans une forme de fusion et dont la disposition mentale la plus propice serait le rêve éveillé. Le déploiement d'images à partir d'une image fondamentale inconsciente (archétype), selon un continuum, répondrait à une logique de formation de l'imagination créatrice ; la dernière étape de cette ascension en serait la création artistique (littéraire pour Bachelard) s'inscrivant dans une « détermination verticale » : ce serait le devenir de l'homme que d'accéder au stade créatif, état de surconscience, d'acuité, activée, nourrie par la rêverie, elle-même alimentée par les

35. *Ibid.*

36. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, expressions que l'on trouve dans les pages 106-107.

37. *Ibid.*, p. 166.

38. Jean Libis, *Gaston Bachelard ou la solitude inspirée*, Berg International Éditeurs, 2007, p. 157. Nous reprenons la citation de Bachelard que Jean Libis commente amplement.

archétypes. La logique que souhaitait instaurer Bachelard semble céder au fur et à mesure de ses ouvrages, pour un état d'ouverture, de disponibilité. Ce faisant, on retrouve la pensée heideggerienne mais aussi de certains mystiques. La « verticalisation », par la creusée et l'ouverture de la rêverie, réunit temps et espace, homme et nature. Celui-ci y est de plain-pied et l'ego s'y dilue.

La rêverie poétique nous donne le monde des mondes. Elle est une ouverture à un monde beau, à des mondes beaux. Elle donne au moi un non-moi qui est le bien du moi : le non-moi mien. C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur et que les poètes savent nous faire partager. Pour mon moi rêveur, c'est ce *non-moi mien* qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde³⁹.

Autrement dit, la rêverie est le maître-mot : elle est état, processus/mouvement et accès à la création.

Reste la dimension sonore, la dimension de l'entendu, de l'écouté que Bachelard n'évoque pas ou peu. Le réel est également sonore.

IV. « Chaque art réclame une phénoménologie spécifique⁴⁰ » énonce Gaston Bachelard. François-Bernard Mâche, dans son ouvrage *Musique au singulier* (2001), poursuivant sa réflexion sur « la permanence d'une dimension naturelle de l'activité musicale⁴¹ », et dans un contexte de mondialisation devenue galopante et de métissage généralisé, postule l'existence d'archétypes musicaux universels et commence à en dresser un inventaire. L'archétype, comme il le définit très justement « désigne un principe organisateur naturellement actif dans le psychisme » : il peut être abordé dans un cadre psychanalytique, jungien en particulier, il manifeste alors son pouvoir dans un inconscient individuel, ou collectif ; ou être analysé dans un cadre neurobiologique ou

39. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 12.

40. *Ibid.*, p. 157.

41. François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 12.

cognitiviste⁴². Son approche nécessite, dans tous les cas, combinaison des savoirs et pluridisciplinarité. De même est revendiquée une musicologie comparée, dépassant l'eurocentrisme des premières études. Si Bachelard n'est pas dans les références du musicologue-compositeur, en revanche Jung et Durand y figurent en bonne place.

Les archétypes fondamentaux se situent au niveau le plus fondamental, « image flottant dans l'inconscient », les énoncés musicaux au niveau des structures de surface. Aussi peut-on se poser légitimement la question de vouloir isoler des archétypes musicaux.

Mais rechercher des archétypes sous leur manifestations sonores n'interdit pas, le cas échéant, de les identifier ultérieurement comme encore plus universels que leurs seules incarnations musicales. Autrement dit, même si les schèmes dynamiques qui sont un peu partout à l'origine des formes sonores analogues ne limitent pas leur action à la musique, et appartiennent au niveau plus général du mythe, il peut suffire au musicologue, dans un premier temps, de les repérer dans son domaine, pour passer éventuellement le relais au psychologue, au philosophe, ou à tout autre investigateur de l'universel⁴³.

L'identification des archétypes *a priori* musicaux et leur quête procèdent depuis la ligne de crête, par étapes intermédiaires et successives, jusqu'à cette plongée dans l'archétype. Les étapes sont constituées par l'identification des phénotypes puis celle des génotypes. L'analyse distributionnelle synchronique isole les phénotypes, l'analyse distributionnelle diachronique les génotypes. L'analyse distributionnelle consiste à élaborer une suite d'éléments discrets, sur laquelle peuvent être opérés des regroupements – lesquels peuvent offrir plusieurs combinaisons : le principe étant de doter de cohérence cette chaîne, neutre dans un premier temps, en posant des variants, des invariants et/ou en isolant des éléments. Les génotypes sont la mise en exergue des similarités entre les chaînes. La recherche des archétypes,

42. *Ibid.*, p. 33 et *sq.*

43. *Ibid.*, p. 34.

étape suivante, procède toujours selon un schéma arborescent (depuis la ligne de crête).

De l'archétype à la musique, le mouvement ascendant retrace l'émergence de l'imagination créatrice à partir d'un niveau psychique participant encore de l'instinct. Il y a donc par hypothèse continuité, et non rupture, du naturel au culturel⁴⁴.

Mâche comptabilise quatre archétypes musicaux : l'*ostinato*, l'accélééré, le répons (ou écho), la reprise (ou répétition différée) ; « représentant tous de façon plus ou moins apparente des modes de répétition⁴⁵ ».

V. On peut tenter de croiser les deux approches : celle de Bachelard et celle de Mâche. Tout œuvre est, en effet, selon le philosophe et le compositeur, alimentée par une image « fondamentale », « première ». La démarche de Mâche offre une prise directe à la pensée de Bachelard, elle en est une application musicale. Les étapes intermédiaires, définies par le compositeur comme phénotypes et génotypes, sont identifiées au moyen de l'analyse distributionnelle. Nous n'aborderons pas la musique de Sophie Lacaze grâce à cette méthode qui relève d'une musicologie comparée. En revanche, nous nous en inspirerons en épousant le cheminement vertical : tout agit ou est agi le long d'un continuum depuis les images les plus primitives foncièrement inconscientes. Notre recherche ne sera comparative que dans la mesure où elle pourra déceler des traits communs entre les quatre pièces.

Si la création poétique est pour Bachelard la forme la plus accomplie, Mâche démontre toute la force et le dynamisme ascensionnels de la création musicale, selon un continuum, d'essence purement musicale.

La pièce de Sophie Lacaze se nourrit de figuralismes attachés à l'évocation des quatre éléments mais aussi de structures, de formes qui relèvent de *l'esthétique de*

44. *Ibid.*, p. 261.

45. *Ibid.*, p. 41.

l'instantané, enfin sont donnés à entendre, ce que l'on pourrait nommer, des états de la matière sonore.

Le rapport avec les éléments dans la musique par l'imitation, suggestion, description, constitue un premier niveau. Mais la musique, rappelons-le, est *cosa mentale*, autrement dit entre l'imaginaire du compositeur et la perception engagée par l'auditeur, il y a discrépance (c'est la chance accordée à l'œuvre d'art).

