

cité de la musique

Brigitte Marger
directeur général

A l'occasion de cette série, la **cité de la musique** souhaite révéler trois récits épiques du Moyen Âge, grâce à la relecture originale de trois musiciens d'aujourd'hui : Marcel Pérès et l'ensemble Organum, Joel Cohen et la Camerata de Boston, Patrizia Bovi et l'ensemble Micrologus. Trois reconstitutions, trois séries de miniatures qui conservent, à une échelle différente, l'esprit des fresques épiques.

Il s'agit de faire entendre des recueils représentatifs de l'art des XIII^e et XIV^e siècles, de nature bien différente : les textes sont tantôt sacrés, tantôt profanes, parfois très personnels, sur des musiques très variées allant de la chanson populaire monodique au savant motet polyphonique. Si les *Cantigas de Santa Maria* nous livrent des récits de miracles de la Vierge Marie, le *Roman de Fauvel* est un pamphlet satirique (1310-1314) de Gervais du Bus complété par un certain Chaillou du Pestain et mis en partie en musique par Philippe de Vitry ; et le *Voir dit* de Guillaume de Machaut, livre du « vrai récit », aborde le registre intime et courtois en relatant quatre années de la vie amoureuse du chanoine rémois, alors âgé de soixante ans, avec la jeune Péronne d'Armentières âgée de dix-neuf ans. Fruit de longues réflexions, ces reconstitutions tentent de répondre à la question épineuse du statut et de la place de l'instrument dans la musique du Moyen Âge. Ce thème sera développé lors de la rencontre qui réunira Patrizia Bovi, Joel Cohen, Marcel Pérès et le musicologue italien Dinko Fabris.

Pascale Saint-André

responsable du service culturel
du musée de la musique

samedi 30 janvier

16h30 et 20h

dimanche

31 janvier - 15h

amphithéâtre du musée

concerts

« Si tant le cœur me brûle »

Guillaume de Machaut *Le Voir dit* (extraits)

En Amour est douce vie

Dame, si vous n'avez apperçu que je vous aime

Dame, de qui toute ma joie vient

N'est-ce qu'on pourrait les étoiles nombrer

Si le cuer art

Sans cuer, dolens

Dame à vous sans retollir

Le lay de bonne espérance

Se pour ce muir

Puisqu'en oublie suis de vous

Plourez dames

Puisqu'en oublie suis de vous

Dix et sept, cinq

Ensemble Organum :

Marcel Pérès, direction, chant, harpe, clavicymbalum

François-Philippe Barbolosi, chant, vielle

Gilberte Casabianca, Marie Garnodon-

Langianni, Isabelle Héroux, Jean-Etienne

Langianni, Luc Terrieux, chant

Pierre Barrat, adaptation, mise en scène, comédien

Lara Bruhl, comédienne

Simon Duhamel, décors

Nicole Bize, costumes

Marie Occhipinti, sculpture des figurines

L'adaptation de Pierre Barrat s'est appuyée sur la traduction du *Voir dit* réalisée par Paul Imbs et revue par Jacqueline Cerquignini-Toulet qui a apporté à cette réalisation ses précieux conseils.

coproduction cité de la musique, Ile de France Opéra et Ballet, Ensemble Organum
avec le soutien de la Fondation Paribas

concerts du 30 janvier enregistrés par *Radio France*

Guillaume de Machaut

Le Voir dit

Le « *Livre dou Voir Dit* » - ainsi que le désignent certains des manuscrits qui nous l'ont transmis - est une des œuvres les plus fascinantes de Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377), et sans doute de tout le Moyen Âge, tant la richesse et la complexité de sa composition lui font dépasser le statut d'un simple récit.

Certes, une narration constitue bien la trame de ce très long *dit* de plus de 9000 vers, mais il faut déjà y distinguer trois types d'écriture : d'abord le récit même, en vers octosyllabiques ; puis les 63 insertions lyriques ; et enfin les 46 lettres qu'échangent la dame et l'amant-poète. Lettres et poésies lyriques ponctuent en effet cette trame et entretiennent avec elle des relations d'une extrême subtilité.

En outre, parmi les pièces lyriques, neuf compositions sont connues avec la musique notée, et il conviendrait d'ajouter à cet ensemble les miniatures dont la place est judicieusement choisie : c'est alors tout un jeu entre le texte, le son et l'image qui prend sens, complexe d'éléments intimement associés et a priori indissociables. Le *Voir dit* n'est ni un texte simple ni même un simple « texte ». On ne saurait ainsi le réduire à une plate autobiographie, contant la relation amoureuse entre le poète-compositeur déjà âgé et une jeune femme dénommée Péronne. La réalité même des faits n'est pas véritablement attestée, malgré les dates mentionnées par Machaut qui les situe entre 1362 et 1364, de sorte que seule peut compter l'existence que prennent les personnages dans l'œuvre, rédigée environ un an plus tard.

C'est qu'au-delà de la thématique courtoise, l'œuvre récapitule plutôt la réflexion de toute une vie sur l'écriture même, à laquelle la vie du clerc fut en grande partie consacrée. Jacqueline Cerquiglini (« *Un Engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, H. Champion, 1985) a admirablement analysé et commenté le raffinement et la complexité du jeu auquel Machaut se livre au moyen de cet « *engin si subtil* (subtil) » dans sa aptitude à tisser une relation complexe avec le réel, à jouer avec les formes, avec la vérité et

finalement avec le sens. Le poète champenois, chanoine de la cathédrale de Reims, nous lègue en définitive dans cet écrit une véritable théorie du signe.

Les insertions lyriques ne possèdent pas toutes de la musique, mais relèvent de genres typiques de la poésie lyrique, en particulier les trois formes majeures que furent au XIV^e siècle la ballade, le rondeau et virelai (Machaut lui préférait le terme de « chanson balladée »), auxquelles s'ajoute un lai, longue pièce monodique de douze strophes, d'esthétique plus archaïque. Ces genres sont un peu moins diversifiés que dans le *Remède de Fortune*, écrit quelques années auparavant, qui, parmi ses sept principales insertions, ajoutait aux formes précédentes une complainte et un chant royal, ce qui le fait un peu trop passer pour une anthologie poétique et musicale.

Sur les neuf pièces musicales du *Voir dit*, on trouve en premier lieu quatre ballades : il s'agit du genre qui connut le plus grand développement au XIV^e siècle, avant d'être supplanté au siècle suivant par le rondeau. La forme poétique voit généralement se succéder trois strophes, chacune terminée par le même vers-refrain ; la forme musicale est en deux grandes parties, dont la première est reprise. *Quant Theseus / Ne quier veoir* est sans doute l'une des plus remarquables, parce qu'elle est polytextuelle, et à quatre voix. Un *ténor* et un *contraténor* (c'est à dire une voix destinée en premier lieu à fonctionner avec le *ténor*, dont elle enrichit pour ainsi dire la sonorité) supportent deux voix supérieures, chacune pourvue d'un texte comme dans un motet. Les différences avec ce dernier genre tiennent principalement à la forme poétique précise employée ici, et au fait que *ténor* et *contraténor* sont inventés et non empruntés. Contrairement à certaines pièces profanes pour lesquelles l'existence de quatre voix ne semble prévue que pour des exécutions alternatives à trois voix, il ne fait pas de doute que la polyphonie est ici réellement prévue pour une exécution à quatre. Machaut, de son propre aveu, a emprunté le premier des deux

textes à un certain Thomas Payen, dont on ne sait presque rien, et a composé le second, de mêmes mètres et rimes, s'achevant sur le même vers-refrain : « *Je vois assez puisque je vois ma dame.* ». On appelle parfois ce genre « double-ballade », mais d'autres acceptions peuvent prêter à confusion. Les deux voix de *cantus* (énonçant respectivement chaque texte), assez indépendantes l'une de l'autre, se rejoignent seulement rythmiquement sur les premiers mots du refrain, avant de reprendre de longs mélismes, sans jamais avoir la même musique.

