



Livre de Boulez

Mardi 10 avril 2018 – 20h30



Ce concert est enregistré par **France Musique**
et sera diffusé ultérieurement.



Ce concert est diffusé en direct sur le site internet
live.philharmoniedeparis.fr, où il restera disponible pendant six mois.

— PROGRAMME —

Pierre Boulez

Livre pour quatuor

Version révisée avec quatrième mouvement reconstruit par Jean-Louis Leleu
et Philippe Manoury, commande de la Daniel Barenboim Stiftung
et de la Philharmonie de Paris, création

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao, violon

Constance Ronzatti, violon

Franck Chevalier, alto

Pierre Morlet, violoncelle

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H35.

Pierre Boulez (1925-2016)

Livre pour quatuor

Ia

Ib

II

IIIa

IIIb

IIIc

IV

V

VI

Composition : de mars 1948 à juillet 1949, en 6 mouvements ; partition révisée par le compositeur en 1954 ; mouvement IV reconstruit par Jean-Louis Leleu et Philippe Manoury en 2017.

Commande : de la Daniel Barenboim Stiftung et de la Philharmonie de Paris.

Création : mouvements I et II, en octobre 1955, à Donaueschingen, par le Quatuor

Marschner ; mouvements V et VI, en 1961, à Darmstadt, par le Quatuor Hamann ;

mouvements IIIa, IIIb et IIIc, en 1962, à Darmstadt, par le Quatuor Parrenin ;

mouvement IV, reconstruit par Jean-Louis Leleu et Philippe Manoury, le 10 avril 2018, à la Philharmonie de Paris, par le Quatuor Diotima.

Publication : sans le mouvement IV, Heugel, 1958 puis 1960.

Durée : environ 65 minutes.

Pierre Boulez avait à peine 23 ans lorsqu'il entreprit de composer un quatuor à cordes de vastes dimensions, dont il n'allait terminer la rédaction (en laissant provisoirement de côté dynamiques et *tempo*) qu'au terme de seize mois de travail, en juillet 1949. Sous sa forme originelle, l'œuvre comporte six mouvements, ou plus exactement – en fonction du matériau utilisé et du type d'écriture – trois couples de mouvements : I-II, III-V et IV-VI. Bien que dans une lettre adressée à Cage en décembre 1950 Boulez mentionne un projet d'édition du *Quatuor* auquel il dit travailler alors activement, il semble qu'il ait fallu attendre 1954 pour qu'en vue de

la création des mouvements I et II par le Quatuor Marschner (qui eut lieu à Donaueschingen en octobre 1955) le compositeur complète la partition, et établit le texte définitif de ce qui est alors devenu le *Livre pour quatuor*, sans le mouvement IV (le plus développé des six), dont la rédaction est restée en suspens. La première exécution publique des mouvements V et VI fut donnée en 1961 à Darmstadt par le Quatuor Hamann, celle des mouvements IIIa, IIIb et IIIc, enfin, en 1962, à Darmstadt encore, par le Quatuor Parrenin. Cette version de l'œuvre réduite à cinq mouvements a été publiée par Heugel en 1960.

Le *Quatuor à cordes* est, dans le prolongement du quatrième mouvement de la *Deuxième Sonate pour piano* (1948) et juste avant *Polyphonie X* (1950-1951), la première œuvre où Boulez a tenté de réaliser ce qu'il nommait « l'intégration du rythme à la polyphonie » au sein d'une construction de grande ampleur, entièrement affranchie des schémas formels hérités de la tradition. Il s'agissait ainsi, pour lui, de réaliser une synthèse entre, d'un côté, les recherches menées par Messiaen dans le domaine du rythme, et de l'autre l'idéal wébernien d'une écriture polyphonique libérée de toute carrure, et se déployant dans l'espace sonore que régit l'échelle non hiérarchisée des douze demi-tons.

Tel qu'il était conçu initialement, le *Quatuor* s'affirmait, non sans fierté, comme une œuvre close sur elle-même, épuisant, mouvement après mouvement, les possibilités contenues dans son matériau de départ, et où était assignée aux couples de mouvements une place très précise. Sa transformation en un « livre », dont les parties deviennent des chapitres « détachables » pouvant être joués séparément – préfiguration du modèle formel de l'œuvre ouverte, composée de « formants » (terme employé à propos de la *Troisième Sonate pour piano*) plutôt que de mouvements dont l'ordre est établi de manière contraignante –, procède d'une révision profonde de ce projet originel. Boulez a lui-même dit plus tard qu'il en avait probablement eu l'idée en lisant *Igitur* ou *Un coup de dés* de Mallarmé. La première mention du terme de « livre » appliqué au *Quatuor* n'apparaît, en tout cas, que dans une lettre adressée par Boulez à Stockhausen en octobre 1954 (« Car ce quatuor, j'en fais éditer les mouvements, et il devient un livre pour quatuor »). Par ailleurs, il est fort possible que la mutation du concept originel de l'œuvre ait eu lieu

à la faveur des premiers échanges avec John Cage, qui remontent précisément à 1949. Dans la lettre déjà citée de décembre 1950, où il n'est encore question que du *Quatuor*, Boulez dit justement concevoir les *Polyphonies* qu'il est en train d'écrire comme un « livre de musique », dans l'esprit du *Book of Music* pour deux pianos composé par Cage en 1944. Toute référence au « Livre » de Mallarmé est, quant à elle, improbable, ce texte n'ayant été publié qu'en 1957.