« *Terre* : j'ai voulu suggérer musicalement la création du monde, ou du moins une certaine idée de la création du monde, avec l'apparition de la vie animale. Flûte basse et sons graves évoquent l'obscurité et les profondeurs de la terre ; les rythmes et phonèmes scandés par les enfants sont des incantations pour les dieux. La flûte monte peu à peu, et quand elle est dans son aigu, c'est l'apparition de la vie animale : reptiles, dinosaures, mammifères, et enfin les kangourous, animaux emblématiques de l'Australie, l'un des plus vieux continents du monde. Vie = souffle, la flûte termine la pièce en sons éoliens.

Eau : le cristal Baschet suggère la pureté et la limpidité de l'eau, et des textes poétiques évoquent l'eau. Une eau calme.

Feu : dans cette pièce, la flûte monte en *staccato* et *pizzicato* – elle suggère les flammes qui s'élèvent. Les enfants imitent le craquement du feu avec du papier à bulles et autres petits instruments, et lancent des sons ou des mots en rapport avec le feu. Quand celui-ci atteint son paroxysme, le cristal Baschet ré-apparaît avec le thème de l'eau, et il s'éteint petit à petit.

Air : j'utilise principalement du souffle, avec la flûte et les bouteilles accordées. Comme j'avais fait appel à un haïku du prince Shotoku pour l'*Eau*, j'ai demandé aux enfants d'écrire des haïkus, puis j'en ai fait des mésostiches (comme John Cage dans *Roaratorio*), sur les mots terre, eau, feu et air. À la fin, les textes parlent de la nature et la flûte les illustre librement. » (entretiens avec Sophie Lacaze, juin 2013)

Ceci constitue un premier niveau, de surface, un niveau de compréhension de la matière et des mouvements sonores/ musicaux, qui se nourrit d'une dimension narrative. Il nous est bien conté la création du monde, la fluidité et les mouvements de l'eau, la vie du feu, le tourbillonnement de l'air, et dans une sorte de coda générale, les bruissements de la nature qui peu à peu s'éloignent, se fondent et s'intériorisent dans notre oreille, dans une impossibilité de

clôture. Cette option narrative ou linéaire est soulignée par les mots, les bouts de phrases et de poèmes qui orientent l'écoute.

Deux types de structures sont employées, la forme en arche ou palindromique qui caractérise les pièces *Terre*, *Feu et Air*, et la forme statique qui caractérise *Eau*. Ces deux formes présentent des similitudes structurelles : est posé au départ un matériau sonore qui va s'auto-générer. Elles sont adossées à des types d'écriture : l'*ostinato*, la scansion itérative et expansive autour d'une note pivot, l'écriture aléatoire en réservoirs et le bourdon ou stase.

*L'*ostinato* rythmique de *Terre* est suivi de son expansion dynamique. Le noyau sonore choisi ne subit aucune transformation ou déphasage de ses valeurs : il se contente de répéter de manière obstinée, c'est l'ajout progressif d'éléments sur cette matière première et l'intrusion progressive de l'expansion (densité et intensité des éléments croissantes) qui constituent la pièce *Terre*. L'*ostinato* mélodico-rythmique de la deuxième pièce *Eau* reste en l'état, il est *stase*. Dans des nuances *p* et *mp* et dans un mouvement *lent* sont énoncés des fragments de poèmes, se greffant sur l'*ostinato* initial.

La première pièce ne livre aucune indication d'ordre sémantique : les onomatopées participent de la scansion générale en prenant en charge un système d'accentuation supplémentaire ; il faut lire la partition ou les indications données par la compositrice pour savoir qu'il est question de création du monde. La mention d'animaux sortant de l'eau induit des micro-événements de la matière sonore, sorte de tremblement, d'agitation légère. La deuxième pièce ouvre un champ sémantique sur l'eau, mais celui-ci reste en suspens car il est pris dans ce réseau obsessionnel de l'*ostinato* (aussi de son double, en canon) : il n'y a que des mots à goûter sans qu'aucune signification ne s'y accroche réellement.

*La deuxième figure ou type d'écriture remarquable est la scansion itérative et expansive autour d'une note pivot. Par deux fois elle apparaît. La pièce *Feu* est alimentée

exclusivement par cet élément. Élément obsessif, sorte de *perpetuum mobile*, d'abord répété puis orné, il gagne par cercles concentriques tout l'espace sonore, il est agi par un mouvement giratoire et ascendant. C'est le même procédé qui est employé dans *Terre* : la flûte basse participe à l'expansion de la matière sonore fondée sur un *ostinato* en imprimant un mouvement obsessif et giratoire. Et c'est la superposition de ces deux traits d'écriture qui fondent la dynamique expansive et générale de toute cette première pièce.

*La troisième figure est constituée par l'écriture aléatoire en réservoirs de mots ou de notes. Le réservoir, n'étant constitué que d'un nombre limité d'éléments, marque également un caractère obsessif. Son utilisation est prégnante dans les deux dernières pièces. Dans *Feu*, les réservoirs se greffent sur le mouvement ascensionnel de la flûte (entrées successives des chœurs 1, 2 et 3 des enfants) : onomatopées, phonèmes, syllabes puis mots sont pris dans la courbe générale en arche. Cette écriture aléatoire crée une rumeur verbale/sonore, rehaussée par les « *bruits de feu (papier à bulles et petits instruments évoquant le crépitement)* ». La dernière pièce est fondée sur ce type d'écriture : flûte, voix et bouteilles. Soulignons que dans la partie B, le réservoir de la flûte est constitué de 8 notes qui reprennent le caractère obsessif et expansif du deuxième type d'écriture. Autrement dit, deux types d'écriture se conjuguent : l'écriture aléatoire en réservoirs et la scansion itérative et expansive.

*Le dernier type d'écriture est le bourdon ou drone. La péroration de la deuxième pièce *Eau* installe une surface statique formée par les trois chœurs d'enfants et la flûte alto, autour de la note ré, soumise à de légères fluctuations de hauteurs, de dynamiques et de grain (tremolos de flûte et glissements de voyelles : entre *O* et *A*).

La dernière pièce *Air* installe un drone, dans ses sections A et B ; formé par les bouteilles à sons venteux et à

sons nets, sa matière et son grain sont plus épais et ses fluctuations plus importantes. C'est de là que surgiront et se formeront les premiers réservoirs de la flûte et des bouteilles à sons nets. Trois figures s'y conjuguent : le réservoir, la scansion itérative et expansive et le drone.

VI. Péroration. La répétition semble gagner tous les niveaux de l'écriture : de l'*ostinato* au drone, une répétition poussée jusqu'à l'incantation qui « nomadise » sur place, et semble faire reculer ou vaciller toute forme de clôture de l'œuvre.