Les rondeaux, au nombre de trois, tous polyphoniques, adoptent une coupe dans laquelle le refrain crée davantage une structure d'encerclement, pour reprendre une image que propose Daniel Poirion, à la différence de son statut de centre virtuel autour duquel les strophes rayonnent dans la ballade. Il apparaît en effet en début et en fin de strophe, et même partiellement au centre. Il fournit par ailleurs tout le matériau musical sur lequel la strophe, unique, est chantée. On peut s'arrêter plus particulièrement sur le rondeau « *Dix et sept, cinq, treize, quatorze et quinze* », qui renferme le prénom de la Dame. Derrière ces chiffres représentant des lettres de l'alphabet, se trouvent donc celles qui permettraient de reconstituer *Peronne*, après une remise en ordre et au prix d'un redoublement du *n* et du *e*. Dans ce rondeau, le codage est comme le reflet partiel d'un autre codage plus complexe (celui du *Voir dit*) ayant donné bien du fil à retordre aux exégètes. Suivant un procédé qu'il affectionne et qu'il pratique dans plusieurs *dits*, Machaut propose au lecteur de retrouver - de manifester - les deux noms des protagonistes du récit, l'amant-poète et la dame, en recombinaison, à la manière d'un anagramme, les lettres d'un vers précis (plus quelques lettres du vers suivant) : il s'agit de « *Pour li changier null autre fame / Ma dame le (...)* ». Jacqueline Cerquiglioni, au terme d'une minutieuse argumentation, propose de renoncer aux solutions précédemment établies, au profit de : « *Guillaume de Machaut*

/ *Peronne fille a amer* », ce qui donne à la fois les noms et un « programme amoureux ».

Mais la relation entre le récit et les pièces lyriques est plus intime et plus subtile encore que celle qu'on a établie de manière anecdotique à l'endroit des énigmes précédentes. En s'attachant à définir une technique du « montage » des formes, et non de leur simple « collage », on peut démontrer que, contrairement à ce que la lecture superficielle laisserait croire, les pièces lyriques ne sont pas de simples intermèdes : elles sont des matrices de la narration et du sens. C'est pourquoi il est possible d'affirmer que dans le *Voir dit*, le récit naît du chant.

Gilles Dulong

**le point de vue
du metteur en scène**

L'idée que l'on se fait de l'amour au Moyen Âge semble souvent faussée, tant notre perception contemporaine lui attribue trop de références religieuses ou morales. En fait, ce sont surtout les références à l'Antique qui prévalaient. Je pense notamment à l'*Art d'aimer* d'Ovide, le grand classique de la topique amoureuse qui était resté connu des milieux lettrés : André le Chapelain (au XI^e siècle) écrira par exemple, sous le titre *De Arte ontes amandi*, sa version d'un « art d'aimer » et Matfre Ermengaud (au XII^e siècle) consignera lui aussi un autre « art d'aimer » intitulé *Breviari d'amor*. Prenez par exemple le mariage : ce « contrat » n'impliquait pas le même rapport à l'amour que celui qu'il entretient aujourd'hui. Au Moyen Âge, l'idée d'un amour qui dure était presque un obstacle à l'amour, ce dernier devant rester exceptionnel ou secret. L'amour induisait certes le désir, la possession et l'érotisme, mais ce désir, par essence, ne pouvait survivre à l'amour même. Une fois qu'on possédait l'objet aimé, l'amour n'avait plus de sens. Au Moyen Âge, l'amour reste donc un art de la séduction, avec ses règles propres destinées à séduire la femme. Et contrairement à l'idée reçue concernant l'Amour courtois, ce n'est pas l'homme qui mène la danse mais bien la femme : c'est elle qui éprouve le plus grand désir, qui entraîne l'homme et qui sait entretenir la séduction.

Les principaux textes traitant de l'amour au Moyen Âge apparaissent à la fin du XI^e siècle avec la littérature chantée des troubadours (en langue d'oc) et des trouvères (en langue d'oïl). Le *Roman de la rose* (XIII^e siècle) fait œuvre de synthèse : il devient rapidement l'ouvrage de référence qui servira de modèle à une nouvelle série d'ouvrages au XIV^e siècle dont l'art poético-musical de Guillaume de Machaut est issu. Son recueil du *Voir dit* reprendra en effet tous les éléments de l'édification amoureuse observée depuis le XII^e siècle, c'est-à-dire toutes les règles du *fine amor* (l'amour courtois) combinées aux règles de l'érotisme que l'on oublie trop fréquemment.

le dialogue amoureux

Le *Voir dit* est la dernière composition de Guillaume de Machaut, le célèbre poète musicien âgé alors d'une soixantaine d'années. Cette œuvre reste inclassable : elle n'est ni un roman, ni un recueil de poèmes, ni une succession de lettres ou de pièces musicales, mais un peu tout cela à la fois. Il s'agit en fait d'une chronique de l'amour qui a uni Guillaume de Machaut - il y a donc une part autobiographique dans cet ouvrage - et Péronne D'Armentières, une jeune aristocrate de 19 ans. Les différents moments du recueil racontent comment la jeune fille déclare admirer l'œuvre du vénérable maître et lui annonce qu'elle souhaite entretenir une relation amoureuse avec lui. Consigné dans ce recueil, leur amour devient alors lui-même objet d'art.

La question de savoir si le *Voir dit* est autobiographique n'a jamais cessé d'alimenter les débats entre spécialistes. Certains faits mentionnés dans le recueil semblent en effet autobiographiques, alors que d'autres sont clairement enjolivés. On ne peut donc admettre qu'une part de vérité dans la narration. Cette superposition de la vérité et d'une vérité potentielle est contenue jusque dans le titre du *Voir dit*. L'expression signifie en effet « dire ce qui était vu », et le dire « vraiment », c'est-à-dire « dire la vérité ». Ce qui revient à assimiler au vrai ce qui « était vu », mais aussi ce qui « pouvait être vu »...

Le *Voir dit* suit les différentes étapes de la séduction médiévale : on s'écrit sans se voir, on échange les portraits, on peut se rencontrer, le premier attouchement, le premier baiser, et - seulement suggérée - la première relation sexuelle. Chez Guillaume de Machaut, ces moments ont la particularité d'insister constamment sur le mélange entre joie et douleur : le poète doute de lui autant que de l'amour de Péronne, tout en passant d'états d'angoisse à des phases de grande exaltation. Une série de personnages allégoriques émaillent ce dialogue amoureux : il y a Raison, Honte (Machaut se sent trop vieux, pas assez beau), Vertu, Espérance, Vénus (la déesse de l'amour qui, pour ne pas offenser l'honneur, répandra

une légère buée quand les amants se retrouveront), et enfin Amour (qui coupera la tête à Honte).

l'adaptation
et la mise en scène

Il était évident de ne pas pouvoir reprendre l'intégralité des 9000 vers contenus dans ce recueil. Nous avons donc sélectionné environ 1000 vers en essayant de retrouver un équilibre entre textes dits et textes chantés. C'est aussi pour cette raison que notre spectacle s'intitule désormais « *Si tant le cœur me brûle* », du nom d'un des poèmes qui exprime cette brûlure du désir et la souffrance de l'amour. Le principe adopté pour cette mise en scène est celui d'une « mise en scène poétique », c'est-à-dire une mise en scène qui ne réponde pas aux critères dramatiques (un acteur joue son personnage et le fait vivre par des dialogues) mais qui dissocie l'acteur du personnage. Ceux qui diront et qui chanteront n'incarneront donc pas de personnages : ces derniers seront stylisés par des figurines évoluant dans un décor miniature, créant ainsi un équivalent « visible » à l'itinéraire poétique sans pour autant traduire les événements de manière réaliste. Cette idée que nous avons réalisée, Simon Duhamel et moi, s'inspire des miniatures peintes que l'on peut admirer dans les recueils médiévaux : dans cet espace, une simple pose réussit à donner l'essence d'une situation, à traduire la dimension intimiste du drame et à situer le devenir humain dans un environnement allégorique.