Si tout le *Quatuor* consiste, pour l'essentiel, en développements élaborés à partir de séries de cellules rythmiques bien définies (qui sont tantôt reprises telles quelles – à l'endroit ou à l'envers – tantôt transformées selon les procédés mis au point par Messiaen), deux types de mouvements s'opposent nettement dans l'œuvre : II, IV et VI sont des mouvements rapides, à l'écriture volontairement aride, dans lesquels ces développements, tantôt libres tantôt « canoniques » – c'est-à-dire prenant la forme de canons rythmiques plus ou moins étendus, obéissant au modèle du double canon par mouvement contraire (canon en X, ou « croisé ») –, tirent toute leur matière du « thème » exposé au début de II. À ces développements se combine, dans IV et dans VI, la reprise intégrale, à l'envers, du texte des deux volets du mouvement introductif : celui de la dans IV, celui de Ib dans VI – ce qui se marque, de façon perceptible, dans les fluctuations de tempo (les *tempi* de I étant plus lents que ceux de II). L'idée même de polyphonie subit dans ces agencements une mutation profonde : ce qui y est donné à entendre, ce ne sont plus des « voix » saisissables en tant que telles, mais des figures conquises sur l'éclatement des parties individuelles, et résultant, comme souvent déjà chez Webern, du jeu collectif. III et V, qui font office de mouvements « lents », sont, à l'inverse, d'essence lyrique, et se caractérisent par la superposition souvent foisonnante de mélismes très souples et d'une extrême plasticité, mais rythmiquement indépendants les uns des autres, où triomphe, selon la formule même du compositeur, l'« impression de flexibilité et d'improvisation » ; la polyphonie est ici bien réelle, chaque instrument modelant ses propres lignes, dotées d'une respiration propre.

Le choix du quatuor à cordes comme médium, après la *Deuxième Sonate*, témoigne de l'importance accordée par Boulez à la dimension sonore. Le quatuor est ici traité comme un vaste instrument à seize

cordes offrant, du fait qu'il est joué par quatre musiciens, des possibilités d'agencement polyphonique beaucoup plus riches que le piano, et Boulez en exploite également les nombreuses ressources timbriques : opposition *arco* / *pizzicato*, et, au sein même du jeu *arco*, archet normal (avec les crins) / *col legno* (avec le bois), tantôt *tratto* tantôt *battuto*; sons timbrés (vibrés ou cordes à vide) / sons harmoniques; plusieurs positions de l'archet sur la corde sont également possibles : position naturelle, sur la touche ou près du chevalet; à quoi s'ajoute l'usage de la sourdine. Cet intérêt pour le timbre n'est pas nouveau en soi (de tels effets sont déjà présents dans les œuvres de Webern écrites autour de 1910), mais il est alors dans l'air du temps : la composition du *Livre pour quatuor* coïncide avec la naissance de la musique concrète (les *Cinq Études de bruits* de Pierre Schaeffer datent de 1948) et avec la découverte par Boulez du piano préparé de Cage (qu'il invitera à présenter ses *Sonates et interludes* chez Suzanne Tézenas en juin 1949). Si poussé qu'il soit dans le *Quatuor*, le travail sur le son n'y est jamais, il est vrai, une fin en soi : il reste un moyen mis au service de la construction, toujours subordonné à la mise en évidence et à la caractérisation des structures. Mais l'importance que Boulez lui accorde à ce titre fait de l'œuvre l'un des quatuors à cordes les plus riches en couleurs du répertoire.

Bien qu'il l'ait fait éditer – à la différence de ce qui s'est passé pour *Polyphonie X* –, Pierre Boulez a très tôt considéré que la partition du *Livre* devait être retravaillée, de manière à ce que l'écriture de l'œuvre soit rendue plus compatible – notamment en ce qui concerne la métrique, excessivement irrégulière – avec l'exécution par un quatuor. Dès la fin des années 1960, le compositeur a remis le *Livre* sur le métier, mais uniquement dans l'intention d'en réaliser une transcription pour orchestre à cordes, qui s'est du reste limitée à la réécriture des mouvements la et lb (celle du mouvement II est restée à l'état d'esquisse). Le *Livre pour quatuor* est demeuré, lui, en l'état. Lorsqu'en 2000 le Quatuor Parisii a enregistré l'œuvre et l'a mise à son répertoire (seul le Quatuor Arditti en avait donné jusque-là une exécution complète, à Donaueschingen en 1985), un certain nombre de modifications, destinées à faciliter la réalisation, ont été décidées en accord avec le compositeur : en particulier, les *tempi* figurant sur la partition éditée, qui sont presque toujours irréalisables, ont tous été fortement ralentis. Plus récemment, Pierre Boulez

a poursuivi ce travail de révision ponctuelle avec le Quatuor Diotima. Mais surtout, il envisageait, en 2012 encore, de compléter le mouvement IV, dont n'avaient jamais été fixés les *tempi* et les dynamiques, pour que puisse être jouée une version conforme à la conception initiale en six mouvements. Le problème oculaire dont il souffrait depuis quelques années, s'aggravant, l'a finalement contraint à renoncer au projet. C'est Philippe Manoury et moi-même qui l'avons mené à bien, à partir d'une étude approfondie du texte musical et de diverses indications notées dans les manuscrits, et en nous aidant de la logique que permettait de comprendre l'analyse du mouvement VI, conçu dans le même esprit.

Jean-Louis Leleu

Sur la finition du *Livre pour quatuor*

Tout a commencé par un coup de téléphone d'Irvine Arditti, qui me demandait si j'accepterais de compléter le quatrième mouvement du *Livre pour quatuor*, composé par Pierre Boulez en 1948-1949. Il en avait fait la proposition à Daniel Barenboim en vue d'une création à la Pierre Boulez Saal de Berlin. Je répondis qu'il me fallait étudier de près la question, ignorant l'ampleur du travail et, le cas échéant, la responsabilité esthétique qui m'incomberait. Je me doutais bien que si Boulez avait abandonné son projet, c'est qu'il devait avoir de bonnes raisons. Reconstituer le fil conducteur qui l'avait amené là où il était lorsqu'il s'est désisté n'était pas une mince affaire.

Dans un premier temps, j'ai eu accès à une partition, copiée à l'encre, impressionnante par la densité d'écriture qui la constitue. Sur de grandes pages, Boulez avait élaboré un premier jet fait de blocs compacts, semblable à une matière minérale et dense qui ne serait pas encore travaillée. Cela m'évoquait quelques tableaux de Pollock, ou même de Gerhard Richter, par l'accumulation des signes qui se bousculaient sur des espaces assez réduits. Irvine Arditti m'avait prévenu: il n'y avait aucune indication de tempo, ni de nuances ni de phrasé, seulement des hauteurs et des rythmes. De plus, ces derniers étaient proprement « injouables », et j'ai donc compris qu'il fallait d'abord résoudre ce problème avant de compléter ce qui manquait à la partition. Ce quatuor était contemporain de la *Deuxième Sonate* pour piano, que je connais assez bien, et je décelais ici et là quelques similitudes dans les motifs entre ces deux œuvres; mais, connaissant l'attrait irrésistible de Boulez pour les déductions, je me doutais bien qu'il me faudrait avoir accès à de très nombreuses sources d'information pour comprendre comment il en était arrivé à ce stade.