Les états de la matière sonore renvoient à ce que Daniel Charles désignait naguère par « Les narrativités premières⁴⁶ » : « Ce que raconte le son⁴⁷ » ; il revient à la musique [de faire] résonner, en un murmure ininterrompu, la rumeur du monde, le bruissement même de *l'il y a*⁴⁸ ». La narrativité en musique ne peut venir, selon Daniel Charles reprenant les propos de L.B. Meyer, que de l'extérieur, « *d'une temporalité venue d'ailleurs* – très exactement *du langage*, ou du récit, de l'argument, du programme, etc.⁴⁹ ». Peut-on dire que la musique de Sophie Lacaze n'est que l'écoute d'un drone (de cette rumeur fondamentale) qu'elle réactive, fabrique, remodèle, et dont elle exerce les occurrences dans différents types d'écriture ? Ceux-ci n'avancent nullement, ne répondent à aucun *process* (ou si peu, seulement sur la ligne de crête qui est narrativité de surface). Ils ne s'accomplissent nullement, ou plus précisément n'ont de cesse de s'accomplir (*le rouge rougeoie*). Il y a donc du drone partout, en soubassement et qui « verticalise ». *Ce faisant* il s'épanouit en deux formes (quasi archaïques) : celle en arche (avec renflement en « son centre » du tissu sonore) et celle

46. Cf. le texte de Daniel Charles merveilleusement inspiré et inspirant : « Musique et narrativité : L'écriture du bruit », in *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, op. cit., p. 99-110.

47. *Ibid.*, p. 108.

48. *Ibid.*, p. 110.

49. *Ibid.*

statique (répétant indéfiniment le « on ») en « un récit/récital/récitatif de timbres⁵⁰ ».

Pour conclure : le drone, en réponse, en résonance, à la rêverie bachelardienne est le maître-son : il est état, processus/mouvement et accès à la formulation musicale.

Un son *unique* n'est jamais *stationnaire* : il apparaît au contraire comme se *répétant indéfiniment lui-même, mais sans que cette répétition ramène jamais à l'identique* ; [...] ce qui se laisse pressentir est l'irruption non d'un mètre *mesurant*, mais d'une *vague métrique au déferlement indéfini, incalculable, océanique*. [...] Un son ne meurt que si un autre se substitue à lui ; le même son peut mourir indéfiniment tout en étant remplacé au fur et à mesure par un son *qui n'est pas autre que lui et pourtant "remplit" le vide que laisse son retrait*. Il s'ensuit que l'écoute d'un seul son est déjà une écoute du temps. Résonner, pour un son, c'est ouvrir un espace de temps⁵¹.

Nous ne parlerons pas de dédoublement dans les œuvres de Sophie Lacaze, comme l'eut fait Daniel Durney dans sa présentation de la musique de Mâche. (Nous étions dans les années 1990 et dans une approche encore dialectique de la musique). Toute la musique de Sophie Lacaze semble s'échafauder à partir des *Quatre éléments*, telle une image primordiale, un drone : toutes les pièces peuvent se lire, se déplier, voire s'enchaîner depuis ce point. Un *amer*, pourrait-on dire, qui n'a de cesse de se mouvoir.

En guise de postlude : nous aurions souhaité parler de la dimension artisanale de l'œuvre de Sophie Lacaze : l'emploi de petits instruments non répertoriés ou encore du cristal Baschet, instrument de facture aussi aquatique, qui s'épanouit dans la deuxième pièce *Eau*, et qui porte outre une charge symbolique une dimension du faire et du fabriquer. Enfin il n'est pas indifférent que *Les quatre éléments* soit écrite pour des enfants qui vont œuvrer à même la matière sonore et musicale.

Geneviève Mathon

50. *Ibid.*, p. 107.

51. Daniel Charles, « Le son comme image du temps », *Revue d'esthétique* n° 7, Images, Éditions Privat, 1984, p. 103.

Glossaire

des termes techniques

Acousmonium

Orchestre de haut-parleurs destiné à la diffusion et à l'interprétation des musiques électroacoustiques.

Électroacoustique (musique)

Musique qui utilise des sources sonores concrètes (à partir de sons réels) ou électroniques, et fixées sur un support (bandes magnétiques au XX^e siècle, puis CD ou fichier numérique).

Flutterzung

Technique de jeu des instruments à vent qui consiste en un roulement lingual rapide produisant un trémolo.

Flautando

Technique de jeu des instruments à cordes frottées qui consiste à incliner l'archet de telle manière que quelques crins seulement soient en contact avec la corde et qui produit un son flûté.

Glissando

Désigne le glissement continu d'une note à une autre. Il peut être produit par la voix humaine, un instrument à cordes frottées, le trombone à coulisse ou certains autres instruments à vent selon une technique de jeu appropriée.

Isorythmie

Désigne la répétition régulière d'un motif rythmique.

Miroir

Le miroir (ou renversement) d'un motif musical consiste à inverser tous ses intervalles – un intervalle descendant devient ascendant et vice-versa.

Mixte (musique)

Musique associant une source acoustique en direct (instrument(s), voix...) et une source électro-acoustique.

Pizzicato

Technique de jeu pour les instruments à cordes frottées consistant à pincer les cordes au lieu d'utiliser l'archet.

Rétrograde

Le mouvement rétrograde consiste à reprendre une phrase ou un motif à l'envers (de la fin jusqu'au début).

Sérialisme

Technique de composition mise au point par Arnold Schoenberg dans les années 1920 qui consiste en un ordonnancement spécifique des 12 hauteurs chromatiques (dodécaphonisme) qui va structurer l'œuvre. Cette technique va se complexifier dans les années 1950 et s'étendre, entre autres procédés, à différents paramètres (durée, intensité...) – on parle alors de sérialisme intégral ou généralisé.

Spectrale (musique)

Courant esthétique apparu dans les années 1970 dont les principaux représentants sont Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt et Michaël Levinas.

Spiccato

Désigne une technique de jeu pour instruments à cordes frottées dans laquelle l'archet rebondit légèrement sur la corde, produisant une série de notes courtes, accentuées et détachées.

Staccato

Phrasé en notes détachées.

Stochastique

Processus qui relève du calcul des probabilités.

Unisson

Une même hauteur de son pouvant être joué ou chanté par plusieurs instruments ou voix.

Catalogue sélectif des œuvres

Par ordre chronologique

1991

Trois mélodies pour voix de femme et trio à cordes (durée : 9').
Inédit. Sur des poèmes de Jules Supervielle.
Création en octobre 1992 par l'ensemble Triton II, Toulouse.

1993

Voyelles pour flûte seule ou flûte et récitant(e) (durée : 5'30).
Éditions Alphonse Leduc, collection Notissimo. Sur un poème d'Arthur Rimbaud.
Création en octobre 1993 par Chiharu Tachibana, salle Cortot, Paris.

1996

Une histoire de Kappa pour enfants d'écoles primaires – voix et percussions (durée : 14'). *Inédit.* Sur un conte japonais.
Création en Juin 1997 par les enfants des écoles de Vic en Bigorre, Camalès et Tostat (Hautes Pyrénées), direction Jocelyne Pujol, Quinzaine des Arts de l'Académie de Toulouse, Camalès.