Pierre Barrat

propos recueillis par Emmanuel Hondré

**le point de vue
de Marcel Pérès**

Entièrement écrit par Guillaume de Machaut, le recueil du *Voir dit* se constitue en majorité de textes (poésies, lettres ou narration rimée) et en minorité de pièces musicales (8 ou 9 chansons polyphoniques au total). Notre premier travail a été de d'adapter ce recueil à notre idée moderne du concert. C'est pourquoi j'ai choisi, d'une part de ne donner qu'une sélection des textes récités, et d'autre part de rajouter certaines pièces musicales (extraites notamment du *Remède de*

Fortune) pour rétablir un équilibre texte-musique, puis d'opter pour une traduction de l'ancien français (un travail réalisé avec Pierre Barrat, la personne rêvée pour cette délicate opération puisqu'il avait déjà produit avec nous les *Carmina Burana*, mais avait aussi, avec la troupe des Théophiliens, beaucoup joué de théâtre médiéval dans les années 50). Pierre Barrat a également prévu une subtile mise en scène pour les deux acteurs : situés autour d'une table, ils revivront sous nos yeux les cinq moments du *Voir dit*. Car l'une des grandes qualités de ce recueil est précisément de livrer quelques « tranches de vie » du poète-musicien. On y découvre Guillaume de Machaut, aimable vieillard, tombé amoureux de la jeune Péronne, à peine âgée de 20 ans. Le récit passe par des phases d'exaltation intense puis des phases de dépression qui traduisent poétiquement les grands flux de l'humanité : l'oscillation entre la vieillesse et la jeunesse, entre le sublime et le prosaïque, entre le fier et le désemparé... Ce recueil comporte également plusieurs niveaux de lecture : derrière le récit autobiographique, Guillaume de Machaut se met en scène comme défenseur d'un genre révolu, celui de l'Amour courtois. Avec beaucoup d'humour, Machaut se présente alors comme le « Don Quichotte de l'amour courtois », comme un gardien de l'orthodoxie de cette rhétorique traditionnelle. Ce récit peut-il alors être considéré comme vraiment auto-biographique ? Répondre à cette question n'est pas si simple, puisque que cette mise en scène personnelle semble « plus vraie que nature ». L'affirmation du réel y est tellement appuyée - jusque dans le titre *voir* qui insiste sur la véracité - qu'elle en paraît suspecte. Jusqu'à la construction du discours qui obéit à des règles si savantes (symbolique, numérique, rhétorique) qu'on en vient vite à ne plus savoir si, chez ce maître de la poésie musicale, c'est la vie qui est conforme à l'art, ou c'est l'art qui est conforme à la vie.

Marcel Pérès

propos recueillis par Emmanuel Hondré

jeudi 4

et vendredi

5 février -14h30

amphithéâtre du musée

concert jeune public

Le Roman de Fauvel

Composé à l'aube du ^{xiv}^e siècle Le Roman de Fauvel est un manuscrit à enluminures, réunissant un long poème de Gervais du Bus, des miniatures éclatantes et des musiques des ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles. Fauvel est un cheval fauve qui trône, entouré de flatteurs, et qui, rejeté par Fortune, s'allie à Vaine Gloire au son d'un monstrueux charivari. Les images du manuscrit médiéval seront projetées sur écran et la musique interprétée par les musiciens de la Boston Camerata (saqueboute, flûte, vielle, luth et percussions).

Joel Cohen, direction, chant, luth, percussions

The Boston Camerata :

Anne Azéma, chant (Fortune)

Dominique Visse, chant (Fauvel), narration

Michael Collver, chant, cornet à bouquin

Bruce Fithian, chant

Karen Hansen, saqueboute, flûtes, vielle à roue, chant

Shira Kammen, vielle, rebec, harpe, chant

samedi

6 février - 16h30

dimanche

7 février - 15h

amphithéâtre du musée

concert

Le Roman de Fauvel

I - Portrait de Fauvel

Porchier mieuz estre ameroy
O Varium fortune
Quare fremerunt gentes (motet)
Floret fex favellea (à 3 voix)
Omni pene curie (à 3 voix)
Virtus moritur
Ad solitum vomitum (motet)
Veni sancte spiritus
Rex beatus (motet)

II - Fauvel et Fortune

Fauvel cogita (instruments)
Inter membra singula (instruments)
Veritas arpie (motet)
Seigneurs et dames... (narration)
Douce dame débonnaire (instruments)
J'ay fait nouvelement (motet)
Deus roes out devant Fortune (narration)
Ay Amours (ténor et harpe)
A touz jour, sanz remanoir
Fauvel est mal asseigné
Douce dame débonnaire (contreténor et vielle)
Fauvel cogita (soprano et vielle)
Je qui poair seule (extrait ; soprano et vielle)

III. Le Festin de Fauvel

Buccinate in neomenia tuba (à 3 voix)
En ce dous temps d'este (extrait du *Lai des Herlequines*)
Ah Parisius (baryton et ensemble instrumental)
Tele gent de jour en jour viennent (narration ; contreténor)
Fauvel nous a fait présent (motet)
Ci chans veult boire (motet à 3 voix)
Floret fex favellea (instruments)
Charivari (contreténor et ensemble instrumental)
Quomodo cantabimus (motet)
Porchier mieuz estre ameroy (ténor)
Maria virgo virginum (motet)

Plebs fidelis francie (ténor et ensemble instrumental)
In mari miserie (motet)

Joel Cohen, direction, chant, luth, percussions
The Boston Camerata :
Anne Azéma, chant (Fortune)
Dominique Visse, chant (Fauvel), narration
Michael Collver, chant, cornet à bouquin
Bruce Fithian, chant
Karen Hansen, saqueboute, flûtes, vielle à roue, chant
Shira Kammen, vielle, rebec, harpe, chant

concert sans entracte, durée : 1 heure 10

avec le soutien de Florence Gould Foundation

concert du 6 février enregistré par *Radio France*

Le Roman de Fauvel

Porchier mieux estre ameroy

J'aimerais mieux être porcher que de bouchonner Fauvel...

O varium fortune

O inconstant écueil de la fortune ! Ce n'est pas une modeste récompense que tu donnes à celui que ta grâce veut favoriser... tu sors le pauvre du fumier, et élèves Fauvel jusqu'au ciel; c'est à cause de toi que la foi est morte.

Quare fremerunt gentes

Pourquoi les nations et les peuples se sont-ils plaints ? C'est qu'ils n'ont pas vu de leurs yeux les merveilles et les batailles causées par Fauvel et ses rejets.

Floret fex favellea

La lie fauveline est florissante, le monde change, la cour devient comme du fer, Fauvel est exalté. Tous les pauvres sont aujourd'hui voués au mépris, et la bête encensée est adorée par le peuple. La foi est ensevelie, la vérité prête à s'enfuir.

Omni pene curie

A presque toute la cour président des gens d'incurie... Ils procèdent par pièges pour accabler le pauvre de rudes corvées ; ils dépouillent ceux qui sont à moitié nus. Aujourd'hui, la justice est achetée...

Virtus moritur

La vertu se meurt, le vice est vivant, la foi est poussée à l'exil. Tout ce qui est interdit est permis, la seule confiance est dans

l'argent. Chaque cour est corrompue par la méchanceté de Fauvel.

Ad solitum vomitum

Ne reviens pas à ton vomissement habituel, ne va pas aux tavernes. Envisage ta fin, c'est un chemin sans retour. Si tu tournes vers la mort un regard inquiet, tu hairas ce siècle dans lequel Fauvel tient le bâton et l'anneau.

Veni sancte spiritus

Alleluia. Viens, Esprit Saint. Amen.

Rex beatus

motetus : Saint Louis règne maintenant au ciel, avec l'assemblée des saints. Vous, qui avez le même nom, et êtes issus de son sang, suivez sa conduite, afin qu'en vous la voix et la vie soient en harmonie avec le sang.

triplum : Si un cœur joyeux, jeune, tendre et noble se prend d'amour, cela est juste. Car un cœur noble, tendre, jeune et joyeux peut et doit parvenir au bien dont il est avide ; alors que les autres ne doivent point connaître le plaisir d'amour.