Une question me revenait sans cesse à l'esprit: comment peut-on écrire une telle quantité de musique sans marquer le moindre signe d'expression, sans donner d'indications de tempo et d'intensité, sans indiquer s'il faut ralentir ou accélérer? Cette incertitude m'a amené à comprendre que, cette fois, l'intuition ne me serait pas d'un grand secours. Finalement, par sa complexité même, le projet m'intrigua, et je téléphonai à Arditti pour lui dire que j'acceptais de relever le défi.

Handwritten musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, featuring extensive annotations in red ink. The score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a measure number (45, 52, and 57).

System 1 (Measures 45-48):

- Violin I:** Annotations include "(bicyc vif)", "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *mf* to *f*.
- Violin II:** Dynamics range from *f* to *mf*.
- Viola:** Dynamics range from *f* to *mf*.
- Cello:** Dynamics range from *f* to *mf*.

System 2 (Measures 52-55):

- Violin I:** Annotations include "(bicyc vif)", "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *mf* to *f*.
- Violin II:** Annotations include "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.
- Viola:** Annotations include "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.
- Cello:** Annotations include "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.

System 3 (Measures 57-60):

- Violin I:** Annotations include "(bicyc vif)", "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.
- Violin II:** Annotations include "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.
- Viola:** Annotations include "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.
- Cello:** Annotations include "rit... f... 120", "Sub-tenor 2nd ed", "rit...". Dynamics range from *f* to *mf*.

At the bottom of the page, there is a large handwritten number "4" and a circled letter "B".

Annotations par Philippe Manoury sur le quatrième mouvement.
Reproduit avec l'autorisation des Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris.

Je me renseignai alors auprès de Robert Piencikowski, grand spécialiste de Boulez, qui a longtemps travaillé à la Fondation Paul Sacher à Bâle, où sont conservés les esquisses et les manuscrits. Il me conseilla de prendre contact avec le musicologue Jean-Louis Leleu, qui avait déjà mené une étude très approfondie sur le *Livre pour quatuor* et venait de publier un ouvrage qui contenait les informations que je cherchais. Ce que je fis. À mesure que nos discussions avec Jean-Louis Leleu avançaient, il devenait clair que la tâche dans laquelle je m'étais engagé était encore plus complexe que je ne l'avais imaginé.

Ce quatrième mouvement – je commençais maintenant à m'en apercevoir – était construit sur les décombres des autres mouvements de ce quatuor. Il me fallait alors sonder les autres mouvements pour saisir le sens de celui-ci. Pour donner un exemple, il me fallait savoir que tel passage de ce mouvement trouve sa source dans la fin du premier mouvement, mais dans une lecture rétrograde des rythmes et en intervertissant l'ordre des parties instrumentales, selon un principe de « marches d'escalier »... Il m'apparaissait de plus en plus clairement que la manière dont Boulez composait à cette époque s'apparentait aux techniques du montage sur bande magnétique adaptées à l'écriture musicale. Pierre Boulez allait bientôt faire un séjour houleux dans le Club d'Essai de Pierre Schaeffer, dans lequel on découpait des bouts de bandes magnétiques pour les recoller dans un ordre différent. Club dont il claquera la porte, le qualifiant de « marché aux puces des sons¹ ». Néanmoins il existe ici une convergence, non dans la pratique mais dans la théorie, entre les procédés d'écriture utilisés par Boulez et ces techniques de montage ; c'est aussi la raison pour laquelle cette partition demeurait injouable.

Je progressais peu à peu dans les méandres de cette « jungle musicale » et commençai le travail de réécriture, toujours renseigné par les connaissances dont Jean-Louis Leleu me faisait part, et sans lesquelles je n'aurais guère pu mener à bien ce travail dans un délai aussi bref. J'avais achevé environ un bon tiers de cette réécriture quand, au cours d'un voyage en train, ma valise fut volée avec mon manuscrit à l'intérieur. J'étais catastrophé. Près de deux mois de travail s'étaient envolés. Il fallait

1 Cf. son article dans *l'Encyclopédie de la musique*, Éditions Fasquelle, 1958.

This image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet, specifically measures 218 through 229. The score is written for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl). The notation is heavily annotated with red ink, indicating performance instructions and dynamics.

Key annotations include:

- Measure 218:** Starts with a *pizz* (pizzicato) marking. Dynamics range from *f* to *mf*. A red arrow points to a *ritard* (ritardando) instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 96$.
- Measure 221:** Features a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. A *ped* (pedal) marking is present.
- Measure 222:** Includes a *ped* marking and a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 96$.
- Measure 223:** Contains a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 112$.
- Measure 224:** Includes a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 96$.
- Measure 225:** Features a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 112$.
- Measure 226:** Includes a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 96$.
- Measure 227:** Contains a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 112$.
- Measure 228:** Includes a *ritard* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 96$.
- Measure 229:** Ends with a *ritard* instruction and a tempo marking of $\text{♩} = 112$.

The score is divided into three systems, each starting with a double bar line. The bottom system concludes with a large red number **-15-** and a tempo marking of $\text{♩} = 96$.

Annotations par Philippe Manoury sur le quatrième mouvement.
 Reproduit avec l'autorisation des Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris.

trouver une solution pour recréer ce qui avait disparu, et parmi toutes celles auxquelles j'ai pensé, l'une d'elles m'apporta, à ma plus grande surprise, LA solution. Il fallait que je consulte toutes les esquisses de ce mouvement! Je savais par Jean-Louis Leleu qu'il existait une partition que Boulez avait commencé à rédiger au propre dans le but de rendre ce mouvement jouable. Je décidai de passer une journée à la Fondation Sacher pour y étudier les esquisses et les manuscrits de ce mouvement. On me montra tout ce qui existait, et, à ma grande joie, je tombai finalement sur cette fameuse partition mise au net mais, hélas, incomplète! Boulez avait donc commencé (peut-être dès 1951 selon Jean-Louis Leleu) à faire le travail auquel je m'étais attelé et, ironie du sort, il l'abandonna précisément à l'endroit où j'en étais (à quelques notes près) lorsque mon manuscrit me fut volé! J'ai pu ainsi repartir de là et achever ce premier travail.