En Quête pour voix de mezzo-soprano, récitant(e), violon et piano (durée : 10'30). Révision en 2012 pour mezzo-soprano, récitant(e), saxophone alto et piano. *Éditions Delatour France.* Sur des textes de Jean-Pierre Rosnay et des photographies de Guy Bompais.

Enregistrement de la 1^{re} version pour une exposition du Mois Off de la Photographie, Paris en novembre 1996 et création en concert en avril 1999 par Marie Kobayashi (voix), Marcelle Rosnay (récitante), Lucie Bessière (violon), Fuminori Tanada (piano) et Didier Latroupe (direction) à Saint Cloud.

Jetez-vous sur l'avenir pour voix de femme, flûte et piano (durée : 8'30). *Inédit*. Sur un poème de Jean-Pierre Rosnay.
Création en novembre 1996 par l'ensemble Triton II, Toulouse.

1997

La vita è bella ? pour flûte et violoncelle (durée : 6'). *Inédit*.
Création en mai 1998 par Ian-Bogdan Stefanescu (flûte) et Andrei Kivu (violoncelle), Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, Bucuresti, Roumanie.

1998

Le Bécut pour instrument à vent, didgeridoo, chœur d'enfants et petites percussions (durée : 18'). *Inédit*.
Bourse de la SACEM. Création en juin 1999 par les enfants des écoles Lapacca (Lourdes) et Parc-Suzanne (Argelès Gazost), Mie Ogura (flûte) et Phillip Peris (didgeridoo), direction Jocelyne Pujol, à Lourdes, Quinzaine des Arts de l'Académie de Toulouse.

1999

Comme une rue pavée pour violon, clarinette et piano (durée : 7').
Inédit.
Création en novembre 1999 par le Canberra New Music Ensemble à Canberra, Australie.

Trois préludes pour piano (durée : 6'20). *Inédit*.
Création en octobre 2000 par Stephen Whittington à Adelaide, Australie.

2000

Broken words pour flûte et trio à cordes (durée : 10'). *Inédit*. Sur un poème de Henry Kandall.

Création en octobre 2000 par l'ensemble Hélios à Massy.

And then there was the sun in the sky pour flûte, didgeridoo et orchestre de flûtes (durée : 10'30). *Éditions Alphonse Leduc, collection Notissimo*. Sur une légende des Aborigènes d'Australie. Création en avril 2002 par Pierre-Yves Artaud (flûte), Phillip Peris (didgeridoo) et l'Orchestre de Flûtes Français, direction Pierre-Alain Biget à Paris.

2001

Iotife pour trio à cordes (durée : 10'). *Inédit*. Sur un poème de Henry Kandall.

Création en mai 2007 par le Trio à Cordes de Paris, concert « Trio à Cordes de Paris – 40 ans de création », CDMC, Paris.

2002

Histoire sans paroles pour violon, violoncelle et piano (durée : 9'). *Inédit*.

Commande du collectif The Firm. Création en septembre 2002 par le trio Settembrini à Adelaide, Australie.

Voices of Australia pour flûte solo et voix enregistrées (durée : 5'20). *Éditions Delatour France*.

Création en octobre 2002 par Ivan Bellocq, Biennale d'Art Contemporain de Saint Cloud

L'enfance de Catherine pour flûte et trio à cordes (durée : 8'). Musique de film. *Inédit*.

Commande des Films du Sirocco. Enregistrement par l'ensemble Hélios pour le film *L'enfance de Catherine* d'Anne Baudry.

2003

Tarentella pour piano (durée : 4'30 ou 8'). *Inédit*.

Commande de Gabriella Smart. Création en octobre 2003 par Gabriella Smart, Melbourne International Arts Festival, Australie.

Messe de Notre Dame pour huit voix de femmes et percussions (durée : 14'). *Inédit*.

Commande du Festival Aujourd'hui Musiques. Création en novembre 2003 par l'ensemble "Aujourd'hui Musiques", direction Daniel Tosi, Festival Aujourd'hui Musiques de Perpignan.

Fauvette pour chœur de femmes (durée : 3'30). *Inédit*. Sur un poème de Jean-Pierre Rosnay.

Création en juillet 2010 par le chœur Calliope, direction Régine Théodoresco, à Calluire et Cuire.

2004

Dreaming opéra de chambre pour deux voix de femmes, récitant(e), didgeridoo, flûte, alto, percussions et sons fixés (durée : 60'). *Inédit*. Livret de Dominique Bourgne.

Commande des Rencontres Contemporaines de Saint Privat d'Allier. Création en août 2004 par Véronique Bauer, Kiyoko Okada (voix), Phillip Peris (didgeridoo), Sylvie Pascal (flûtes), Alain Martinez (alto), Ludovic Montet (percussions) et Sophie Lacaze (récitante), mise en scène de Christian Giriat. Rencontres Contemporaines de Saint Privat d'Allier.

2005

Cinq voyelles pour quatre flûtes (durée : 5'30). *Éditions Alphonse Leduc, collection Notissimo*. Sur un poème d'Arthur Rimbaud.

Création en Février 2006 par l'ensemble Arcadie à Paris.

Océans pour flûte, basson, alto, contrebasse, chœur d'enfants et petites percussions (durée : 15'). *Inédit*.

Commande de l'Orchestre National de Lyon. Création en mai 2005 par des musiciens de l'Orchestre National de Lyon et des enfants de l'école Fulchiron de Lyon, coordination Florence Lugagne et Sylvie Achard, à Lyon.

Het Lam Gods pour quatuor à cordes (durée : 10'30). *A paraître aux Editions Delatour France*. Inspiré par le polyptyque *Het Lam Gods* de Jan et Hubert van Eyck.

Création en juin 2007 par le quatuor Benaïm, Rencontres Musicales ProQuartet de Fontainebleau, « Journée Sophie Lacaze ».

Les quatre éléments concerto pour flûte, chœur d'enfants et percussions (durée : 15'). *Éditions Svitzer*.

Bourse de la SACEM. Pièce lauréate du Grand Prix Lycéen des Compositeurs (2009). Création en avril 2006 par Pierre-Yves Artaud (flûtes) et des enfants des écoles primaires de Sarrouilles et Vic-en Bigorre à Ibos, direction Jocelyne Pujol.

Duo pour voix de femme et support audio ou deux voix de femmes (durée : 4'). *Inédit*.

Création en septembre 2006 par Françoise Vanhecke, mise en scène de Harold David. Festival Eclats de Dieulefit.

Py pour flûte et piano (révision en 2014 – durée : 9'). *Inédit*.

Création en juillet 2014 par Mathilde Caldérini (flûte) et Éloïse Bella Kohn (piano), Festival de RadioFrance & Montpellier.