Veritas arpie

La vérité de la harpie, la lie de l'hypocrisie, la lèpre de la simonie montent sur le trône. Les chemins de la fausseté mènent chaque jour la bataille contre la sainte vérité du Christ.

J'ay fait nouvelement

motetus : Je me suis fait tout nouvellement une amie, à qui je veux montrer tout mon amour. C'est Fortune qui me blesse.

triplum : L'engence fauveline, encline à

musiques médiévales

faire le mal, s'est aperçue en vérité que Fauvel avait conçu le projet de prendre Fortune pour épouse.

« Seigneur, tout va bien pour vous, » dit-elle. « Le pape et tous ses frères, ducs, comtes, rois, empereurs vous servent sans réticence. »

ténor : J'ai grand dépit, moi, Fortune, à cause de Fauvel qui s'est vanté de me demander pour épouse. Mais je lui montrerai que je suis une dame.

Ay amours

Hélas ! Amour, comme il me dure le mal que j'ai à supporter, qui me blesse outre mesure, sans que je puisse trouver nul réconfort. Alors que vous pouvez m'en guérir, et que c'est à cause de vous que je l'endure, pourquoi m'êtes vous si dure ?...

A tous jours sans remanoir

A tout jamais et sans attendre je veux servir ma dame de tout cœur.

Fauvel est mal assigné

Fauvel est mal assigné pour réaliser son désir ; il a trop vécu dans le faste.

Douce dame debonaire

Dame douce et bonne

- Fauvel, que te manque-t-il ?

Je vous donne mon cœur sans hésiter.

- Le bon sens te fait défaut.

Cela vous est-il égal ?

- Fi, méchante chose !

Puisque j'en ai ainsi, que ferai-je ?

- Jamais je ne t'accorderai mon amour.

Fauvel, cogita

Fauvel, songe que passe la face du

monde : brusquement elle disparaît et périt comme une peinture. Elle fleurit comme une citrouille quand vient la nuit obscure et, lorsque sa brève course s'arrête, elle est près de s'éclipser sans plus attendre. Elle devient douce mais introduit bien des choses amères.

Quelle vanité ! La plus haute dignité est destinée à tomber, ombre fragile, instable et peu sûre. Pense alors combien le temps se perd et songe dès maintenant au délabrement du corps.

Toi qui piques méchamment, toi qui es dit le messenger propice de l'Antéchrist, tes jambes seront brisées, et ta race est condamnée à périr.

Je qui poair seule (extrait)

Vaine Gloire, la gracieuse, qui te convient si bien, emmène-la, ne la laisse pas.

D'eux naitra une méchante lignée.

Ensuite, que Fauvel soit bien assuré que je mettrai tout mon soin à le honnir et à le détruire. Et je pendrai maints de ces gens.

Buccinate in neomenia tuba

Sonnez de la trompette à la nouvelle lune et faites annoncer qu'il y aura des joutes dans notre région, au jour insigne de notre fête solennelle.

En ce doux temps d'été (Le lai des herlequines)

En ce doux temps d'été, juste au mois de mai, lorsque l'amour met par la pensée maints cœurs en grand émoi, les Hellequines firent ce débat doux et gai. Moi, la princesse blanche, je les en priai de tout cœur, afin qu'en le faisant elles nous disent leur pensée.

Je dois bien parler d'Amour, a dit la Dauphine. Car j'ai pour nom Bien-Aimée, et ce nom me destine à savoir quelque chose de sa manière d'être...

En ce doux temps d'été, juste au mois de mai, lorsque l'amour met par la pensée maints cœurs en grand émoi, les Hellequines firent ce débat doux et gai.

Ha Parisius

Ah ! Paris, Cité d'un grand roi !

Fauvel nous a fait present

motetus : Fauvel nous a fait présent du métier de la civière ; il n'est personne qui ne le sente. Je vois à présent tout aller sens dessus dessous.

triplum : Je vois venir la douleur, car tout se fait en sens contraire.

ténor : [Fauvel parle.] Cela m'est égal d'être mal en point derrière autant que devant.

Ci chans veult boire

Ce chant veut que l'on boive !

Quomodo cantabimus

motetus : Comment chanterons-nous sous une loi inique ? Brebis, qu'écoutez-vous ? Le loup est dans le troupeau. Oh ! quand Jésus détruira la caverne des voleurs, combien redoutable à sa venue sera le dieu des vengeances.

triplum : Le lit de l'accouchée, le trône de Salomon, portent la marque de la nouvelle Babylone. L'église royale siège dans la tristesse.

Porchier mieux estre ameroy

J'aimerais mieux être porcher que de bouchonner Fauvel...

Maria virgo virginum

motetus : Marie, vierge des vierges, mère et fille du Père, demande pour nous au Seigneur, que par ton habituelle intervention, il nous glorifie par la présence des vertus et par l'absence de Fauvel, séducteur des hommes.

triplum : Dame du ciel, que toutes les armées des saints vénèrent en la cour céleste, demande à ton fils, le rédempteur de tous les hommes, qu'en sa bonté, il nous délivre de Fauvel.

ténor : J'aimerais mieux être porcher que de bouchonner Fauvel.

Plebs fidelis Franciae

Le peuple fidèle de France célèbre la gloire de Dieu, le redempteur du monde qui lui donne en présent pour guérir ses blessures la splendeur des vierges, et s'offre lui-même comme défenseur contre les crimes et les alliances de Fauvel.

In maris miserie

En la mer de misère, étoile de la mer, défends-nous de la tempête, nous qui chaque jour nous égarons, et supplie tendrement le Seigneur qu'il nous entraîne par cette mer jusqu'aux portes de la gloire et nous fasse l'emporter sur Fauvel.

traduction Pierre Bec

Le Roman de Fauvel

Ce célèbre roman satirique vit le jour dans la seconde décennie du XIV^e siècle, et fut l'œuvre de magistrats de la chancellerie royale, assez proches donc de la cour et du clergé pour en stigmatiser les travers et les vices.

On peut distinguer trois stades dans sa rédaction : les deux premiers sont l'œuvre de Gervais du Bus qui acheva un premier livre (1226 vers) en 1310, puis un second (2054 vers) en 1314. Une troisième étape est due à Raoul Chaillou du Pestain qui augmenta le poème, et surtout fit ajouter la plupart des interpolations musicales, soit 169 pièces, dont 34 polyphoniques. Pas moins de douze manuscrits nous font connaître le texte littéraire, mais un seul, conservé à la Bibliothèque Nationale (fonds français 146) nous transmet la musique (une reproduction en fac-similé de ce manuscrit du *Roman de Fauvel* a été publiée par Broude Brothers en 1990). Ce dernier est par ailleurs richement orné de miniatures.

Fauvel est un personnage allégorique dont le nom renferme plusieurs significations, dévoilées au début du poème : il dénote d'abord une couleur qui est l'antithèse de celles qui symbolisent les vertus ; ensuite ce nom se décompose en deux syllabes, *fau* et *vel*, ce qui signifie « fausseté voilée » ; enfin, c'est un acrostiche formé au moyen des premières lettres des six vices majeurs du siècle : Flatterie, Avarice, Vilenie, Variété, Envie et Lâcheté ; ou plutôt ces « six dames » sont pour ainsi dire « engendrées » par Fauvel : elles « descendent » de lui, selon les termes employés au début du texte. Créature qui apparaît sous des traits quelque peu hybrides, mi-baudet mi-cheval, Fauvel est l'alter ego de Barat, figure de la tromperie, dont le refrain d'une ballade tardive de l'Ars Nova dira encore, trois quarts de siècle plus tard, qu'il « tient le monde en son domaine ». Et tous les hommes « grands et petits / ont en lui torcher apetit », mais ce sont surtout les autorités politiques et religieuses qui sont visées : rois, comtes, prélats et abbés, prieurs, doyens, archidiacres... La liste est méticuleusement dressée et la

description n'est pas avare de détails pour nous expliquer comment chacun vient « torcher » Fauvel.