Restait la question des *tempi*, des dynamiques et des phrasés. J'ai proposé à Jean-Louis Leleu de déterminer les *tempi*, car il connaissait les sources de chacune des structures de ce mouvement et pouvait alors imaginer comment reporter les *tempi* qui y étaient associés. J'ai ensuite complété les dynamiques dans un esprit de clarté polyphonique pour différencier les couches les unes des autres. L'intuition a quand même fini par s'inviter dans ce travail, d'autant qu'en musique, il est impossible de ne procéder que par déduction.

Cette reconstruction est-elle celle que Boulez aurait souhaitée? Je me souviens d'une remarque qu'il m'avait faite à propos de l'orchestration par Friedrich Cerha du troisième acte de *Lulu* d'Alban Berg, orchestration qu'il jugeait par moments trop respectueuse des sources. Ayant bien connu Pierre Boulez, je peux espérer qu'il aurait plutôt apprécié la manière dont je lui ai « manqué de respect »!

Philippe Manoury, mars 2018

Le Quatuor Diotima et le *Livre pour quatuor* de Boulez

Comment aviez-vous abordé le *Livre pour quatuor* avant la rencontre avec Pierre Boulez ?

Franck Chevalier. Sans aucune certitude ! La partition, telle quelle, pose de grandes difficultés d'interprétation, notamment en ce qui concerne le tempo. Travailler le *Livre pour quatuor* était un vieux rêve pour nous : le travail sur cette pièce était dans notre projet de troisième cycle en... 1996, soit notre première année de quatuor. Puis nous avons abandonné l'idée, précisément parce qu'un certain nombre de questions ne trouvait pas de solution. Quand nous avons repris la pièce en 2011, voir Pierre Boulez nous est apparu immédiatement comme indispensable.

Guillaume Latour. Au début, j'ai trouvé cette partition assez aride, difficile à déchiffrer et à comprendre. Au bout de quelques longues répétitions et après les premiers concerts, j'ai découvert un incroyable raffinement dans cette musique. De cette extrême complexité se dégage un savoureux parfum ; cette musique se révèle follement poétique.

Pierre Morlet. La rencontre avec cette pièce s'est faite en plusieurs étapes. Le projet avait été évoqué pour la première fois en 1996 à la fondation de notre groupe. Nous avions souhaité travailler cette œuvre, mais notre professeur, Jean Sulem, nous avait suggéré de patienter un peu avant d'aborder une telle somme. À trop patienter, d'autres nous avaient grillé la politesse, et nous avons, de ce fait, attendu la bonne occasion (notre série Beethoven/Schönberg/Boulez au Théâtre des Bouffes du Nord) pour nous y plonger. Nous sommes restés sur nos principes habituels : situer son langage historiquement et par rapport à ses autres œuvres, et regarder quelles sont les spécificités de cette pièce (sa longueur, ses contrastes violents, un phrasé post-webernien, etc.).

Yun Peng Zhao. Comme pour beaucoup d'œuvres contemporaines, nous essayons d'abord de la situer dans son contexte, de connaître le sujet avant de nous mettre sur la partition. Cette connaissance détermine la façon dont nous abordons la partition, y compris pour la musique historique.

Avant les répétitions et les séances de travail, aviez-vous rencontré Pierre Boulez ?

F. C. Oui, je l'avais rencontré en tant que chef. Sous sa direction, j'avais joué l'*Adagio* de la *Symphonie n° 10* de Mahler, à l'occasion de l'inauguration de la Cité de la musique, avec l'Orchestre du Conservatoire de Paris. Expérience réellement fascinante. Sens inouï de l'équilibre, un rythme à la fois très rigoureux mais aussi très souple, une évidence dans le phrasé. L'une de mes plus belles expériences d'étudiant. Je connaissais aussi le compositeur à travers ses œuvres et la lecture de ses livres, particulièrement *Relevés d'apprenti*, qui m'avait fasciné.

G. L. Je l'avais rencontré durant mes études au Conservatoire de Paris (CNSMDP), mais en tant que chef d'orchestre et non comme compositeur.

P. M. Nous l'avions rencontré dans son bureau à l'Ircam, où nous lui avons expliqué notre projet autour de Beethoven et Schönberg, et l'intérêt d'y ajouter son *Livre pour quatuor*. Il avait été séduit et même touché par l'idée de se confronter à deux piliers fondateurs de la musique. Il nous avait donc donné son accord pour le projet et pour commencer un travail avec nous.

Y.P.Z. Bien entendu nous l'avions rencontré avant, notamment quand nous lui avons présenté le projet. C'était à l'Ircam, nous étions ravis et surpris qu'il fût immédiatement séduit par le projet malgré son emploi du temps et son âge. Il avait exprimé une grande volonté de refaire vivre cette pièce.

Comment s'est déroulé le travail de révision ?

F. C. En plusieurs étapes. Le travail avec Pierre Boulez a commencé tout d'abord par une rencontre sans instruments. Nous savions qu'il avait des réserves sur la pièce, la sachant difficilement jouable. Nous lui avons présenté notre projet Beethoven/Schönberg, et lui avons expliqué comment nous entendions fragmenter le *Livre* dans ces quatre concerts. L'idée l'a séduit, il a appelé sa secrétaire immédiatement pour prendre date, et nous avons bloqué des périodes de travail en commun sur-le-champ !



Pierre Boulez © Marion Gravrand/Megadisc Classics

La première séance, à Baden-Baden, fut avant tout un travail de réappropriation pour lui. Il est venu avec toutes les partitions à sa disposition, esquisses, etc. Ensuite, mouvement après mouvement, nous avons changé pratiquement tous les tempos de la pièce. Un travail à vrai dire fascinant. Ce qui nous a frappés alors, c'est sa grande ouverture à nos suggestions. Nous étions bien sûr extrêmement intimidés en arrivant, et nous nous attendions à écouter religieusement le maître! Mais très vite, il nous a demandé notre avis sur la faisabilité de tel ou tel passage. Ce fut donc un vrai moment de partage et d'échange.