2006

Vignes musique acousmatique (durée : 18')

À partir d'enregistrements effectués avec l'ensemble Hélios.

Création en août 2006, exposition "Vignes" de Guy Bompais à Fabrezan.

The great flood pour saxophone alto et ensemble de saxophones (durée : 12'30). *Inédit*.

Commande de l'ADIAM 95. Création en mars 2007 par Jean-Yves Fourmeau (saxophone alto) et l'ensemble de saxophones du CRR de Cergy-Pontoise, direction Andrée-Claude Brayer. Rencontres Internationales de Composition Musicale de Cergy-Pontoise.

Deux mouvements pour saxophone tenor et orchestre (durée : 9'). *Inédit*.

Création en septembre 2006 par Daniel Kientzy (saxophone tenor) et l'Orchestre Philharmonique "Mihail Jora", direction Ovidiu Balan, Festival de Musique Contemporaine de Bacau, Roumanie.

Archèlogos I pour voix de femme et support audio (durée : 2'45). *Éditions Delatour France*.

Création en septembre 2006 par Françoise Vanhecke, mise en scène de Harold David. Festival Eclats de Dieulefit.

2007

Musique de la mer pour clarinette, basson, quatuor à cordes et chœur d'enfants (durée : 15'). *Inédit*.

Commande de ProQuartet. Création en juin 2007 par Micael Lubin (clarinette), Régis Roy (basson), le Quatuor Benaïm et des enfants de l'école Saint Merry de Fontainebleau, Rencontres Musicales ProQuartet de Fontainebleau, « Journée Sophie Lacaze ».

Het Lam Gods II pour flûte et orchestre de flûtes (durée : 15'). *Éditions Svitzer*.

Commande de l'Orchestre de Flûtes Français. Création en janvier 2008 par Pierre-Yves Artaud et l'Orchestre de Flûtes Français, direction Carmen Carneci, salle Cortot, Paris.

Fenouillet I miniature acousmatique (durée : 1')

Première diffusion en octobre 2007, concerts VoxNovus, Arts Now Series, Raleigh, Caroline du Nord, USA.

Archèlogos II pour flûte basse et support audio (durée : 3').
Éditions Delatour France.

Commande du Festival le Son MiRé, Journées Haut-Parlantes de Fabrezan. Création en août 2007 par Étienne Lecomte, Festival le Son MiRé, Fabrezan, « concert-portrait de Sophie Lacaze ».

Les Hébrides transcription de l'œuvre de Mendelssohn pour clarinette en la, basson, quatuor à cordes et piano 4 mains (durée : 10'30). *Éditions Delatour France.*

Commande de ProQuartet. Création en juin 2007, par le Quatuor Benaïm, Micael Lubin (clarinette), Régis Roy (basson), Xenia Maliarevitch et Olivier Yvrard (piano), Rencontres Musicales ProQuartet de Fontainebleau, « Journée Sophie Lacaze ».

2008

Archèlogos IIIb pour Ondes Martenot et support audio (durée : 3').
Éditions Delatour France.

Commande du Trio 3D. Création en mars 2008 par Nadia Ratsimandresy, concert du Trio 3D, Colombes.

Le petit roi Jeannot pour voix de soprano, flûte, trio à cordes et chœur d'enfants (durée : 20'). *Inédit.*

Commande du CRD du Blanc Mesnil. Création en juin 2008 par l'ensemble Erik Satie et des enfants des écoles primaires Jean Jaurès et Guy Moquet du Blanc Mesnil, mise en scène Aurélie Reybier, au Blanc Mesnil.

Le Petit Prince musique de scène pour flûte, ondes Martenot, violon, alto et violoncelle (durée : 30'). *Inédit.*

Commande du Théâtre du Crève-Cœur à Genève. Création en novembre 2008 à Genève, Suisse. Jeu et mise en scène : Alain Carré.

4 haïkus pour saxophone alto et piano (durée : 10'). *Éditions Billaudot.*

Possibilité de dire des haïkus de Buson, Yamaguchi Sodo, Issa et Bashô.

Commande du CRR de Cergy Pontoise. Création en concert en décembre 2008 par Jean-Yves Fourmeau (saxophone) et Marylise Fourmeau (piano) à Annecy.

2009

Les planètes pour ensemble instrumental et chœur d'enfants (durée : 15'). *Inédit*.

Commande de l'Orchestre National de Lyon. Création en mai 2009 par des musiciens de l'Orchestre National de Lyon et des enfants de l'école primaire Jean Racine de Lyon, coordination Nathalie Mellet, à l'auditorium de Lyon.

L'art est le plus beau des mensonges pour voix de femme solo (durée : 5'). *Inédit*. Sur un texte d'Alain Carré.
Création en avril 2012 par Yumi Nara, Otsu, Japon.

Het Lam Gods III pour quatuor de flûtes et récitant(e) (durée : 12'). *Éditions Delatour France*. Sur un texte d'Alain Carré.
Commande du quatuor Hinémoa. Enregistrement pour le CD « Souffles », Éditions de l'Astronome, par Alain Carré (récitant), et le quatuor Hinémoa.

Variations sur quatre haïkus pour violoncelle (durée : 10'). *Éditions Delatour France*.
Création en janvier 2010 par Florian Lauridon, saison de l'ensemble Itinéraire à Paris.

2010

L'espace et la flûte pour récitant(e) et orchestre de flûtes (durée : 12'30). *Éditions Delatour France*. Sur des textes de Jean Tardieu (Éditions Gallimard).
Commande de Musique Nouvelle en Liberté pour le Grand Prix Lycéen des Compositeurs. Création en mars 2010 à RadioFrance par Alain Carré (récitant) et l'Orchestre de Flûtes Français, direction Paul Méfano.

Calligrammes pour baryton solo, deux chœurs et quatuor de saxophones (durée : 12'). *Inédit*. Sur des textes de Guillaume Apollinaire.

Commande du CRR de Cergy-Pontoise. Création en mars 2011 par Jean-François Rouchon (baryton), un quatuor de saxophones du CRR de Cergy-Pontoise (classe de Jean-Yves Fourmeau) et les chœurs de jeunes et d'enfants du CCR (direction Caroline Gaulon), Rencontres Internationales de Composition Musicale de Cergy-Pontoise, à Pontoise.

Souffles pour quatre flûtistes : 2 zamponias, 2 bajons et 3 flûtes traversières – flûte en ut, flûte alto et flûte basse (durée : 5'). *Éditions Delatour France*.

Commande de l'ensemble Antara. Création en janvier 2012 par l'ensemble Antara à Viña del Mare, Chili.

2011

Il pleut des voix de femmes... pour chœur de femmes et piano (durée : 10'). *Inédit*. Sur un poème de Guillaume Apollinaire.

Commande de l'ADDIM Drôme. Création en janvier 2012 par l'ensemble vocal Appoggiature et Dimitri Gélas (piano), direction Eliette Roche, à La Garde Adhémar.