Le premier livre montre l'ascension de Fauvel, conduit par Fortune, de l'étable au palais royal, où il est flatté par tous ; le second nous décrit la cour de l'âne et raconte son union avec Vaine Gloire, après l'échec de sa demande en mariage auprès de Fortune. Naissent alors de nombreux petits « Fauveaus nouveaux / Qui sont trop pires que louveaus ».

En marge de la violence de cette satire et de l'intérêt qu'elle présente tant sur le plan du genre littéraire que sur celui du climat de contestation qui existait à l'époque dans certains cercles, l'œuvre retient l'attention pour ses ajouts musicaux. Leur situation, dans le cours du texte, est judicieusement choisie ; il faudrait les reprendre tous dans le contexte où ils interviennent. Ces pièces présentent par ailleurs une grande diversité de genres et de styles. La plupart sont monodiques : parmi ces 135 pièces à une voix, on trouve aussi bien des œuvres d'origine liturgique (antiennes, répons, ...) que des chansons profanes. Ces dernières se résument parfois à un simple refrain, mais offrent aussi des témoignages des premières « formes fixes » qui allaient connaître un développement considérable au cours du siècle, en particulier quelques ballades et rondeaux.

Les motets retiennent particulièrement l'attention : certes le genre est déjà ancien et le XIII^e siècle nous en a laissé un répertoire abondant. Mais il recueille au début du XIV^e siècle un certain nombre d'innovations, en particulier sur le plan rythmique, qui le placent au premier plan. Comme à la fin du XIII^e siècle, il est souvent à trois voix, et polytextuel : deux voix (appelées respectivement *motetus* et *triplum*) porteuses de textes différents, sont composées sur une voix généralement préexistante, appelée *ténor*, une voix la plupart du temps empruntée au plain-chant grégorien. Le *Roman de Fauvel* ne mélange généralement pas les langues dans une même pièce, ce qui pouvait survenir dans ce genre ; la majorité des motets est en

latin, quelques motets seulement sont en langue vernaculaire : ceux-ci sont généralement fondés sur un *ténor* lui-même en français. Plus exceptionnellement, les voix supérieures chantent en latin sur un *ténor* français, comme dans *Maria virgo / Celi domina* sur le refrain « *Porchier mieuz estre ameroie que Fauvel torchier* », dans lequel le *ténor* a vraisemblablement été inventé pour la circonstance.

G. D.

**le point de vue
de Joel Cohen**

En 1310, des copies manuscrites d'un violent poème satirique intitulé *Le Roman de Fauvel* commencèrent à circuler à travers Paris. L'auteur, Gervais de Bus, fonctionnaire du gouvernement, jetait un regard corrosif et sans pitié sur la corruption qui lui semblait toucher les institutions sociales - Eglise comme Etat - et les hommes y détenant le pouvoir. Pour illustrer cette décadence morale, la métaphore centrale du poème était un cheval fauve du nom de Fauvel, symbole de tout ce que la France, sa société et son système politique pouvaient avoir de corrompu.

Au même titre que les polémistes anti-gouvernementaux américains ou européens de notre fin de XX^e siècle, Gervais de Bus semble avoir trouvé un public. Tant et si bien que ce premier livre fut aussitôt suivi d'un second, de la plume d'autres auteurs dont Chaillou du Pestain, tout au moins en partie. Plus curieux encore, étant donné le ton violemment subversif de l'ouvrage, une édition luxueuse comprenant de nombreuses enluminures ainsi que 167 insertions musicales, fut élaborée en 1316 à l'intention d'un patron inconnu, mais de toute évidence aisé et haut placé. C'est sur cette version de Fauvel, actuellement conservée à Paris, à la Bibliothèque Nationale, que se fonde le présent concert.

Le manuscrit de Paris narre l'histoire de Fauvel et de la déesse Fortune, le mariage du héros avec Vaine Gloire, le charivari qui éclate à l'occasion de leur nuit de noces, ou encore l'affrontement suprême entre le Vice et la

Vertu. La musique, parfaitement choisie pour compléter le texte, regroupe toutes sortes de compositions en usage à l'époque : chants grégoriens, chansons courtoises, lais narratifs, chansons de rue obscènes, sans oublier de très beaux exemples de polyphonies dans le style avant-gardiste de l'*Ars Nova*.

C'est en cherchant à saisir l'esprit du *Gesamtkunstwerk* original que nous avons puisé dans le contenu de ce superbe livre énigmatique pour établir notre choix de textes et de pièces musicales. Tour à tour truculent et lyrique, comique et du plus haut tragique, scatologique et pieux, osé et populiste, l'ouvrage reflète les forces et les contradictions de son temps. De surcroît, il trouve plus d'un écho au-delà même de sa propre époque. Pour nous qui nous interrogeons sur notre cynisme désillusionné, sur notre besoin de renouvellement, les chants et les histoires de Fauvel n'ont guère pali avec le temps, et semblent n'avoir rien perdu de l'impact qu'ils exerçaient voici près de sept siècles. *Ci commence le livre de Fauvel...*

Joel Cohen

traduction Virginie Bauzou

samedi
6 février - 18h
amphithéâtre du musée

Voix et instruments dans la musique médiévale

rencontre

avec la participation de :

Patrizia Bovi, chant

Joel Cohen, directeur artistique de la Boston Camerata

Dinko Fabris, musicologue

Marcel Pérès, directeur artistique de l'Ensemble Organum

mardi 9
et mercredi
10 février - 17h
amphithéâtre du musée

œuvres extraites des *Cantigas de Santa Maria*

master-classe

Ensemble Micrologus :

Patrizia Bovi, chant

Adolfo Broegg, instruments à plectre

Goffredo Degli Esposti, instruments à vent

Gabriele Russo, instruments à archet

jeudi
11 février - 20h
amphithéâtre du musée

concert des stagiaires

œuvres extraites des *Cantigas de Santa Maria*

master-classe

Ensemble Micrologus

samedi
13 février - 16h30
dimanche
14 février - 15h
amphithéâtre du musée

« Como un romeu de França »

Chants des pèlerins et récits de miracles extraits des
Cantigas de Santa Maria (Espagne, XIII^e siècle)
nouvelle version, commande de la cité de la musique

concert

Qual'è santivigada, cantiga de loor (cantique de louange)

Macar è door, cantiga de miragre (cantique de miracle)

A madre de Jhesu Cristo que è Sennor de nobrezas, cantiga de miragre

Mui grandes noit'è dia, cantiga de miragre

Muito nos fez gran merçee / Como Deus fez vynno d'agua, cantigas (version instrumentale)

Non sofre Santa Maria, cantiga de miragre

Non è gran cousa, cantiga de miragre

Quen quer que ten en desden, cantiga de miragre

A madre de Jhesucristo vedes a que appareçe, cantiga de miragre

durée : 50 minutes

Ensemble Micrologus :

Patrizia Bovi, chant, harpe

Adolfo Broegg, oud, guitare mauresque, guitare latine

Goffredo Degli Esposti, flûte, flûte traversière, tambourins, launeddas

Gabriele Russo, vielle, rebec, cornemuse

Alessandro Quarta, Bruno Bonhoure, chant

Gabriel Miracle, percussions (darbuka, naqqara, riqq, castagnettes)

Esta è de loor de Santa Maria

Qual é a santivigada
ant'e depois que foi nada ?
Madre de Deus, Nostro Sennor,
de Deus, Nostro Sennor,
e Madre de nosso Salvador.

A qual diss' « Ave Maria »
Gabriel e que seria
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Qual é a que sen mazela
pariu e ficou donzela ?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

En qual per sa omildade
s'ensserrou a Trii-idade ?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Qual é a que sempre bõa
foi e dos santos corõa ?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Qual é a que per seu siso
nos fez aver paraiso ?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Ce chant est en louange à la Vierge Marie

Quelle est la Sainte
dès avant et depuis sa naissance ?
Mère de Dieu, Notre Seigneur,
de Dieu, Notre Seigneur
et mère de notre Sauveur.

Celle à qui Gabriel
dit « Ave Maria » et qui serait
Mère de Dieu, Notre Seigneur...

Qui est celle qui sans tare
enfenta et resta vierge ?
Mère de Dieu, Notre Seigneur...