Les autres sessions nous ont permis de changer quelques gestes vraiment jouables, principalement en ajoutant des notes de passage, de travailler sur le style et le caractère de chacun des mouvements. La grande question de la révision nous a fait beaucoup réfléchir: il faut avoir en tête qu'il n'avait que 23 ans au moment de l'écriture. Il était alors un jeune homme passionné et assez provocateur! Son maître mot était «il faut organiser le chaos», dans le sillage d'Antonin Artaud. Notre questionnement fut alors le suivant: la révision d'une pièce plus de cinquante ans après son écriture peut-elle conduire à trahir la rage juvénile, l'utopie nécessaire, en arrondissant trop les angles? Le regard d'un homme de 90 ans est fatalement tellement différent, le regard est plus apaisé.

G. L. Nous étions dans l'échange. La partition était quasiment injouable en l'état. Les *tempi* étaient très difficilement réalisables. Pierre Boulez était très à l'écoute de nos commentaires et de nos suggestions techniques. Nous avons découvert un homme très simple et amical!

P. M. Nous avons fait ce travail en plusieurs fois. Nous avons d'abord travaillé et même joué la pièce sans le voir. Puis nous avons commencé ce travail qui consistait à lui jouer le *Livre mouvement* par mouvement, en lui posant toutes les questions que nous avions. Il lui a fallu du temps pour se replonger dans une pièce écrite en 1948, et c'était vraiment une difficulté majeure pour lui. Il se replongeait dans son passé et pouvait ainsi – il l'admet volontiers – voir les erreurs ou les maladroites de l'écriture d'un jeune homme plein de tempérament. Une longue carrière de chef d'orchestre et de compositeur vous transforme et change vos perspectives.

Y. P. Z. Le travail s'est déroulé de manière totalement fluide. Bien entendu, il a fallu à Pierre Boulez un peu de temps pour se replonger dans cette pièce, vu qu'il s'était passé une soixantaine d'années entre la création de la pièce et nos séances.

Où avez-vous travaillé, essentiellement à l'Ircam ?

F. C. Notre première rencontre eut lieu à Baden-Baden, où nous avons travaillé au Festspielhaus, mis à notre disposition. Puis nous nous sommes vus en effet à l'Ircam.

Combien de répétitions avez-vous eues ?

G. L. D'innombrables répétitions en quatorze...

De longues séances ?

G. L. Des séances de quatre heures environ...

Y. P. Z. Il était intellectuellement très en forme, et nous pouvions travailler pendant de longs moments. C'est souvent nous qui réclamions une pause !

Sur les photos, on vous voit travailler autour de lui et de la partition. Était-ce un travail collégial ?

F. C. Le plus extraordinaire, chez cet homme hors du commun, est sans doute son accessibilité, sa simplicité. Il aurait pu nous regarder de haut, mais il nous a toujours traités presque en collègues, ce qui est un immense honneur. Nous pouvions déceler en fonction du type de travail que nous effectuions tantôt le compositeur tantôt le chef, quelquefois même le polémiste ! Tout cela est inséparable en lui.

G. L. Tout à fait. Nous lui disions ce qui était trop extrême techniquement, ou pour l'écoute globale, et il trouvait des solutions – parfois plusieurs. Nous proposons aussi des solutions aux problèmes purement instrumentaux.

P. M. Un travail organisé plus que collégial. Nous avons des problèmes basiques d'imprécisions ou d'erreurs dues à une édition ancienne et jamais vraiment relue. Il nous répondait donc directement par tel ou tel choix. Il nous avait aussi demandé d'être attentifs aux problèmes de faisabilité de ladite partition. Ce ne sont ni des erreurs ni des imprécisions mais bien des problèmes que seuls les instrumentistes ayant joué la partition peuvent évoquer avec le compositeur. Il s'agissait dans ce cas de lui montrer le résultat sonore de tel ou tel tempo, ou de telle ou telle articulation. À partir de ces exemples sonores, il nous suggérait une modification, une piste pour améliorer le rendu de sa partition. Dans ce cas précis, il y avait un travail d'échange car nos suggestions d'instrumentistes de quatuor l'intéressaient.



Le Quatuor Diotima et Pierre Boulez © Marion Gravrand/Megadisc Classics

Y. P. Z. C'était un travail plus qu'agréable et collégial. Il était conscient par exemple de la complexité de son écriture de cette époque, et nous demandait même de lui suggérer une écriture plus simple du point de vue des musiciens qui la pratiquent! C'est une grande leçon pour nous, musiciens de la jeune génération. Modestie, accessibilité et bienveillance.

La pédagogie pure ne l'a jamais attiré, mais comment a-t-il travaillé avec vous ?

G. L. Il était très amical, très drôle aussi. Je crois qu'il était heureux que nous fassions revivre cette œuvre que lui-même avait délaissée. Le travail était donc un vrai moment d'échange.

P. M. Comme il a toujours fait, simplement! Il n'a jamais souhaité enseigner dans une école, mais il a toujours été proche des jeunes (compositeurs, chefs, instrumentistes), prêt à les aider, à leur permettre d'avancer dans la voie qu'ils avaient choisie. Il a fait de même avec nous, cherchant à nous aider et à œuvrer à la réussite de ce projet.

Y. P. Z. Nous avons trouvé d'abord un compositeur consciencieux et soucieux de la faisabilité de sa musique, puis un chef d'orchestre et un maître qui, en quelques gestes et mots bien choisis, vous apporte un grand éclaircissement.

On vous voit très attentionnés, délicats. C'était un immense respect ou de la bienveillance de votre part ?

F. C. Comment ne pas avoir un immense respect pour une telle carrière, un tel parcours ? Cela force obligatoirement notre admiration. Pierre Boulez est une légende ! Il s'agissait vraiment de respect.

G. L. C'est définitivement un immense respect ! J'étais également touché par la sympathie et la simplicité qu'il a eues à notre égard.

P. M. On nous voit surtout mesurant notre chance... Rencontrer un compositeur est toujours utile car, outre ses paroles sur sa musique, sa personnalité apparaît au grand jour sans le médium d'une partition ou le décalage d'un propos rapporté. C'est un rapport plus direct qui éclaire beaucoup sur une partition.

Y. P. Z. Devant une telle personnalité, nous ne pouvions que lui montrer notre immense respect! C'est plutôt lui qui était bienveillant envers nous...