Après avoir contemplé la lune pour orchestre (durée : 10'30).
Editions RadioFrance.

Commande de RadioFrance pour France Musique. Première diffusion radiophonique en novembre 2012, Orchestre Philharmonique de RadioFrance, direction Pierre-André Valade, émission Alla Breve d'Anne Montaron, France Musique.

2012

Estampes pour quatuor de flûtes (durée : 10'). *Éditions Delatour France.*

Commande de l'ensemble Tétraflûtes. Création en juillet 2012 par l'ensemble Tétraflûtes, Schubertiade Sion, Suisse.

Ukiyo-e concerto pour ondes Martenot et orchestre de flûtes (durée : 10'). *Inédit.*

Création en février 2013 par Nadia Ratsimandresy (ondes Martenot) et l'Orchestre de Flûtes Français, direction Joël Soichez, Paris.

2013

O Sapientia pour 4 ou 5 voix de femmes a cappella (durée : 12').
Inédit. Sur des textes de Hildegard von Bingen.

Commande de Mora Vocis – voix solistes au féminin.

Création de la version pour 4 voix en avril 2014 par l'ensemble Mora Vocis – voix solistes au féminin, à Gosnay.

Création de la version pour 5 voix en juin 2016 par l'ensemble Egeria, Styriarte Lunchkonzerte à Graz, Autriche.

Immobilité sérieuse I pour piano et orchestre à cordes (durée : 5'45). *Éditions Delatour France.*

Commande de l'Orchestre du Conservatoire à Rayonnement Régional et de l'Université Paul Valéry de Montpellier. Création en décembre 2013 par Samuel Bismut (piano) et l'Orchestre du CRR et de l'UPV de Montpellier, direction Denis Comtet, à Montferrier.

Jesous ahatonhia pour quatuor de saxophones (durée : 3'30).
Éditions Delatour France.

Commande de la Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica.
Création en décembre 2013 par le Kommandaria Sax Quartet,
Rome, Italie.

Éphémères pour clarinette, violon et violoncelle (durée : 9'10).
Inédit. Sur une vidéo de Guy Bompais.

Commande du festival Sons d'Automne. Création en novembre
2013 par l'ensemble TM+, Festival Sons d'Automne, Annecy.

2014

Maye pour percussions (durée : 9'). *Inédit.*

Création en avril 2014 par Laurent Mariusse (percussions),
Festival Turbulences Sonores, Montpellier.

Un parapluie et un manteau de paille pour piano (durée : 1'20).
Inédit.

Création en février 2015 par Mariano Ferrandez, Evere, Belgique.

2015

Voyelles version pour saxophone alto ou saxophone alto et
récitant(e) (durée : 5'30). *Éditions Alphonse Leduc, collection*
Notissimo. Sur un poème d'Arthur Rimbaud.

Commande du Festival le SonMiRé. Création en septembre 2015
par Serge Bertocchi, Festival Le SonMiRé de Fabrezan.

La lune dans l'eau pour jeune saxophoniste conteur (durée : 1'30).

Niveau fin de 1^e cycle. *Éditions Alphonse Leduc, recueil OpenSax.*
Commande des Éditions Alphonse Leduc. Création en juillet 2015
par Lucien Boucart, élève de la classe de Fabien Chouraki au CRR
de Bordeaux, Congrès Mondial du Saxophone SaxOpen,
Strasbourg.

Voices of Australia version pour saxophone soprano et support audio (durée : 5'20). *Éditions Delatour France.*

Création en juillet 2015 par Giuseppe Laterza, Congrès Mondial du Saxophone SaxOpen, Strasbourg.

Au milieu de la plaine pour flûte et harpe (durée : 8'30). *Inédit.*

Création en mai 2015 par Michel Raynié (flûte) et Fabrice Pierre (harpe), saison de l'Opéra Orchestre National de Montpellier à Montpellier.

2016

Petite Messe pour chœur a cappella (durée : 12'). *Inédit.*

Commande du Madrigal de Lille. Création en Janvier 2017 par le Madrigal de Lille, direction Madeleine Saur, à Lille.

La lune dans l'eau version pour jeune flûtiste conteur (durée : 1'30). Niveau fin de 1^e cycle. *Éditions Alphonse Leduc, collection Notissimo.*

Création en octobre 2016 par Daphné Chazeaux, élève de la classe de Jeanne-Marie Savourat au CRD de Levallois-Perret, Convention Internationale de la Flûte, Levallois-Perret.

El rostro del angel pour clarinette en sib et support audio (6'30). *Inédit.*

Pièce composée en collaboration avec Maria-Cristina Kasem.

Création en avril 2016 par Didier Leleu (clarinette), SIME (Semaine Internationale de Musique Electroacoustique), Lille.

And birds sing (durée 2') et ***And Earth breathes*** (durée : 2'30) pour flûte circulaire. *Inédit.*

Commande de la Convention Internationale de la Flûte. Création en octobre 2016 par Pierre-Yves Artaud, Carine Dupré, Isabelle Gracia et Éric Seys, Convention Internationale de la Flûte, Levallois-Perret.

Vents du sud pièce électroacoustique (durée : 6')
Première diffusion en juin 2016, diffusion Julien Guillamat,
Klang! Festival, Montpellier.

2017

Je vois passer l'Ange pour saxophone alto et 3 voix de femmes
(durée : 14'). *Inédit.*

Commande de l'Association Cathédrale Sainte Cécile d'Albi et de
Michel Supéra. Création en juillet 2017 par Michel Supéra
(saxophone) et Mora Vocis – voix solistes au féminin, Semaine
Cathédrale, à Albi.

Y aparece el sol pour flûte, didgeridoo et orchestre à cordes
(durée : 11'). *Inédit.*

Commande de l'ensemble Antara
Création prévue en 2018 par Alejandro Lavanderos
Gallardo (flûte), Constanza Garcia (didgeridoo) et la Orquesta de
Cámara PUCV, direction Pablo Alvarado, à Viña del Mare, Chili.

Ahatonhia again pour quatuor de clarinettes (durée : 5'). *Inédit.*

Commande du CRD du Grand-Narbonne. Création prévue en mai
2018 par quatre élèves de la classe de Sylvain Artignan au CRD
du Grand-Narbonne, à Narbonne.

2018

And Earth moves away pour quatuor de flûtes (durée : 12').
Inédit.

Commande de l'Orchestre de Flûtes Français. Création en avril
2018 par Frédéric Werner, Laurent Tallon, Delphine Goldstein et
Eric Seys (flûtes), avec la participation de Sabine Novel (danse),
saison de l'OFF, Paris.

Discographie

4 haikus

Jean-Yves Fourmeau (saxophone alto), Martin Surot (piano) et Alain Carré (récitant) – « Souffles », Éditions de l’Astronome (ASR020), France, 2012.