En qui, par humilité,
s'enferma la Trinité ?
Mère de Dieu, Notre Seigneur...

Qui est celle qui, toujours bonne,
fut pour des saints une couronne ?
Mère de Dieu, Notre Seigneur...

Qui est celle qui par son sens
nous a fait avoir le paradis ?
Mère de Dieu, Notre Seigneur...

Cantigas de Santa Maria

Les *Cantigas de Santa Maria* constituent la plus importante collection de chansons à la Vierge écrites en langue vernaculaire - et non pas en latin - que nous ait légué le bas Moyen Age. Ce vaste corpus de plus de quatre cents pièces fut rassemblé dans la seconde moitié du XIII^e siècle, plus précisément sous le règne et à l'initiative du roi Alfonso el Sabio, c'est à dire « le savant », plus généralement nommé « Alphonse X le Sage », soit entre 1252 et 1284. Roi de Castille et de León, également empereur germanique de 1267 à 1272, ce dernier fut un homme de science et de culture plutôt qu'un habile politicien. Il intervint dans des domaines très divers : astronome, il fit dresser les tables Alphonsines ; juriste, on lui doit le code de lois *Las Siete Partidas* ; historien il prit l'initiative d'une première rédaction de l'histoire d'Espagne, la *Cronica General*. Mais c'est sous le visage du poète, doublée de celle du croyant fervent que nous le présentent les *Cantigas*, des chants qu'il contribua davantage à rassembler et à organiser qu'à composer lui-même, à l'instar de son rôle dans les disciplines précédemment évoquées. Certaines miniatures d'un des manuscrits le représentent d'ailleurs entouré de musiciens et de scribes à qui il donnait probablement des consignes.

Écrites en galaïco-portugais (et non en castillan qui devenait la langue officielle), ces pièces s'inscrivent dans la tradition poétique et musicale des troubadours, mais y occupent une place à part car elles sont exclusivement consacrées à la Vierge. Elles ont en outre été pensées pour former un tout, et sont pourvues de musique, ce qui contribue à leur originalité. En effet, sur les centaines de *cantigas* connues actuellement, seules une demi-douzaine de pièces du jongleur Martin Codax et cet immense recueil des *Cantigas de Santa Maria* nous sont parvenus avec leur musique.

Si le roi a pu lui-même écrire certaines d'entre elles, les auteurs de ces pièces ne sont généralement pas connus, mais on ne peut s'empêcher de penser à

certain troubadours venus du sud de la France, en particulier à Guiraut Riquier, qui séjourna à la cour d'Alphonse le Sage, mais également à des artistes venus de Galice, du Portugal, de Castille, voire même à des poètes-musiciens de tradition juive ou musulmane, témoins des courants qui coexistaient avec les Chrétiens dans la civilisation espagnole du XIII^e siècle.

L'amour courtois, centre de la thématique des troubadours, est ici transcendé par la figure de la Vierge, idéal magnifié de la femme chantée par les trouveurs. Les *Cantigas* la célèbrent dans deux genres distincts : les *cantigas de miragre* (cantiques de miracle) d'une part, et les *cantigas de loor* (cantiques de louange) d'autre part, et selon une organisation précise du recueil : une *cantiga de loor* ponctue une série de *cantigas de miragre* selon une périodicité précise, toutes les dix pièces, du début à la fin du recueil.

Les *cantigas* de miracles sont narratives, et certaines d'entre elles sont probablement liées à la tradition orale, parfois à un sanctuaire précis. Il s'agit de récits de miracles survenus grâce à l'intervention de la Vierge, dans des circonstances très diverses : certains lors d'étapes de pèlerinages, d'autres dans la vie quotidienne. Quelques-uns mettent en scène le roi lui-même ; ainsi l'un d'eux nous raconte-t-il sa rémission d'une grave maladie grâce à la présence des *Cantigas* à son chevet.

Les *cantigas de loor*, non narratives, prennent le caractère d'hymnes exprimant des thèmes de la théologie mariale, ce qui les rapproche de formes issues du plain-chant, au point d'en être parfois la paraphrase.

L'esprit et l'organisation du recueil pourrait s'inspirer des *Miracles de Notre Dame* du trouvère et moine bénédictin Gautier de Coincy (1177-1236), où sont également distingués récits de miracles et pièces de louange, une œuvre fort connue qui nous est transmise par plus de quatre-vingt sources, mais où les pièces musicales sont toutefois bien moins nom-

breuses. On peut néanmoins déceler des emprunts à d'autres œuvres, par exemple au *Liber Mariae* du théologien et théoricien de la musique Gil de Zamora, proche d'Alphonse X.

Tradition mariale littéraire - parfois musicale - et tradition orale se sont donc conjuguées pour servir de fondement à cette monumentale compilation.

Les traits de caractère poétiques et musicaux ne peuvent être mis, d'un point de vue formel, sur le même plan. Alors que les textes présentent une grande diversité dans la structure des strophes - nombre et nature des rimes, métrique des vers - , la forme musicale consiste, dans la plupart des cas, en l'alternance d'un refrain et de strophes, le premier proposant tout ou partie du matériau musical des secondes, selon des schémas très proches de ceux que présente le virelai, et qui prendra en Espagne le nom de *villancico*.

Les *Cantigas de Santa Maria* sont conservées dans quatre manuscrits : trois en Espagne et un en Italie, à Florence. Les plus remarquables sont les deux *codices* conservés à la bibliothèque du monastère de l'Escorial : l'un d'eux est le seul à posséder la collection complète, l'autre se distingue par l'extrême richesse de ses miniatures (plus de 1200).

Sommet de l'œuvre de cet esprit universel que fut Alphonse X, les *Cantigas* peuvent être également considérées comme le témoignage poétique et musical le plus significatif de la sacralisation de l'amour courtois.

G. D.

biographies

Marcel Pérès

Après des études d'orgue et de composition au Conservatoire de Nice, Marcel Pérès poursuit sa formation en Grande-Bretagne et au Canada. De retour en Europe en 1979, Marcel Pérès se spécialisa dans la musique médiévale et fonda en 1982 l'Ensemble Organum avec lequel il entreprit une exploration systématique et méthodique des domaines les moins étudiés des répertoires médiévaux. Depuis 1984, il dirige à la Fondation Royaumont, un Centre de Recherche pour l'Interprétation des Musiques Médiévales qui a pris récemment une dimension européenne, le CERIMM : les colloques organisés à l'abbaye de Royaumont ont concerné en 1997 la musique italienne du XIV^e siècle et en 1998 les musiques et rituels dans les cathédrales européennes et l'échelle du grégorien. Un colloque (parallèlement à un festival) sur « l'Espagne des trois cultures » est prévu du 19 au 26 juillet à la Fondation Royaumont. Dans le

cadre de l'année du Maroc en France en 1999, une mission d'échange et de formation avec des chanteurs marocains a été confiée à Marcel Pérès par l'Ambassade de France au Maroc et le commissariat de l'Année du Maroc. En relation avec la société Harmonia Mundi, Marcel Pérès réalise depuis 1983, une collection discographique consacrée aux différents répertoires du Moyen Age qui a reçu les plus hautes distinctions : FFFF de Télérama, Diapason d'Or, 10 du Répertoire, et tout dernièrement le Cannes Classical Awards 1997 pour l'Ecole Notre Dame. Marcel Pérès a obtenu en 1990 le Prix Léonard de Vinci du secrétariat d'Etat aux Relations Culturelles Internationales pour l'Italie.