Un cérémonial avant de commencer le travail ?

P. M. Jamais! Une simple poignée de main, et tout était lancé.

Y. P. Z. Non, Pierre Boulez est un homme d'une simplicité rare, il est peu attaché à ce genre de chose.

Y a-t-il eu des moments d'intimité ou de discussions autres que sur la musique ?

F. C. Il nous a invités le deuxième soir de notre présence à Baden-Baden dans le meilleur restaurant de la ville. La soirée dura quatre heures, ce fut un moment très particulier. Ce que j'ai trouvé peut-être de plus émouvant est l'intérêt non feint avec lequel il écoutait nos commentaires sur les compositeurs vivants, le monde musical contemporain en général. Nous lui avons posé bien sûr mille questions, et il a pris le temps de répondre à chacune d'entre elles, sans donner de leçon, sans nostalgie et sans idées fixes. Un moment inoubliable.

G. L. Nous parlions volontiers de tout quand nous n'étions pas à la table de travail!

P. M. Durant cette soirée, il a pu cerner un peu plus notre Quatuor, nos origines, ce qui lui a permis d'évoquer son parcours de musicien, ses premières années de compositeur, ses combats comme chef pour imposer

d'autres répertoires aux orchestres ou son éternelle soif de découverte de nouvelles partitions. Au final, l'idée de nous apporter sa lumière sur une vie de musicien, de nous montrer ce qui l'avait marqué ou orienté pour emprunter une voie.

Y. P. Z. Nous nous souviendrons toujours de cette soirée à Baden-Baden. Après notre journée de travail, dans ce restaurant français très élégant et intime, nous avons passé des heures à discuter de tout, de la musique bien sûr, de la politique, de la culture et de l'éducation culturelle.

A-t-il fait part de passions ou de hobbies ?

F. C. Pas vraiment. Pierre Boulez est un homme avant tout indépendant, qui déteste la frime. L'homme privé est tout simplement inaccessible. C'est une manière de se protéger que je comprends parfaitement. Bien sûr, nous avons parlé du Bauhaus ou des peintres viennois, mais nous sommes toujours restés sur le terrain des idées, dans une atmosphère d'une grande chaleur.

P. M. On a senti une certaine pudeur, et, ce qui le rend touchant, l'envie de nous découvrir, de nous connaître mieux, cherchant à savoir ce qu'un Quatuor comme le nôtre pouvait avoir à raconter.

Y. P. Z. C'est un homme qui donne peu d'importance à ces choses-là, je n'ai pas eu l'occasion d'apercevoir des passions. Ceci dit, il est aussi très discret sur lui-même et sa vie en général.

On le voit rire avec vous... Était-il drôle, affable, sympathique ?

F. C. Pierre Boulez n'est jamais familier, et il serait complètement décalé de l'être avec lui. Blagueur, oui, quelquefois. Ironique et cynique, souvent ! Il n'hésitait pas à être franc, à appeler un chat un chat, et à donner son avis de manière crue, sans diplomatie ni détour. De plus, il possédait un sens de la formule assassine tout particulier : il pouvait dire une chose terrible en deux mots particulièrement bien choisis.

G. L. Pince-sans-rire, vif, toujours de bonne humeur et sympathique.

P. M. Simple et accessible... Une grande figure de la musique, mais abordable.

Y. P. Z. Il faisait partie de ces personnes qui maîtrisent parfaitement cet équilibre entre une proximité sympathique et sincère sans être familier.

Une anecdote ?

F. C. Après un concert à Lucerne, il nous fit part d'une douleur osseuse au dos, et nous expliqua qu'avec l'âge, ses os devenaient très fragiles. Il nous dit qu'il ressentait en fait la même chose que les femmes à la ménopause ! La situation était très drôle. Surtout du fait du décalage entre le lieu (*backstage*) et son anecdote. Surtout, nous ne nous attendions pas du tout à cette comparaison de la part de cet homme si pudique.

P. M. Son regard qui a changé lorsque, au cours du dîner à Baden-Baden, il a évoqué ses batailles contre ceux qui ne voulaient pas de sa musique ou de l'expérimentation en musique. On sentait dans le ton de sa voix comme dans ses attitudes une force immense, quelque chose qu'il ne voulait pas abandonner, laisser de côté. Et aussi une grande fierté d'avoir su lutter et de nous dire que c'était essentiel dans une vie de musicien.

Lors de ma rencontre avec Pierre Boulez, il m'avait dit que sa musique était pour les jeunes... En 2015, le *Livre pour quatuor* révisé est-il une musique pour les jeunes ?

F. C. Bien sûr ! C'est avant tout pour eux ! Comme je le disais plus haut, cette musique est celle de la rage de la jeunesse. Les jeunes peuvent s'y projeter totalement. La jeunesse est l'âge de l'utopie !

G. L. C'est la musique d'un jeune homme. C'est une musique pleine de fougue, pleine de sève. Peut-être faut-il être jeune pour saisir cette musique. Une chose est sûre : Pierre Boulez n'a jamais cessé de l'être !

P. M. La musique est un moyen de transmettre une époque, comme toute œuvre d'art. Rien d'étonnant à vouloir s'adresser aux jeunes musiciens et mélomanes. L'œuvre est assez originale et possède donc un fort potentiel d'intérêt.

Y. P. Z. Cette musique sera pour les jeunes musiciens du futur, certainement. En tout cas, elle est devenue beaucoup plus accessible après la révision.

Que retenez-vous de cette formidable expérience ?

F. C. L'honneur d'avoir pu rencontrer l'un des derniers « monstres sacrés » du monde musical. L'impression aussi d'avoir posé notre petite pierre à l'histoire de la musique.

G. L. La simplicité et l'humanité de cette rencontre, tout d'abord. Une certaine satisfaction d'avoir eu la chance de se l'approprier, avec la bienveillance du compositeur...

P. M. Le privilège d'avoir effectué ce travail, l'idée d'avoir récupéré des données importantes pour faire vivre cette œuvre et ainsi lui donner un futur plus simple.

Y. P. Z. Déjà une œuvre révisée et beaucoup plus appréciée par le public ! C'est beaucoup !

Avez-vous changé ?