And then there was the sun in the sky

Pierre-Yves Artaud (flûte), Phillip Peris (didgeridoo) et l’Orchestre de Flûtes Français, direction Pierre-Alain Biget – « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Archèlogos II

Pierre-Yves Artaud (flûte basse) – « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Broken words

Ensemble Hélios (Christel Rayneau, flûte ; Suzanne Marie, violon ; Fabienne Stadelmann, alto ; Claire Oppert, violoncelle) – « Plurielles », Maguelone (MAG 111.152), France, 2004.

Cinq voyelles pour quatre flûtes

Ensemble Arcadie (Pierre-Yves Artaud, Arlette Biget, Pierre-Alain Biget, Philippe Ferro) - « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Comme une rue pavée

Trio Aperto (Ladislau Csendes, violon ; Dan Avramovici, clarinette et Dolorès Chelariu, piano) – « Reforms », Gaudeamus (C012-CD), Roumanie, 2000.

Deux mouvements

Daniel Kientzy (saxophone tenor) et l’Orchestre de la Radio Nationale Roumaine, direction Horia Andreescu – « 7 saxophones autour du monde », Nova-Musica (NMCD5130), France, 2016.

En Quête

1^e version : Marcelle Rosnay (récitante), Marie Kobayashi (voix), Lucie Bessière (violon), Fuminori Tanada (piano) et Didier Latroupe (direction) – « Sophie Lacaze – En Quête », Galun Records (SMG – 0076117), France/Australie, 2000.

2^e version : Alain Carré (récitant), Amaya Dominguez (mezzo-soprano), Jean-Yves Fourmeau (saxophone alto) et Martin Surot (piano) - « Souffles », Éditions de l'Astronome (ASR020), France, 2012.

Fenouillet I

« 60*60 (2006-2007) », VoxNovus, USA, 2008.

Het Lam Gods II

Pierre-Yves Artaud (flûtes) et l'Orchestre de Flûtes Français, direction Pierre-Alain Biget – « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Het Lam Gods III

Alain Carré (récitant), et le quatuor Hinémoa (Femke Van Leuven, Camille Guénot, Laurence Hekster, Amélie Douay) – « Souffles », Éditions de l'Astronome (ASR020), France, 2012.

Jetez-vous sur l'avenir

Marie Kobayashi (voix), Mie Ogura (flûte) et Fuminori Tanada (piano) – « Sophie Lacaze – En Quête », Galun Records (SMG – 0076117), France/Australie, 2000.

La vita è bella ?

Ivan Bellocq (flûte) et Bernard Vandenbroucque (violoncelle) – « Sophie Lacaze – En Quête », Galun Records (SMG – 0076117), France/Australie, 2000.

Le Bécut

Mie Ogura (flûte), Phillip Peris (didgeridoo) et des enfants des écoles Lapacca (Lourdes) et Parc-Suzanne (Argelès Gazost), Jocelyne Pujol (direction) – « Sophie Lacaze – En Quête », Galun Records (SMG – 0076117), France/Australie, 2000.

L'espace et la flûte

Alain Carré (récitant) et l'ensemble de flûtes du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, direction Baudoin Giaux – « Souffles », Éditions de l'Astronome (ASR020), France, 2012.

Les quatre éléments

Pierre-Yves Artaud (flûtes) et les enfants des écoles primaires de Sarrouilles et Vic-en-Bigorre, direction Jocelyne Pujol – CD « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Préludes n° 2 et n° 3

Stephen Whittington (piano) – « Encounters / Rencontre », AF Adelaide (AFDACD2011), Australie, 2012.

***Py* (1^{re} version)**

Pierre-Yves Artaud (flûte) et Fuminori Tanada (piano) – « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Trois préludes

Dolorès Chelariu (piano) – « Reforms », Gaudeamus (C012-CD), Roumanie, 2000.

Voices of Australia

Ivan Bellocq (flûte) – « Cosmogonies », Galun Records (SMG – 3010004), France/Australie, 2005

Pierre-Yves Artaud (flûte) – « Works with flutes », SOLAL (SOL005), Allemagne, 2007.

Voyelles

Chiharu Tachibana (flûte) – « Musiques Françaises du XX^e siècle », REM, France, 1996 (épuisé).

Christel Rayneau (flûte) – « Plurielles », Maguelone (MAG 111.152), France, 2004.

Baudoin Giaux (flûte) et Alain Carré (récitant) – « Souffles », Éditions de l'Astronome (ASR020), France, 2012.

Webographie

Site de Sophie Lacaze :

<http://www.sophielacaze.com>

Autres pages sur le net

Page sur le site de la BNF – Bibliothèque Nationale de France :

<http://catalogue.bnf.fr>

Page sur le site du CDMC – Centre de Documentation de la Musique Contemporaine :

<http://www.cdmc.asso.fr>

Page sur le portail de la musique contemporaine :

<http://www.musiquecontemporaine.fr>

Pages sur Wikipedia:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Sophie_Lacaze

https://en.wikipedia.org/wiki/Sophie_Lacaze

https://ru.wikipedia.org/wiki/Лаказ_Софи

Page sur le site des expertes France

<https://expertes.fr/expertes/67984-sophie-lacaze>

"Composer profile: Sophie Lacaze" – Musicakaleidoscope :

<https://fdleone.com/2014/07/16/composer-profile-sophie-lacaze/>

Éditions Delatour France:

http://www.editions-delatour.com/fr/227_lacaze-sophie

Éditions Alphonse Leduc

<http://www.alphonseleduc.com/FR/recherche.php?q=lacaze>

Bibliographie

« La musique pour flûte(s) de Sophie Lacaze » - *Traversière Magazine*, n° 104, 2012. Revue officielle de l'Association Française de la Flûte.

Compositrices françaises au XX^e siècle, article sur Sophie Lacaze par Michèle Friang, p. 103-105, Éditions Delatour France.

« L'annuaire des expertes », Club de la presse du Languedoc-Roussillon, *Femmes & Médias*, juin 2016, p.72.

"Interpreting a cappella music in 20th and 21st century France", The project A cappella Impromptu, juin 2014, Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz, mémoire de Master par Anaïs Maillard de la Morandais, p. 26.

« La música de los cuatro elementos », article de Geneviève Mathon (traduction Alberto Leongómez H.) sur *Les Quatre éléments*, concerto pour flûte, chœur d'enfants et petites percussions de Sophie Lacaze, dans "(Pensiamento), (palabra)... Y oBra", Revista de la Facultad de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombie (2014).

Index des noms cités

Adkins Chiti, Patricia, 61, 62
Andreescu, Horia (1946), 26
Aperghis, Georges (1945), 19, 20, 31, 57, 63, 66, 70
Apollinaire, Guillaume (1880-1918), 82, 97
Arrii-Blachette, Philippe (1936), 70
Artaud, Pierre-Yves (1946), 26, 29, 59, 60, 113
Bach, Johann Sebastian (1685-1750), 20
Bachelard, Gaston (1884-1962), 113, 119-126
Bartok, Bela (1881-1945), 18, 20, 21
Bashô (1644 – 1694), 94
Baudelaire, Charles (1821-1867), 45, 93, 115
Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 15, 20
Bellocq, Ivan (1958), 36
Berg, Alban (1885-1935), 20
Berberian, Cathy (1925-1983), 31
Berio, Luciano (1925-2003), 18, 25, 31, 38, 66, 67
Bertocchi, Serge (1961), 27
Bingen, Hildegard von (1098-1179), 18, 20, 32, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 101
Bompais, Guy (1961), 38, 50, 82, 84
Boulez, Pierre (1925-2016), 66
Brayer, Andrée-Claude, 26
Bryars, Gavin (1943), 77
Buson, Yosa (1716 – 1783), 94
Cage, John (1912-1992), 20, 76, 77, 78, 127
Carré, Alain (1960), 41, 59, 95
Carvalho, Guilherme (1974), 68
Cassagnac, Paul de (1963), 51
Charles, Daniel (1935-2008), 78, 113, 118, 130
Chopin, Frédéric (1810-1849), 33
Chôshû, Ueda (1852-1932), 82, 102
Coeurdevey, Annie, 80
Cocteau, Jean (1889-1963), 78
Corner, Philip (1933), 77
Criton, Pascale (1954), 70

Debussy, Claude (1862-1918), 19, 20, 75, 80, 117, 119
Derbyshire, Delia (1937-2001), 69
Des Prés, Josquin (ca 1450/1455-1521), 18
Diogène (412 av JC-323 av JC), 79
Donatoni, Franco (1927-2000), 75
Dufourt, Hugues (1943), 53
Dupré, Carine (1981), 29
Eyck, Hubert van (ca 1360/70-1426), 47, 82
Eyck, Jan van (ca. 1385/90-1441), 47, 82
Ferrari, Luc (1929 – 2005), 122
Ferreira, Beatriz (1937), 69
Fibonacci (ca 1175-ca 1250), 18, 21, 105, 106, 109, 110
Fourmeau, Jean-Yves (1958), 26
Freud, Sigmund (1856 – 1939), 119
Frize, Nicolas (1950), 57
Gabrielli, Andrea (ca 1533-1585), 51
Gabrielli, Giovanni (1557-1612), 51
Grabocz, Marta (1952), 119
Gracia, Isabelle (1965), 29
Groult, Christine (1950), 70
Guillamat, Julien (1981), 38
Hiroshige, Utagawa (1797-1858), 32
Hope, Cat (1966), 66
Issa (1763 – 1828), 94
Janssens-Vanmunster, Els (1968), 44
Jolas, Betsy (1926), 70
Keller, Ginette (1925), 18
Kientzy, Daniel (1951), 26
Kremer, Gideon (1947), 31
Kuniyoshi, Utagawa (1798-1861), 32
Lachenmann, Helmut (1935), 66
Laterza, Giuseppe (1986), 27
Léandre, Joëlle (1951), 31
Libis, Jean (1944), 120
Ligeti, György (1923-2006), 18, 20, 66, 115
Louis XIV (1638-1715), 45
Lully, Jean-Baptiste (1632-1687), 45
Machaut, Guillaume de (1300-1377), 18, 20

Mâche, François-Bernard (1935), 30, 37, 116-119, 122-124, 126, 131
Maderna, Bruno (1920-1973), 35, 68, 117
Mahler, Gustav (1860-1911), 68
Marcel-Berlioz, Laure (1954), 62
Maso, David (1961), 37
Merlet, Michel (1939), 18, 20
Messiaen, Olivier (1908-1992), 37
Molière (1622-1673), 45
Monk, Meredith (1942), 20, 42, 66, 77, 79
Monteverdi, Claudio (1537-1643), 20, 68
Nona, Dennis (1973), 83
Nono, Luigi (1924-1990), 31, 51
Novel, Sabine (1972), 29
Nyssen, Françoise (1951), 57
Oliveira, Jocy de (1936), 69
Oliveros, Pauline (1932-2016), 69
Pergolèse, Giovanni Battista (1710-1736), 20
Peris, Phillip (1964), 30, 46
Picasso, Pablo (1881-1973), 82
Pujol, Jocelyne (1956), 57, 58
Racine, Jean (1639-1699), 45
Radigue, Eliane (1932), 69
Rayneau, Christel (1963), 26
Rebotier, Jacques (1937), 66, 70
Reich, Steve (1936), 20, 66
Riley, Terry (1935), 78
Rimbaud, Arthur (1854-1891), 25, 32, 45, 87, 93, 115
Risset, Jean-Claude (1938-2016), 36
Roosen, Jean-Yves (1956), 28
Rosnay, Jean-Pierre (1926-2009), 41, 45, 49, 50, 75, 81, 88, 89, 92, 93
Rosnay, Marcelle (1932), 41, 49, 50, 81
Rosnay, Blaise (1963), 50
Rotaru, Doina (1951), 66
Saariaho, Kaija (1952), 66
Sans d'Agut, Jany (1940), 57
Satie, Erik (1866-1925), 20, 58, 75, 76, 77, 78, 79

Saurel, Philippe (1957), 71, 72
Scelsi, Giacinto (1905-1988), 31, 46, 48
Schafer, Murray (1933), 122
Schoenberg, Arnold (1874-1951), 20, 43, 118
Schumann, Robert (1810-1865), 20
Scob, Edith (1937), 57
Serres, Michel (1930), 51, 52
Seys, Eric (1961), 29
Shôtoku, prince (574-622), 58, 93, 115, 127
Sigurðarson, Brynjar (1986), 28
Sodô, Yamaguchi (1642 – 1716), 94
Stravinsky, Igor (1882-1971), 46, 66
Strozzi, Barbara (1619-1677), 20
Supéra, Michel (1967), 27, 51
Tachibana, Chiharu (1970-2016), 25, 26
Takemitsu, Toru (1930-1996), 20, 25
Taira, Yoshihisa (1937-2005), 20, 25
Tardieu, Jean (1903-1995), 32, 45, 82
Tiêt, Ton-Thât (1933), 70
Tisé, Antoine (1932-1998), 49
Tortelier, Paul (1914-1990), 17
Vacher, Bertrand (1967), 82
Varèse, Edgard (1883-1955), 18, 20, 75, 117
Webern, Anton (1883-1945), 18, 20, 66, 68
Whittington, Stephen (1953), 77
Wunenberger, Jean-Jacques (1946), 122
Xenakis, Iannis (1922-2001), 18, 21

Remerciements

Nous remercions très chaleureusement Guy Bompais et Bernard Lacaze pour leur soutien sans faille durant l'écriture de cet ouvrage et leurs relectures attentives.

Dépôt légal : juin 2018

Achévé d'imprimer
le 30 mai 2018
par l'imprimerie Delatour France
à Sampzon en Ardèche (07120).



www.editions-delatour.com