Pierre Barrat

Comédien et metteur en scène dramatique de formation, Pierre Barrat s'intéresse très rapidement à la mise en scène lyrique et au renouveau du répertoire contemporain. Ainsi, il fonde en

1968 le Théâtre Musical d'Angers où il met en espace des créations de compositeurs prestigieux tels G. Ligeti, C. Prey et G. Reibel. Nommé en 1972, directeur de l'Opéra du Rhin, il coproduit divers opéras dont il est le metteur en scène avec plusieurs festivals dont celui d'Avignon et d'Aix-en-Provence. Deux ans plus tard, il prend la tête de l'Atelier du Rhin, pour développer le rôle de cette structure dans le domaine du théâtre musical. Pierre Barrat s'intéresse alors à des répertoires très éloignés dans le temps : il met notamment en scène *Didon et Enée* de Purcell, *Béatrice et Bénédict* d'Hector Berlioz et *Dans le ciel je me promène* de Karlheinz Stockhausen. A partir de 1985, il donne une nouvelle orientation à l'Atelier Lyrique du Rhin en élargissant sa mission de création lyrique à la production d'œuvres dramatiques. Dans ce cadre il signe une mise en scène de *Dom Juan* de Molière en 1986. Parallèlement, Pierre Barrat a repris son travail

de comédien et de récitant à travers notamment l'*Histoire du Soldat* avec l'Ensemble Intercontemporain en 1994 et *Quartett* d'Heiner Müller dans une mise en scène de Marie-Noël Rio en 1996. C'est sous la direction de ce même metteur en scène qu'il s'est distingué lors de la pièce *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Bertolt Brecht l'année dernière. En écho à son travail au sein de la compagnie des Théophiliens à la Sorbonne, Pierre Barrat avait une première fois collaboré avec Marcel Pérès sur un mystère médiéval en 1988-89 avec *La Passion des Carmina Burana*.

Lara Bruhl

Née en 1969, la comédienne Lara Bruhl est diplômée du Conservatoire National de Mulhouse où elle a étudié de 1984 à 1989. Elle a suivi des stages auprès de J. Lacornerie, C. Tordjman et F. Bon. Entre 1992 et 1998, elle a joué dans de nombreuses pièces au théâtre : *Jeanne et les Juges* de T.

Maulnier (mise en scène de M. Tassencourt) au Théâtre Edouard VII à Paris, *Esther* de J. Racine (mise en scène F. Deschamps) au Grand-Trianon à Versailles, *Les Femmes Savantes* de Molière (mise en scène M. Tassencourt) au Théâtre Fontaine à Paris, *Béatrice et Bénédict* d'après H. Berlioz (mise en scène P. Barrat) en tournée à Angers, Strasbourg et en Ile-de-France, *Le Journal d'un femme de chambre* d'après O. Mirabeau (mise en scène J. Léguillier) au Théâtre Dejazet à Paris et en tournée dans le cadre des « Régionales » de l'Atelier du Rhin, et en Ile-de-France (Boulogne-Billancourt, Courbevoie...), *Antigone* de J. Anouilh (mise en scène M. Guignard) au Théâtre du Pilier à Belfort, et *Alices* d'après L. Caroll (mise en scène L. Fréchuret) en tournée en province. Elle a également tourné dans des courts-métrages : *Les Mauvais Pas* réalisé par S. Ginet, *Poursuivant s'envole* ainsi que *Shizuka*, réalisés par V. Kempencers.

Simon Duhamel

est licencié en décors de théâtre à l'Université de New York. Il est assistant décorateur sur quatre longs-métrages dont *L'amour par terre* de J. Rivette et *La bête dans la jungle* d'A. Arias. Il signe ensuite les décors de trois autres longs-métrages dont *Le Jardinier* de J.P. Sentier (Prix Jean Vigo, 1980), et *L'Amoureuse* de J. Doillon. Il est assistant décorateur sur plus de trente cinq spectacles de P. Ionesco, Ch.

Obolensky, F. Tournafond, et travaille en particulier avec R. Platé dont il est le principal assistant entre 1982 et 1991. Il a signé les décors de pièces de théâtre telles que *Peer-Gynt* de P. Chereau, *Savanah Bay* de M. Duras, *Par les Villages* de C. Rég, *Deux sur la Balançoire* de B. Murat, *La Tempête* d'A. Arias, *Le Mahabaratta* de P. Brook et *Les Paravents* de M. Maréchal ; de même que les décors d'opéras tels que *Les Indes Galantes* et *The Rake's Progress* d'A. Arias, *Les Mozart Da Ponte* de P. Constant et J.C. Malgoire, *Aida* de V.

Rossi à Paris-Bercy, *Les Contes d'Hoffman* et *Carmen* d'A. Arias. Il signe également les décors de quatorze spectacles de théâtre, d'opéra et scénographies d'expositions dont *L'Heure espagnole*, *Il Campanello*, *Le Mariage de Mr. Mississippi*, *Les Bonnes* à New York, *Sganarelle* et *Le mariage forcé* de P. Merle, *Papiers d'Arménie* de P. Constant, *Sindbad* de P. Barrat, *Escorial* de S. Cellier au Musée de la Porcelaine à St Amand.

Marie Occhipinti

Née en 1954, elle est initiée à la fabrication du masque par Erhard Stiefel. En 1983, elle crée les masques de *Par les Villages* (mise en scène de C. Régy) au Théâtre de Chaillot. De 1983 à 1987, elle fabrique divers accessoires pour le Théâtre National de Bruxelles, Le Grand Théâtre de Genève, le Théâtre de l'Europe-Odéon et le Théâtre de la Criée. En 1986, elle crée des masques-romans pour *La Pierre qui chante* (mise en scène de Silvia Malagugini). En 1987, elle

fabrique des masques de *commedia dell'arte* pour l'atelier de masque dirigé par Mario Gonzalès au Conservatoire de Paris. Elle invente également des masques d'animaux pour *La vraie vie d'Hector F...* mise en scène par Stanislas Nordey au théâtre de Sartrouville en 1994, et en 1998, des masques de *commedia* pour *Le Médecin volant*, une mise en scène d'Emmanuel Ray au T.E.P. de Chartres.

Ensemble Organum

Fondé en 1982 par Marcel Pérès à l'Abbaye de Sénanque, accueilli depuis 1984 à la Fondation Royaumont, près de Paris, l'Ensemble Organum a pour vocation le renouveau de l'art vocal et instrumental pratiqué au cours des différentes périodes du Moyen Age. La structure souple de l'Ensemble permet de faire appel pour chaque répertoire à des chanteurs issus d'horizons différents. Par leur formation ou leur timbre de voix particulier, ils enrichissent la réflexion sur les répertoires abordés. Les

investigations musicales de l'Ensemble sont menées en relation avec le Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM - Fondation Royaumont) dont Marcel Pérès assure également la direction. Chaque enregistrement de l'Ensemble est une illustration de son approche à la fois historique et expérimentale du répertoire occidental, au croisement de l'étude musicale ou théorique des sources et de la pratique de traditions orales encore vivantes. Cette démarche a permis de revivifier des traditions qui remontent aux premiers temps du christianisme tel les chants des Eglises de Rome, de Milan, de Bénévent, ainsi que des répertoires romans ou gothiques et même des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles qui contiennent encore en elles des ferments de culture médiévale. Ces répertoires, encore largement inexplorés, rendent progressivement à l'auditeur d'aujourd'hui la mémoire des sociétés passées et

laissent entrevoir l'extraordinaire richesse esthétique de siècles confondus sous le terme générique de Moyen Age. Par ses activités données dans le monde entier, souvent grâce au soutien de l'AFAA, l'Ensemble occupe aujourd'hui l'une des premières places dans le panorama de la musique ancienne. L'Ensemble Organum est subventionné par la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France-Ministère de la Culture et le Conseil Général du Val d'Oise. La Fondation Paribas lui apporte son soutien. Les adhérents de l'Association des Amis de l'Ensemble Organum peuvent suivre le travail entrepris et participent à certains financements.

Joel Cohen

Directeur de la Boston Camerata, Joel Cohen est reconnu comme l'un des plus éminents spécialistes de l'interprétation des musiques anciennes. Ses talents de musicien, chef et musicologue et son style unique de programmation ont rendu la

Camerata célèbre aux Etats-Unis, aussi bien qu'en Europe et en Asie. Luthiste, il accompagne de nombreux artistes, d'Hugues Cuénod à Anne Azéma. Il se reproduit comme chef invité à la Monnaie à Bruxelles, à Tanglewood, et à Aix-en-Provence. Il crée la Camerata Méditerranée afin de se concentrer sur les répertoires du bassin méditerranéen. C'est avec la même énergie qu'il se consacre à son travail de conférencier et de commentateur pour les radios et télévision françaises et américaines. Parmi les nombreuses récompenses qui l'honorent, retenons le Harvard University Signet Society, American Critics' Circle, le Grand Prix du Disque, Chevalier des arts et des lettres. Il signe plus de cinquante enregistrements sur les labels Erato, Nonesuch, Harmonia Mundi.