F. C. Oui certainement. La grande leçon de ce travail de révision en commun est l'idée de l'illusion plus forte que la réalité. Ce fut tout l'enjeu de la réécriture de cette pièce.

G. L. J'aborde toutes les œuvres avec un autre œil depuis ce travail. Les œuvres, celles du répertoire ou celles à créer, sont maintenant pour moi faites d'un matériau malléable, à façonner. Rien n'est figé, tout est à créer et à recréer.

P. M. Non, nous n'avons pas changé, mais nous avons pu mieux voir encore la difficulté pour un compositeur d'être replongé dans une partition ancienne. Une sorte de regard sur lui-même, comme quelqu'un qui se relit ou se revoit des années plus tard, troublé...

Y. P. Z. Je dirais plutôt que Pierre Boulez a renforcé la conviction que nous avons déjà : la route est longue, l'apprentissage est une route sans fin, comme disait Confucius.

Propos recueillis par Serge Thomassian, Megadisc Classics, Paris, le 2 février 2015



PIERRE BOULEZ

Livre pour quatuor révisé – CD

Quatuor Diotima

Megadisc Classics MDC 7796

Choc *Classica*, Gramophone Award

Pierre Boulez

Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde, en 1954, les concerts du Domaine Musical, puis, en 1976, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) et l'Ensemble intercontemporain. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, il est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. En 1971, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Il dirige les meilleurs orchestres du monde et est régulièrement invité dans tous les grands festivals: en 1985, tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, puis direction de *Moïse et Aaron* de Schönberg à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein; en juillet 1998, au Festival d'Aix-en-Provence, direction du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch; en 1990, une série de concerts avec le London Symphony Orchestra en Europe et aux États-Unis; en 2003-2004, direction de *Renard* de Stravinski, des *Tréteaux de Maître Pierre* de Falla et du *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne... Presque trente

ans après ses débuts à Bayreuth, Pierre Boulez y revient, en 2004 et en 2005, pour diriger *Parsifal*, mis en scène par Christoph Schlingensiefel. L'année 2005, celle de ses 80 ans, est marquée par de nombreux hommages et célébrations, qui accompagnent ses tournées de concerts. Après quelques mois consacrés à la composition, il dirige, en 2007, l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboim à Berlin, ainsi que *De la maison des morts* de Janáček, mis en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Pierre Boulez se voit décerner de nombreuses récompenses. Il a développé une importante discographie, qu'il développe en exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1992. En juin 2011, il enregistre les deux concertos pour piano de Liszt avec la Staatskapelle Berlin et Daniel Barenboim. Après *Das klagende Lied* de Mahler à Salzbourg, il entreprend une tournée européenne avec les musiciens de l'Académie du Festival de Lucerne et de l'Ensemble intercontemporain avec son œuvre majeure, *Pli selon pli*.

Philippe Manoury

Né en 1952 à Tulle, Philippe Manoury effectue ses études musicales à Paris. Après un séjour au Brésil, il commence une longue collaboration avec l'Ircam, où il développe plusieurs projets sur

les méthodes de composition pour la musique électronique en temps réel. De ses recherches naissent de nombreuses œuvres parmi lesquelles on peut citer *Jupiter, Pluton, Neptune, Partita I et II...* Il est l'auteur d'une œuvre abondante, plus de quatre-vingt-dix opus, qui aborde tous les genres: musique soliste, musique de chambre, ensemble, musique vocale, œuvres pour grands orchestres, ainsi que cinq opéras. Ses œuvres ont été jouées par des orchestres prestigieux tels que l'Orchestre de Paris, le Chicago Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Concertgebouw d'Amsterdam ou les Berliner Philharmoniker. Philippe Manoury a enseigné dans la plupart des grandes capitales en Europe, Amériques et Asie. Il est professeur émérite de l'Université de Californie à San Diego, où il a enseigné la composition de 2004 à 2012. Durant l'année 2017, il s'est vu confier la chaire de Création artistique au Collège de France. Il travaille actuellement sur un vaste cycle d'œuvres pour orchestre spatialisé autour du public dans le cadre de sa résidence en tant que Compositeur pour la Ville de Cologne. Son travail de composition est orienté dans le but de rénover tant l'orchestre symphonique traditionnel que la forme de l'opéra. Les œuvres de Philippe Manoury sont publiées au sein du groupe Universal par les Éditions Durand. L'ensemble de ses écrits est disponible sur son blog philippemanoury.com

Jean-Louis Leleu

Jean-Louis Leleu est professeur émérite à l'Université de Nice Sophia Antipolis. Il a soutenu en 1987, à la Sorbonne, une thèse intitulée « Le problème de la forme musicale dans les compositions dodécaphoniques d'Anton Webern ». Il est l'auteur du livre *La Construction de l'idée musicale (Essais sur Webern, Debussy et Boulez)*, paru chez Contrechamps en 2015, et a publié de nombreux articles. Il a également édité, avec Pascal Decroupet, *Pierre Boulez: techniques d'écriture et enjeux esthétiques* (Contrechamps, 2006). Il prépare actuellement un ouvrage sur la musique de Schönberg, *L'Atelier du créateur*, ainsi que, dans le cadre de la publication des *Œuvres complètes* de Debussy chez Durand, l'édition critique des trois *Images* pour orchestre. Il a, à partir de 1990, collaboré régulièrement comme conseiller artistique avec le Quatuor Parisii, et, à ce titre, assuré la direction artistique des enregistrements des œuvres pour quatuor de Webern et de Milhaud, et du *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez (CD figurant dans le coffret DGG des *Œuvres complètes* de Boulez). Il a, par ailleurs, traduit en français deux livres d'Adorno: *Mahler. Une physiognomie musicale* (Minuit) et *Quasi una fantasia* (Gallimard).