Dominique Visse

C'est à l'âge de 11 ans que Dominique Visse entre à la maîtrise de Notre Dame de Paris. En même temps, il com-

mence des études d'orgue et de flûte qu'il achèvera au Conservatoire National de Versailles. Passionné de musique médiévale et Renaissance, il rencontre en 1976 le grand pionnier de la voix de haute-contre Alfred Deller et devient son élève. Il travaille également avec Nigel Rogers, René Jacobs et William Christie. En 1978, Dominique Visse fonde l'Ensemble Clément Janequin avec lequel il enregistre notamment une série de disques et chansons polyphoniques françaises de la Renaissance chez Harmonia Mundi qui sont devenus de véritables références dans ce répertoire. L'année suivante, et lors de sa création, il entre aux Arts Florissants en tant que chanteur et transcripteur de l'ensemble. Depuis cette époque, Dominique Visse est devenu l'un des artistes lyriques les plus demandés du milieu de l'opéra baroque, collaborant avec René Jacobs, Jean-Claude Malgoire, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, William

Christie, Allan Curtis, Nicholas Mac Geggan, Robert King, Ivor Bolton... dans les opéras de Paris, Berlin, Cologne, Amsterdam, Innsbruck, Lausanne, Montpellier, Houston, Barcelone, Munich, Versailles, à la Monnaie de Bruxelles, au Châtelet, en tournée au Japon et aux Etats-Unis... et aux Festivals d'Aix-en-Provence et d'Edimbourg. On pourra le voir au Staatsoper de Berlin et prochainement au Festival de Salzbourg, à l'opéra de Barcelone et à New York dans un de ses rôles de prédilection, celui de Satirino dans *La Calisto* de Cavalli dirigé par René Jacobs et mise en scène par Herbert Wernicke, créé et repris à La Monnaie à Bruxelles. Dominique Visse ne se limite pas au répertoire baroque et a chanté dans *Les Brigands* d'Offenbach, mis en scène par Jérôme Deschamps, et sous la direction de Charles Dutoit, a enregistré pour Decca le rôle de la Marquise dans *Le Gendarme incompris* de Poulenc. Il est également

sollicité pour chanter des œuvres contemporaines et a été invité par Luciano Berio à participer à la création de *Outis* à La Scala de Milan en octobre 1996 qui sera repris en septembre 1999. Dominique Visse donne des récitals avec luth et piano allant de Machaut à Berio en passant par Dowland, Schubert, Offenbach, Massenet, Satie et Poulenc. Il a enregistré plus d'une cinquantaine de disques, principalement chez Harmonia Mundi.

Anne Azéma,

dont le critique du « Volkskrant » d'Amsterdam a dit qu'elle se compare dans son champ d'action à Callas ou à Fisher-Dieskau, a été unanimement saluée par les critiques de quatre continents pour ses interprétations de musique ancienne et contemporaine. Elle travaille régulièrement avec la Boston Camerata et la Camerata Mediterranea (qu'elle a fondée en compagnie de Joel Cohen), se produit avec eux en concerts et enregistre-

ments et est également artiste invitée de nombreux ensembles de musique de chambre. Ces dernières saisons l'ont vue soliste ou en récital aux festivals d'Utrecht, Singapour, Aix-en-Provence, Séville, Jérusalem, Boston, Tanglewood, Versailles, Tokyo et New York. Son premier disque récital, *The Unicorn*, a été Critic's Choice de Gramophone, et nommé pour le Grand Prix des Discophiles. Son deuxième disque récital, *Le Jeu d'Amour* est paru au printemps 1997. Elle enregistre régulièrement pour Erato (Grand Prix du Disque), Nonesuch, Harmonia Mundi.

The Boston Camerata fondée en 1954, la Boston Camerata a été associée jusqu'en 1974 au Boston Museum of Fine Arts. Depuis 1968, Joel Cohen en dirige l'ensemble des activités d'enseignement, de recherche, d'enregistrement et de production en concerts. La Boston Camerata se produit en tournées mondiales depuis 1974 ; récemment

au Canada, en Angleterre, en Espagne, en France, en Allemagne, en Italie, au Portugal, aux Pays-Bas, à Singapour et en Israël. Aux Etats-Unis, l'ensemble a participé dernièrement aux festivals de musique ancienne de Berkeley et de San Antonio, de même qu'au Festival Biennal de Musique Ancienne de Boston de 1981 à 1993. La Boston Camerata continue de se produire régulièrement en tournée sur tout le territoire des Etats-Unis, et a reçu des invitations du Festival de Tanglewood en 1992, 1994 et 1995. L'ensemble a entrepris sa première tournée au Japon en 1995, s'est produit pour la première fois en Scandinavie en 1996 et a reçu sa première invitation pour participer au Kalamazoo Medieval Institute en 1997. Les apparitions publiques de la Boston Camerata ont inclus des séries radio américaines diffusées à l'échelle nationale, de nombreuses émissions de radio en France, en Angleterre, au Canada, en Allemagne, en Espagne,

en Suisse, en Norvège et en Suède, de même que plusieurs apparitions à la télévision française, avec la diffusion du *Roman de Fauvel* au printemps 1992. Aux Etats-Unis, La Boston Camerata a interprété la musique de *Guardian of Memory*, un projet télévisé pour la Bibliothèque du Congrès en 1993. La vidéo de *Shall We Gather at the River* a été programmé de nombreuses fois sur la chaîne câblée américaine, durant l'hiver 1992-93, de même que *Simple Gifts* (1995), projet musical du groupe Shaker, a été l'objet d'une diffusion massive (télévision et radio américaines, ainsi que sur la BBC). Les enregistrements de la Boston Camerata sont distribués dans le monde entier. En 1989, Joel Cohen et l'ensemble ont reçu le Grand Prix du Disque pour l'enregistrement (basé sur les sources originales), de la légende de *Tristan et Iseult*. La plupart des enregistrements et performances de la Boston Camerata reçoit un accueil très chaleureux de

l'ensemble de la critique, de même que de nombreux prix de musique.

Patrizia Bovi

est née à Assisi, en Italie et s'initie très tôt à la musique. Elle entre au Conservatoire de Perugia où elle étudie le chant classique avant de s'intéresser au chant médiéval et à celui de la Renaissance. Elle fonde l'Ensemble Micrologus en 1984, ensemble qui regroupe des musiciens et des chanteurs travaillant sur la recherche et l'interprétation des répertoires du haut Moyen-Age en Europe. En 1990, Patrizia Bovi rejoint le Quatuor Vocal Giovanna Marini puis crée en 1995, avec l'Ensemble Organum de Marcel Pérès, le *Laudario di Cortona* à la cité de la musique. Passionnée par la pédagogie musicale, elle a mis au point une méthode d'enseignement du chant médiéval et propose régulièrement des séminaires d'interprétation.

Ensemble Micrologus

Ensemble vocal et instrumental fondé en 1984,

Micrologus s'est spécialisé dans la musique méditerranéenne du Moyen-Age. Il appuie ses interprétations sur des recherches historiques, organologiques et iconographiques rigoureuses et sur l'étude comparée des folklores. L'ensemble dispose d'un effectif à géométrie variable de cinq à onze musiciens selon les programmes. Chaque membre joue de 3 ou 4 instruments. Cette polyvalence confère une plénitude sonore rare dans ce répertoire. Chacun de leurs concerts est un spectacle complet. Opus 111 a créé l'événement en éditant leur disque *Landini et ses contemporains* qui a été sélectionné comme le meilleur disque de musique médiévale de l'année 1995 par les critiques de Diapason.

technique

Olivier Fioravanti

régie générale

Pierre Mondon

régie plateau

Guillaume Ravet

régie lumières