Quatuor Diotima

Fondé en 1996 par des lauréats du Conservatoire de Paris (CNSMDP), le Quatuor Diotima est aujourd’hui l’une des formations les plus demandées au monde. Son nom illustre la double identité musicale du Quatuor – à la fois référence au romantisme allemand (Hölderlin nomme ainsi l’amour de sa vie dans *Hyperion*) et engagement en faveur de la musique de notre temps (*Fragmente-Stille, an Diotima*, de Luigi Nono). Le Quatuor Diotima est le partenaire privilégié de nombreux compositeurs majeurs tels que Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa, et commande régulièrement de nouvelles pièces à des compositeurs de tous horizons. S’il est résolument tourné vers la création contemporaine, le répertoire du Quatuor Diotima n’y est pas exclusivement consacré. Ses programmes offrent toujours, à la lumière des pièces d’aujourd’hui, une mise en oreilles nouvelle pour réentendre les grands compositeurs classiques qui l’inspirent, particulièrement Bartók, Debussy et Ravel, les derniers quatuors de Schubert et Beethoven, les compositeurs de la seconde École de Vienne ou encore Janáček. Ses interprétations tout comme sa discographie sont régulièrement saluées par la presse internationale. Depuis 2009, il enregistre exclusivement pour

le label naïve. Il a également enregistré la version révisée du *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez ainsi que l’intégrale de l’œuvre pour quatuor à cordes de la seconde École de Vienne, qui a reçu de nombreuses distinctions. Le Quatuor Diotima se produit dans les plus belles salles et séries de concerts du monde tout au long de la saison 2017-2018, qui sera marquée par l’enregistrement de l’intégrale des *Quatuors* de Bartók (naïve, 2019). Par ailleurs, le Quatuor Diotima a lancé en 2016 sa propre collection chez naïve, consacrée à des portraits monographiques de compositeurs. Depuis 2008, il a tissé un lien privilégié avec le territoire de la région Centre – Val de Loire, qui l’accueille en résidence. Ce port d’attache est un précieux laboratoire artistique et pédagogique. Depuis 2014, le Quatuor Diotima organise au Centre culturel de rencontres – Abbaye de Noirlac une académie dédiée aux jeunes quatuors et compositeurs du monde entier.

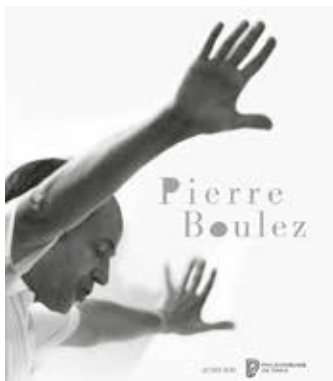
Le Quatuor Diotima est soutenu par la DRAC et la Région Centre – Val de Loire au titre des ensembles conventionnés et reçoit régulièrement le soutien de la Sacem, de l’Institut français, de la Spedidam, du Fonds pour la création musicale, de l’Adami ainsi que de mécènes privés. L’Académie Diotima est soutenue par la Caisse des dépôts et consignations. Le Quatuor Diotima est membre de Profedim.

PIERRE BOULEZ

catalogue d'exposition,
sous la direction de Sarah Barbedette

Compositeur, théoricien, chef d'orchestre, fondateur des concerts du Domaine musical, de l'IRCAM et de l'Ensemble intercontemporain, Pierre Boulez marque la deuxième moitié du XX^e siècle par son irréductible volonté de modernité. Ses premières compositions, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, coïncident avec sa découverte des grands noms de la littérature, de la peinture et du théâtre, mais aussi des autres cultures. Son œuvre se tisse dès lors avec des références multiples, avant que l'expérience grandissante du chef d'orchestre ne marque son écriture d'une empreinte nouvelle. Fruit d'un engagement combatif, ce parcours singulier fait ici l'objet d'une mise en perspective qui interroge l'histoire politique, l'histoire des idées et l'histoire de l'art.

Ce catalogue réunit des analyses de chercheurs et des témoignages de proches de Pierre Boulez. Il a accompagné l'exposition qui lui a rendu hommage du 17 mars au 28 juin 2015 à la Philharmonie de Paris, à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire. Il souligne la richesse de la création, de la pensée et des rencontres qui ont tissé sa trajectoire.



Coédition Actes Sud
250 pages • 21 x 24,5 cm • 38 €
ISBN 978-2-330-04796-2 • Mars 2015

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

CONTRÔLE

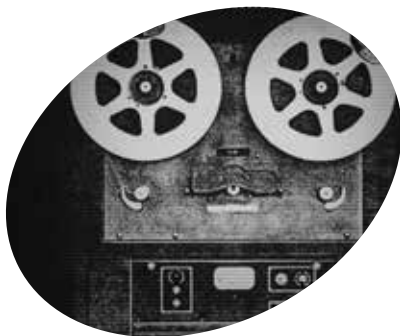
COMMENT S'INVENTA L'ART DE LA MANIPULATION SONORE

JULIETTE VOLCLER

Contrôle raconte la fascinante histoire d'une autre modernité sonore. Une modernité incarnée à l'origine par un homme, figure majeure mais méconnue du xx^e siècle : Harold Burris-Meyer. Ingénieur et homme de théâtre, il fut inventeur de dispositifs sonores et expérimentateur en sciences du comportement.

À travers les trois grands chapitres de son histoire – le théâtre, l'industrie, la guerre – s'écrit celle des premières tentatives de manipulation des masses au moyen du son. Divertir ou terrifier, apaiser ou piéger, guérir ou perturber, nulle différence pour l'ingénieur illusionniste. De l'acoustique théâtrale à la musique dans l'industrie en passant par l'élaboration de leurrex sonores employés pendant la Seconde Guerre mondiale contre les troupes allemandes et italiennes, il s'employa toute sa vie à montrer l'influence profonde du son sur les réactions et les émotions de l'homme.

Juliette Volcler est chercheuse indépendante et coordinatrice de la rédaction de la revue dédiée au son Syntone (en ligne et papier). Elle est aussi l'auteur de Le Son comme arme. Les usages policiers et militaires du son (La Découverte, 2011).



Coédition La Découverte

160 pages • 14 x 20,5 cm • 14 €

ISBN 978-2-7071-9013-0 • Janvier 2017

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

EXPOSITION
JUSQU'AU
19 AOÛT
2018

Exposition

الموسيقى
al musiqqa

voix et musiques du monde arabe



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS



LE CROQUIS DE
L'ATLAS



Courrier
international

TROISCOULEURS

l'rockuptibles



PHILHARMONIE DE PARIS
SAISON 2018-19

abonnez
vous !

La
nouvelle
saison
est
arrivée.

RÉSERVEZ DÈS MAINTENANT

01 44 84 44 84



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS

