

SAISON

2026-2027

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**





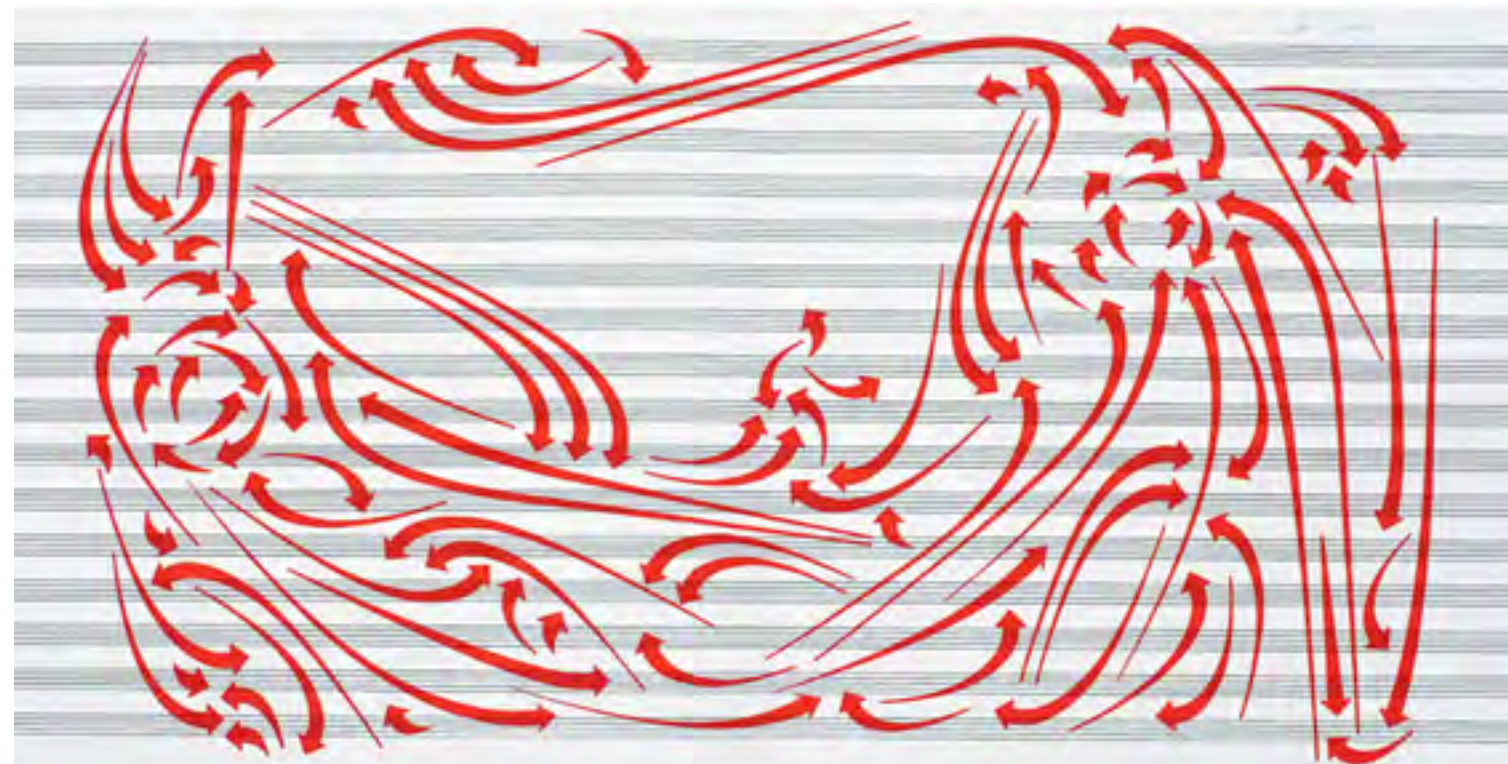
SOMMAIRE

6	INVITATION AU VOYAGE Editorial d'Émilie Delorme	78	FEEL GOOD OPERA Entretien avec Myriam Marzouki
8	TIMINGOLD EN LIGNE Une conversation anthropologique	81	GÉNÈVE INCOMPRIS ? Entretien avec Tito Ceccherini
16	LE CONSERVATOIRE LIMITE EN CORPS Un manifeste pour la pluralité des corps	86	MONTEVERDI À LA FOLIE Autour des madrigaux
19	OSLO OU LA MUSIQUE AU PLUS LARGE Reportage à la Norwegian Academy of Music	90	UNE PETITE DEMANDE Sur les traces du <i>Quatuor n° 2</i> de Simon Laks
28	PÄRT SANS FRACAS Portrait d'Arvo Pärt	94	LES MAINS DE RAVEL Autour de l'intégrale de l'œuvre pour piano
34	HOMMAGES À KAIJA 18 pièces pour Kaija Saariaho	98	UN CONCERT EN IRAN Portrait de Yalda Zamani
36	LA MUSIQUE COMME ÉVIDENCE Portrait de Klaus Mäkelä	102	PLURALITÉ DES EXPRESSIONS, DIVERSITÉ DES EXISTENCES Entretien avec Stéphane Payen
40	PERPÉTUER CE QUI NOUS ANIME Entretien avec Sarah Nemtanu	106	UNE IMPROVISATION SANS FIN Paroles d'albumni
42	TRANSMETTRE LA DANSE Autour de X 100 avec Boris Charmatz	110	RÉCONCILIER PERFORMANCE & SANTÉ Autour d'un impensé de la performance artistique
46	TO PIE OR NOT TO PIE Comment s'habiller pour jouer en concert ?	114	FAIRE ÉCOLE Autour des élèves d'Olivier Messiaen
58	COMPOSER SANS CALCUL Dans l'atelier de composition d'Édith Lejet	120	PARC INSTRUMENTAL BIENVENUE Dans la caverne aux merveilles
62	PIERRE HENRY ENCORE Centenaire du compositeur	124	« LA RÉSIGNATION N'EST PAS UNE OPTION » Une conversation entre Émilie Delorme & Claire Landais
66	50 PIANOS UN SON Autour de 11 000 Cordes de Georg Friedrich Haas	128	EN+ Actualité du Conservatoire
68	BOOM BOOM Le Conservatoire a-t-il le sens de la fête ?	135	AGENDA

Invitation

Dans *Le Passé à venir*, Tim Ingold récuse une conception de l'histoire comme succession de générations. Il compare les changements qui affectent l'humanité à des tiges qui s'entremêlent pour former une liane. Chaque tige nouvelle modifie la liane tout en assurant une continuité avec les précédentes. Cette métaphore pourrait illustrer l'apparent paradoxe de nos identités. Tout au long de notre existence, nous sommes sans cesse enrichies, augmentées par des rencontres et des expériences qui nous font grandir. Mais nous ne cessons jamais d'être nous-mêmes. Bien au contraire, c'est en allant vers l'autre, en s'ouvrant et en se confrontant à lui, en apprenant à penser contre nous-même que notre identité devient plus forte et que nous comprenons qui nous sommes. La culture se nourrit de cette dynamique, de l'attention que nous portons au monde et de notre capacité à accueillir l'altérité. Elle est curiosité, elle est hospitalité. Elle se situe dans le dialogue et ce dialogue nous permet de faire humanité.

Ce qui est vrai pour nous l'est à l'échelle européenne. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe s'est construite dans l'altérité, dans le renoncement à certaines prérogatives nationales au profit d'un projet plus grand, en nouant des liens internationaux, en cultivant son humanité dans la curiosité et l'attention à l'autre. La culture a joué un rôle essentiel. L'Europe des arts et des cultures a précédé l'Europe de l'économie et de la finance que nous connaissons actuellement. Au fond, quelle est-elle, cette Europe artistique et culturelle ? Elle existe partout où deux personnes tentent de franchir la barrière de la langue pour essayer de se comprendre. Elle est faite de voyages, à tel point qu'on peut se demander si toute l'Europe n'est pas un long voyage à travers les siècles, à l'intérieur et au-delà de ses propres frontières. C'étaient, hier, Haendel



Dick Higgins, *Albumblatt*, 1982

en Italie, Mozart ou Isadora Duncan à Paris, Nadia Boulanger aux États-Unis, Anna Pavlova à Londres. Ce sont, aujourd'hui et dans les pages qui suivent, Yalda Zamani, Klaus Mäkelä, Clara Iannotta, Boris Charmatz, Myriam Marzouki, Arvo Pärt, Rinaldo Alessandrini... Toutes et tous ces artistes ont souhaité se déplacer. « Le véritable voyage de découverte, écrivait Proust, ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux. »

Au Conservatoire, le programme d'université européenne IN.TUNE, créé en 2024 avec sept partenaires européens, entend donner corps à cette utopie. Il s'agit de transformer, par un dialogue continu avec d'autres institutions et d'autres pays, nos habitudes d'enseignement et de recherche. L'originalité de IN.TUNE est de mettre en place ces coopérations internationales en étoile, à tous les niveaux. Ce sont des étudiant-es de différents pays qui portent un projet ensemble. Ce sont des enseignant-es qui partagent avec leurs pairs de différents

pays et différentes disciplines. Ce sont des équipes administratives qui partagent leur expertise. Ce sont des groupes de travail réunissant toutes ces communautés qui nous permettent de progresser en termes d'égalité, de diversité ou de transition écologique. Ce sont des centaines de liens qui se créent à travers l'Europe. Cette horizontalité est gage de pérennité car, pour reprendre la métaphore de la liane, s'il arrive qu'un lien rompe, d'autres, ailleurs, résisteront. Alors que nous entrons dans une période électorale, la culture doit œuvrer à la cohésion en résistant aux sirènes

de l'exclusion et de la stigmatisation. Tandis que nous assistons à la montée de régimes autoritaires, celles et ceux qui affectent de se demander à quoi sert la démocratie sont souvent les mêmes qui s'en prennent à elle. Face à ces attaques, j'ai la conviction qu'il nous faut promouvoir une vision large de la culture, qui garantisse non seulement la liberté et les conditions de création, mais aussi l'esprit critique, le droit à l'éducation et à la formation tout au long de sa vie, la recherche scientifique, la liberté d'informer, la protection du vivant : tous ces communs que nous devons préserver, chérir, investir et qui sont, eux aussi, constitutifs de notre humanité.

Notre Conservatoire a le visage des étudiantes et étudiants qui se produisent sur nos scènes ou chez nos partenaires, des professeures et professeurs qui les accompagnent et qui leur donnent confiance dans leur avenir, des équipes qui, chaque jour, font vivre notre maison. C'est à elles et à eux que cette saison doit d'exister. Je n'ignore ni les difficultés que traverse notre secteur ni les inquiétudes qui s'y expriment. Dans ces moments de doute et d'incertitude, le travail, la transmission, la présence des artistes sont autant de réponses. Nous poursuivons une mission de service public avec le soutien du ministère de la Culture. Nous collaborons avec les conservatoires et les écoles d'enseignement initial, où nos étudiantes et nos étudiants ont été formé-es avant de nous rejoindre, avec les orchestres, les compagnies, les ensembles et les scènes qui les accueilleront demain. Dans ce voyage que nous avons entrepris, nos compagnons de route sont nos partenaires artistiques et culturels, en France, en Europe et au-delà, ainsi que nos mécènes, dont l'engagement ouvre des possibles qui, sans elles et sans eux, resteraient hors d'atteinte. Et il y a vous, enfin, qui ouvrez cette brochure. Une saison n'a de sens que si elle est écoutée, regardée, discutée, partagée, vécue : c'est avec votre présence qu'elle trouve son plein accomplissement.

Émilie Delorme, directrice

au voyage

Tim Ingold en ligne

Une conversation

avec *Émilie Delorme*

« Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les humains tracent des lignes. »
Telle est l'idée de Tim Ingold qui – dans *Une brève histoire des lignes* – voit dans cette simple forme géométrique l'une des expressions les plus significatives de l'activité humaine depuis la nuit des temps. Cet anthropologue, titulaire de la chaire d'anthropologie sociale à l'université d'Aberdeen, est aujourd'hui l'auteur d'une œuvre foisonnante qui touche aussi bien à l'art qu'à l'environnement. Son approche originale, qui considère la poésie comme une force capable de régénérer les sciences et la musique comme sœur de l'écriture, nous conduit à renouveler notre regard sur les choses. Conversation autour d'un violoncelle, de la rivière Bach et de ce que le Conservatoire conserve vraiment.



Francis Ali's, in collaboration with Cuauhtémoc Medina and Rafael Ortega, *Cuando la fe mueve montañas (When Faith Moves Mountains)*, Lima, Peru, 2002; 15:09 min

Quelque part sur YouTube, il existe une vidéo de vous jouant à la fin d'une conférence sur un violoncelle désaccordé. Quelle importance revêt la musique dans votre vie et dans votre travail d'anthropologue ?

Tim Ingold

Le violoncelle m'accompagne depuis mes onze ans, à l'exception de certaines périodes de ma vie durant lesquelles je n'avais plus le temps d'en jouer. Après la naissance de mes enfants, notre famille était si occupée que j'ai dû le mettre de côté pendant une quinzaine d'années avant de m'y remettre régulièrement. Au fil des ans, une relation intime s'est nouée entre cet instrument et ma façon de penser, de sorte que cette pratique musicale et l'écriture s'influencent mutuellement. Quand il m'arrive d'échanger avec un collègue ou de discuter avec quelqu'un et d'avoir

l'impression que mon interlocuteur me comprend intuitivement, je découvre tôt ou tard qu'il joue lui aussi du violoncelle : comme si cet instrument avait le pouvoir de susciter un certain type de sensibilité. Quand j'écris, je suis sensible au son, au rythme, à la mélodie, à la prosodie des mots. Un texte doit sonner mélodiquement. Si ça ne sonne pas bien, alors je sais qu'il y a quelque part un problème qui doit être réglé. C'est l'une des raisons pour lesquelles je considère les mots non comme de simples pourvoyeurs de l'information mais comme beaux en eux-mêmes.

Vous affirmez que la musique est une continuation de la pensée. La pratique quotidienne d'un instrument suppose la répétition de gestes que l'on fait et refait : qu'a-t-elle à voir avec la pensée, orientée vers la poursuite d'idées nouvelles et inédites ?

T. Ingold M'asseoir sur mon tabouret pour jouer le mouvement d'une suite de Bach que j'ai déjà joué des centaines de fois auparavant, c'est un peu comme la petite promenade que je fais chaque matin avant déjeuner : je marche dans les rues environnantes puis je traverse un parc voisin. C'est le même tour d'une demi-heure que je fais tous les jours mais j'ai toujours l'impression de le faire pour la première fois : le temps change, le vent, la lumière, mille détails, et moi-même je suis différent de celui que j'étais la veille. Il paraît qu'on ne peut se baigner deux fois dans l'eau d'une rivière parce que nous ne sommes plus les mêmes et que ce n'est plus la même eau. La musique est une rivière qui coule sans discontinuer. Lorsque je joue du violoncelle, je pousse ma barque dans le courant et j'observe où il me mène. Il en va de même quand j'écris : je n'essaie pas à tout prix de trouver une idée nouvelle ou originale. Je suis le fil d'une pensée, je renoue avec une pensée en cours, j'y reviens encore et encore et la répétition finit par créer une dynamique de renouveau. C'est ainsi que la pensée croît et fait émerger des formes.

Émilie Delorme Lorsque vous jouez en public – à la fin de cette conférence, par exemple – vous vous adressez à un auditoire devant lequel vous avez déjà parlé. La musique est-elle une manière de poursuivre la conversation entamée plus tôt, de continuer à partager vos pensées avec ces auditeurs et auditrices ?

T. Ingold Je dois dire que je joue rarement en public et la vidéo que vous avez trouvée doit être l'exception qui confirme la règle. La plupart du temps, je joue pour moi-même, comme quand j'écris : je n'appartiens qu'à moi et je suis entièrement absorbé dans mon étude, ici et maintenant. Il m'arrive bien sûr de jouer pour les autres, tout comme il m'arrive de communiquer le résultat de mes recherches en public, mais ça reste marginal. La musique, comme l'écriture, est une activité solitaire qui me permet de dialoguer avec moi-même.

Quand vous jouez, avez-vous l'impression de converser avec Bach ou avec sa musique ?

T. Ingold Converser avec Bach ? Bach avait la réputation d'être un homme infect : oubliez ça ! Quant à savoir si je converse avec sa musique ou si je deviens la musique elle-même... Je n'ai rien d'un chanteur mais imaginons que j'en sois un, que je fasse partie d'un chœur qui chante une cantate. Suis-je en conversation avec la musique ou suis-je immergé en elle au point que ma voix et la mélodie ne font plus qu'une ? Difficile à dire mais je pencherais plutôt pour la seconde option. La cantate est une conversation dont chaque chanteur est l'une des voix.

É. Delorme Aborder Bach, c'est aussi se situer à l'extrémité d'une longue chaîne, d'un héritage formé de toutes celles et ceux qui l'ont interprété avant nous. Bien sûr, nous n'avons pas accès à la totalité de ces interprétations mais elles existent, elles forment un legs dont nous sommes les héritiers et héritières, que nous le voulions ou non. Quand je parle de conversation, je fais référence au rapport que l'on établit avec cet héritage. La rivière dont il est question ici traverse toutes les interprétations de tous les interprètes qui l'ont joué partout à travers le monde. À travers Bach, nous nous connectons à cette conscience collective. C'est un sentiment que j'ai pu éprouver à la fois comme spectatrice et comme interprète. Je pense que ce qui est vrai pour l'interprétation de Bach depuis l'enfance peut être élargi à l'interprétation d'autres répertoires musicaux et chorégraphiques plus généralement. La musique et les arts vivants en général sont des moyens de nous réinscrire profondément dans l'humanité. Récemment, j'ai vu *Marry Me in Bassiani* par (LA)HORDE et le Ballet Iveroni, un ensemble de danse traditionnelle géorgienne dont la pratique se transmet de génération en génération. Il s'agit d'une pièce inspirée d'un fait divers : en mai 2018, suite à une violente descente de police dans un club à Tbilissi, dix mille personnes ont improvisé une rave devant le parlement géorgien en signe de protestation. Le spectacle se terminait par un chant polyphonique géorgien chanté par les danseurs et danseuses, dos au public. On ne voyait pas leurs visages mais, en fixant les mouvements de leurs bustes, on pouvait percevoir leur souffle. On n'avait qu'une envie en écoutant ce chœur : en faire partie, se fondre dans le son,

« Je pense qu'à l'avenir – et tout particulièrement avec l'essor de l'IA – l'humanité résidera dans l'écart entre ce qui sera réalisé à la perfection par la machine et une perfectibilité proprement humaine. »

Tim Ingold

s'immerger dans la musique. L'expérience esthétique nous relie à quelque chose d'essentiel : on peut l'appeler sublime, sacré ou lui donner le nom que l'on veut. Parfois c'est magique, d'autres fois non : c'est un sentiment imprévisible car chaque expérience artistique a lieu dans des conditions uniques, non-reproductibles. Lors d'un concert, les gens autour de nous ne sont jamais les mêmes, tout comme ce que nous avons vécu avant d'entrer dans la salle. Je vous rejoins quand vous dites que l'on peut atteindre ce sentiment par d'autres moyens, notamment en pensant ou en écrivant : c'est le sentiment d'harmonie que l'on ressent quand on accède soudain à la vision d'ensemble d'un problème sur lequel on butait, ou quand on rencontre un être avec lequel on partage une connexion profonde.

Le domaine artistique reste largement marqué par l'individualisme. La création est souvent présentée comme le fait d'un seul homme au détriment des autres. Comment les expériences collectives que vous décrivez – chanter dans un chœur, danser dans un corps de ballet – peuvent-elles susciter le désir ? Comment le groupe peut-il offrir un espace d'épanouissement aux individualités ?

É. Delorme Un orchestre, un chœur, un ballet ont besoin d'individualités fortes qui mettent leurs personnalités au service du collectif et, réciproquement, il y a

une forme de joie, de jouissance pour toutes les personnes participantes à sentir que ce qu'elles font entre en résonance. Cette joie suscite le désir de faire partie de cette aventure collective et elle constitue sans doute une réponse possible à votre question. Par ailleurs, les musiciennes et les musiciens, les danseuses et les danseurs peuvent se produire dans un ensemble tout en menant en parallèle leurs projets individuels. Il n'y a guère que dans la tragédie grecque que la séparation de l'acteur et du chœur est définitive. Mais dans la tragédie grecque, le héros ou l'héroïne meurent de ne pas entendre la catastrophe que le chœur voit venir. Je filerais volontiers cette métaphore : au fond, la tragédie était une manifestation artistique de la démocratie athénienne, n'est-ce pas ? Or, il me semble que l'un des enjeux actuels de la création artistique est de forger des individualités au sein du collectif : que chacune et chacun – artiste, artisan, technicien – trouve sa place et sa voix. Si l'individualisme – qui revient à regarder les arts à travers le prisme individuel – a eu comme dérive désastreuse les abus de pouvoir dénoncés aujourd'hui, cette transformation du collectif que j'appelle de mes vœux constitue assurément une forme de remède. L'une des expériences menées au Conservatoire est l'ensemble instrumental Next, un orchestre de solistes inspiré du projet de l'Ensemble intercontemporain et qui inclut tant des instrumentistes, des chanteurs et chanteuses, que des réalisateurs et réalisatrices d'informatique musicale. Toutes et tous sont considérés comme interprètes et recrutés sur une épreuve d'improvisation qui permet de voir comment chacune et chacun s'inscrit dans le groupe. J'aime ce nom – Next – car il porte en lui l'idée du « transitoire » : le groupe correspond à un moment de la vie de l'artiste, à une expérience qu'il ou elle fait et qui l'enrichit mais qui ne le définit pas.

T. Ingold Les musiciens et les danseurs passent des heures à répéter pour jouer ensemble mais un orchestre au sein duquel chaque musicien jouerait parfaitement simultanément, où chaque attaque d'archet serait parfaitement synchronisée avec les



Francis Alijs, in collaboration with Rafael Ortega, Julien Devaux, Felix Blume, Ivan Boccara, Abbas Benhim, Fundación Montenmedio Arte and the kids of Tangier and Tarifa, *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, Strait of Gibraltar, Morocco-Spain, 2008; 7:46 min

autres, où chaque geste porterait la même intention et produirait rigoureusement le même son, serait très aliénant. Paradoxalement, les musiciens de cet orchestre se sentiraient bien seuls. Je pense qu'à l'avenir – et tout particulièrement avec l'essor de l'IA – l'humanité résidera dans les petits ratés, dans l'écart entre ce qui sera réalisé à la perfection par la machine et une perfectibilité proprement humaine. Tout se passe comme si nous étions allés au bout de la perfection et que nous devions préserver la fragilité, la vulnérabilité et autres échecs potentiels.

É. Delorme Il est intéressant de noter que le mot « perfection » est commun aux domaines artistique et sportif : c'est l'instant de grâce que l'on peut vivre en regardant du sport de haut niveau et qui emporte les foules. Comme les sportifs, les artistes sont à la recherche de cette perfection technique. En les poussant à remettre sans cesse l'ouvrage sur le métier, cette recherche devient mouvement. Dans le spectacle vivant, rien n'est jamais figé ni fini. Lorsque les interprètes et le public sont en symbiose, on peut éprouver un sentiment de transcendance incroyable. Mais si le spectacle avait lieu un autre jour ou quelques mois plus tard, il serait différent. C'est tout le paradoxe de notre institution. Nous sommes un conservatoire mais les savoirs que nous conservons sont perpétuellement en devenir lorsqu'ils sont mobilisés à la scène ou au studio. C'est ce qui fait la difficulté et la beauté de notre mission. Il est plus difficile de conserver une rivière qu'un lac.

Vous prônez, Tim, une philosophie du faire. A rebours d'une séparation de la pensée et de la matière qui avait cours depuis Aristote, vous proposez d'appréhender le monde à travers le corps : la connaissance, dites-vous, ne réside pas dans la tête mais dans la manière qu'a le corps de s'engager au monde.

T. Ingold Il me semble que nous avons intérêt à parler du savoir comme d'un verbe plutôt que d'un nom, c'est-à-dire comme une expérience que nous faisons à travers le temps : connaître dépasse la connaissance tout comme penser dépasse la pensée. Je ne suis d'ailleurs pas satisfait de la notion d'*embodiment* telle que développée par les sciences cognitives, qui conçoivent le corps comme un espace de sédimentation des savoirs. À mon avis, c'est faux : les savoirs sont dynamiques et passent par le corps qui est lui-même continuellement traversé par le monde au point que l'on ne peut dire où finit le corps et où commence le monde. Il en va de même pour le chant, la danse, la pensée et

l'écriture. La philosophe de la danse Maxine Sheets-Johnstone – je ne sais pas si vous connaissez son travail – a écrit un ouvrage de référence intitulé *The Primacy of Movement*, qui avance l'idée que le mouvement n'est pas ce que le corps fait mais ce que le corps est. Le corps n'existe qu'en mouvement. S'il ne bouge plus, il est mort : il n'est plus un corps mais un *corpse*, un cadavre. Quand un musicien commence à jouer une pièce, quand un danseur commence à danser, il se passe quelque chose avant le commencement physique à proprement parler. Il existe un mot en anglais – incipient – mis en évidence par la philosophe Erin Manning et qui désigne ce mouvement d'avant le mouvement. Je suppose que c'est la situation de l'athlète qui s'apprête à courir le 100 mètres : il lui est interdit de bouger jusqu'au signal donné par le tir mais il est déjà tout entier concentré sur la course à venir et cet instant fait toute la différence. Il est en mouvement avant même de bouger, comme un ressort comprimé. En tant qu'auditeur, ce moment de silence qui précède la première note peut être aussi puissant que le son qui suit.

É. Delorme Cette idée de Maxine Sheets-Johnstone me rappelle le travail de Bob Wilson, avec qui j'ai collaboré au Théâtre royal de la Monnaie dans les années 2000. La musique ne commence pas : elle prolonge les sons déjà présents dans la salle. Quand on sort de scène, il faut y laisser sa présence et la reprendre quand on revient. Ce sont quelques-uns des conseils qu'il donnait aux interprètes en répétition. Il disait également qu'il fallait écouter la musique de tout son corps. Lorsque nous avons refondé notre projet d'établissement, nous l'avons intitulé « Ce qui se joue », et cette expression exprime une conviction : un savoir qui ne s'essaie pas au monde est comme une partition enfermée dans un placard.

S'essayer, est-ce aussi se risquer au monde ?

É. Delorme Absolument. C'est toute la question de l'échec. Les musiciens, les danseurs passent leur vie à chercher une certaine perfection technique mais l'émotion naît aussi de ce qui est inachevé, littéralement, imparfait. Je reprendrais

volontiers à mon compte votre idée selon laquelle l'humanité se construit dans l'écart avec la perfection. C'est, au fond, la phrase de Cocteau : « Ce qu'on te reproche, cultive-le, c'est toi. » C'est ce que je constate de plus en plus chez nos étudiants et nos étudiantes : ils et elles souhaitent trouver leur propre voie sans se fondre dans une norme, sans emprunter les chemins balisés.

Tim, dans votre essai intitulé *Le Passé à venir*, vous vous montrez critique à l'égard d'une vision du monde divisé en générations. Qu'est-ce qui, dans ce concept, vous paraît inopérant ?

T. Ingold Ce concept de stratification générationnelle n'a, par exemple, aucun sens dans l'histoire de la musique. On ne se demande pas si la musique de Beethoven représente un progrès par rapport à celle de Bach ni si celle de Messiaen représente un progrès par rapport à celle de Chopin. Ce sont des questions absurdes. Nous ne mesurons pas la qualité d'une musique à l'aune de son époque. Nous voulons nous assurer que cette musique perdure parce que nous estimons qu'elle est intrinsèquement bonne et nous voulons que ce bien se transmette à nos descendants.

É. Delorme Le concept de génération semble opérant lorsqu'un dialogue intergénérationnel se noue. Les jeunes artistes se construisent avec mais aussi contre leurs modèles et cela m'a toujours paru naturel et sain. Là où je vous rejoins, c'est lorsque, dans votre essai, vous avancez l'idée que ces lignes générationnelles se mêlent et se superposent constamment, comme pour tisser une liane : j'aime cette image de liane et nous l'observons à travers le chassé-croisé des étudiants qui se forment, sont diplômés et reviennent, nourris d'autres apprentissages et de leurs expériences en France et à l'étranger, en tant que professeurs ou intervenants. Le professeur modifie forcément un savoir au moment où il le transmet : la liane est en continue évolution et pourtant elle garde son identité. Il arrive bien sûr qu'il y ait des ruptures, mais ce qui est observable à l'échelle

individuelle ne l'est pas forcément à large échelle. C'est un mouvement continu qui permet de concilier ce qui paraît *a priori* contradictoire dans notre mission : conserver tout en accompagnant les transformations. Ce terme de transformation me paraît préférable à celui de progrès. On pourrait bien sûr arguer qu'il y a un progrès dans l'augmentation et l'accumulation des savoirs mais, artistiquement, l'accumulation ne dit pas grand-chose : ce qui compte, c'est la façon dont ces savoirs entrent en résonance avec notre époque et avec celles et ceux à qui s'adressent ces créations. Ce tissage en liane ne concerne pas seulement le présent et la création. Il autorise également la redécouverte du passé et une réflexivité critique. Le passé est mouvant. J'en veux pour preuve la musique baroque : Bach, dont nous parlions tout à l'heure, n'a pas toujours occupé sa place actuelle. Il y a eu des époques où on ne le jouait pas, d'autres où il a été redécouvert et réinterprété à l'aune des nouvelles connaissances que nous avons acquises sur son époque. Faut-il parler de progrès ? Je l'ignore : le préfixe *pro-* de progrès signifie que l'on avance. Dans ce cas précis, il me semble plutôt qu'il s'agit de regarder en arrière mais sous un angle nouveau, en renouant le dialogue avec le passé.

Si le progrès n’a pas cours dans l’histoire des arts, comment comprendre alors la notion de recherche artistique ? Que cherche-t-on ?

T. Ingold Depuis quelques décennies, non seulement en musique mais dans les arts en général, il est devenu courant pour les artistes de parler de leur travail comme d'une recherche. Mais cette manière de présenter le travail artistique ne va pas de soi. Si vous êtes un scientifique, vous pouvez dire : « Voici ce que j'étudie, voici la méthode que j'utilise et voici les résultats que j'obtiens. » C'est beaucoup plus difficile pour un artiste d'expliquer ce qu'il fait en termes de théorie, d'hypothèses et d'expériences. Pourtant, si l'on revient au sens originel de la recherche, on pourrait dire que ce sont les artistes, les musiciens, les danseurs qui font véritablement

de la recherche au sens propre, et non les scientifiques : parce que – littéralement – ils cherchent encore et encore. Ils cherchent la vérité ou, disons, une vérité. Que signifie une vérité dans la musique ou dans la danse ? Ce n'est pas une vérité objective et immobile. C'est comme un arc-en-ciel qui s'éloigne quand on s'en approche. Les artistes l'ont toujours fait : je veux dire, depuis la Renaissance, ils mènent toutes sortes d'expériences sans pour autant les appeler « recherche ». Pourtant, si Léonard de Vinci était vivant aujourd'hui, il parlerait sans aucun doute de sa « recherche ». Au fond, l'utilisation de ce terme témoigne d'un environnement institutionnel et financier dominé par les sciences, au sein duquel les artistes doivent, pour survivre et prospérer, s'adapter de manière stratégique.

É. Delorme Je souscris pleinement à l'idée que tout artiste est en recherche permanente. Vous avez beau avoir une idée préconçue, dans les arts vivants, le résultat sera toujours différent. Mais, quand nous parlons de recherche dans un contexte d'enseignement supérieur, nous visons moins l'activité quotidienne des artistes que la recherche publique, celle qui produit des savoirs nouveaux, utilisables par d'autres, jusqu'à la recherche-crédation par la pratique, qui formalise les savoirs nés du processus de création. Au Conservatoire, recherche et création cohabitent, ce qui rend leurs relations naturelles et fécondes. Les domaines de recherche ne manquent pas : ils vont de la musicologie au développement des technologies du son, des études de l'interprétation aux sciences de l'éducation artistique, de l'organo-logie aux copies en facture instrumentale, de la choréologie à la cinétographie qui s'intéressent à la notation du mouvement. Des technologies comme l'IA élargissent les possibilités de modélisation des pratiques à des fins pédagogiques : par exemple, on peut passer des années à approfondir la seule question du vibrato, qui est un élément d'expression artistique important mais multifactoriel donc difficile à analyser paramètre par paramètre juste par l'écoute. La recherche s'étend aussi aux sciences sociales, à la sociologie des arts, aux interactions des artistes avec les publics, leur place

et leur rôle dans la société. Employer le terme de recherche, c'est aussi sortir de l'immédiateté, c'est affirmer que nous sommes toujours en mouvement, que le partage des arts et des savoirs avec un plus grand nombre reste à poursuivre.

Tim, en tant qu’anthropologue, comment vivez-vous la domination institutionnelle des sciences ?

T. Ingold Ce que les scientifiques ont du mal à accepter, c'est que les artistes osent questionner certaines des hypothèses épistémologiques qui sous-tendent leur pratique. Pourtant, c'est précisément le rôle de l'art : il montre qu'il ne peut y avoir de connaissance ni de compréhension qui ne soit ancrée dans une appréhension sensorielle du monde que nous habitons. La science s'y oppose avec force : sa méthodologie repose sur un modèle de détachement du scientifique vis-à-vis de ce qu'il étudie, comme s'il était possible d'immuniser le chercheur contre toute implication affective avec son objet d'étude. *A contrario*, tout art suppose que le savoir et la compréhension découlent d'un rapport sensible et direct au monde qui nous entoure, ce qui sape complètement les fondements de la science moderne.

É. Delorme C'est tout à fait vrai et c'est pourquoi il ne faut pas se contenter de dire qu'il serait bien que les artistes collaborent avec les scientifiques. Ce n'est pas suffisant. Nous devons aller plus loin en affirmant que la science a besoin des arts pour l'aider à questionner ses cadres théoriques et à célébrer son ancrage au monde. Il y a quelque temps, nous avons été en dialogue avec le philosophe Jean-Philippe Pierron qui défend l'idée que les arts sont en quelque sorte la conscience des sciences : en nous reconnectant au sensible, à la nature, à l'environnement, ils contribuent à nous faire sortir d'une forme d'anesthésie dans laquelle nous plonge les phénomènes d'épuisement et de fatigue informationnelle.

Lorsque vous avez écrit votre essai Une brève histoire des

lignes, il a immédiatement inspiré nombre d’artistes et donné lieu à une exposition au Centre Pompidou-Metz. Comment expliquez-vous ce succès ?

T. Ingold En pratique, les scientifiques vivent dans le monde comme n'importe qui et sont tout à fait conscients que leur capacité de perception et d'observation est façonnée par ce qu'ils étudient. Ils le savent mais n'ont pas le droit de le dire. Mon père, par exemple, était un mycologue, un spécialiste renommé de l'étude des champignons. Nous savions tous qu'il était amoureux de ses champignons. Mais il ne l'aurait jamais admis lui-même parce que c'était un homme rationnel qui n'avait pas de temps à consacrer à des mots comme *l'amour*. Mais il aimait ses champignons au point d'être capable de les sentir et de savoir immédiatement où ils poussaient lorsque nous nous promenions en forêt. Pourquoi ? Parce qu'au fil des ans, il ne s'était pas contenté d'observer les champignons : les champignons lui avaient enseigné quelque chose en aiguisant son sens de l'observation. Il avait appris de son objet d'étude. La manière dont les scientifiques voient le monde est façonnée par les rapports sensoriels et affectifs qu'ils entretiennent avec leurs objets d'étude. J'ai la conviction que notre recherche scientifique serait meilleure en reconnaissant cette implication, plutôt que de prétendre, au nom de sa méthodologie, qu'elle n'existe pas, comme le font actuellement les sciences dominantes. Peut-être que les artistes ont aimé mon livre sur les lignes parce que j'essayais de trouver une autre manière de faire des sciences. Le message du livre était que la science aurait tout à gagner à s'inspirer de la poésie. C'est précisément pourquoi nous avons tant besoin des arts dans notre société : pour explorer poétiquement notre manière d'habiter le monde.

Propos recueillis par **Simon Hatab**

limite en corps

Le Conservatoire

Lise Bruyneel, *lignes variations*, 2026

Idées

par Lila Derridj

Danseuse, chorégraphe, pédagogue et chercheuse, Lila Derridj interroge à travers une recherche-action-manifeste les freins et les leviers qui traversent l'enseignement public de la danse face à la pluralité réelle des corps, des perceptions et des trajectoires. Elle livre ici quelques-unes de ses réflexions.

Ma recherche s'appuie sur des entretiens menés auprès d'artistes et de parents affranchi-es de la norme dominante, sur des observations de terrain au cœur des pratiques pédagogiques, ainsi que sur une expérience située : celle d'une artiste qui se déplace en fauteuil roulant et dont le corps engage directement les conditions d'accès à la danse. Je suis partie d'un constat simple : malgré des intentions d'ouverture affirmées dans les textes institutionnels, un écart persiste entre les discours et la réalité des pratiques. La formation initiale reste structurée autour d'un corps attendu : un corps implicite, façonné par des normes esthétiques et techniques dominantes, supposé disponible, lisible, performant, et devenu au fil du temps une évidence silencieuse. Ce corps organise les critères d'apprentissage, d'évaluation et de reconnaissance. Face à lui, le corps réel n'est pas à corriger. Il est le point de départ. Corps vivant, multiple, traversé de variations, de rythmes et de perceptions propres, il engage d'autres manières d'habiter le mouvement. Le reconnaître implique de regarder autrement, mais aussi de repenser les conditions mêmes de la transmission. Ce corps réel a toujours été là, au cœur du vivant, bien qu'il ait été relégué à la périphérie des cadres esthétiques et pédagogiques. C'est de cette mise à l'écart que naît l'idée d'« inclusion ». Il ne s'agit ni d'inclure, ni de faire exception. Le corps réel n'a pas à demander de passe-droit. Il n'a jamais cessé d'être là. Il s'agit de se rendre à l'évidence des corps tels qu'ils existent, et non de les mesurer à un point de référence fantasmé.

À partir de ce terrain, la recherche identifie des freins : un langage encore marqué par une logique normative, une formation centrée sur ce corps attendu, des fonctions de médiation (notamment celles des références aux besoins spécifiques) encore insuffisamment reconnues et structurées, une temporalité institutionnelle peu compatible avec le vivant, une difficulté à penser ce qui rend le geste possible, ainsi que la question du seuil, entendu ici comme l'entrée dans le bâtiment et l'accès aux espaces de danse. Avant même le premier cours, le corps rencontre le cadre. L'entrée dans le conservatoire, les circulations, les espaces d'accueil, les vestiaires ou les studios déterminent déjà qui peut accéder à la danse, y circuler et y rester. L'architecture n'est pas neutre : elle organise silencieusement les présences possibles et impossibles. Là où certains corps passent sans y penser, d'autres sont arrêtés, détournés, empêchés. Le seuil devient alors un lieu politique. Ce n'est pas seulement la pédagogie qui est en jeu, mais les conditions mêmes d'accès à la danse.

Elle met également en lumière des leviers déjà à l'œuvre : des pratiques pédagogiques qui partent du corps réel, des dynamiques collectives qui permettent de partager la responsabilité, des ajustements qui transforment l'espace, le rythme et la relation, et des expériences où le contraste devient ressource. Sur le terrain, les enseignant-es se trouvent au cœur de cette tension. Beaucoup compensent les manquements de l'institution en ajustant leurs pratiques pour faire entrer le

corps réel dans des cadres encore structurés par le corps attendu. Cette situation trouve en grande partie son origine dans la formation initiale, notamment dans le cadre du Diplôme d'État (DE), qui prépare encore majoritairement à transmettre une technique pensée depuis un corps implicite, sans outiller suffisamment la rencontre avec la pluralité réelle des corps. D'autres, au contraire, incarnent un déplacement déjà à l'œuvre en partant du corps réel comme point d'origine et en transformant les conditions de la transmission. Mais, quelle que soit leur posture, une réalité demeure : l'institution laisse encore largement les enseignant·es seul·es face à ces situations. La responsabilité de la transformation repose sur leurs épaules, sans cadre structurant, sans formation suffisante, ni espaces collectifs pérennes pour penser et partager ces enjeux. Cette solitude n'est pas un effet secondaire ; elle constitue un frein structurel.

Au cœur de cette recherche se trouve un déplacement fondamental : la danse n'est pas seulement un art du geste, elle est un art des conditions du geste. Ce renversement engage une transformation profonde du regard. Il ne s'agit plus de savoir quels corps peuvent entrer dans la danse, mais de comprendre quelles conditions permettent à chaque présence de participer pleinement au mouvement commun. Le contraste devient ici un principe fondateur. Il n'est pas une exception, mais la norme du vivant. C'est de cette variation, de ces rythmes et de ces perceptions multiples que naissent les esthétiques les plus justes. Dès lors, la pluralité des corps, des sensibilités et des manières d'habiter le réel ne peuvent plus être pensées comme périphériques : elles constituent le point de départ même de la pédagogie.

Ma recherche engage également une réflexion sur le langage. Les mots ne décrivent pas seulement le réel, ils l'organisent. Lorsqu'ils restent liés à une vision réductrice des corps, ils empêchent de percevoir les savoirs du vivant. Transformer la danse implique alors de transformer les mots depuis lesquels les corps sont pensés, nommés et transmis.

Cette recherche a pour vocation d'interroger et de renouveler ce qu'est un corps dansant. Elle œuvre à nous affranchir des normes dominantes et des diagnostics biomédicaux qui, en focalisant sur la déficience, empêchent de percevoir que chaque corps porte en lui une puissance de danse. Il ne s'agit pas d'ajouter des corps à un cadre existant, mais de reconsidérer les fondations. À travers cette recherche-action-manifeste, une question traverse l'ensemble de mon travail : comment faire en sorte que les transformations déjà à l'œuvre cessent d'être ponctuelles pour devenir structurantes ? Autrement dit, quelles institutions voulons-nous pour que la pluralité du vivant ne soit plus une exception, mais une condition ordinaire du commun ? Penser le conservatoire comme un organisme vivant implique d'accepter qu'il se transforme à partir des corps qu'il accueille. Cela engage la formation, les moyens, les espaces, les temporalités et les responsabilités. Il ne s'agit pas d'assouplir un cadre. Il s'agit de le refonder.

Lila Derridj

Lila Derridj bénéficie de l'aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre National de la Danse (CND) de Pantin ainsi que du soutien du pôle Arts et handicaps 94 et du Conservatoire de Danse à Rayonnement Intercommunal Joséphine-Baker à Villejuif. Au Conservatoire, son intervention lors du séminaire « Pratiques artistiques et situations de handicap » ainsi que son travail auprès des étudiantes et étudiants s'inscrivent dans une vaste réflexion menée par l'institution au sujet du handicap.

OSLO OU LA MUSIQUE AU PLUS LARGE

Le Conservatoire de Paris est l'un des huit établissements de l'alliance européenne IN.TUNE, dédiée à l'enseignement supérieur de la musique et des arts. Chaque saison, nous consacrons un portrait à l'une des écoles membres, pour mieux connaître ces partenaires et ce que leur manière de faire nous apprend de la nôtre. Après Belgrade l'an dernier, cette deuxième halte conduit à Oslo, à la Norwegian Academy of Music, qui coordonne la stratégie de long terme de l'alliance. On y découvre des cursus où la musicothérapie tient la même place que l'interprétation : l'héritage d'un choix fait en 1973, celui de former « large » plutôt qu'une poignée de virtuoses, et une manière de penser la formation, la qualité et le rôle social de la musique. Autant de réflexions que partagent aujourd'hui les conservatoires européens.



Ole Brodersen, série "Second Suite : 2013-2014", *Trespassing*, 2014

On arrive à la Norwegian Academy of Music (Norges musikkhøgskole, ou NMH) par Majors-tua, un quartier à dix minutes en tramway du centre d'Oslo. Situé entre l'école de police et, de l'autre côté, l'école de théologie, le bâtiment joue la sobriété : un haut volume de brique rouge-brun, presque une tour, qui porte en façade le nom de l'école, Norges musikkhøgskole. Sur le seuil, une affiche annonce le programme du jour. On pousse ensuite les portes vitrées. À l'intérieur, ce qui frappe d'abord, c'est le silence : pas un son ne s'échappe des portes fermées, sauf, quelque part dans les étages, un violon qu'on cherchera deux jours sans jamais le localiser. Une cafétéria au rez-de-chaussée (bien meilleure que la nôtre à Paris, disons-le), des étudiant-es par tables de quatre ou cinq, et la lumière particulière d'un mois de mai où la nuit ne tombe jamais vraiment.

Nous y passons deux jours, entre réunions de travail et rencontres avec la direction ainsi qu'avec des enseignant-es et des étudiant-es. L'école en compte environ huit cent cinquante, formé-es à la musique au sens le plus large du mot. Mais ce n'est pas par ses murs qu'elle se distingue : c'est par ce qui s'y enseigne, et par la manière dont elle se conçoit.

Le choix de 1973

L'origine de l'institution remonte plus loin que celle-ci ne le laisse paraître. En 1883, une petite annonce paraît dans un journal d'Oslo : on cherche à créer une école pour former des organistes, parce que le pays manque de musiciens d'église. C'est ainsi que naît le Conservatoire de musique d'Oslo, fondé par la famille Lindeman, qui le dirigera trois générations durant. Le grand auditorium en porte aujourd'hui encore le nom.

L'école devient académie d'État en 1973, à l'issue d'un débat parlementaire serré (cinquante-sept voix contre cinquante-deux), Bergen disputant à Oslo l'honneur d'accueillir la nouvelle institution. Astrid Kvalbein, sa rectrice depuis 2021, raconte ce qu'elle tient pour le choix structurant de l'époque. « Il y avait un débat : fallait-il créer une formation d'élite destinée à quelques-uns, ou quelque chose de plus large ? Ils ont choisi quelque chose de plus large. » Pas seulement des solistes d'exception : aussi des enseignant-es, des accompagnateur-rices, des musicien-nés d'église, des chercheur-ses. « Cette approche large visait à former les musiciens dont la société a besoin », explique la rectrice.

Aujourd'hui, NMH forme sur un pied d'égalité, dans des cursus complets et au plus haut niveau, aussi bien des interprètes classiques que des musicien-nés de jazz, des praticien-nés des musiques folkloriques ou des musicothérapeutes, jusqu'aux accordeurs et accordeuses de piano. La musicothérapie n'est pas un séminaire d'ouverture : c'est un cursus de cinq ans, adossé à l'un des deux centres de recherche de la maison.

L'arrivée plus tardive du jazz, des musiques traditionnelles, de la musicothérapie n'allait

pas de soi. Comment enseigner l'histoire de la musique quand il faut y inclure les musiques populaires ? Comment transmettre un savoir qui passait jusque-là par l'oral ? Astrid Kvalbein ne masque pas que ces questions font toujours l'objet de discussions, et c'est ce qu'elle valorise. « Ce questionnement permanent nous maintient vivants. » La maison se décrit volontiers comme « passeuse d'un héritage, pas gardien de musée », formule à laquelle la rectrice tient, à condition qu'on ne la comprenne pas de travers : refuser le musée, ce n'est pas mépriser le patrimoine, c'est refuser de figer la musique derrière une vitre. « On ne peut pas dire que quelque chose écrit dans les années 1850 reste automatiquement pertinent aujourd'hui : le monde a changé. » De là un refus assumé du conservatisme, y compris, précise-t-elle, sur les questions de genre. Conservatoire, oui ; conservateur, non.

« La qualité émerge dans une relation »

Astrid Kvalbein nous reçoit dans son bureau du troisième étage, une pièce sobre où s'affiche le logo d'IN.TUNE. Un sourire large et immédiat qui met d'emblée à l'aise : la rectrice parle posément, avec un humour qu'on devine plus qu'elle ne le montre. Elle a été soprano,



A. P.-R.

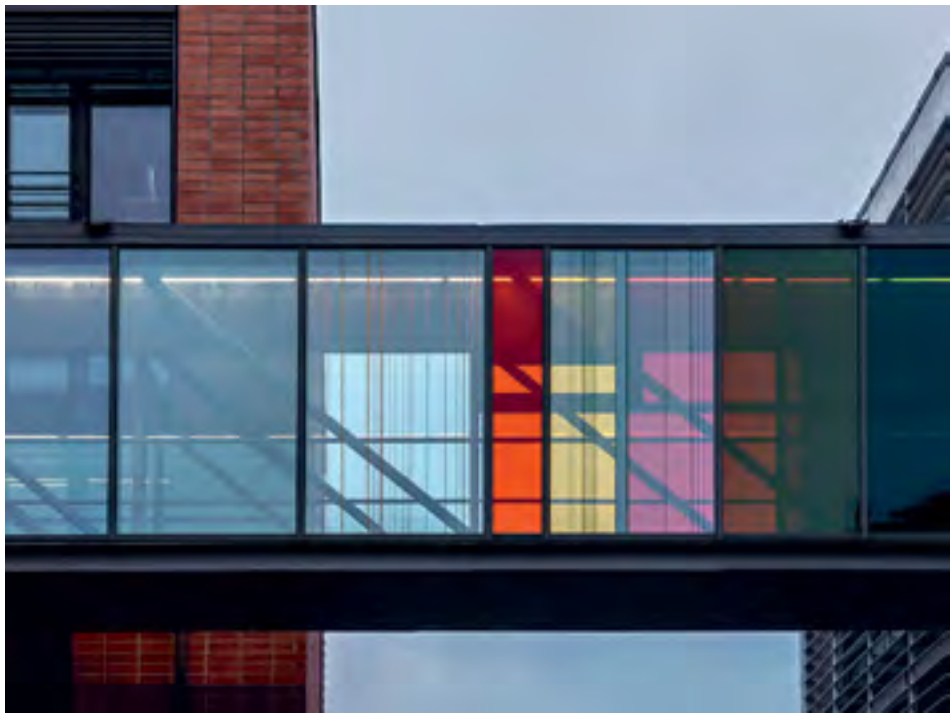


Manifestation étudiante en 1973

musicologue, critique musicale, avant d’être élue rectrice en 2021 puis reconduite jusqu’en 2029. Cette pluralité, dit-elle, n’est pas un détail biographique : c’est ce qui lui rend la fonction tenable. L’interprète sait ce que veut dire travailler son instrument. La chercheuse parle d’égale à égale avec les autres responsables d’université. La critique a connu la condition *freelance*, celle à laquelle la NMH prépare la plupart de ses étudiants. Dans son discours de rentrée 2024, elle a posé une définition de la qualité : « J’aime parler de la qualité comme de quelque chose qui émerge dans une relation. » Elle précise : « La qualité peut être pensée non pas comme relative, mais comme relationnelle. » Une forme de qualité musicale peut être précieuse parce qu’elle fonctionne entre un musicothérapeute et un jeune en difficulté psychiatrique ; une autre, parce qu’elle se déploie entre un soliste et un orchestre. Pas de hiérarchie : aucune ne surpasse l’autre.

Elle pense souvent aux diplômé-es : « Beaucoup trouvent du travail dans des structures fragiles : une petite ville avec une fanfare

minuscule et à peine une école de musique, un poste de musicien dans une paroisse au budget dérisoire... D’où la nécessité d’une conscience plus forte des raisons pour lesquelles la musique compte, pour les gens, dans toutes les sociétés. » Cette conviction n’est pas un simple discours. En novembre 2024, NMH a soutenu publiquement l’Académie des arts du spectacle d’Østfold, menacée de fermeture ; son vice-recteur, Morten Qvenild, jugeait cette décision « tragique » et dénonçait un nouveau système de financement particulièrement dur pour les formations artistiques. Plus récemment, la maison s’est mobilisée contre des coupes visant une école municipale de musique d’Oslo : « Les enfants ont besoin d’accéder à la musique s’ils veulent un jour venir ici. » Østfold a pourtant fermé. Astrid Kvalbein ne cherche pas à embellir les choses : « Cela n’a pas changé la décision. Mais au moins nous avons pris position. Et cela compte. » Quand elle parle au ministère, ajoute-t-elle, « j’ai le sentiment de parler au nom de tous les conservatoires ». La NMH elle-même a fait l’objet d’une restructuration et de coupes budgétaires en 2023, une année qu’elle qualifie « d’année de combat ».



Norges musikkhøgskole

Le cours qu’on ne peut pas sécher

Lucie Lou Camps a le rire facile et le regard direct des gens qui ont déjà vu plusieurs écoles. Avant la NMH, elle est passée au CRR de Paris, à la Maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles et dans une académie en Suède. Elle est aujourd’hui en troisième année de *bachelor* de direction de chœur. Elle décrit la NMH comme « une toute petite école, mais avec plein d’opportunités, parce que tout le monde connaît tout le monde » : soixante étudiants par promotion, une émulation sans rapport avec les institutions qu’elle a connues avant. Si elle est là, ce n’est pourtant pas le fruit d’un grand calcul : « Je n’ai pas été prise à Stockholm, tout simplement. » Ce qui l’a retenue à Oslo tient à une rencontre. À son examen d’entrée, elle croise Grete Pedersen, pour elle l’une des plus grandes cheffes de chœur au monde. La cheffe s’arrête, demande son prénom, ce qu’elle aime comme musique ; elles discutent un quart d’heure. « Juste un humain en face de moi. Pas cette barrière prof-élève, pas ce “je sais mieux que toi”. » Ce jour-là, elles sont cinq derrière la table du jury. Un détail qu’elle glisse sans insister : « Cinq femmes ici, pas une seule question sur mon genre, d’où je viens, pourquoi. »

Ce qui la frappe surtout, c’est l’élargissement réel des esthétiques et des méthodes. Le mercredi, un module d’histoire de la musique traditionnelle norvégienne. Le vendredi, le solfège n’est pas du solfège mais une forme dérivée de la méthode Dalcroze, ancrée dans le corps. « Je n’ai jamais fait une lecture de notes ici, jamais. Du coup, je ne lis plus la clé d’*ut* 4. Très inutile dans la vie. » Elle rit. « Mais c’est une autre façon de voir le solfège, plus pratique. »

Son rapport à la musique a bougé. « Il y a toujours un lien avec d’où je viens, moi. La musique d’Occitanie de mes grands-parents côté paternel, la musique de Martinique de l’autre côté. Bien sûr qu’il y aura un Brahms, un Bach, mais il y a cette idée de comment on lie les deux. Je n’ai pas vécu ça en France, ni en Suède. » Elle en donne un exemple entendu sur place : une messe toute classique, composée par une étudiante venue d’« un village paumé »,

un motet de Bach glissé au milieu, et, pour faire le lien, des chants folkloriques que chantait sa grand-mère et qu’elle a réécrits elle-même. « Il n’y a pas de “il faut faire ça”. C’est “qu’est-ce que tu as envie de faire ?” » Et puis il y a ce dont elle parle quand on lui demande comment elle va. « En première année, on a un cours de santé du musicien, obligatoire. Beaucoup ont essayé de le sécher : on ne peut pas, sinon on ne passe pas l’année. » On y parle de sommeil, d’alimentation, de santé mentale, et « de la prise de drogue pour préparer les examens. Le dialogue est juste ouvert. » Elle est arrivée avec une habitude de bêtabloquants et de CBD avant les épreuves ; elle l’a perdue ici. « Je suis passée d’en prendre à chaque examen à zéro. Parce que tout le monde est tellement bienveillant. Les jurys sont tellement bienveillants. C’est juste calme, c’est juste en équipe. » Ici, passer un examen n’a rien d’une finale de Champions League, où il faudrait gagner ou disparaître. Le soin n’est pas que dans les mots : quand son dos l’a lâchée l’an dernier, elle a eu une place chez la physiothérapeute de la maison dès le lendemain, huit séances gratuites, où l’on a « beaucoup parlé de comment je vais ». Le quotidien suit la même logique : le nombre de fois où sa professeure de direction lui demande de rentrer chez elle à dix-huit heures plutôt qu’à vingt. « Pour eux, l’école, c’est un travail. Donc c’est 9h - 18h, pas plus. Et ça fait des étudiants plus heureux. » Une pause. « Peut-être moins bons, mais beaucoup plus heureux. » C’est dit en passant. Mais la phrase reste. Elle nomme la tension que le récit institutionnel évite d’instruire : dans une école d’excellence, une étudiante venue de l’extérieur observe sans drame, comme une évidence, qu’on y serait peut-être moins bon. Et, dans le même souffle, tellement plus heureux. À chacun de décider si c’est une concession ou une victoire.

Victoria, le soir

Le bâtiment de Majorstua est silencieux le jour. Le soir, ailleurs dans la ville, la musique se laisse enfin entendre. On la suit jusqu’à Victoria, la scène nationale de jazz d’Oslo, sur Karl Johans gate : une salle publique, pas un amphithéâtre, où les étudiant-es du département jazz donnent leur récital de fin d’année. On s’attendait à une démonstration d’orthodoxie ;

c'est l'inverse. La scène est tenue par les contrebassistes, et le programme tient de la carte blanche : une matière qui lorgne vers le folklore, des couleurs traditionnelles infusées dans le jazz, comme si le module du mercredi de Lucie avait quitté la salle de cours pour monter sur scène. On comprend, là, ce que veut dire « former sur un pied d'égalité » : le jazz et les musiques traditionnelles ne sont pas des options secondaires, ils sont au centre, ils remplissent une salle. C'est ce que ces étudiant-es incarnent aux yeux d'Astrid Kvalbein : des musicien-nes flexibles, qui composent, improvisent et interprètent, « d'une manière qui rappelle peut-être ce que faisaient les musiciens à l'époque de Beethoven, avant que toutes ces pratiques ne se séparent ». Ce soir-là, à Victoria, rien de la raideur d'un examen. L'atmosphère est si détendue qu'on met un moment à mesurer ce que la scène dit : la solennité n'est pas, ici, la condition de la qualité. Une autre norme, la même que celle de la professeure qui renvoie Lucie chez elle à 18 heures : on peut viser haut sans se crisper. Le concert reprend ; dans la salle, personne ne regarde sa montre.

« **J'avais le sentiment de perdre l'amour de la musique** »

Karette Stensæth nous reçoit dans l'un de ces petits modules clos qui ont essaimé dans les *open spaces*, le long d'un couloir, au même étage que le CREMAH, le centre de recherche en musique et santé qu'elle dirige. Feutre bourgogne foncé, bois blond, design scandinave jusqu'au bout : on se croirait presque dans l'habitable d'un *combi van* version *camper*, prêt à filer vers les fjords. Une voix posée, la précision d'une chercheuse et la chaleur d'une praticienne. Formée en musicologie et pratiquant la guitare classique, elle a découvert la musicothérapie par hasard, et par lassitude. Étudiante depuis quelques semestres, elle doutait : non de la musique, mais du milieu. « Je trouvais cela très compétitif, et cela ne me plaisait pas. J'avais le sentiment de perdre l'amour de la musique. » Un midi, à la cantine, son regard tombe sur une annonce punaisée au mur : « Aimez-vous travailler avec la musique et avec les gens ? Avez-vous déjà pensé à la musicothérapie ? » Elle postule le

jour même et n'a jamais regretté son choix. Suivront vingt ans de pratique auprès d'enfants en situation de handicap, un doctorat, puis le centre.

Devenir musicothérapeute prend cinq ans, et cela s'apprend ici, dans une école de musique, pas dans une faculté de médecine. Un détail qui change tout, car derrière ce rattachement se joue une certaine idée de la santé. « La santé, c'est aussi ce qui te donne la vie, ce qui apporte de la joie, la manière dont tu peux maîtriser ta propre vie. » Si la santé n'est pas l'absence de maladie mais ce qui rend une vie digne d'être vécue, la musique cesse d'être un supplément d'âme. En Norvège, les hôpitaux, les écoles et les institutions culturelles l'ont compris : ils se tournent vers le CREMAH pour faire intervenir des musicothérapeutes et mener des recherches sur la démence, la santé mentale, l'addiction, le cancer pédiatrique, les nouveau-nés prématurés, la schizophrénie. Pour cette dernière, la musicothérapie bénéficie ici du plus haut niveau de recommandation clinique.

« Au début, surtout avant que nous disposions de recherches solides, la musicothérapie n'était pas prise au sérieux. Aujourd'hui, c'est une pratique solidement ancrée, un vrai champ de recherche, et notre rayon d'action est très large », explique Karette.

Ce que la musicothérapie change dans la maison

Karette insiste sur ce qui ne se voit pas : ce que cette présence change, en retour, pour l'académie tout entière. Les enseignant-es et étudiant-es en musicothérapie n'enseignent pas aux pianistes ni aux violonistes, mais leur présence « crée une plus grande conscience dans le champ ». Une conscience de l'autre, d'abord. Elle raconte l'un des projets dont elle est le plus fière : des instrumentistes qui vont jouer en prison, accompagnés d'une musicothérapeute qui réfléchit avec eux à la vulnérabilité des personnes détenues. « Ils apprennent à prendre soin à la fois d'eux-mêmes et des gens en face. S'il fallait dire une chose sur l'influence de la musicothérapie sur l'ensemble des étudiants et étudiantes, ce serait qu'ils et elles développent une plus grande atten-



A. P.-R.



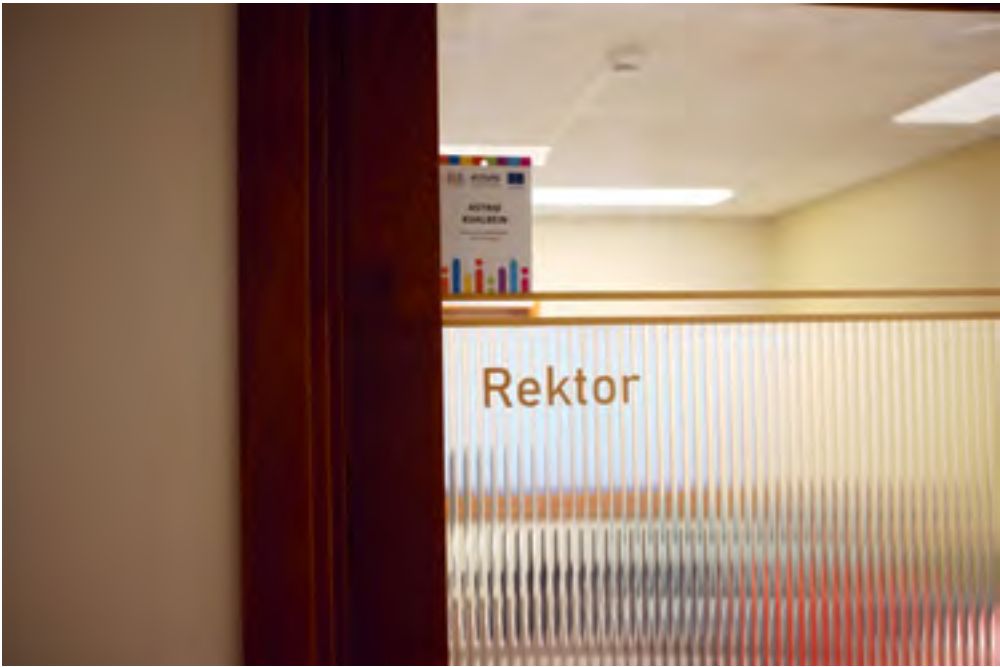
A. P.-R.

tion à la personne en face. Qui est-elle ? Que ressent-elle ? Ils et elles ne jouent pas seulement pour eux-mêmes. » Dans un milieu où l'on se demande sans cesse « à quel point suis-je bon ? », la question devient « quel bien la musique peut-elle faire ? »

Reste un mot qu'on n'aime pas prononcer dans une école d'excellence : compétition. Comme toutes les grandes académies, la NMH a ses étudiant-es qui souffrent : anxiété de performance, sentiment de ne pas être à la hauteur, douleurs physiques. Karette ne prétend pas régler cela avec un livre sous le bras : « Il y a une longue histoire derrière cette culture stricte de la performance. » Mais elle a une conviction de praticienne : « En thérapie, on dit qu'une fois le problème nommé, la thérapie est déjà à moitié faite. » Nommer, reconnaître ; les moyens viennent après, et ils ne peuvent être

qu'institutionnels. « La direction doit vouloir le changement. Il faut une stratégie pour ça. »

Elle ne nous laisse pas partir sans une recommandation : « Je pense que vous devriez avoir un programme de musicothérapie dans votre conservatoire. » Elle le dit comme on signale une évidence oubliée, pour ouvrir une porte : un échange, un petit cours pour commencer, IN.TUNE pour cadre. Et elle observe une tendance qui l'a surprise : des interprètes, des chanteur-ses, des enseignant-es qui veulent aussi la musicothérapie. Le modèle d'un poste moitié artiste, moitié musicothérapeute se répand. « Ils et elles commencent à voir cela comme quelque chose d'intelligent à avoir, à côté de l'interprétation. » Quand on lui demande, pour finir, ce qu'elle a vu de plus beau en quarante ans, elle revient aux enfants, à ceux qui ont trouvé un moyen de communiquer



A. P.-R.

là où on ne l'espérait plus. « Peut-être pas plus d'une dizaine. Mais ce sont des histoires que je garderai dans mon cœur pour toujours. »

L'Europe, par les personnes

Lancée en 2024, l'alliance IN.TUNE réunit huit institutions, dont NMH et le Conservatoire de Paris. Pour la maison norvégienne, piloter la stratégie de long terme de l'alliance prolonge sa propre trajectoire : pour ses cinquante ans, en 2023, elle s'est donné un cap à l'horizon 2035, sous le mot d'ordre *Music Moves*. Ce qui fait tenir l'alliance, dit la rectrice, tient moins aux structures qu'aux personnes. Depuis des années, elle travaille avec beaucoup d'enthousiasme aux côtés d'Émilie Delorme, qui dirige le Conservatoire de Paris. « Ce qui me frappe le plus dans IN.TUNE, c'est à quel point c'est humain et personnel. Mettre les bonnes personnes au bon endroit compte finalement davantage que les différences culturelles. »

Reste un fond plus inquiet, qu'elle ne dissimule pas. Des rumeurs circulent sur un possible retrait des arts du programme Horizon Europe ; les priorités politiques se déplacent vers la santé, la technologie, la défense.

La Norvège, hors Union européenne, y participe dans une position ambivalente. Le principal risque pour les conservatoires européens dans la décennie à venir ? « C'est une réponse un peu ennuyeuse, mais je dirais les finances. » L'argent n'est pourtant pas son seul souci. Elle observe l'effritement d'une expérience culturelle partagée : « Quand j'étais jeune, il y avait une grande chaîne nationale, et tout le monde regardait un peu de culture, un peu de tout. Aujourd'hui, les gens vivent dans des univers médiatiques séparés. » Une alliance comme IN.TUNE tente de recréer un peu de ce commun, à l'échelle d'un continent.

À onze heures et demie, tôt, à la norvégienne, toute l'équipe administrative se retrouve dans une salle, chacun-e avec son *bento*, ces tartines empilées qui tiennent lieu de déjeuner ici. On mange calmement, sans écran ni dossier. Puis vient le quiz : aujourd'hui, c'est le responsable des affaires financières qui pose les questions. Celui-là même dont le métier porte l'angoisse que la rectrice désignait d'un mot anime, à midi, le jeu collectif. Ce qui tient une maison, disait-elle, ce ne sont pas les structures, ce sont les relations. À onze heures et demie, *bento* à la main, on en a la preuve.

Déplacer un peu le regard

À NMH, l'attention aux autres n'est pas un mot d'ordre, c'est une habitude. Astrid Kvalbein aime citer le *Demenskorset*, ce chœur de personnes atteintes de démence devenu une série à succès à la télévision norvégienne, dont elle a discuté avec la maire d'Oslo l'inscription éventuelle dans le système de santé. « Des projets comme celui-ci montrent la puissance de la musique en se concentrant non sur le niveau des interprètes, mais sur ce qu'elle fait de bon pour les autres. »

Une habitude plus modeste résume la méthode. Chaque année, une semaine de musique de chambre se construit désormais autour d'un thème : le changement climatique une année, des œuvres de compositrices l'année d'avant, la musique contemporaine cette année. Effet inattendu de l'année des compositrices : un professeur de trombone, pris au jeu du thème, a dû chercher et acheter les partitions d'une compositrice qu'il ne connaissait pas. Ces partitions ont intégré le programme et sont entrées à la bibliothèque. Elles y sont toujours. « Un exemple qui témoigne, espérons-le, de notre capacité à impulser des changements modestes mais réels, cette fois au sein du département des cuivres. »

Ce que la musique déplace

À la fin du séjour, on retraverse une dernière fois la cafétéria. Lucie nous a parlé du chœur qu'elle dirige le mardi ; Karette voulait nous emmener, si nous revenions, voir le chœur de personnes atteintes de démence en répétition. Astrid Kvalbein, elle, a tenu à ajouter une phrase qui n'avait pas besoin d'être là : « Nous aimons Paris. » Vue de Paris, l'institution norvégienne ne propose pas un modèle à copier : les écosystèmes diffèrent trop. Elle propose une autre manière de répondre à une question que toutes les maisons d'IN.TUNE se posent : à quoi sert un conservatoire au XXI^e siècle, et que doit-il au territoire qui le finance ? Astrid Kvalbein aime la polysémie du mot d'ordre qu'elle a donné à la maison, *Music Moves* : *to be moved*, en anglais, c'est être ému, être déplacé, être transformé. « Tout est en mouvement, donc nous devons nous aussi bouger. La musique est vivante. Elle nous émeut, elle peut nous toucher profondément. » C'est sans doute pour cela qu'on se déplace jusqu'à Oslo, et qu'on en revient avec, dans l'oreille, un violon qu'on n'a jamais réussi à localiser et qui n'a pas cessé, depuis, de jouer.

Alexandre Pansard-Ricordeau

Alexandre Pansard-Ricordeau est directeur de la communication au Conservatoire.

FOCUS SUR

21 janvier 2027 19h

Chœur européen
IN.TUNE
sous la direction
d'Eamonn Dougan

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) < conservatoiredeparis.fr
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Chœur européen IN.TUNE | Eamonn Dougan,
direction musicale

En partenariat avec l'Université des Arts d'Helsinki – Académie Sibelius,
l'Université des arts de Belgrade et l'Université nationale de musique de Bucarest

Quinten Vermeulen, série 'Developing Trays', *Lamellen (Blinds)*, 2025

PÄRT SANS FRACAS

Il y a un paradoxe chez Arvo Pärt. Si le compositeur estonien peut se targuer d'être aujourd'hui le plus joué au monde, son œuvre semble garder son secret : comment une musique – souvent qualifiée de mystique – a-t-elle pu atteindre ce degré d'universalité ? Alors qu'il est mis à l'honneur par le Festival Présences, David Sanson s'est penché sur ce mystère.

Né le 11 septembre 1935 à Paide (Estonie), Arvo Pärt fait ses études au conservatoire de Tallinn avec Heino Eller. En parallèle de ses études musicales, il est ingénieur du son et compo-

siteur de musique pour la télévision et le cinéma estoniens, activité qu'il ne cessera pas d'exercer. En 1962, il obtient un premier prix de composition à Moscou, prélude à une alternance d'honneurs officiels et de censures provoquées par le caractère mystique de ses œuvres. Sa musique participe alors de l'esthétique du sérialisme et du collage. Il s'arrête de composer pendant plusieurs années afin de se consacrer à l'étude de la musique chorale française et franco-flamande des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. À partir de 1976, Arvo Pärt inaugure une nouvelle démarche tournée vers l'intemporalité. Son écriture devient postmoderne, en témoignent ses œuvres les plus célèbres : *Für Alina*, *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, *Fratres*. Arvo Pärt appelle ce style *tintinnabuli* (« petites cloches » en latin). Dans les années 1980, il part s'installer à Vienne où il prend la nationalité autrichienne avant de se fixer à Berlin-Ouest. À partir de cette période Arvo Pärt privilégie les œuvres religieuses vocales et met

en musique des liturgies en allemand, anglais et russe, dont *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem* (1982), *Miserere* (1989) et *Missa brevis* (2009). Il retravaille souvent ses

œuvres ; il existe de nombreuses versions et orchestrations de *Fratres* de 1977 à 2008. Les œuvres d'Arvo Pärt sont jouées par de prestigieux ensembles et font l'objet de nombreuses parutions discographiques, elles suscitent l'admiration d'artistes aussi différents que le violoniste Gidon Kremer, le pianiste Keith Jarrett, les compositeurs Steve Reich et Gavin Bryars ou encore le peintre Gérard Garouste. Sa notoriété est particulièrement forte dans les pays anglo-saxons. Il est considéré comme un des principaux compositeurs contemporains.

La chose pourra paraître saugrenue à un (jeune) lecteur des années 2020, mais pendant longtemps – une bonne trentaine d'années – il a été difficile, pour un apprenti musicien, en France, d'oser aimer la musique d'Arvo Pärt. Si l'Estonien est aujourd'hui, à 91 ans, l'un des compositeurs vivants les plus joués au monde, et l'un des rares dont la gloire outrepassa le cénacle des mélomanes « classiques », il

Arvo Pärt
en 6 dates

1958
compositeur
à la radio et télévision
estoniennes
jusqu'en 1967

1962
1^{er} prix de
composition
à Moscou

1981
s'installe à
Berlin-Ouest

1996
élu à l'American
Academy
of Arts and Letters

2003
reçoit le
Contemporary
Music Award

2011
retour en Estonie

aura fallu attendre les années 2010 pour que les grandes institutions musicales de ce pays lui ouvrent leurs portes. Et parviennent enfin à prendre du recul vis-à-vis d’une doxa avant-gardiste qui vouait aux gémonies un compositeur caricaturé en moine *« new age »* : un compositeur qui non seulement avait osé revenir à la tonalité, mais le faisait par le biais d’une musique d’inspiration religieuse, dont l’apparente simplicité ne pouvait que relever du simplisme.

« À cause de ce mot magique – *progrès* – beaucoup de musiciens sont devenus muets, et beaucoup d’artistes, aveugles » : Arvo Pärt le déclarait lui-même en 1997 dans un entretien à *Classica*, premier magazine français à l’afficher en couverture – l’entretien est d’ailleurs réédité cet automne*. À ceux qui

l’aimaient, le mépris que les zélateurs du philosophe Adorno témoignaient à cette musique rappelait cruellement – toutes proportions gardées, bien entendu – l’ostracisme vindicatif

dont les autorités d’Union soviétique avait fait preuve, dans les années 1960 et 1970, à l’encontre de ce jeune compositeur qui était alors une des figures montantes de l’avant-garde estonienne. Au point de contraindre celui-ci à l’exil, de l’autre côté du rideau de fer.

Chemin de Damas

Lorsque naît Arvo Pärt, en 1935, il reste cinq années à l’Estonie pour profiter d’une indépendance acquise seulement (et chère-ment) en 1918 : le pays sera annexé par l’Union soviétique en 1940, et le restera jusqu’en 1991. C’est dans la ville de Rakvere que le futur compositeur grandit et commence l’apprentissage du piano, instrument sur lequel il en vient rapidement à improviser pour déjouer l’ennui que lui inspirent ses leçons. Il apprend également le hautbois et les percussions. Sans que nulle épiphanie particulière n’ait motivé sa vocation, il intègre en 1953 la classe de composition du Conservatoire de Tallinn, dirigée par le compositeur Heino Eller (1887-1970).

C’est d’ailleurs la même année que ce dernier compose ses *Cinq Pièces pour orchestre à cordes*, dont la dernière, *Kodumaine viis* [*Chant*

du pays natal], « a quasiment acquis le même caractère symbolique pour l’Estonie que la célèbre composition *Finlandia* de Sibelius pour la Finlande », ainsi que le soulignait Pärt en 2001. Dans ce même texte hommage, il cite une phrase de son maître découverte rétrospectivement, qui éclaire néanmoins l’enseignement qu’il reçut : « Il est beaucoup plus difficile de trouver la seule note qui convienne que d’en coucher des quantités sur le papier… »*

* Initialement édité avec un CD consacré à Heino Heller par le label ECM, ce texte est reproduit dans le recueil d'entretiens paru en 2012 aux éditions Actes Sud, traduit et préfacé par l'auteur. Sauf mention contraire, toutes les citations qui suivent sont extraites de cet ouvrage.

Pédagogue d’exception, Heino Eller sera aussi un passeur hors pair, à cette époque où la nouvelle musique qui se compose en dehors du bloc soviétique n’a pas droit de cité (même si, à Tallinn, l’atmosphère est nettement plus détendue et « provinciale » qu’à Moscou). Il met notamment ses élèves au contact du dodécaphonisme, dont l’influence imprègne les opus de la première période créatrice de Pärt. Le sombre *Nekrolog* (1960), *Perpetuum Mobile* (1963), saisissante spirale sonore dédiée à Luigi Nono, qui se taille un franc succès au Festival de Varsovie, ou encore *Collage sur B-A-C-H* (1964), avec ses contrastes hallucinés oscillant entre néoclassicisme et postmodernisme, sont autant d’expérimentations d’un jeune artiste dont le monde intérieur est « traversé de failles si profondes qu’en comparaison, l’atmosphère et la langue du dodécaphonisme [lui] paraissaient beaucoup plus agréables ». Par leur austère puissance et leur hiératique beauté, ces œuvres n’en portent pas moins en filigrane la trace des développements à venir… Elles font d’Arvo Pärt la figure de proue de l’avant-garde estonienne.

En 1968, le succès puis la mise à l’index de son *Credo* marquent un point de non-retour. À 33 ans, Arvo Pärt s’éclipse. Il se marie, se convertit à la foi orthodoxe, et surtout il s’immerge dans l’étude du chant grégorien, de la musique médiévale et des polyphonistes franco-flamands, si importants également pour quelqu’un comme Steve Reich. Il noircit des pages et des pages de psaumes mis en musique… L’émouvante *Symphonie n° 3*, révélatrice de ces recherches et de ces tâtonnements, sera l’une des deux seules partitions à voir le jour durant cette crise créatrice qui va durer huit années. Jusqu’à ce qu’en 1976-1977,

le compositeur ne sorte de son mutisme avec une salve d’œuvres emblématiques : *Für Alina* d’abord, puis *Arbos*, dédié au cinéaste Andreï Tarkovski, *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, *Fratres*, la *Missa syllabica* ou encore la bien nommée *Tabula rasa*.

Tintinnabuler, dit-il

Avec ces pièces, qui ont pour la plupart fait l’objet depuis lors d’une multiplicité d’adaptations pour différents effectifs, Arvo Pärt jette les bases d’un style radicalement singulier, qu’il qualifie lui-même de « tintinnabuli », parce qu’il évoque les tintinnabulations des cloches. Un style qui, derrière son principe apparemment simple reposant sur l’intrication de deux voix – la voix mélodique, dont le compositeur dit qu’elle symbo-lise ses propres péchés, et la voix « tintinnabuli », série d’accords de trois notes précisément organisée, censée représenter leur rémission –, s’avère en réalité d’une facture éminemment complexe et rigoureuse. La musique de Pärt est un univers en soi, qui excelle à dilater le temps ; dépouillement, lenteur, recueillement en sont les traits principaux, et l’importance qu’elle accorde au texte et à la langue – latin, anglais ou slavon – n’a d’égale que la place qu’elle confère au silence.

Cette manière inédite déconcerte de plus en plus le pouvoir officiel, qui en 1980 prie Arvo et Nora Pärt de quitter l’Estonie avec leurs quatre enfants. Après un bref passage par Vienne, la famille s’établit à Berlin-Ouest en 1981, pour n’en plus repartir avant 2010. Là, Arvo Pärt va s’atteler à peaufiner les principes d’un style qui balisera quatre décennies d’activité créatrice, jalonnées de partitions marquantes, le plus souvent d’inspiration religieuse donc : *Passio*, pour solistes, chœur et orchestre, d’après l’Évangile de Jean (1982), *Te Deum* (1984), *Miserere* (1989), *Silouans Song* (1991), *Kanon Pokajanen* (1997)...

Le tournant du millénaire s’accompagne d’une évolution sensible de sa manière. Plus

contrastées, de plus amples propor-tions, destinées à des effectifs plus fournis, des pièces comme *Cecilia, vergine romana* (2000), *Lamentate*, concerto pour piano et orchestre en hommage à Anish Kapoor et à sa sculpture *Marsyas* créé par Hélène Grimaud (2002), *La Sindone* (2005), la *Symphonie n° 4* (2008) ou la sensuelle *Silhouette* (celle de la tour Eiffel), célébrant en 2010 l’arrivée de son compatriote Paavo Järvi à la tête de l’Orchestre de Paris, témoignent d’une expressivité renouvelée. Même si un chef-d’œuvre tel que *My Heart’s in the Highlands* (2000) démontre qu’avec seulement deux voix – un contre-ténor et un orgue –, Arvo Pärt reste capable d’atteindre à une pureté qui confine au sublime…

Anges zélés

Bien qu’elles aient été, dès la fin des années 1970, de plus en plus jouées à l’étranger, et qu’elles aient aujourd’hui intégré le grand répertoire, toutes les œuvres de Pärt ne se sont pas pour autant imposées d’emblée. Il est vrai que leur langage ne souffre pas

l’approximation, et que leur mise en place exige de la part des musiciens un engagement, une attention et une précision extrêmes : pour *Passio* ou le *Te Deum*, par exemple, plusieurs années seront nécessaires à Arvo Pärt pour trouver les interprètes qui lui conviennent.

Son succès, la musique de Pärt le doit ainsi, avant tout, au soutien indéfectible que lui ont très tôt témoigné des musiciens de premier ordre : le violoniste Gidon Kremer, le chan-teur Paul Hillier – le premier à consacrer un livre au compositeur, en 1997 – et son Hilliard Ensemble, dédicataires en 1989 du *Miserere*, des chefs d’orchestre tels que Dennis Russell Davies, Tõnu Kaljuste, Neeme et Paavo Järvi… Mais s’il est un bon génie qu’il convient de saluer, c’est évidemment Manfred Eicher, visionnaire fondateur du label ECM, qui aura tant fait pour tant de compositeurs contemporains, toutes esthétiques confondues, au point d’inventer, comme il le proclamait lui-même jadis, « le plus beau son après le silence »… Profondément

Arvo Pärt

en 6 œuvres

1964

Collage über

B-A-C-H, pour

cordes, hautbois,

clavecin et piano

1976

Für Alina pour piano

1977

Fratres pour

ensemble

1977

Tabula rasa pour

deux violons,

orchestre à cordes

et piano préparé

1997

Kanon Pokajanen

pour chœur mixte

a cappella

2008

De profundis… pour

chœur d’hommes

et orchestre

de chambre

impressionné par sa découverte, à la radio, d'un enregistrement de *Tabula rasa* réalisé pour la radio de Cologne, Eicher n'aura de cesse, dès lors, de faire connaître cette musique : publié en 1984, le disque éponyme, sur lequel on retrouve Gidon Kremer et Keith Jarrett, a marqué le véritable début de la reconnaissance internationale du compositeur.

Si son nom a acquis entre-temps une résonance mondiale, c'est aussi que Pärt – lui-même auteur, durant les années 1960, de nombreuses bandes originales de films soviétiques – a été plébiscité par les cinéastes : Leos Carax, Jean-Luc Godard, Gus Van Sant, Werner Herzog, Miloš Forman, Terrence Malick, Nanni Moretti, Paul Thomas Anderson, pour ne citer qu'eux, ont intégré ses œuvres à leurs films, mettant à profit leur profondeur vertigineuse et leurs textures diaphanes. Du cinéma

d'auteur aux *blockbusters*, on estime à plus de 150 le nombre de longs métrages utilisant sa musique... au point d'avoir suscité une cohorte d'émules et d'épigones (ils se reconnaîtront) !

Les signes de reconnaissance se sont également multipliés. En 2011, avec le philosophe français Jean-Luc Marion, Arvo Pärt était le seul membre non ecclésiastique du Conseil pontifical pour la culture nouvellement institué par le pape Benoît XVI. En 2019, le Festival de Manchester orchestrait une rencontre au sommet entre la musique d'Arvo Pärt et Steve Reich et les peintures de Gerhard Richter. Entre-temps, en 2018, a ouvert à Laulasmaa, à une trentaine de kilomètres à l'ouest de Tallinn, le Arvo Pärt Centre, magnifique bâtiment construit au milieu des bois, dédié à celui qui est sans doute l'artiste estonien le plus connu au monde.

Avec le recul, le parcours d'Arvo Pärt, ce retour à la tonalité porté par une forme de mysticisme, semble rejoindre celui de maints compositeurs des anciennes républiques soviétiques, des Russes Alfred Schnittke et Sofia Goubaidouline aux Polonais Henryk Górecki ou Krzysztof Penderecki... L'Estonien n'en demeure pas moins farouchement inclassable : lui qui dit admirer Xenakis et le Stravinsky sériel autant que Salvatore Sciarrino, Steve Reich ou son cher ami l'Ukrainien Valentin Silvestrov, a su tracer sa route avec une constance et une obstination remarquables, loin des querelles de clocher.

« J'ai abouti au constat que ma tâche ne consistait pas à me battre avec le monde, à condamner tel ou tel, mais plutôt, en première ligne, à me (re) connaître moi-même, parce que tout conflit commence d'abord en nous-

mêmes. Cela ne veut pas dire que le monde m'est indifférent, mais si quelqu'un veut changer ou améliorer le monde, il doit d'abord commencer par lui-même. » C'est sans doute pour cela – parce qu'elle convoque notre écoute autant que notre sagesse, qu'elle nous incite comme peu d'autres à plonger en nous-mêmes – que la musique de Pärt résonne si fortement dans la cacophonie du monde d'aujourd'hui.

David Sanson

Historien de la musique, journaliste, auteur, David Sanson est également conseiller artistique et programmateur, notamment pour l'Abbaye de Noirlac, le Palais de Tokyo et la Fondation Martell.

BULLES D'INFORMATION & REFLETS DÉFORMÉS

Le Festival Présences est l'occasion de donner à entendre les œuvres d'étudiant-es ou ancien-es étudiant-es du Conservatoire. Cette édition permet notamment de découvrir les travaux de Takuma Saïto et de Sophia Chambon. Considérant l'orchestre comme un instrument à part entière, Takuma Saïto compose un duo pour orgue et orchestre, où le second devient le reflet déformé du premier. Il emprunte à la chimie la notion de chiralité – la propriété d'un élément qui n'est pas superposable à son image dans un miroir – pour tisser des relations complexes entre les différentes parties de sa pièce et travailler son organicité.

Sophia Chambon s'inspire des modèles sociologiques qui, à l'ère des flux d'information continus, analysent nos interactions à partir des bulles d'information : en nous enfermant dans des boucles algorithmiques influencées par nos préférences supposées, ces bulles limitent nos contacts avec des points de vue divergents. Son projet s'organise en cinq blocs : au sein de chacun d'entre eux, les instruments s'accordent, tout en étant en désaccord avec ceux des autres blocs.

S. H.



Quinten Vermeulen, *Lamellen (Blinds)*, 2025

FOCUS SUR

7 février 2027 16h30

Ensemble Next au Festival Présences / Dir. Aliisa Neige Barrière

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [c.maisondelaradioetdelamusique.fr](#) (MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE) (PARIS 16^e)

Ensemble Next | Aliisa Neige Barrière, direction musicale

ARVO PÄRT Spiegel im Spiegel MIKEL ITURREGI Isila bezain elur SOPHIA CHAMBON Nouvelle œuvre KAIJA SAARIAHO Lichtbogen

En partenariat avec le Festival Présences de Radio France Coproduction Radio France, Conservatoire de Paris

29 janvier 2027 19h

Émergences avec l'Ensemble intercontemporain / Dir. Sébastien Boin

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [c.conservatoiredeparis.fr](#) (CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Solistes de l'Ensemble Next | Ensemble intercontemporain | Guilherme de Almeida, Jiaying He, Yeji Kim, Mattéo Vignier, Davide Wang, composition | Sébastien Boin, direction musicale

22 mars 2027 19h

Atelier de composition avec l'Ensemble Next / Dir. Flavien Boy

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [c.conservatoiredeparis.fr](#) (CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Ensemble Next | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Flavien Boy, direction musicale

23 avril 2027 19h

Atelier de composition avec l'Ensemble Next / Dir. Kanako Abe

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [c.conservatoiredeparis.fr](#) (CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Ensemble Next | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Kanako Abe, direction musicale

18 mai 2027 20h

Paris-Parme Fondation Prometeo

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [c.fondationprometeo.org](#) (CASA DELLA MUSICA) (PARME (ITALIE))

Solistes de l'Ensemble Next

En partenariat avec le Festival international de musique moderne et contemporaine Traiettorie / En collaboration avec la Fondation Prometeo



Kaija Saariaho composant à Courtempierre, années 1980

HOMMAGES À KAIJA

Dix-huit pièces pour violoncelle et orgue rendent hommage à la compositrice Kaija Saariaho, disparue en 2023 :

Olivier Latry présente ces œuvres, dont il est l'un des interprètes et commanditaires.

Ce cycle de commandes a été souhaité par le violoncelliste Anssi Karttunen, avec qui je les interprète lors du concert à Radio France. Anssi était un ami de Kaija et, quand elle nous a quittés, il a voulu lui rendre hommage en commandant à des compositeurs ces pièces pour le même effectif : la formation violoncelle et orgue étant rare, ces commandes étaient également l'occasion d'enrichir le répertoire.

Si le violoncelle était l'instrument de prédilection de Kaija, elle était aussi passionnée par l'orgue qu'elle avait d'abord pratiqué en tant qu'interprète. En 2013, elle avait composé un concerto pour orgue et orchestre, *Maan varjot* (*Ombres de la terre*), que j'ai interprété pour l'inauguration du grand orgue de la Maison symphonique de Montréal, accompagné par l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Kent Nagano. J'ai interprété *Maan varjot* à plusieurs reprises. J'étais en contact avec Kaija et, à chaque fois que j'avais besoin de précisions, je n'hésitais pas à l'appeler. Elle m'offrait toujours une oreille attentive.

Par la suite, profitant d'un legs qu'elle avait reçu, elle avait fait un don au Musiikkitalo d'Helsinki pour financer la construction de l'orgue de cette salle de concert. Elle a suivi le projet étape par étape mais n'avait hélas pu en voir la fin. On connaît la Finlande pour sa volonté de hisser la culture au plus haut niveau. Le Musiikkitalo est situé en face du parlement. Je connais peu de salles dans le monde qui jouissent d'une telle situation : preuve s'il en est de l'intérêt que les Finlandais portent à la musique.

Au-delà de la remarquable école des chefs d'orchestre finlandais qui essaime aujourd'hui sur la scène internationale, la Finlande possède également une importante école

de composition qui rassemble des personnalités telles que Jukka Tiensuu ou Magnus Lindberg et dont plusieurs figurent d'ailleurs dans la liste de celles et ceux à qui nous avons passé commande. Kaija était proche de nombreux compositeurs, à l'image de Sampo Haapamäki ou d'Esa-Pekka Salonen. Ensemble, ils réfléchissaient au devenir de la musique contemporaine.

Il y a une extraordinaire diversité d'esthétiques dans ces commandes, qui témoignent de l'imagination débordante des compositeurs et compositrices. Ces pièces sont empreintes d'atmosphères totalement différentes, tout comme elles sont de longueurs variables, de styles variables, de langages variables. Elles offrent un fabuleux voyage musical. Certaines se présentent comme des hommages à Kaija sans autre précision, tandis que d'autres font référence à l'atmosphère harmonique de ses compositions. La pièce composée par Outi Tarkiainen s'appelle *Majakka*, ce qui signifie « phare » : ce phare, c'est Kaija.

La première partie de ces commandes, comprenant neuf pièces, a été créée à Helsinki en 2025. Près de 1500 auditeurs sont venus assister à ce concert de musique contemporaine, pour entendre se produire cette formation violoncelle et orgue qui n'existe presque pas. Il y avait un côté utopique. J'ai profité d'une proposition de récital faite par Radio France pour créer la seconde partie. Si nous interprétons avec Anssi cette seconde partie, les neuf premières compositions le sont par les étudiantes et les étudiants du Conservatoire, qui ont montré un grand enthousiasme pour le projet.

Olivier Latry

Organiste, Olivier Latry a été professeur d'orgue au Conservatoire.

La **musique** *comme* **évidence**

Stefan Peters, *Untitled*, 2024

Klaus Mäkelä vient d'avoir 30 ans. Depuis sa formation et ses débuts en Finlande, sa carrière se déploie maintenant dans le monde entier, de Paris à Oslo, d'Amsterdam à Chicago. En avril 2024 sort *Vers la flamme* de Bruno Monsaingeon, un documentaire complet retraçant le prodigieux parcours du jeune homme et, à l'heure où ces pages s'écrivent, l'Orchestre

Klaus Mäkelä vient d'Helsinki où il étudie la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius, un établissement réputé pour les générations de chefs et cheffes d'orchestre qui sortent de ses rangs. Parmi les noms à la réputation internationale, Mikko Franck, Esa-Pekka Salonen ou encore Susanna Mälkki ont la particularité d'avoir appris avec un même professeur, Jorma Panula. Klaus Mäkelä mentionne sa grande admiration pour ce professeur très demandé, avec lequel il se forme dès 12 ans. Les cours à l'Académie répondent à un souhait d'enfance. Issu d'une famille artistique – son père est violoncelliste, sa mère pianiste –, Klaus Mäkelä commence par le violoncelle, mais très vite, les partitions d'orchestre l'attirent. Cette fascination tient à un événement : la révélation du métier de chef à l'opéra. Le petit garçon chante alors dans les chœurs d'enfants de l'Opéra national de Finlande où il interprète le répertoire français, comme *Carmen*, italien avec *La Bohème* et *Tosca*, ou russe avec *Boris Godounov* et *La Khovanchtchina*. Et c'est là, depuis les coulisses, en apercevant le travail des chefs sur les moniteurs, que Klaus Mäkelä découvre une profession qu'il n'a de cesse par la suite de vouloir exercer.

Avec Jorma Panula, il apprend la gestique, mais aussi la gestion d'une répétition et le fait d'être toujours devant des artistes. Les cours hebdomadaires réunissent un petit ensemble, composé d'élèves, d'amis, ou parfois de musiciens et musiciennes de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki. Le professeur a des principes qui resteront gravés dans l'esprit de son étudiant : en faire le moins possible pour ne pas déranger l'orchestre, faire confiance aux artistes afin de gagner leur confiance, uti-

de Paris annonce la sortie de *Nous l'orchestre*, un documentaire sur la phalange parisienne et son déjà très célèbre directeur. Cette saison, Klaus Mäkelä travaille aussi avec l'Orchestre du Conservatoire de Paris lors d'un concert à la Philharmonie mêlant les deux ensembles. Portrait d'un chef et de sa vision artistique, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui.

liser son temps intelligemment, sans se perdre dans des explications qui déconcentrent. La fin des études permet à Klaus Mäkelä de diriger l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, puis de rencontrer des ensembles en Scandinavie et à l'étranger : l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise, le Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique de Bamberg, l'Orchestre national de Lyon, ou encore l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort. Ces opportunités marquent les débuts de sa carrière, mais ne lui donnent pas la possibilité de tisser des liens avec une phalange en particulier et d'apprendre à la connaître en profondeur. Ce rêve devient réalité avec un premier poste à l'âge de 22 ans, celui de chef principal de l'Orchestre philharmonique d'Oslo. Cette expérience est déterminante, puisqu'elle permet au chef de forger une relation avec l'ensemble pendant 8 ans. Jusqu'à la rencontre avec l'Orchestre de Paris en juin 2019, qui le désigne conseiller puis directeur musical. Si la saison 2026-2027 est sa dernière à l'Orchestre de Paris, il a été nommé entre-temps à la tête de deux orchestres mythiques : l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam et l'Orchestre symphonique de Chicago.

À l'origine, il y a une passion profonde pour le fait sonore, pour l'écoute, pour la partition en soi. C'est d'ailleurs une qualité toujours mentionnée par les artistes qui travaillent avec le chef : un complet abandon au fait musical. Klaus Mäkelä apprécie de façonner le son, faire ressortir les textures, trouver les bons équilibres. Cela se voit dans son intérêt pour la postproduction, lors de sessions d'enregistrement durant lesquelles il cherche à peaufiner les effets. Sur ce point, le chef est perfectionniste et souhaite constamment reprendre les œuvres pour améliorer sa lecture et son interprétation. Il s'inspire pour cela de tout ce qu'il entend, se définissant comme un « touriste du son », agrégeant dans sa mémoire des souvenirs musicaux pour les travailler ensuite avec un orchestre. Enfin, la direction pour Klaus Mäkelä est un outil au service d'une histoire : toute musique doit faire récit. Comme il en témoigne, « la musique doit parler, c'est indispensable, elle doit être vivante et raconter une histoire. C'est un voyage dans lequel on doit embarquer le public avec nous. » Cette conception dramaturgique de la direction est au centre de

ses interprétations habitées. Pour y arriver, il décompose son travail, en interrogeant la partition phrase par phrase, selon des fragments à reconstituer. Ce travail à la table est l'occasion de poser de multiples questions à la musique et de trouver des réponses qui donnent du sens.

Au cœur des compétences d'un chef ou d'une cheffe, il y a la technique de la gestic : la battue et la transmission des intentions musicales font l'objet d'un apprentissage dès les premières années. Pour Klaus Mäkelä, en écho au dicton de son professeur, il s'agit avant tout de ne pas trop en faire : le mouvement est là pour donner une indication précise, renforcer l'énergie des musiciens et musiciennes, fédérer, mais il n'est pas là pour les spectateurs et spectatrices. Et si le geste, quel qu'il soit, ne crée pas de connexion avec l'orchestre, alors il n'est pas utile. Par la gestic, Klaus Mäkelä désigne une variété de mouvements, qui ne servent pas à assurer une battue continue, mais bien à épauler, lancer, et fournir un cadre. Ainsi du début du *Boléro* de Ravel à la tête du Concertgebouw d'Amsterdam, où on le voit convoquer ses sourcils, yeux fermés, avant même d'engager ses mains. De manière générale, Klaus Mäkelä donne une direction aux phrases, une impulsion, une énergie à un motif, il communique une atmosphère. Le geste transmet une lecture de l'œuvre ainsi qu'une passion, comme explique le chef qui admet que toute partition travaillée devient sa préférée, le temps des répétitions et des représentations. Au cœur de la technique de direction, il y a aussi l'adaptation et la souplesse. Comme en témoigne Klaus Mäkelä, ce n'est pas en prévoyant le déroulé que l'on est performant et à sa place, mais bien en sachant être là au bon moment et en acceptant ce qui est en train de se passer. Cela demande une préparation mentale spécifique : « faire en sorte que son esprit fonctionne exactement quand il le faut », tout en anticipant, pour proposer une direction pertinente. Enfin, Klaus Mäkelä tient surtout à être musicien. D'une part en jouant d'un instrument à très haut niveau, car cela donne une légitimité face à des musiciens et musiciennes virtuoses. D'autre part, parce qu'un chef est un musicien comme tous les membres d'un orchestre. Cela a plusieurs conséquences, la première étant la pratique assidue de la musique de chambre avec les artistes des orchestres qu'il dirige. Un

répertoire qu'il qualifie d'une beauté « insurpassable » : « je connais peu de symphonies qui valent le *Quatuor* « *La Jeune Fille et la Mort* » de Schubert. » De plus, cette pratique permet un « ping-pong d'idées musicales » : expérimenter en jouant, sans le recours à la parole, tout en apprenant à mieux connaître les personnes avec lesquelles il travaille.

Pour Klaus Mäkelä, le chef d'orchestre est au cœur de plusieurs dilemmes. Tout d'abord, entre rigoureuse obsession et liberté. Ensuite, entre détail et grande arche. Pour les résoudre, le chef réfléchit aux conditions d'un cadre : comme il le rappelle, « on est libre quand on sait qu'on peut être libre ». Cela est d'autant plus valable dans un orchestre d'une centaine d'artistes, où il faut conserver leur attention. La clef consiste à « transmettre des instructions extrêmement précises et détaillées, avec un espace de liberté pour que chacun, chacune puisse s'exprimer. Le chef doit proposer un concept clair, et à partir de cela, il n'est pas nécessaire de dicter chaque note. » De leur côté, les musiciens et musiciennes en témoignent : Klaus Mäkelä encourage plus qu'il n'impose. Ce dernier l'affirme, il s'agit de « changer en fonction de l'orchestre », et non l'inverse. Ne pas trop parler, ne pas faire perdre de temps. Son rêve ? Mener une répétition sans prononcer le moindre mot. Mais pour cela, il est utile de connaître au mieux les personnes avec lesquelles on travaille, en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'individu. Puisqu'il se définit comme celui qui « peint avec l'imagination des autres », Klaus Mäkelä désire intimement les comprendre, afin de construire un lien d'attention réciproque : « il n'existe pas de bon travail sans la confiance mutuelle. » L'idée de la relation est au centre de sa philosophie : écouter les interprètes, apprendre d'elles et eux, car c'est souvent de ces personnes que viennent les solutions. Le vocabulaire de Klaus Mäkelä s'articule autour de l'idée d'humanité et de générosité : donner pour recevoir, aller vers, porter un intérêt à autrui. Les compétences humaines et sociales sont aussi importantes que les musicales : « ce genre de relation contribue à nous faire mieux jouer. » De là découlent les descriptions des concerts avec les orchestres qu'il dirige : on parle d'osmose, d'interaction, de proximité, ou encore d'une humanité évidente. Ce sont

aussi les mots que le chef utilise pour qualifier sa relation avec les artistes de l'Orchestre de Paris : il évoque « un sentiment de confiance et de connexion immédiate », en dépeignant un « coup de foudre » autant musical qu'humain.

Si Klaus Mäkelä a pu avoir des compositeurs de prédilection, comme Wolfgang Amadeus Mozart, il s'intéresse avant tout à l'adaptation du répertoire et à son évolution dans les orchestres avec lesquels il collabore. Avec la phalange d'Oslo, il travaille une intégrale des symphonies de Sibelius et de multiples partitions russes, comme les concertos de Prokofiev ou les symphonies de Chostakovitch. Avec les artistes de l'Orchestre de Paris, il tient à mettre en avant leur intelligence musicale et leurs caractéristiques propres : « ce quelque chose dans la couleur de leur sonorité », « un rythme qui rebondit toujours », « une sensibilité différente », « un son rare et particulier », « une capacité à surprendre par leur inventivité ». Il commence par les grandes partitions des Ballets russes du début du XX^e siècle, *Le Sacre du printemps*, *L'Oiseau de feu* ou encore *Petrouchka* : une manière de relire ces œuvres à l'aune de l'esthétique française. Il travaille aussi le répertoire français : Debussy, pour *Jeux* ou le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, Berlioz, Franck, Bizet, Saint-Saëns. Pour sa dernière saison, ce répertoire occupe une place de choix, aux côtés de la création contemporaine. Cela ne l'empêche pas d'explorer aussi les opéras allemands et d'y briller de mille feux avec la phalange parisienne, comme en juillet 2026 au Festival d'Aix-en-Provence avec *La Femme sans ombre* de Richard Strauss. Le 9 décembre 2026, à la tête de l'Orchestre de Paris et de l'Orchestre du Conservatoire de Paris, Klaus Mäkelä dirigera un programme emblématique de la rencontre et de l'éclectisme des partitions qu'il travaille : en première partie, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen, une musique écrite en 1964, et en seconde, la *Symphonie n° 7* d'Anton Bruckner, composée en 1884, deux chefs-d'œuvre empreints d'une solennité quasi mystique, comme une seule et même aventure métaphysique.

Raphaëlle Blin

Raphaëlle Blin est dramaturge d'institution et de création, ainsi que chercheuse en musicologie. Elle participe à des spectacles pluridisciplinaires en France et en Allemagne.

Perpétuer

ce qui

ENTRETIEN

AVEC SARAH NEMTANU

nous anime

Nommée premier violon solo de l’Orchestre de Paris en janvier 2026, Sarah Nemtanu enseigne également au Conservatoire de Paris depuis 2022. Rencontre avec une artiste rayonnante qui s’épanouit entre ses deux passions : jouer et transmettre.

Comment décririez-vous votre rôle de professeure au Conservatoire ?

Sarah Nemtanu Évidemment, en tant que professeure de violon au Conservatoire, mon rôle est d’abord de dispenser un enseignement technique à mes étudiantes et étudiants. Mais le plus important, pour moi, est avant tout de les aider à apprendre à se connaître. Je les rencontre à un moment crucial de leur vie : celui où ils vont choisir leur carrière et décider de l’artiste qu’ils souhaitent devenir. Je les guide dans l’identification de leurs points forts, afin qu’ils sachent les valoriser, tout en travaillant sur leurs fragilités. Un musicien aujourd’hui, quelque carrière qu’il choisisse, doit être responsable et conscient de la réalité du terrain. Je les prépare à la vie professionnelle. Qu’ils s’orientent vers une carrière de soliste ou vers l’orchestre, ils auront des responsabilités à assumer. Les mentalités ont d’ailleurs beaucoup évolué dans les orchestres, et c’est une excellente chose. Je veille également à sensibiliser les étudiants et étudiantes à leur

bien-être physique, en leur parlant notamment de la fatigue inhérente au métier et du temps de récupération nécessaire après un concert. Mais aussi à leur bien-être mental, car cette profession mêle intimement vie personnelle et vie professionnelle, et il est essentiel de savoir se protéger. Je suis là pour les aider à anticiper toutes ces questions afin qu’ils abordent leur entrée dans la vie professionnelle avec le plus de sérénité et de lucidité possible.

Vous êtes premier violon solo de l’Orchestre de Paris tout en enseignant au Conservatoire. Comment ces deux activités s’enrichissent-elles mutuellement ?

S. Nemtanu Être pleinement immergée dans le monde professionnel de la musique me donne une crédibilité qui me semble importante lorsqu’on cherche à transmettre. Je trouve essentiel de partager ma propre expérience, les joies comme les difficultés de ce métier. J’ai davantage d’expérience que mes étudiants, mais je ne me place pas au-dessus d’eux en tant qu’être humain. Mon métier de professeure est un subtil équilibre entre bienveillance et exigence. Pour pouvoir maintenir cet équilibre, il faut que je continue moi-même d’expérimenter en tant que musicienne et de me mettre en danger. J’apprécie également le fait de pouvoir faire le lien entre l’institution et la réalité du terrain. Le monde de la musique évolue rapidement et il est important de vivre avec son temps. J’essaie donc de maintenir un dialogue constant avec l’administration, de faire remonter les réalités du terrain et d’être force de proposition. Par ailleurs, mon expérience de violon solo m’aide beaucoup dans mon travail pédagogique. Cette fonction m’a appris à observer rapidement les personnalités et à analyser les capacités de chacun. Il existe mille façons de faire du violon son métier. En tant que violon solo, je pratique aussi bien le jeu individuel que le travail collectif au sein d’un orchestre. Le fait d’avoir exploré différentes facettes de la profession me permet aujourd’hui de mieux comprendre les

aspirations des étudiant·es et de les accompagner dans toute la diversité des parcours qui s’offrent à eux.

Pour vous, quelles sont les qualités d’une bonne pédagogue ?

S. Nemtanu Il n’existe pas une seule manière de bien jouer du violon, ni une seule façon de tenir un archet. Pour moi, être une bonne professeure, c’est avant tout avoir une grande capacité d’adaptation. Enseigner ne consiste pas simplement à transmettre ce que l’on croit savoir : il faut être à l’écoute, observer et comprendre la personne que l’on a en face de soi. Personnellement, je cherche à rassembler le corps et l’esprit, en tenant compte de la morphologie de l’étudiant comme de sa psychologie, et je lui propose un geste adapté à ce qu’il a déjà appris. Si l’on déconstruit trop brutalement ce qu’il a acquis, on risque de le déstabiliser et de le bloquer. Une bonne pédagogue doit également être attentive au bien-être de ses étudiants et étudiantes. L’exigence est indispensable, mais elle doit s’accompagner d’un cadre bienveillant. Je cherche aussi à les responsabiliser. Il est important qu’ils prennent des initiatives, qu’ils portent leurs propres projets artistiques et qu’ils deviennent acteurs de leur parcours. Enfin, j’essaie de leur transmettre le désir de faire vivre la musique et de contribuer, à leur tour, à cette chaîne de transmission qui nous relie les uns aux autres. Quand on est artiste, il me semble important de laisser une trace et d’avoir envie de perpétuer ce qui nous anime.

Les étudiantes et étudiants ont plusieurs occasions de découvrir le quotidien d’un orchestre. Que peuvent-ils apprendre lors de ces expériences qu’ils n’apprendraient nulle part ailleurs ?

S. Nemtanu Les étudiants ont aujourd’hui plusieurs possibilités de se confronter à la réalité du monde professionnel. Ils peuvent notamment participer à des projets *side by side*, où un orchestre est constitué à parts égales d’étudiants et de musiciens professionnels. Il existe également des

académies accessibles sur audition qui permettent à certains étudiants sélectionnés de rejoindre un orchestre professionnel pour quelques séries de concerts. Avec d’autres violonistes, comme Petteri Iivonen ou Julien Szulman, nous participons à la coordination de ces dispositifs. Il est essentiel de créer un lien entre les orchestres, l’administration et les étudiants afin de faciliter cette transition vers le monde professionnel. Le Conservatoire organise également une dizaine de sessions d’orchestre par an. Ces projets ont récemment évolué, tant dans leur organisation que dans leur préparation. Nous avons notamment développé le travail en petits groupes sur les passages les plus complexes des partitions, ce que nous appelons les « partielles ». Les étudiants découvrent ainsi des méthodes de travail proches de celles des orchestres professionnels. Mais au-delà des aspects techniques, ce qu’ils apprennent surtout, c’est le sens du collectif. Nous veillons à ce que chacun puisse expérimenter différentes responsabilités au sein de l’orchestre, notamment en occupant tour à tour le poste de soliste. Dans les pays latins, nous avons encore des progrès à faire dans cet apprentissage du collectif. J’aime participer à ce progrès en encourageant le travail en groupe, le respect des horaires et celui des collègues, comme on respecte un compositeur et sa musique. J’espère donner une nouvelle image de l’orchestre.

Propos recueillis par Solène Souriau

FOCUS SUR

9 & 10 décembre 2026 20h

Orchestre de Paris / Orchestre du Conservatoire de Paris / Klaus Mäkelä

INFORMATIONS & RÉSERVATION philharmoniedeparis.fr PHILHARMONIE DE PARIS GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ PARIS 19^e Orchestre du Conservatoire | Orchestre de Paris | Klaus Mäkelä, direction musicale

OLIVIER MESSIAEN Et exspecto resurrectionem mortuorum ANTON BRUCKNER Symphonie n° 7 en mi majeur, WAB 107

En partenariat avec l’Orchestre de Paris Coproduction Philharmonie de Paris, Conservatoire de Paris

TRANSMETTRE LA DANSE

La participation de Boris Charmatz au projet X 100, initié par le Conservatoire à la Grande halle de la Villette, est l'occasion de revenir avec ce chorégraphe attaché à la transmission sur le travail de la danse au Conservatoire et au-delà.

Discussion menée par Delphine Roche, croisant les regards de l'institution (Muriel Maffre), de la recherche (Isabelle Ginot) et de trois jeunes diplômé-es, Jeanne Fohr, Timothé Guyot et Maël Maréchal.

Boris, vous présentez cette année une création avec les étudiants et étudiantes du Conservatoire dans le cadre du programme « X 100 », qui associe un ou une chorégraphe à cent étudiants du Conservatoire. Comment abordez-vous ce projet ?

Boris Charmatz J'aime le caractère démesuré des « X 100 », et j'ai plusieurs fois travaillé sur ce type de format. Mon projet CERCLES, présenté notamment à Avignon, à Paris au Grand Palais ou à Wuppertal, compte 200 danseurs et danseuses et

mêle amateurs et professionnels. Pour moi, il s'agit d'une compagnie de danse XXL, et d'une certaine façon, les écoles sont aussi des compagnies démesurées. Enfin, ayant étudié au Conservatoire de Lyon, je me réjouis de retrouver ce type d'institution. Avec cette création, nous allons traverser ensemble plusieurs moments de mon travail, avec les pièces *manger*, *10000 gestes*, *Liberté Cathédrale*, et même une version d'*Étude révolutionnaire* d'Isadora Duncan en groupe.

Muriel, quels sont les enjeux que présentent pour vous, en termes de pédagogie, ces formats de collaboration avec un chorégraphe invité ?



Timothée Lejollivet, Boris Charmatz : *Happening Tempête*.
Réunion des musées nationaux – Grand Palais et [terrain]
CNSMDP, Compagnie de l'Oiseau-Mouche, ENSBA,
Festival d'Automne à Paris (2021)

Muriel Maffre Avec « X 100 », les étudiantes et les étudiants font l'expérience d'une écriture qui n'est pas la leur, qu'il faut incorporer puis porter à cent sur un plateau, en tenant sa singularité au sein d'un corps collectif. C'est aussi leur première rencontre avec les exigences du monde professionnel et un certain rapport au travail. Or j'observe depuis plusieurs années un déplacement dans leur manière d'aborder l'effort. Parce que je perçois ces changements sans pouvoir tout à fait identifier ce qui se joue, il est important pour moi, cette année, d'ouvrir un dialogue entre les professionnels intervenants et les étudiants, car leurs points de vue peuvent se croiser quelque part. C'est pourquoi je souhaitais les inviter ici à partager leur rapport à l'effort.

Jeanne Fohr Au cours de notre formation, le travail avec certains intervenants extérieurs m'a parfois révélé des mécanismes mentaux engrangés par la culture de la discipline et de l'effort, parfois surhumaine, quand les attentes ou les comportements valorisés donnent l'impression qu'il faut faire preuve de capacités extraordinaires, voire nier ses propres limites physiques ou émotionnelles. Nous les avons incorporés sans toujours le réaliser.

Timothé Guyot Il nous est arrivé parfois d'improviser pendant plusieurs heures sans pause. Ce qui était difficile n'était pas tant la fatigue que l'impossibilité de reconnaître qu'on était épuisé. Il faudrait que s'ouvre dans ce type de situation un moment d'échange, même entre étudiants et étudiantes, pour évoquer des stratégies. Je pense que l'effort peut être une question de pratique, de techniques qui sont perfectibles.

Maël Maréchal Je pense, pour ma part, que nous avons parfois besoin de travailler dans une dynamique plus large, plus ouverte, où on peut aller chercher l'effort en mettant nos corps à l'épreuve comme celui d'un sportif ou d'une sportive. Nous avons travaillé sur l'endurance en cours de préparation physique, mais ces moments pourraient être davantage intégrés dans les autres cours.

B. Charmatz En entendant vos points de vue et questionnements, je me demande quelle est ma place. Suis-je celui qui doit vous convaincre ? Ou quelqu'un qui apprend en vous écoutant ? L'enseignement est une aventure pour vous, également pour les intervenants extérieurs. Vous vous sentez jugés, mais l'intervenant se sent jugé, lui aussi. Il est en dehors de sa zone de confort... Le format « X 100 » est un spectacle qui réunit le Conservatoire, La Villette et le Festival d'Automne. Il y a donc une forme de pression, d'exigence, mais à mes yeux, ce moment de travail doit rester un laboratoire, un essai. La notion d'effort est aussi relative aux vécus personnels, et à celui des différentes générations. Une chose qui sera violente pour vous ne l'est pas nécessairement pour un danseur de William Forsythe. Et vous pouvez vivre comme un endroit de contrainte ce qui, pour lui, est un endroit de liberté.

Isabelle Ginot Cette question du jugement est intéressante, car comme le dit Boris, dans un milieu professionnel où dominent la précarité de l'emploi et les effets de milieu, elle est omniprésente tout au long de la vie professionnelle. À l'école, elle est surchargée par les relations adulte-jeune, professeur-élève, et par tout le système de sélection qui a permis à certains élèves et certains professeurs d'entrer dans l'école, tandis que d'autres sont restés à la porte. On pourrait mettre cette question du jugement explicitement au travail au sein de l'école, pour comprendre ses mécanismes, ses effets sur soi et sur les autres, les pratiques du jugement elles-mêmes. Il s'agirait moins d'éliminer le jugement que de préparer les jeunes, au sein de l'école, à travailler dans un milieu professionnel où l'expérience de juger ou d'être jugé sera omniprésente, et où ils rencontreront très régulièrement des situations toxiques.

Jeanne, Maël, Timothé, avez-vous eu le sentiment parfois d'être instrumentalisés, ou infantilisés, lors du travail avec des chorégraphes ?

J. Fohr Nous avons parfois eu l'impression que les chorégraphes ne

nous faisaient pas confiance, qu'ils doutaient de notre capacité à apprendre leur langage. Cela se traduisait par une exigence anxieuse rapidement posée du type : « Voilà ce à quoi cela doit ressembler. »

B. Charmatz Pourtant, la formation du danseur ou de la danseuse ne consiste pas à atteindre un résultat, à « fabriquer » un corps ou un rôle. Elle est difficile à définir, justement, car on ne cherche pas à poser des éléments bien à leur place sur une assiette, pour dessiner une jolie composition. Si je peux utiliser une image, il s'agit plutôt de faire une fondue dans le chaudron d'une sorcière. Et personnellement, dans mes études au Conservatoire de Lyon et à l'Opéra de Paris, j'ai beaucoup appris aussi de mes rejets, de mes échecs, de ce qui ne me convenait pas. Cela m'a permis d'aller vers ce que certains ont pu appeler la « non-danse » des années 1990 où on ne bougeait presque plus, vers les écrits d'Yvonne Rainer ou vers une pratique personnelle où il n'est plus question de *multitasking* car il n'y a même plus de *tasks*. Donc d'une certaine façon, au Conservatoire, vous apprendrez davantage des intervenants et intervenantes avec qui vous ne vous entendez pas.

M. Maffre Il est toutefois important, pour l'institution, de prendre en compte les ressentis des étudiants et étudiantes ainsi que de créer un espace de dialogue, de liaison dans lequel vous pouvez vous exprimer individuellement. Nous avons tendance à vous englober dans l'ensemble d'une classe, d'une année, mais vous ne traversez pas les mêmes choses de la même façon.

B. Charmatz Le « X 100 », où toutes les promotions des étudiants et étudiantes de danse se mélangent, ne doit justement pas être un moment d'élection, de sélection, mais plutôt un moment d'horizontalité totale. C'est ce que j'essaie de mettre en place avec ma pièce CERCLES. On crée véritablement une forêt ou une tempête d'artistes. Il y a un mouvement collectif mais au sein de ce mouvement, chacun peut choisir à quel degré il intervient. Sur une répétition de CERCLES, on peut décider de regarder ou

juste de participer un moment. Et si l'on est blessé au genou, on peut danser avec la main. Raimund Hoghe, fantastique danseur et chorégraphe qui avait un très fort handicap physique, m'a appris cela : on peut juste poser un glaçon sur le plateau d'un grand théâtre et le regarder fondre.

J. Fohr Vous parlez d'horizontalité, et c'est justement une notion importante. En ce qui concerne le travail physique, les étudiants et étudiantes ont envie d'apprendre et de se surpasser. Mais pour embrasser un processus démocratique et créer une communauté dans le travail, il est nécessaire, sur le plan mental, de pouvoir démystifier le ou la chorégraphe, pour faire en sorte que les échanges soient plus humains. J'ai suivi un stage avec Ioannis Mandafounis après son intervention au Conservatoire, et j'ai réalisé que dans ce contexte, son positionnement était différent. Il admettait ne pas savoir exactement où il allait, il cherchait avec ses danseurs et danseuses. Le mot-clé pour moi est donc vraiment celui de vulnérabilité. Il s'agit de se montrer vulnérables, de se placer tous humainement au même endroit.

M. Maffre Effectivement, je suis souvent désarmée par les réactions d'étudiants et étudiantes qui décident de quitter le studio plutôt que d'aller communiquer au chorégraphe leur difficulté. Et je me rends bien compte qu'il est compliqué de s'emparer d'un espace de parole qui n'a pas été établi dès le départ, dont les règles n'ont pas été posées.

M. Maréchal Établir ce dialogue, c'est aussi mettre les étudiants et étudiantes en position de prendre une responsabilité individuelle. Il est arrivé, dans le travail avec Volmir Cordeiro en DNSP3, qu'il se retrouve dans un moment d'impasse où il ne savait plus comment avancer avec nous. Il s'est alors ouvert un temps d'échange assez long où chacun et chacune a pu partager ses impressions, ses ressentis. Cela a apporté un vrai changement car nous avons pu comprendre que nous devons en faire plus nous aussi, et nous avons pu nous prendre en main. Car c'est effectivement l'une des difficultés de ce format où un chorégraphe vient travailler avec

les étudiants et étudiantes du Conservatoire : nous avons le sentiment qu'il porte le projet, et que nous, nous sommes des sujets ou des exécutants de sa vision. Je crois que nous avançons collectivement mieux, et plus vite, si nous opérons tous et toutes un déplacement pour être coresponsables du projet.

Dans le cadre d'une institution pédagogique, comment poser un cadre qui puisse rééquilibrer la position nécessairement dominante que confère le double statut d'intervenant extérieur détenteur d'un savoir professionnel et de chorégraphe ? Est-il possible de conjuguer dans une pédagogie un enseignement technique et l'apprentissage d'une disponibilité à soi ?

M. Maffre En tant que directrice, j'entends les peurs des étudiantes et étudiants, qui craignent d'être ostracisé·es si elles et ils prennent la parole, et je pense que nous sommes tous tributaires d'habitudes anciennes de faire et de penser, qui évoluent trop lentement. L'idée communément admise d'un écart de mentalité entre les générations est à mes yeux irrecevable, c'est une sorte de refuge. Il faut créer de nouvelles habitudes, un nouveau cadre.

I. Ginot Ce travail exigerait peut-être d'inclure une analyse esthétique : la pédagogie ou la transmission par imitation, par exemple, a longtemps été le seul modèle de transmission en danse scénique classique ou contemporaine. Puis, ce modèle a été largement décrié, tandis que le métier « d'interprète » s'ouvrait à des fonctions plus larges de performeur, et que les processus de création reposaient sur des contributions basées sur l'improvisation, des propositions venues des interprètes... Mais aujourd'hui, alors que de nombreux modèles esthétiques cohabitent, il me semble qu'on peut dire qu'il peut y avoir de la violence, comme de l'horizontalité et du respect mutuel, aussi bien dans des processus basés sur l'imitation que sur l'invention du geste par les interprètes.

M. Maréchal Le cadre de dialogue pourrait être posé de façon ritualisée à chaque rentrée, après chaque congé. Il est important que les étudiants et étudiantes sentent que l'intervenant·e est prêt·e à discuter avec eux de sa pratique, et que nous puissions adapter notre positionnement face au projet.

B. Charmatz Je pense que le discours sur l'échec doit aussi évoluer. Quand on est étudiant, on doit pouvoir rater un solo et ne pas se sentir jugé. La formation du danseur doit rester un moment d'essai. Et si je suis chorégraphe aujourd'hui, je serai peut-être demain l'interprète d'une pièce que l'un ou l'une de vous trois, Jeanne, Maël ou Timothé, concevrez. La plasticité des rôles reste quelque chose d'essentiel, à mes yeux, dans l'appréhension de ce qu'est la danse.

Propos recueillis par **Delphine Roche**
Muriel Maffre est directrice des études chorégraphiques du Conservatoire / **Isabelle Ginot** est professeure au département danse de l'Université Paris 8 / **Jeanne Fohr** vient de finir ses deux années de Master au Conservatoire / **Timothé Guyot** a passé son Master au Conservatoire / **Maël Maréchal** a étudié au Conservatoire de ses quinze ans à la fin de son Master, d'abord en classique puis en contemporain / Journaliste, **Delphine Roche** est rédactrice en chef du magazine *Numéro*. Elle crée également des performances à la frontière des champs artistique et sportif.

FOCUS SUR

4 & 7 décembre 2026 20h
5 décembre 2026 19h
6 décembre 2026 18h

Boris Charmatz
X 100

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) < lavillette.com
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE (PARIS 19^e)

Étudiant·es de la direction des études chorégraphiques | Boris Charmatz, chorégraphe

Production Terrain, Conservatoire de Paris
Coproduction La Villette, Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels



Aurélien Chantelly au CNSMDP, juin 2026

Comment s'habiller pour jouer en concert ? Longtemps, les musicien·nes classiques se sont produits sur scène parés de fracs, de queues-de-pie et de longues robes de soirée, au risque de perpétuer une vision quelque peu rétrograde des genres. Ces costumes ont-ils encore du sens ? Doit-on conserver cette coutume, la faire évoluer ? Que représente-t-elle pour les artistes ? Tandis que de plus en plus d'ensembles interrogent ce qui est parfois perçu comme un code de la musique classique, la journaliste Sofia Anastasio a donné la parole aux principaux intéressés.

« 14h30-15h15, raccord et balances en tenue de concert ». Sur la scène de l'Auditorium du Conservatoire de Vincennes, les musiciens et musiciennes de l'Orchestre Albatros, ensemble à géométrie variable qui réunit de jeunes instrumentistes en voie de professionnalisation, apparaissent en noir derrière leur pupitre. Sur scène, on distingue des vestes, des chemises, et quelques effets de transparence qui se dessinent sur certaines manches. « Nous n'avons pas de tenue imposée, seule la couleur noire est obligatoire, pour que le groupe soit uniforme », explique Maya-Rose, altiste au sein de l'ensemble constitué majoritairement, comme elle, d'étudiant·es du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. « Pour moi, porter un costume très chic peut paraître assez connoté socialement, confie Adèle, flûtiste au sein de l'ensemble. Je me demande dans quelle mesure cela ne risque pas de participer à l'éloignement d'un certain public ».

Pendant longtemps, le frac noir fut l'unique tenue pour les concerts classiques, survivance du XIX^e siècle où queue-de-pie, chemise, gilet et nœuds papillons blancs reflétaient le goût du public de l'époque. Aujourd'hui, une convention reste majoritairement respectée dans le monde : frac pour les concerts du soir et costume pour les concerts en matinée pour les hommes, et tenue noire et longue pour les femmes. L'Orchestre national de France (ONF), l'une des trois formations musicales de Radio France, fait partie des ensembles qui conservent le frac. Grégoire Méa, l'un de ses

trompettistes, a ainsi dû acquérir une queue-de-pie, le vêtement n'étant pas fourni par la formation. Pour en discuter, nous le retrouvons à la cafétéria de la Maison de la Radio et de la Musique : « Il existe à Paris un endroit qui s'appelle Au Cor de Chasse. C'est une boutique qui vend des costumes de chasseurs, notamment pour la chasse à courre, et on y trouve des queue-de-pie. Mais, avec le pantalon et la veste, ça coûte vite très cher, il faut compter entre 700 euros et 800 euros ». Chaque mois, les musiciens disposent d'une centaine d'euros pour entretenir leur costume, mais ce dernier n'a pas vraiment les faveurs de Grégoire Méa. « À titre personnel je trouve ça un peu ringard, j'aimerais bien que ça change », ose-t-il. Il cite, à titre de comparaison, les musiciens de l'Orchestre philharmonique de Radio France, qui ont abandonné le frac pour un costume noir, une chemise blanche et une cravate noire : « je trouve ça très élégant ». Un avis que ne partage pas Jean-Philippe Kuzma, violoniste au sein de l'Orchestre philharmonique de Radio France. Il explique que l'ensemble a délaissé la queue-de-pie pour des raisons liées à l'épidémie de Covid, en 2020 : « Nous avons repris notre activité avant que le public ne puisse retourner dans les salles et parfois nous devions être en tenue parce que nous étions filmés. Mais il fallait que l'on se change dans les vestiaires. Et pour éviter les risques sanitaires liés à une trop grande promiscuité, on nous a finalement demandé de venir en veste noire, chemise blanche et nœud papillon, une tenue plus adaptée aux transports en commun. Depuis c'est resté. » Jean-Philippe Kuzma

*To pie or
not to pie*

regrette le frac. « Je trouve que notre tenue est un peu passe-partout, on ressemble plus à des garçons de café qu'à des musiciens pour moi. C'est mon avis personnel, mais je trouve que cette tenue n'est pas très élégante. »

Selon Jean-Philippe Kuzma, la queue-de-pie fait partie d'un rituel désiré par le public lorsqu'il se rend à un concert de musique classique. Grégoire Mea de l'ONF souscrit à cette opinion : « Je pense que notre public est attaché à certaines traditions. J'invite régulièrement des amis qui n'ont pas forcément l'habitude d'assister à des concerts de musique classique. Et lorsqu'ils nous voient à l'Auditorium de la Maison de la Radio en queue-de-pie, ils me disent qu'ils trouvent ça hyper classe. » Cette tenue est-elle aujourd'hui encore majoritairement plébiscitée par les artistes ? « Il y a un véritable débat et beaucoup de non-dits autour de la tenue de scène », énonce Aude-Marie Auphan, déléguée générale de l'Orchestre national de Bordeaux. « Chez nous le frac est porté par les musiciens lors des soirées de concert symphonique. Mais ils doivent renouveler leur tenue (fournie par l'orchestre, ndlr) dans un an et demi, et donc nous allons aborder la question de son maintien ou non. » Si certains musiciens sont très attachés au frac, d'autres souhaitent arborer une tenue plus représentative des codes de notre époque », avance-t-elle. « Mais j'ai l'impression qu'il est surtout important pour les musiciens de conserver une identité visuelle forte. Après tout, plus personne ne porte le frac dans notre société. N'est-il pas devenu le costume de scène du musicien de concert symphonique pour le public ? » Et si le costume permet d'affirmer une « identité visuelle forte », qu'en est-il des femmes qui, comme dans la majorité des orchestres, portent leurs tenues personnelles pour jouer ? « J'aimerais beaucoup aborder la question de la tenue avec les musiciennes. Tout d'abord pour évoquer avec elles la notion d'unité, et parce qu'il n'est pas toujours simple pour les musiciennes de s'habiller », avance Aude-Marie Auphan.

L'un des exemples souvent cités est celui de l'Orchestre de Paris. Dès 2006, l'ensemble quitte sa tenue d'apparat en commandant de nouvelles tenues plus modernes à Jean-Louis Scherrer, puis il renouvelle l'opération

en 2022 avec Gauthier Borsarello, qui était alors directeur artistique de la maison Fursac. Il dessine pour l'ensemble un costume qui répond aux codes traditionnels du smoking, sans cravate ni nœud papillon, avec col châle noir, chemise blanche et ceinture de soie. Trombone solo de la formation, Jonathan Reith affectionne cette nouvelle tenue qu'il qualifie de « chic, intemporelle », conforme à l'uniformité des musiciens qui lui est chère, mais surtout agréable à porter. Aujourd'hui, le confort des musiciens semble être davantage pris en compte dans les costumes, à l'image du vestiaire de dix pièces dessiné en 2024 par la styliste Anne Willi pour les musiciennes de l'Orchestre de Paris, dans un tissu crêpe envers satin noir. « J'ai été au contact des musiciennes pendant plus de six mois, je les ai beaucoup écoutées, je suis allée les voir en répétition. » Combinaison, deux formes de pantalon, une longue jupe, Anne Willi raconte avoir pris en compte toutes les contraintes inhérentes à l'activité et aux gestes du corps, ce qui inclut notamment une taille élastique qui libère la respiration des instrumentistes à vent et l'utilisation de matières naturelles pour ne pas avoir trop chaud sous les projecteurs. Attachée à l'élégance, à la sobriété, à la liberté de mouvement et, elle aussi, à l'homogénéité du collectif, la violoniste Pascale Meley est très heureuse du résultat. Avant la collaboration avec Anne Willi, les femmes devaient piocher dans leur propre garde-robe : « La majorité des femmes voulaient bénéficier du même traitement que les hommes, c'est à dire être elles aussi habillées par l'orchestre. » C'est désormais chose faite, « pas de petit combat pour la parité », pouvait-on lire dans le magazine de la Philharmonie de septembre 2024.

Tout comme l'intégration des femmes au sein des phalanges musicales, 1974 pour l'orchestre de l'Opéra de Paris, 1982 au Philharmonique de Berlin, la question de leur tenue dans les orchestres est récente. Si elles sont en apparence plus libres, car non astreintes au port d'un costume, les femmes sont tout de même soumises à des règles qui leur sont imposées de façon plus ou moins officielle. « Pendant longtemps les musiciennes devaient porter une robe ou une jupe longue et surtout ne pas montrer le moindre poignet ou mollet », expose Aliette de Laleu, journaliste et

autrice de l'ouvrage *Mozart était une femme*. Aujourd'hui, ces pratiques évoluent, mais lentement : ce n'est par exemple qu'en 2018 que les musiciennes de l'Orchestre philharmonique de New York ont eu le droit de porter des pantalons. « Je peux entendre la volonté d'uniformisation de l'orchestre. Mais de là à vouloir cacher le moindre bout de peau... Je pense qu'il existe encore l'idée selon laquelle montrer le corps des femmes pourrait attirer le regard et déconcentrer le public. Et c'est injuste, l'orchestre est un espace vivant, il s'y passe plein de choses, ce n'est pas un bras nu qui va disperser le regard. » Aliette de Laleu plaide pour une plus grande liberté dans l'habillement des musiciennes et des musiciens : « Il existe un monde entre la queue-de-pie et les claquettes. Je pense qu'il serait très intéressant de proposer aux orchestres de se faire confiance et d'oser. Cela apporterait peut-être de petites paillettes chez les cuivres, un peu de couleur chez les cordes et, dans un souci de démocratisation, cela pourrait permettre d'attirer l'œil du public sur un instrument en particulier. Je suis persuadée que regarder différemment l'orchestre ne veut pas dire écouter moins bien la musique. C'est le cas de la musique baroque et de la musique de chambre depuis des années. »

En Belgique, les musiciens et musiciennes de l'ensemble de musique contemporaine Ictus ont le droit de tout porter, sauf du noir, le frac et des robes de soirée. « Je ne comprends pas pourquoi les musiciens sont la seule corporation d'artistes qui doit porter un uniforme, s'interroge Jean-Luc Plouvier, l'un des fondateurs de l'ensemble. On ne demande pas aux artistes-peintres de porter un petit foulard autour du cou lors des vernissages. Et puis, le costume noir façon mariage et communion, je trouve ça sinistre. » Les musiciens et musiciennes de l'ensemble sont ainsi invités à porter sur scène les vêtements dans lesquels ils se trouvent beaux et belles, « comme pour un rendez-vous amoureux, une fête », en adoptant les codes de la mode réelle. « Je pense que c'est aux artistes de mettre en place les conditions de la réception de la musique », affirme Jean-Luc Plouvier. Et c'est aussi très certainement aux artistes de demain de mener également cette réflexion. « J'ai quand même l'impression

que le frac et la queue-de-pie appartiennent au passé et mettent une distance entre un public à renouveler et la musique orchestrale, déclare Sacha Hannecart-Ségat, clarinet-tiste au Conservatoire. Et puis, comme il ne concerne pas les femmes, le frac impose une différence non nécessaire entre les genres sur scène. Ce qui selon moi prouve une fois de plus que c'est une pratique dépassée. »

Loin d'être anecdotique, le sujet de la tenue de scène pose ainsi diverses questions : quelle image souhaite-t-on donner à la musique classique ? Comment la société perçoit-elle le concert symphonique ? Quelle place y occupe la musique classique ? Comment être chic, sans adopter un style trop guindé ? « Il faut réfléchir à tout ça, résume Aurore Doise, violoniste au sein de l'Orchestre philharmonique de Radio France. Le concert est un moment particulier et je pense qu'il est important de soigner sa tenue, s'apprêter, mais tout en s'inscrivant dans des codes plus actuels qui permettent de se rapprocher du public. Le costume pourrait faire davantage partie du spectacle et j'encourage la nouvelle génération à imaginer de nouvelles façons de faire, en se rapprochant par exemple des écoles d'art et de mode et en restant au service de la musique. C'est un champ à explorer. »

C'est ce que s'attachent à faire, dans la forêt de Compiègne en Picardie, les guitaristes Isabelle Chaumet et Bertrand Cazé. Ils se produisent dans le cadre de bains de forêt musicaux, organisés par le Festival des Forêts et ont opté pour des tenues adaptées à leur environnement : des chaussures de randonnée, un manteau imperméable et une casquette. « Ça permet de proposer de la musique classique dans des conditions visuelles différentes et je trouve que ce genre de moment prouve que la musique est faite pour être vécue et s'adapte à toutes les situations. » Les perspectives d'exploration semblent donc très larges, même si elles s'arrêtent ici à une limite : les couleurs vives. « Sinon, les insectes rappliquent. »

Sofia Anastasio

Journaliste à France Musique, Sofia Anastasio est aussi autrice-compositrice et interprète de chansons pop.









Aurélie Chantelly

Spécialisée dans la photographie de mode, Aurélie Chantelly puise l'inspiration dans son héritage caribéen et son rapport à la culture hip-hop, qu'elle a découverte grâce à des années de pratique de la danse, notamment le hip-hop et le dancehall.

Elle est la co-fondatrice du collectif créatif Neighborhood 360. Nous l'avons invitée à promener son regard au Conservatoire lors des récitals de juin 2026.

Composer sans calcul



Edith Lejet lors de sa résidence à la Casa de Velázquez, 1969

La vocation d'Édith Lejet, l'une des rares compositrices de sa génération, doit moins au hasard qu'à la ténacité. Née dans un milieu familial qui ne la prédestinait pas à la musique, elle est admise au Conservatoire de Paris, obtient un Grand Prix de Rome, devient pensionnaire à la Casa de Velázquez, collabore avec de nombreux ensembles musicaux et reçoit des commandes officielles. Sous la plume de Laure Marcel-Berlioz, un livre à paraître cet automne aux éditions du Conservatoire, *Édith Lejet, compositrice. La houle à l'assaut des récifs*, rend hommage à la vie de cette figure disparue en 2024, qui a marqué l'institution de son enseignement. Nous en reproduisons ici quelques extraits.

Dialogue

par Laure Marcel-Berlioz

Pouvez-vous évoquer les principes qui guident votre travail de composition ?

Édith Lejet Pour moi, la musique a pour mission de prendre l'auditeur en charge. Elle doit capter totalement son attention, et le faire voyager d'un point initial à un autre point, après avoir traversé toutes sortes de péripéties : il faut que ce cheminement ait un intérêt et un sens. Je trouve cela chez Alban Berg, et je me sens appartenir à sa lignée. Berg sait admirablement organiser ses textures pour faire monter la pression et créer des élans dramatiques. Il faut savoir ensuite trouver progressivement la détente et le calme. À chaque cas de figure sa solution, il n'y a pas de recette. Dans ma musique, bien souvent une trame dramatique est sous-jacente. C'est elle qui crée la forme de l'œuvre, dont mon intuition contrôle les proportions. Pour cela il convient de ne jamais perdre de vue l'idée de directionnalité. Avant de commencer une nouvelle pièce, je ne brosse pas de schéma préalable. Et comme beaucoup d'écrivains et de scénaristes, je découvre le cheminement de l'œuvre au fur et à mesure de sa composition. Je n'utilise pas de processus. J'écoute intérieurement de nombreuses fois ce qui a été écrit et je m'interroge au plus profond de moi-même sur ce qui doit suivre. De multiples idées me viennent. Je procède par élimination afin de ne retenir que celle qui s'impose : en effet, dans le déroulement d'une œuvre, ce qui a été entendu doit provoquer ce qu'on doit entendre ensuite.

Mais comment vous viennent vos idées ?

É. Lejet Pour moi l'inspiration, si elle ne vient pas de la nature, est souvent à chercher dans la peinture, la littérature, la poésie ou le théâtre. Ces domaines permettent la genèse de la création en l'absence de forme préétablie, tout en autorisant des gestes qui vont au cœur de l'expression. Il faut faire jaillir « la juste

musique » qui émane de l'élément initiateur, visuel ou littéraire. Je pars d'une idée musicale. Je tente de défricher autour de cette idée. J'essaye de me mettre au service de l'œuvre qui est en train de naître pour qu'elle se découvre elle-même comme elle a envie d'être, et non pas comme j'ai envie qu'elle soit. Elle bénéficiera de mon imagination, de mon esprit critique, de mes critères de goût, toutes choses qui sont inhérentes à ma personnalité telle qu'elle m'a été donnée. Mais je ne peux contraindre une œuvre à entrer dans un moule que je lui aurais préparé à l'avance.

En 1992, Xavier Darasse, alors directeur du Conservatoire, décide de créer une classe d'écriture consacrée aux musiques du XX^e siècle – celles qui échappaient aux règles de la tonalité fonctionnelle – et vous la confie. Il s'agissait de créer un enseignement que vous n'aviez pas reçu vous-même ?

É. Lejet Au cours de ma propre formation, j'avais constaté à mes dépens que les programmes d'écriture du Conservatoire ignoraient totalement les mouvements modernistes du début du XX^e siècle, période déjà éloignée. Il était encore possible d'obtenir ses prix sans être le moins du monde familiarisé-e avec la musique du XX^e siècle, avec une connaissance approfondie de Fauré, Debussy, Ravel, autant dire en ayant été élevé-e par ses arrière-grands-parents ! *A fortiori*, je n'avais pas été initiée à la pensée de Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti ou Xenakis, dont les œuvres étaient couramment jouées en concert au moment de mes études. Les acquis du Conservatoire ne donnaient pas de réelles clés pour les comprendre. J'avais manqué d'une réflexion forte sur la manière d'organiser une forme dans un univers qui avait rompu avec la tonalité, et ne disposait donc plus du ressort des fonctions ni du contraste entre les modes majeur et mineur.

Depuis longtemps on pensait à refaire le lien entre les classes d'écriture et de composition : tout le monde était d'accord qu'il fallait une connexion plus étroite. Ce qui manquait c'était un enseignement qui s'intéresse, au sein des classes d'écriture, à l'éclatement de la tonalité. Aux alentours de 1910 des œuvres qui ont marqué leur époque (Stravinsky, Berg, Schoenberg, Bartók...) ont apporté des esthétiques nouvelles : les règles de l'harmonie fonctionnelle en ont été écartées au profit d'autres contraintes qui ont pris le relais ; il était donc intéressant de voir comment ces nouvelles règles s'étaient mises en place et comment les compositeurs s'en sont emparé dans leur musique. À la création de cette classe d'écriture du XX^e siècle, il n'y avait aucun modèle pour ce type d'enseignement. Les livres faisant autorité étaient en anglais, et j'en ai rempli ma bibliothèque. Cette nouvelle responsabilité fut une source de découvertes et d'enrichissement considérable pour moi.

Vous avez ainsi dû inventer de nouveaux contenus d'enseignement ?

Ê. Lejet À l'époque le musicologue Alain Poirier, spécialiste de la musique du XX^e siècle, était au Conservatoire le chef du département écriture, composition et direction d'orchestre dont dépendait cette classe. C'est avec lui qu'un travail de réflexion a été mené pour en définir le cadre : chaque année, la production de deux compositeurs ou compositrices ayant ouvert des voies nouvelles, l'un-e de la première moitié du XX^e siècle, l'autre de la période d'après-guerre, serait étudiée en profondeur, en essayant de comprendre comment leur langage s'était forgé et avait évolué. Les étudiants et étudiantes mettaient en pratique les techniques et les caractéristiques qu'ils avaient pu définir à travers l'analyse de pièces essentielles de ces compositeurs et compositrices. Ils devaient ensuite produire des « devoirs d'écriture » qui n'étaient pas de véritables œuvres, car il n'y a pas de message original dans une musique conçue et réalisée comme un exercice de style. La démarche est la même que celle d'un peintre qui s'applique à la copie de pièces maîtresses pour apprendre les diverses techniques et mieux apprécier ce qui

fait d'une toile un chef-d'œuvre. Nous étions attentifs à avoir néanmoins une attitude créative, à éviter de citer des formules et de se contenter d'un simple plagiat. Je devais brasser pour mes élèves les répertoires qui m'inspiraient et que je voulais leur faire connaître. Je reconnais que c'était en même temps utile pour moi-même, car cela nourrissait ma propre pensée compositionnelle. Ces cours, tout comme les masterclasses que je pouvais organiser, me donnaient aussi l'occasion de discuter avec d'autres compositeurs et compositrices, ce que j'appréciais particulièrement. Que ces ouvertures sur le modernisme n'aient pas été du goût de tous mes collègues du secteur de l'écriture traditionnelle, marqué par l'académisme, comment s'en étonner ? Mais au fil du temps cette classe a été acceptée et très appréciée.

Quels conseils donneriez-vous aujourd'hui à des étudiantes et étudiants en composition ?

Ê. Lejet Je souhaite formuler des réponses à deux questions que l'on me pose souvent : comment débute-t-on la composition d'une œuvre nouvelle ? Comment réagir au découragement face à une page blanche ? Habituellement des directives sont données concernant la formation instrumentale et la durée approximative de l'œuvre commandée, bien que l'on puisse selon les cas rester libre du choix de cette durée. En général il est préférable qu'elle soit en rapport avec la densité du contenu de l'œuvre. La première phase consiste à écouter et lire des partitions de styles divers déjà existantes pour cette formation, et bien s'imprégner des sons pour lesquels on s'apprête à écrire. On peut relire les traités d'instrumentation ; c'est important de bien connaître les techniques particulières de chacun des instruments participant à la nomenclature. Et, si possible, de créer un contact avec les futurs interprètes. Le commencement d'une pièce sera souvent associé à l'émergence d'un son issu du silence ; dans bien des cas ce début ressemblera à un éveil. Une autre option possible est celle d'un coup net et inattendu ou d'une intervention sonore assez brutale propre à créer des

conditions d'écoute particulières à l'auditeur surpris. La musique qui va apparaître dorénavant se caractérisera par le geste, le registre, le champ harmonique sur lequel elle va éventuellement s'inscrire ; le timbre, le rythme compteront également. Il convient de pouvoir présenter un premier élément typé, riche de potentialités et capable de donner matière à des variations très différentes les unes des autres. C'est lui qui servira de fondement à la pièce, comme un sujet de fugue dans la musique de Bach. En architecture, la construction d'un bâtiment nécessite d'utiliser du matériau solide, de grande qualité. En musique aussi il faut être sans cesse à

l'affût et très exigeant-e : ne jamais s'en tenir à une idée qui serait un tant soit peu banale. Pour illustrer ces considérations, j'aime citer Paul Valéry : « Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. »

Propos recueillis par **Laure Marcel-Berlioz**
Ancienne directrice du Centre de documentation de la musique contemporaine, Laure Marcel-Berlioz est une actrice engagée de la création musicale contemporaine.

RENCONTRES À LA MÉDIATHÈQUE

Tout au long de l'année, la médiathèque Hector-Berlioz vous invite à des rendez-vous placés sous le signe de la convivialité et de la curiosité. Au programme : exploration de répertoires rares ou méconnus, relectures originales d'œuvres célèbres, rencontres avec des auteur-rices, et éclairages sur la notation chorégraphique. Ces moments privilégiés sont autant d'occasions de découvrir autrement les enseignements du Conservatoire, dans un cadre ouvert et stimulant.

(ENTRÉE LIBRE) (DANS LA LIMITE DES PLACES DISPONIBLES)

10 décembre 2026 18h
Édith Lejet en dialogue

En 2024, la compositrice Édith Lejet nous quittait, léguant au Conservatoire l'ensemble de ses manuscrits musicaux ainsi que ses archives pédagogiques. À l'occasion de la publication de ses entretiens avec Laure Marcel-Berlioz, la médiathèque rend hommage à une compositrice d'une rare sensibilité musicale, poétique et humaine. Avec la participation des étudiant-es du département des disciplines instrumentales.

29 septembre 2026 18h
Betsy Jolas : B for Birthday

17 novembre 2026 18h
Baci e sospiri : polyphonies de la Renaissance

19 janvier 2027 18h
Marcel Mule, le saxophone « à la française »

2 février 2027 18h
Harpes à pédales en France, gestes et méthodes : une histoire en mouvement

4 mars 2027 18h
Les facteurs de guitare du XVII^e au XIX^e siècle

19 mars 2027 18h
La danse s'écrit aussi : soirée inaugurale

13 mai 2027 18h
Musique classique de l'Inde du Nord

10 juin 2027 18h
Liza Lehmann, une compositrice au pays des merveilles

2027 marque les 100 ans de Pierre Henry. Pour l'occasion, nous avons demandé à Laurent de Wilde de nous raconter quelle a été l'importance dans sa vie du génial compositeur de musique concrète. Il nous livre ce texte en forme d'improvisation.

Pierre Henry encore

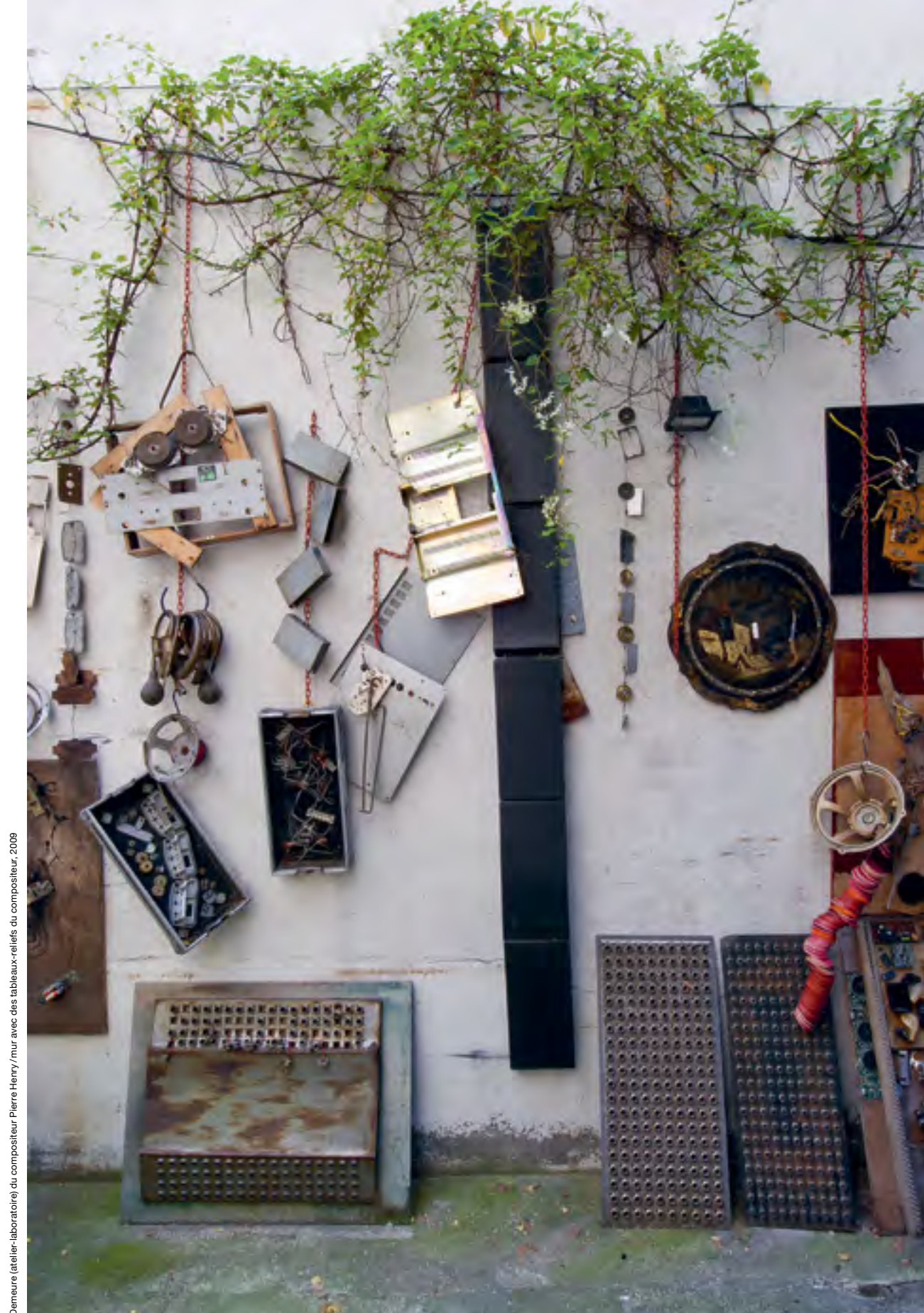
Nous sommes en mai 1968, j'ai sept ans et, pendant que Paris bouillonne, je profite de l'absence de ma grande sœur (elle est aux manifs) pour braver son interdiction absolue d'utiliser sa toute nouvelle platine Dual – après tout j'entends à longueur de journée qu'il est interdit d'interdire, alors pourquoi ça ne s'appliquerait pas à elle aussi ? Sur-tout que je viens de découvrir l'écoute au casque stéréo et c'est un éblouissement. Je suis totalement stupéfait par cette décorrélation entre la vue et l'ouïe. Je me trouve pourtant bien dans sa chambre, un œil anxieux rivé sur la porte au cas où elle rentrerait plus tôt que prévu, mais en même temps je suis dans une salle de concert où les Beatles introduisent bruyamment leur album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. La spatialisation du son est irrésistible, c'est une immersion auditive complète, une impossible ubiquité, tous mes poils se hérissent et mon cerveau se délecte sans retenue d'une dissonance cognitive aussi radicale.

Parmi les albums qui traînent sur le couvercle en plastique brun du tourne-disque, il y a également un 45 tours d'un groupe que j'aime bien, les Yper Sound, en face A on trouve *Too*

fortiche (*two for tea*, très drôle) et en face B *Psyché rock*, dont j'ai entendu à la radio que c'était du *jerk* électronique (très moderne). Je suis sidéré par ce mélange de rock et de... je ne sais pas quoi. Ces sons étranges, je ne peux du haut de mes sept ans que les comparer à une série télé qui vient d'envahir les écrans le soir avant le journal et me fait tordre de rire, *Les Shadoks*. Ce n'est que beaucoup plus tard que je réaliserai le lien entre tout ça, le Groupe de Recherche Musicale d'où vient le

dessin animé et dont la musique est supervisée par Pierre Schaeffer, lui-même collègue de l'auteur de la *Messe pour le temps présent*, dont *Psyché rock*, écrite pour le chorégraphe Maurice Béjart : Pierre Henry.

Cette découverte en forme d'extase stéréophonique précoce tissa le premier lien que j'ai entretenu toute ma vie avec la musique de Pierre Henry. Ou plutôt : le premier nœud. Car à chaque écoute d'une de ses œuvres, j'y éprouve une sorte de contrariété qui me prend par surprise. Dans *Psyché rock*, c'est son refus de synchroniser les sons répétitifs avec le tempo de la batterie. Dans *Bidule en ut*, c'est étourdir l'auditeur d'une pluie de son sans jamais quasiment respirer, au risque de l'étouffement. À l'inverse, dans la *Dixième Symphonie* c'est rester au bord du casse du siècle et se contenter du détournement de fonds. À chaque fois, j'ai l'impression qu'il emmène la musique à un endroit différent de celui où je veux qu'elle aille, me renvoyant à la triste finitude de mon goût, pétri de lieux communs et d'attentes prévisibles. Sous mille couleurs différentes (l'un de ses nombreux charmes), Pierre Henry me semble ainsi laisser courir un système de pensée



infiniment créatif dont l’une des exigences les plus audibles me semble être son refus de.

De quoi ? Déjà, des notes. Il est entré à dix ans comme pianiste au Conservatoire, il a pris des cours de composition avec Messiaen, avec Nadia Boulanger, alors on peut dire qu’il en a fait le tour, des notes. De toute évidence, il préfère les regarder de loin, les diluer dans le grand océan des sons, infiniment moins étriqué que ces pauvres demi-tons tout serrés par douzaine dans leur octave en boîte. Refus aussi de perpétuer un art linéaire qui avait connu ses premières ruptures avec le dodécaphonisme et qui prônait le discontinu mais utilisait encore des notes et tout le cortège d’émotions qui vont avec, accumulées au cours des siècles. Refus du prévisible, bien sûr, d’appartenir à un genre musical établi (si on colonise la planète Mars, ce n’est pas pour y reconstruire l’Arc de Triomphe), mais refus surtout de laisser filer le temps comme on laisse filer une bande sur le magnétophone, non, lui il arrête le temps, ou plutôt il le met en boucle. Comme avec ses bandes.

Il m’a fallu du temps pour comprendre que, contrairement à ce que je pensais, Pierre Henry ne se refusait rien mais au contraire prenait le meilleur de tout. Le meilleur de l’espace, le meilleur des timbres, des émotions, du silence, du fracas, de la vitesse, de l’ironie, des couleurs, des humeurs, c’est juste la façon qu’il a de coudre tout ça ensemble qui défie l’entendement. C’est comme de mettre une girafe, un taille-crayon et une pastèque ensemble et de leur demander de peindre la Joconde, il n’y a que lui qui saurait faire ça. J’ai une affection particulière pour cette pièce de *Musique sans titre, Fête foraine* : une fête foraine, c’est l’image immédiate de la boucle, manège, grande roue, auto-tamponneuse,

tout est étourdissement circulaire, et Henry rentre dans ces boucles avec je trouve beaucoup de tendresse, il leur laisse juste le temps de s’installer avant de leur retirer leur pouvoir hypnotique, effeuillant ces pétales sonores avec un amour d’herboriste.

Mais puisqu’on parle de boucle, autant le dire tout de suite : il y a à mon sens dans son travail, dès le début, tout l’avenir de la musique électronique. Avec Pierre Schaeffer, il a ouvert la voie dès les années 1950 à Terry Riley qui allait esthétiser la répétition, à Steve Reich qui en ferait un outil compositionnel, puis à Kraftwerk ou Tangerine Dream, la liste s’allonge jusqu’à aujourd’hui comme si cet



Tableaux-reliefs du compositeur dans sa maison, 2009

immense fleuve contemporain prenait sa source au pied du Mont Henry, c’est vraiment émouvant, rarement une descendance est aussi clairement reconnaissable. Beaucoup d’encre a d’ailleurs coulé sur le véritable *feed-back* à la fois conceptuel et pratique dans la simple utilisation des magnétophones puisque ceux-ci, après avoir enregistré des sons, les jouaient en dignes instruments de musique avant d’être eux-mêmes enregistrés sur bande pour la réalisation d’albums ! J’ajouterai que, outre une méthode de création musicale inouïe, Henry a installé dans l’imaginaire collectif la notion de matos. Oui, le matos que se triment tous les artistes qui tripotent un peu d’électronique, des machines, des amplis, des effets, tout un bazar sans lequel on ne peut rien faire. Et je pense que c’est lui qui a imposé l’idée que pour faire du son, il faut du matos, et pas n’importe lequel, et que quand on monte sur scène avec, il faut savoir en jouer malgré les innombrables menaces de panne, de larsen ou tout simplement d’erreur de manip. Et que tout ça se contrôle au *fader*.

Toutes ces sensations mises ensemble m’ont finalement fait comprendre qu’en objectivant le son comme il le faisait, en théâtralisant sa production et sa diffusion dans l’espace, Pierre Henry me renvoyait tout simplement à ma première extase stéréophonique de l’écoute au casque, c’était une invitation bienveillante à redécouvrir en toute naïveté des sons archiconnus comme ceux d’une porte ou d’un soupir, et qu’il me soumettait inlassablement à la magie de la première fois, une des sensations, disons-le, les plus puissantes de l’art, toutes catégories confondues. Bien loin d’être confronté à ce que certains vivent comme une agression sonore vide de sens, je trouve qu’il encapsule justement une émotion profonde dans chaque son qu’il choisit et que ces émotions ressurgissent intactes, miraculeuses.

Mais s’il y a bien une chose que j’admire par-dessus tout chez Pierre Henry, c’est son absence de dogmatisme, pourtant à l’époque fort en vogue autour de lui. Car entre les poutres solides de sa démarche esthétique est au fil de sa vie apparu le chaume des émotions, souvent dans des répertoires sacrés comme *Le Voyage, d’après le Livre des*

morts tibétain, La Messe de Liverpool ou encore *L’Apocalypse de Jean*, mais pas que : je ressens dans *Intérieur / Extérieur* une continuité d’un impressionnisme irrésistible, comme si la forme si singulière de son discours musical disparaissait derrière un fond sensoriel en ébullition permanente. Son utilisation progressive des effets, des synthétiseurs (ah, le EMS Synthi de cet autre grand esprit du son, Peter Zinovieff...), sa conversion au numérique (c’est le cas de le dire), ses collaborations à des groupes à première vue peu reliés à son travail (Spooky Tooth, Violent Femmes), tout cela concourt à dessiner le portrait d’un homme épris d’un absolu toujours renouvelé, toujours intact. Voilà pour moi, par-dessus tout, la marque indubitable d’un génie créatif qui aura marqué, solitaire et obstiné, la musique et l’âme de son temps.

Laurent de Wilde

Pianiste, compositeur, producteur, Laurent de Wilde est aussi l’auteur des *Fous du son*, consacré à l’aventure de la musique électronique.

FOCUS SUR

10 mars 2027 19h

Concert électroacoustique Hommage à Pierre Henry

ENTRÉE LIBRE SANS RÉSERVATION (CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Étudiant-es du département écriture, composition et direction d’orchestre | Étudiant-es du cursus Artist Diploma – Interprétation Création

12 mars 2027 19h

Concert anniversaire Pierre Henry

INFORMATIONS & RÉSERVATION (conservatoiredepartis.fr) (CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Solistes et RIM de l’Ensemble Next | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d’orchestre | Étudiant-es du cursus Artist Diploma – Interprétation Création | Étudiant-es du département musique son image

PIERRE HENRY Mouvement-Rythme-Étude En 21 mouvements

50 pianos

Avec 11 000 Cordes, le compositeur autrichien Georg Friedrich Haas fait sonner ensemble 50 pianos. Clara Iannotta, compositrice, professeure de composition au

Conservatoire et directrice artistique du programme musique du Festival d'Automne, nous explique pourquoi il était urgent de programmer cette œuvre.



Création mondiale de 11 000 Cordes à Bolzano, 2023

11 000 Cordes trouve naturellement sa place dans la programmation du Festival d'Automne. Quand je suis arrivée en France pour suivre mes études au Conservatoire, le Festival d'Automne représentait le lieu où je pouvais découvrir des musiques que je n'avais jamais écoutées auparavant et qui étaient alors peu représentées en France. C'est ainsi que j'ai découvert de nombreux artistes, interprètes, compositeurs et compositrices... À la fin 2023, j'ai rejoint l'équipe du Festival à l'invitation d'Emmanuel Demarcy-Mota et de Joséphine Markovits, aux côtés de laquelle j'ai travaillé jusqu'à sa disparition. L'édition 2026 est la deuxième que j'ai programmée seule et il était important pour moi de présenter des performances qui ne pourraient avoir lieu qu'au Festival d'Automne. Il faut être fou audacieux pour composer une pièce comme *11 000 Cordes*, écrite pour 50 pianos sur commande de la Busoni-Mahler Foundation pour le Klangforum Wien. Imaginez être compositeur ou compositrice et aller proposer à un ensemble d'écrire une telle pièce : on vous rirait au nez. Non seulement *11 000 Cordes* a été créé en 2023 à Bolzano mais la pièce a depuis fait le tour du monde. La série de représentations dans le cadre du Festival d'Automne en marque la création française.

Ce que j'appelle ici la folie, c'est la possibilité de continuer à rêver. Il reste tellement

d'œuvres à concevoir, tellement de territoires à explorer. J'ai la conviction que le métier de compositeur ou de compositrice consiste à rêver au-delà de ce que l'on peut imaginer. C'est ce que représente *11 000 Cordes* à mes yeux. Quand j'ai eu la chance de découvrir la pièce à Vienne, j'ai vécu une expérience inoubliable. Ce n'est ni une pièce ni un concert. C'est l'espace en mouvement. On ressent la physicalité du son, la vibration de l'air

qui devient concrète. Aussi, lorsque j'ai été nommée directrice artistique du programme musique du Festival d'Automne, c'est l'une des premières pièces que j'ai pensé programmer. Bien sûr, ces 50 pianos ont un coût et il a fallu réunir les forces du Klangforum Wien, de La Villette et de la Philharmonie de Paris, des étudiant·es des classes de piano du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et du Pôle Sup'93, avec

le soutien de la Fondation d'entreprise Société Générale, pour rendre ce projet possible.

J'ai rencontré Georg Friedrich Haas à l'époque où je faisais mes études au Conservatoire de Paris. En tant que compositeur, il travaille beaucoup avec la microtonalité, qui ouvre la porte à une qualité sonore, un basculement de tempo et de tempérament totalement différents. Il aime modifier notre perception

en reprenant des accords ou des harmonies connues sans les tempérer. Il crée souvent des formes ouvertes, qui laissent une grande liberté aux musiciens. Je me souviens également avoir assisté à plusieurs de ses pièces pour lesquelles il plongeait le public dans l'obscurité en lui faisant perdre ses repères spatiaux et temporels. Ses expérimentations me parlent car, dans ma pratique de compositrice, je m'intéresse moi-même beaucoup au temps comme forme. Je crois que le temps n'est pas neutre : il ne se laisse pas sagement attacher au sens de ce que l'on compose. Le temps possède sa force propre que je cherche à comprendre.

Clara Iannotta

FOCUS SUR

27 novembre 2026	19h
28 novembre 2026	15h & 20h
29 novembre 2026	11h & 17h

11 000 Cordes
Un univers microtonal pour 50 pianos

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) < philharmoniedeparis.fr >
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE (PARIS 19^e)

Klangforum Wien | Étudiant·es du département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines | Étudiant·es de la classe de piano du Pôle Sup' 93 | Vimbayi Kaziboni, direction

GEORG FRIEDRICH HAAS
11.000 Saiten

En partenariat avec le Festival d'Automne à Paris, La Villette, le Pôle Sup 93, la Philharmonie de Paris

BOOM



Maxime Ballesteros

BOOM

Le Conservatoire a-t-il le sens de la fête ?

Savez-vous qu'à sa création en 1795, le Conservatoire de Paris avait entre autres missions de former des musiciens pour accompagner les fêtes révolutionnaires ? De la fête, il reste sûrement quelque

chose dans l'ADN de l'institution. C'est ici que Pierre Schaeffer, père de la musique concrète, a ouvert en 1968 la première classe d'électroacoustique. Que peut apporter la fête au domaine de la création artistique ? Les utopies qui naissent la nuit peuvent-elles survivre à l'aube ? Éléments de réponse avec Arnaud Idelon, cofondateur du Sample à Bagnolet et auteur de *Boum boum*, *Politiques du dancefloor*.

Vous défendez la fête comme une Zone d'Autonomie Temporaire. En quoi est-elle un espace politique ?

Arnaud Idelon

Depuis qu'elle a été prise comme objet d'étude, la fête a suscité différentes descriptions. Elle a tour à tour été vue comme le lieu de

l'extraordinaire, comme un remède contre l'angoisse, comme une rupture avec le quotidien ou comme la résurgence du sacré au

cœur du profane. Pour ma part, j'identifie trois critères qui définissent, à mes yeux, la fête : la surprise, la rencontre et l'altérité. La fête prend place la nuit. Or, le philosophe Michaël Foessel explique que la nuit affaiblit le sens de la vue, qui est le sens du jugement. La nuit – selon ses mots –, nous vivons sans témoin. C'est ce qui permet à la fête de jouer avec les conventions pour nouer des pactes sensibles dissidents et construire de nouvelles géométries sociales, de créer des utopies politiques avec l'espoir qu'elles survivent au jour. Dans le monde des clubbeuses et des clubbeurs, on peut croiser quelqu'un qui performe une certaine identité et, deux minutes plus tard, une autre. C'est une école buissonnière, un espace de déconstruction, de désapprentissage et de réapprentissage, notamment sur les questions féministes, décoloniales, écologistes. « La fête, si elle est autre que célébration d'une puissance collective, n'est que pure mascarade » : c'est un graffiti que j'ai trouvé un jour dans les toilettes de La Station – Gare des mines et dont j'ai fait la première phrase de mon livre. Personnellement, c'est en commençant à fréquenter les espaces de fête à l'âge de vingt ans que j'ai fait l'expérience radicale de l'altérité et que j'ai compris que la manière dont je m'étais défini jusqu'alors n'était qu'une hypothèse parmi d'autres. Ça a été un bouleversement sensible et intellectuel.

« La nuit, nous vivons sans témoin. » Comment comprenez cette formule de Michaël Foessel ?

A. Idelon

Il me semble qu'elle renvoie avant tout à un imaginaire. La nuit échappe à l'organisation rationnelle du jour déterminée par la société capitaliste. En tant que telle, on peut la considérer comme un réservoir d'utopies politiques, de tentatives d'habiter autrement des mondes possibles. C'est l'espace de l'anarchie ou, du moins, d'une rupture avec la verticalité du pouvoir. Les peuples de la nuit sont des peuples qui peuvent faire peur parce qu'ils se positionnent en dissidence avec les normes du jour. C'est un imaginaire largement répandu et travaillé par le pouvoir en place ainsi que par certains médias qui l'agitent pour justifier la criminalisation et la répression des *free parties*.

L’histoire du Conservatoire est indissociable de la question de la fête puisqu’à l’époque de la Révolution française, l’institution a été créée pour former des musiciens destinés à accompagner les fêtes révolutionnaires. Quelle importance revêtait la fête dans la France de 1795 ?

A. Idelon Tout régime a besoin de ses fêtes, de ses rituels et de ses symboles. En 1789, on invente un nouveau calendrier comme une nouvelle manière de nommer le temps et l’on institue dans la foulée de nouvelles fêtes. Ce sont les fêtes révolutionnaires puis les fêtes républicaines dont l’historienne Mona Ozouf parle longuement. Il est intéressant de noter que ces fêtes avaient une portée artistique ou – plus précisément – qu’elles constituaient une alternative à un certain type de spectacle. Dans une lettre à d’Alembert, Rousseau oppose la fête au théâtre, qui serait une forme antidémocratique : parce que le théâtre inclut une mise en représentation, une posture d’émetteur et de récepteur avec une verticalité dans l’adresse, une vision frontale qui limite la liberté du public. *A contrario*, la fête est pour lui l’espace démocratique par excellence. Il suggère de planter un piquet couronné de fleurs au milieu d’une place : on s’amuse et l’on regarde les autres s’amuser tandis qu’ils nous regardent nous-même nous amuser. Il y a une forme d’horizontalité doublée d’une réversibilité du regard.

Pourquoi institutionnaliser la fête ? Cette institutionnalisation ne comporte-t-elle pas des risques, dont celui de la vider de sa spontanéité et de son caractère subversif ?

A. Idelon La fête peut être mise au service du pouvoir, de n’importe quelle identité que l’on a envie de clamer, du 14 Juillet à la cérémonie d’ouverture des Jeux olympiques commandée à Thomas Jolly par la Ville de Paris, qui était une fête *queer* et multiculturelle. Il y a la tentation d’institution-

naliser la fête pour le meilleur et pour le pire. Récemment, le ministère de la Culture a créé le label Club Culture. C’est le fruit d’un long travail de lobbying et de plaider de la part des syndicats de club tels que Technopole ou Culture Bar-Bars. Après l’inscription des musiques électroniques françaises au patrimoine immatériel de l’UNESCO, il s’agit d’un pas de plus vers la reconnaissance de la fête comme d’une culture à part entière, comme c’est le cas, par exemple, en Allemagne. Mais cette reconnaissance est à double tranchant, puisqu’il faut être un ERP – un Établissement Recevant du Public – type club pour y prendre part, ce qui exclut d’emblée les salles de concert par exemple ou les lieux de fête de jour. C’est pourquoi, avec le Sample que j’ai cofondé, nous avons décidé de ne pas candidater à l’obtention de ce label. L’institutionnalisation peut se révéler un piège en circonscrivant l’objet de la fête et en l’empêchant de s’exprimer sous toutes ses formes possibles. Il y a un risque à vouloir institutionnaliser la fête, qui consisterait à la thématiser, comme on peut thématiser le féminisme ou les luttes antiracistes en les rendant inoffensifs, sans remettre en cause les structures institutionnelles profondes.

Vous êtes aujourd’hui sollicité par le secteur culturel pour votre expertise. Que peut apporter cette réflexion sur la fête au domaine de la création artistique et – plus précisément – à une institution comme le Conservatoire ?

A. Idelon On pourrait également citer de nombreux artistes qui s’inspirent de la fête et y trouvent une énergie à même de régénérer leurs créations. Je pense notamment à Gisèle Vienne, Maguy Marin, (LA)HORDE, Jérôme Bel... Il me semble que la fascination du secteur culturel pour la fête est liée à ses paradoxes : vouloir porter des valeurs d’égalité et de démocratisation tout en restant tributaire d’un système où il y a toujours un artiste émetteur et un public convoqué comme récepteur. Dans la création artistique demeure une part de verticalité. Il y a dans la fête une réversibilité, une fluidité qui

nous permettent de passer alternativement du rôle d’acteur à celui de spectateur et *vice versa*. Par exemple, je travaille beaucoup à essayer d’importer la poésie dans les lieux de fête : comment faire sortir la littérature du livre ? Comment en faire un spectacle vivant ? Il y a de multiples manières d’écouter la poésie sur un *dancefloor* à 6 heures du matin. On peut décider de s’asseoir, fermer les yeux et la laisser entrer dans notre oreille. On peut danser sur les mots. On peut scander les phrases en même temps que l’autrice ou l’auteur comme on le ferait dans une manifestation. On peut pratiquer le *spoken word*, la poésie sonore, la poésie expérimentale, l’écriture en présence qui nous permet de passer alternativement de la position d’auditeur à celle d’auteur... Autant de dispositifs qui multiplient, élargissent ou déjouent l’adresse. C’est une autre manière de travailler la réception d’une œuvre. Certains perçoivent

dans le succès de tels dispositifs un symptôme plus profond, le désir d’un rapport plus frontal à la culture, le besoin d’être en contact direct avec l’énergie des mots et de la musique. C’est la conclusion à laquelle j’arrive dans mon livre : la fête n’est ni un espace (le club) ni une temporalité (la nuit), elle est un ethos, un rapport au monde. C’est la raison pour laquelle, dans certains clubs, les règles sont strictes. Au Berghain, le légendaire club berlinois, il est interdit de filmer ou de prendre des photos. C’est la condition nécessaire pour que l’expérience soit authentique et non reproductive. Dès lors que l’on se filme en train de faire la fête, on a déjà quitté la fête.

Propos recueillis par **Simon Hatab**
Dramaturge, Simon Hatab travaille notamment avec Clément Cogitore, Silvia Costa, Maëlle Dequiedt, Olga Dukhovna, Nadia Ratsimandresy et Rangelanga Mboangy.
Culture low cost – Dernière démarque, le dernier livre d’Arnaud Idelon, est paru aux Éditions Divergences.

Maxime Ballesteros





Maxime Ballesteros

Les photographies de Maxime Ballesteros sont puissantes, profondément ancrées dans le réel avec un certain penchant pour le surréalisme.

Ses clichés révèlent des fragments du monde où subjectivité et objectivité, spontanéité et mise en scène, se confondent.





FEEL GOOD

Au théâtre, Myriam Marzouki aime s'emparer des sujets de société en se demandant ce qui nous lie et ce qui nous rend humains, comme en témoigne sa récente pièce *Je me souviens de la terre*. Celle qui a récemment fait ses débuts à l'opéra met en scène les étudiant·es du Conservatoire dans *L'Élixir d'amour* de Donizetti. Rencontre avec une artiste qui refuse les caricatures.

L'Élixir d'amour est une comédie légère. Est-ce que cela simplifie ou complique le travail de mise en scène ? Comment l'aborder sans tomber dans la caricature ?

Myriam Marzouki L'Élixir d'amour est avant tout une comédie, un opéra d'une grande légèreté, et il y a un plaisir immédiat à jouer et à mettre en scène cette musique. Cette joie, je voulais absolument la conserver. Tous les ingrédients d'un « *feel good opera* » sont là, comme dans une comédie romantique, et mon travail est de les servir. Or, pour qu'une comédie romantique fonctionne vraiment, pour qu'il y ait de l'attachement et de l'empathie, il faut un cheminement psychologique crédible. L'histoire se résume à une question simple : comment et pourquoi Adina tombe-t-elle amoureuse de ce garçon-là ? Il faut y croire. Et pour y croire, on ne peut pas se contenter des stéréotypes : si Adina n'est qu'une petite peste hautaine et capricieuse, elle devient une girouette vide ; si Nemorino n'est qu'un benêt humilié, on ne peut ni s'attacher à lui ni comprendre le moment où

Adina, vaincue par ses propres sentiments, avoue enfin son amour pour lui. La bonne comédie ne marche que si on introduit de la nuance, de la complexité.

Comment construisez-vous alors ces personnages pour leur donner cette épaisseur ?

M. Marzouki Je travaille sur les chemins psychologiques, en cherchant une forme d'honnêteté et de consistance, tout en assumant les raccourcis et les exagérations propres au divertissement. Pour Adina, je préfère la traiter comme une femme libre et un peu trop orgueilleuse plutôt que comme une manipulatrice sans cœur. Si elle cherche à rendre Nemorino jaloux en se tournant vers Belcore, c'est parce qu'elle est blessée dans son orgueil : Nemorino, ivre, l'a ignorée, c'est incompréhensible et insupportable pour elle. Par fierté, elle s'enfonce dans une décision et va jusqu'au bout en acceptant d'épouser Belcore. C'est un ressort humain, reconnaissable, qui rend le personnage beaucoup plus intéressant à suivre. Pour Nemorino, sa crédulité est aussi sa force.

OPERA

Oui, il croit que le vin de Bordeaux que lui vend le charlatan Dulcamara est un élixir magique, mais il y a une puissance positive dans cette naïveté. C’est une confiance absolue en l’amour. Je trouve réjouissant que ce soit le gentil qui gagne, pour une fois. Cela fait du bien de voir des sentiments sincères triompher. C’est pourquoi je refuse de réduire Nemorino à un simplet.

Les différences sociales entre les personnages ont-elles aussi leur importance dans votre lecture de l’œuvre ?

M. Marzouki Oui, tout à fait. Le rapport de classes est structurant dans la dramaturgie : Adina, la riche propriétaire terrienne, est socialement favorisée par rapport au paysan Nemorino, et cela caractérise leur relation. Cette dimension sociale m’intéresse, même si l’opéra n’est pas à proprement parler une œuvre politique. Elle me semble d’ailleurs plus déterminante que le cadre rural du livret. C’est pourquoi j’ai choisi de m’éloigner du milieu paysan et de déplacer l’action dans les années 1960, aux débuts de la publicité.

Pourquoi ce choix ?

M. Marzouki Pour moi, le moteur dramaturgique de l’opéra de Donizetti est la crédulité. L’éllixir ne fonctionne que parce que Nemorino croit que le vin de Bordeaux que lui vend Dulcamara va lui permettre de conquérir l’amour d’Adina. Ces deux personnages m’intéressent particulièrement : ils incarnent les deux faces d’une même question. D’un côté, celui qui croit ; de l’autre, celui qui vend : le charlatan, le bonimenteur, celui qui se fait passer pour ce qu’il n’est pas. Et cette manipulation ne s’exerce pas seulement sur Nemorino. Tout le village y succombe. Il y a là une dimension sociale qui m’a mise sur une piste : faire croire qu’un produit est ce qu’il n’est pas, c’est précisément ce que fait la publicité. Les années 1960, c’est le moment où cette industrie prend son essor. Et par ailleurs, c’est une époque qui résonne avec nos questionnements d’aujourd’hui. Durant les années 1960 apparaît aussi une certaine

liberté féminine proche de celle d’Adina qui chante que, « telle la brise, [elle est] mobile et infidèle ». Mais c’est également l’époque d’un virilisme certain, incarné par la mode des James Bond. Elle témoigne d’une tension entre émancipation et domination qui n’a pas disparu.

Pour une metteuse en scène habituée à l’écriture de plateau, qu’est-ce que la mise en scène d’opéra vous apporte ?

M. Marzouki L’opéra est arrivé dans ma vie comme une surprise, mais une surprise qui semblait attendue depuis toujours. Je suis profondément heureuse d’en faire. Au théâtre, je travaille beaucoup à partir du plateau, dans une écriture qui se construit en permanence avec les acteurs. À l’opéra, tout est déjà posé : le livret, la musique, la durée. Ce cadre, loin de me contraindre, me libère. Il y a quelque chose de très stimulant à devoir trouver des solutions à partir de ces données initiales. Cela ouvre paradoxalement un imaginaire immense. À partir du moment où le livret et la musique existent, je peux projeter énormément d’images et des situations nouvelles. Je me laisse embarquer, je fais des allers-retours constants entre le texte et la musique, et c’est dans cet espace-là que quelque chose se crée.

Quelle place occupe la musique dans votre vie ?

M. Marzouki Je ne pourrais vivre sans musique. La musique est toujours déclencheur d’images et elle occupe une place fondamentale dans mes spectacles au théâtre et dans mon processus de travail. Elle permet de cheminer sur un plan parallèle à celui du sens et du discours. Elle suscite des associations, des images et tire des fils qui ne seraient pas forcément conscients autrement. Elle est féconde et renvoie à une zone plus difficile à atteindre par la seule réflexion. Comme un clair-obscur de l’attention, profondément lié à l’imagination.

Propos recueillis par **Solène Souriau**
Dramaturge, Solène Souriau collabore notamment avec la Comédie de Colmar et l’Opéra Orchestre Normandie Rouen.

GÉNIE INCOMPRIS ?

Le chef d’orchestre Tito Ceccherini revient à un compositeur qui lui est cher : en dirigeant *L’Élixir d’amour*, il défend une lecture exigeante de Donizetti, qu’il estime trop souvent mal interprété.

Vous dirigez un répertoire extrêmement vaste, du classique à la création contemporaine, mais le bel canto italien est assez rare à votre pupitre. Pourquoi avoir accepté de diriger cette œuvre avec les étudiant·es du Conservatoire ?

Tito Ceccherini C’est vrai, je dirige rarement Bellini, Verdi ou Donizetti, même si j’entretiens avec ce dernier un rapport tout particulier. Je dois vous faire une confidence : déjà très jeune, bien avant de commencer à pratiquer la direction d’orchestre, lorsque j’étais chef de chant, j’avais perçu avec une grande lucidité le génie exceptionnel de ce compositeur mais je trouvais que sa musique était tout simplement très mal chantée et très mal jouée. Je me souviens m’être dit alors que je ne manquerais jamais une occasion de la défendre. J’ai toujours gardé cette conviction : valoriser et respecter cette musique qui possède une qualité, une originalité profondes, et qui est, selon moi, quelque peu sous-estimée.

Qu’entendez-vous exactement par « mal jouée et mal interprétée » ?

T. Ceccherini Donizetti est mal compris, et la manière dont on l’interprète parfois ne rend pas justice à son génie. On se permet avec sa musique, et avec le *bel canto*

italien en général, des choses qu’on n’oserait jamais imaginer avec le répertoire allemand. On lui impose des coupures arbitraires, des altérations dans les *tempi* et toutes sortes de modifications qui seraient tout simplement inconcevables pour Mozart ou pour Brahms. Si l’on respectait la partition comme on respecte celle d’une œuvre du répertoire classique, on y trouverait une musique d’une grande logique et d’une très grande perfection. Il n’y a rien à toucher : tout est cohérent, tout est généreusement imaginé, avec une invention mélodique d’une rare qualité. Ce qui s’impose avant tout, c’est une musique qui possède un sens exceptionnel des proportions. Quand on joue *Lucia di Lammermoor* avec les coupures et les *tempi* devenus la norme aujourd’hui, on en fait une musique absurde, qui n’existe plus que pour mettre en valeur les prouesses vocales des chanteurs. Une musique pour diva pour aller vite.

Pourquoi pensez-vous que Donizetti subisse ce traitement ?

T. Ceccherini La réponse me semble avant tout historique. Les grandes œuvres de Donizetti n’ont jamais quitté le répertoire. Elles sont jouées sans interruption depuis le XIX^e siècle jusqu’à aujourd’hui. Or c’est précisément là que réside le paradoxe : cette présence continue l’a privé de la redécouverte dont ont bénéficié ses contemporains. Dans les années 1960, Rossini a fait l’objet d’une profonde redécouverte. Grâce à



Landiva Weber, phylactères VII, 2025

l'engagement de chefs comme Alberto Zedda et Claudio Abbado, on a pu retrouver l'authenticité de son écriture. Bellini a lui aussi été relu, et l'on a reconnu le lien fort qui l'unit à Rossini. Donizetti, lui, n'a pas eu droit à ce regard neuf. En raison même de sa popularité ininterrompue, personne n'a éprouvé le besoin de le réexaminer. Sa musique a continué d'être chantée par des interprètes qui chantaient aussi la musique de Verdi, avec une technique vocale et une sensibilité tournées vers le romantisme tardif. Un univers qui, au fond, n'a que peu à voir avec son vrai langage.

Donizetti se place donc directement dans la lignée de Rossini ?

T. Ceccherini Donizetti est une conséquence directe de Rossini, lequel s'appuie lui-même clairement sur Haydn et Mozart. En simplifiant à l'extrême : on n'a pas assez joué et chanté Donizetti comme on joue Rossini, donc, au fond, comme on joue Mozart. Le miracle de Donizetti, c'est d'avoir su utiliser les moyens de Rossini pour forger un langage résolument romantique. C'est précisément ce qui le distingue de Bellini. Donizetti est le chaînon indispensable entre le langage classique de Rossini et le langage romantique de Verdi : une musique ancrée dans l'héritage mozartien, avec toute sa rigueur et son élégance, mais portée par une dramaturgie d'une tout autre nature, beaucoup plus moderne. Pour moi, Verdi est tout simplement inconcevable sans Donizetti.

Pourquoi affectionnez-vous tout particulièrement L'Élixir d'amour ?

T. Ceccherini C'est la première œuvre de Donizetti que j'ai connue enfant, elle est liée à mes souvenirs d'enfance. Mais au-delà de cet attachement personnel, il y a une évidence qui s'impose à quiconque travaille cette partition de près : une santé, une générosité, une joie purement musicale qui sont assez rares pour être précieuses. Tout ce qui est nécessaire est là, et pas une note ne semble de trop. On se régale à chanter cette musique, et c'est peut-être là son secret le mieux gardé : derrière une apparente simplicité

se cache une exigence profonde, qui demande autant de soin et d'attention que les partitions les plus complexes du répertoire.

Pensez-vous que les personnages de L'Élixir d'amour soient des caricatures ?

T. Ceccherini En reprenant le travail sur la partition, j'ai été frappé par la profonde actualité que fait surgir cette musique. Alors oui, si ce sont des caricatures, ce sont d'excellentes caricatures de nous-mêmes ! Plus jeune, je me moquais volontiers de Dulcamara, qui me semblait appartenir à un monde un peu bouffon. Aujourd'hui, je n'y vois plus rien de caricatural. Au contraire, la ressemblance avec notre époque est troublante. Dulcamara est un homme de la publicité, de la séduction par le discours. Il serait aujourd'hui un bon influenceur ou, poussons le trait, un de nos hommes politiques. Ce qui me touche avant tout, c'est l'authenticité qui se dégage de chacun de ces personnages. Par exemple, la naïveté très touchante de Nemorino. On s'attache à tous, sans exception, et une vérité humaine saisissante émane de chacun d'eux.

Propos recueillis par **Solène Souriau**
Dramaturge, Solène Souriau collabore notamment avec la Comédie de Colmar et l'Opéra Orchestre Normandie Rouen.

FOCUS SUR

8 mars 2027 (scolaire) 14h30
9, 11 & 13 mars 2027 19h

L'Élixir d'amour

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) < philharmoniedeparis.fr
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Étudiant-es du département des disciplines vocales |
Orchestre du Conservatoire | Tito Ceccherini, direction
musicale | Myriam Marzouki, mise en scène | Margaux
Folléa, scénographie | Alma Bousquet, costumes

Héloïse Vieuxmaire, Adina
Mejandresy Rakotonirina-Andrianjafy, Nemorino
Paul-Émile Burgevin, Belcore
August Chevalier, Dulcamara
Adélaïde Mansart, Giannetta

GAETANO DONIZETTI
L'elisir d'amore
Coproduction Philharmonie de Paris, Conservatoire de Paris



Ethan Offiong

Hiver 2026. Pendant quatre semaines, Ethan Offiong, journaliste du *Papotin*, a suivi les répétitions d'*Orphée aux Enfers* mis en scène par Ludovic Lagarde. Le dessin et le texte qui suivent sont nés de cette visite.

Un autre regard sur ce qui se fabrique ici. Fondé en 1990, le *Papotin* est rédigé par des journalistes non professionnels atteints de troubles du spectre autistique.

« J’ai beaucoup apprécié le talent et les voix extraordinaires des chanteurs et des chanteuses. Tout le monde a été très gentil avec moi. Nous avons chanté la Barcarolle ensemble, et je me suis senti fier d’avoir partagé ce moment avec eux avant leur grand spectacle. C’était l’un des meilleurs stages auxquels j’ai participé. J’aime chanter la Barcarolle parce que ça teste les limites de ma voix, jusqu’où je peux monter dans l’aigu. C’est l’une de mes chansons préférées des sopranos. J’aime chanter lyrique et aigu, à des niveaux où peu de personnes de mon genre peuvent chanter. J’aime garder ma voix d’enfant, ma voix de tête. »

Ethan O.

Comptant parmi les interprètes les plus reconnus du répertoire italien, le chef d'orchestre Rinaldo Alessandrini est invité au Conservatoire pour un programme Monteverdi. Il évoque ce compositeur auquel il a déjà consacré un essai et dont il a dirigé l'intégrale des madrigaux.

MONTVERDI

Si l'on considère attentivement la façon dont Monteverdi (mais pas seulement lui, naturellement) adhéra à toutes les mutations poétiques qui se succédèrent durant sa vie de compositeur, il reste encore à cerner précisément (et à faire entrer dans nos habitudes d'écoute quotidiennes) ce qui fut la fonction exacte de la poésie dans la culture des XVI^e et XVII^e siècles. Les choix de Monteverdi ne reflètent pas seulement des modes mais, plus largement, un sens et un goût pour le contact quotidien avec la poésie et son effet sur l'imaginaire du lecteur, allié à l'identification et au partage de signifiants émotifs précis. Oublier, négliger ou tout simplement subordonner, dans nos pratiques d'écoute actuelles, le texte poétique au fait musical risque d'aboutir non seulement à une trahison des présupposés explicites de la poétique monteverdienne (et pas seulement de la sienne) mais aussi à une vision erronée d'un ordre culturel plus général, certes éloigné des habitudes d'aujourd'hui, mais qu'il importe

toutefois de garder en mémoire. Monteverdi consacra une part considérable de sa vie au madrigal : de 1587, date de parution du premier livre, jusqu'en 1638, où il publia le foisonnant huitième livre. Le neuvième, posthume et bref, n'ajoutera rien de particulier à son parcours, sinon une série de charmants *terzetti* et une chaconne pyrotechnique.

Monteverdi s'est plus d'une fois, dans ses lettres, exprimé sur les rapports entre texte et musique, évoquant cette synthèse expressive dans laquelle tout choix poétique et musical, quel qu'il soit, nécessitait de situer avec précision les raisons qui l'avaient motivé : « Je crois que cela ne saurait être déplaisant pour le monde, car j'ai éprouvé en pratique, lorsque je voulus aborder la composition du *Lamento d'Arianna*, ne trouvant aucun livre qui pût me guider naturellement vers l'imitation ni aucun qui pût m'éclairer sur ce que je devais imiter (outre Platon, mais d'une lueur si lointaine qu'à peine pouvais-je distinguer, avec



Lise Bruyneel, glitch #282, d'après Pompeo Batoni, 2026

À LA FOLIE

mes faibles yeux, le peu qu'il me montrait), j'ai éprouvé, disais-je, quel dur travail j'avais à accomplir pour faire le peu que je réussis à faire en matière d'imitation. » En 1616, il écrit à Alessandro Striggio : « C'est parce qu'elle est femme qu'Ariane a su nous émouvoir et pareillement c'est parce qu'il est homme qu'Orphée nous a émus », expliquant la nécessité d'un texte poétique qui puisse offrir la possibilité d'imiter la réalité. Monteverdi prend également ses distances par rapport aux recherches des premiers monodistes florentins : « J'ai vu toutefois, non point récemment mais il y a vingt ans, Galilée s'efforçant de noter ce peu que nous savons de la pratique antique. Il me plut alors d'en être le témoin, pour avoir vu comment les anciens utilisaient leurs signes si différents des nôtres, sans chercher toutefois à aller plus avant dans leur compréhension, étant assuré qu'ils me seraient apparus comme des chiffres pleins d'obscurité et, pis encore, que je ne manquerais pas de me perdre dans toute cette

pratique ancienne. Raison pour laquelle j'orientai mon étude vers une tout autre direction, l'appuyant sur les fondements des meilleurs philosophes attachés à scruter la nature. »

Cette « lueur lointaine » apparaît dans le troisième livre de *La République* de Platon – déjà objet d'étude pour bon nombre de compositeurs de l'époque. Il faut préciser que pour Platon, en réalité, imitation n'est pas l'équivalent de vérité. Ne pouvant prétendre fonder son opinion sur des études philosophiques approfondies et devant illustrer sa propre vision du processus d'imitation, Monteverdi fait le choix d'envisager le mot comme pensée et expression. En ce sens, le mot/son donne vie à un processus expressif et créatif, celui de l'imitation, lorsque la musique traduit la parole en impression ou sensation. La querelle avec Artusi nous aide à comprendre à quel point le changement fut radical en ce tournant du siècle. On s'écarte du madrigal de la *prima pratica* qui sonne à

nos oreilles d’aujourd’hui comme n’importe quel motet sacré du *cinquecento* et n’en diffère que par la présence d’un texte non latin. Pour le madrigal moderne, en revanche, la clef de voûte est l’expression du texte, devenue structure portante non seulement de sa réalisation musicale mais aussi de son exécution, propre à créer, en outre, un rapport presque privé avec l’auditeur. Et donc, si la qualité du contrepoint suffisait à attester de la compétence du compositeur de la *prima pratica*, dans la *seconda pratica* le compositeur prend un risque personnel, introduisant la subjectivité dans son travail et n’hésitant pas à enfreindre les règles dans le but de créer nouveauté, raffinements, intérêt, efficacité, afin d’impliquer l’auditeur dans un système de communication qui l’intègre à la réussite de l’ensemble, en y incluant sa sensibilité, ses goûts et ses attitudes.

C’est dans le madrigal que la révolution idéologique mise en œuvre dès les dernières années du XVI^e siècle montre ses fruits les plus concrets et illustre en toute clarté le renversement de priorité entre musique et texte. Les compositions pour voix soliste et l’opéra naissent au début du siècle suivant, faisant face à un horizon libre et vierge, et regardant vers un avenir dépourvu d’entraves et d’obstacles. Paradoxalement, les essais florentins de cette époque évoquent, dans leurs tâtonnements, un retour vers le passé, cherchant, dans l’intention de créer une structure expressive opposée à la polyphonie, à rétablir un contact avec une pratique prétendument « antique » ; aspiration qui, dans sa forme originale, ne pouvait aboutir qu’à une utopie. C’est encore Monteverdi qui, avec son *Orfeo* de 1607, trace un sillon infranchissable qui le sépare de tous les opéras précédents, démontrant que le « *recitar cantando* » ne pouvait être le résultat de bizarres considérations philosophiques, mais le moyen de susciter l’émotion du public par « l’imitation » du vrai. Une voix capable à elle seule de soutenir l’univers émotif et spirituel d’un texte par sa dimension affabulatoire faite d’humanité tangible, certes dans le dessein d’imiter la réalité, mais capable de la transfigurer pour en faire un événement artistique ; et qui ouvre la porte aux tourments psychologiques littéraires qui, à partir de là, constitueront la substance

même des livrets : le cinquième acte d’*Orfeo* représente à cet égard la révolution dans la révolution de l’histoire de l’opéra, en cela qu’il accorde une place considérable à l’intimité humaine d’une histoire dont on ne connaissait jusque-là aucun précédent scénique.

L’enregistrement des neuf livres de madrigaux nous a pris vingt-huit ans, de 1993 à 2021. Certes, il aurait été possible de les enregistrer en moins de temps. Mais divers projets, d’autres explorations musicales sont venus se superposer et ralentir notre allure. Pendant ces vingt-huit années, toutefois, Concerto Italiano n’a jamais perdu le contact avec Monteverdi : les enregistrements d’*Orfeo*, des *Vespri* de 1610, d’une partie de sa musique sacrée et de programmes anthologiques ont été garants – en même temps qu’un très grand nombre de concerts à travers le monde et que les productions scéniques de ses trois opéras – d’une fréquentation ininterrompue du vocabulaire monteverdien. Tout le XVII^e siècle italien nous a permis d’entrevoir un système expressif dont les conséquences les plus extrêmes doivent encore être mises en lumière et expérimentées physiquement. Monteverdi occupe une place à part dans ce laboratoire frénétique, en tant qu’auteur de madrigaux, mais aussi de musique sacrée et d’opéras. Nous ne saurions l’associer à la pyrotechnie musicale en vogue à Naples dans la première moitié du siècle (même si Monteverdi tenait en haute estime Gesualdo ou des compositeurs proches de lui comme Tommaso Pecci) ; nous ne comparerons pas non plus sa trajectoire à celle suivie par Marenzio qui, se consacrant exclusivement au madrigal, parvint à affranchir totalement la polyphonie des formes de son passé. De son langage, certes sensible aux mutations du temps mais soutenu par la conscience de suivre un parcours unique, il sut, jusqu’à la fin de sa vie, prouver la parfaite logique : rien ne vint en interrompre la trajectoire, que les irréversibles changements culturels autour de lui – et sa mort.

Quand Monteverdi compose pour l’église, il marque un point de non-retour, mêlant (à Mantoue, déjà) sacré et profane, inventant la plus luxuriante, la plus bigarrée des polyphonies. C’est lui qui signe l’acte de naissance

de l’opéra, avec l’*Orfeo* de Mantoue, et qui, à Venise, avec *Ulisse* et *Poppea*, franchit une ligne située bien au-delà de la portée de n’importe lequel de ses contemporains – et pas seulement de ses contemporains. Tant de signes, et d’une telle ampleur, qu’il est sans doute impossible pour nous de les synthétiser en un geste achevé. En ce sens, comme il arrive bien souvent en pareil cas, nous voudrions avoir dès maintenant la possibilité de tout recommencer depuis le début, une fois encore. Évidemment, ce ne sera pas possible. Restera le témoignage

de nos efforts, nourris par l’amour pour Monteverdi, qui nous ont vus parfois tomber dans un excès de pragmatisme, parfois perdre de vue, pour un moment, le feu d’un long et complexe discours. Mais, vingt-huit ans après, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître à quel point les erreurs comme les réussites ont été importantes pour rendre toujours plus cohérent et fonctionnel le mode d’approche de ces compositions.

Rinaldo Alessandrini

d’après l’introduction à l’intégrale des *Madrigaux* de Monteverdi parue chez Naïve, extraits reproduits avec l’aimable autorisation de l’auteur.

FOCUS SUR

2 octobre 2026 19h
3 octobre 2026 18h

Madrigaux
de Monteverdi
Rinaldo Alessandrini

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) festivalbaroque-pontoise.fr
(02/10) CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)
(03/10) CATHÉDRALE SAINT-MACLOU (PONTOISE (95))

Étudiant-es du département des pratiques musicales
historiques | Étudiant-es du département des disciplines
vocales | Rinaldo Alessandrini, direction artistique

En partenariat avec le Festival Baroque de Pontoise



Lise Bruyneel, glitch #336, d’après Correggio, 2026

En 2025, la chercheuse Anna Rusin retrouvait dans les réserves de la médiathèque du Conservatoire le *Quatuor n° 2* de Simon Laks que l'on croyait perdu. L'autrice Sabryna Pierre retrace les étapes de cette redécouverte majeure d'une œuvre du compositeur et violoniste polonais naturalisé français, déporté à Auschwitz où il devint chef d'orchestre des prisonniers du camp. Dans le prolongement de cette redécouverte, le Conservatoire consacrera une soirée à Simon Laks au cours de sa saison 2027-2028.

Une petite demande

Cracovie, samedi 20 septembre 2025

Anna fixe l'écran de son ordinateur, le doigt suspendu sur la touche « envoyer ». Elle relit le message. Une dernière fois. Pour être sûre de ne pas avoir fait de faute de français, quand bien même son français est excellent. Le message semble anodin et Anna essaie de se persuader qu'elle n'attend pas grand-chose de la réponse. Anna inspire, expire et presse le bouton. Mais une fenêtre s'ouvre : *Votre message n'a pas d'objet. Voulez-vous quand même l'envoyer ?* Anna soupire. Son message a bel et bien un objet, il lui est seulement difficile de le résumer clairement et de le faire tenir dans la case adéquate. Envoyer un message sans en préciser l'objet ne ferait pas sérieux. Pas professionnel. Anna est une musicologue confirmée et une théoricienne rigoureuse, alors elle clique sur *ajouter un objet*. Ses mains restent en suspens à une dizaine de centimètres au-dessus du clavier de l'ordinateur. Elle réfléchit une poignée de secondes puis elle se lance. Elle écrit : *Consultation archives*

Quatuor Laks. Trop sec, trop bureaucratique. Elle efface. Requête : photo / scan d'une partition. Trop formel et trop vague à la fois. Si on lui envoyait n'importe quel scan de n'importe quelle partition elle serait bien avancée. Elle efface. Besoin d'un scan de partition de Laks. S'agit-il vraiment d'un besoin ? Une curiosité plutôt. Ou une intuition. Elle efface. Elle écrit : Une petite demande. Et sans perdre davantage de temps, elle clique sur « envoyer ».

Paris, vendredi 24 mars 1933

Dans sa loge, Joseph est silencieux. Il l'est souvent avant un concert. Il repose son violon dans son étui, essuie soigneusement la mentonnière et saisit l'une des partitions du programme de ce soir. *Quatuor à cordes n° 2*. L'œuvre a été fraîchement copiée. Les annotations qu'il y a tracées au crayon – doigtés précis, coups d'archet resserrés, quelques brefs rappels – n'en ressortent que plus nettement sur la page. La première exécution d'une nouvelle œuvre est toujours un moment



Lise Bruyneel, collage-hommage à Simon Laks

particulier. Celle-ci est signée Simon Laks. Polonais, juif, arrivé à Paris pour y étudier, sorti du Conservatoire trois ans plus tôt avec plusieurs premiers prix. Un jeune compositeur brillant, comme l'Association des Jeunes Musiciens Polonais sait en rassembler. Joseph les connaît bien : ils viennent avec une énergie nouvelle, une discipline héritée de leurs formations d'Europe centrale et une curiosité pour le style de l'école parisienne qu'ils s'approprient avec une facilité déconcertante. Joseph éloigne la partition de son visage. Il la tient presque à bout de bras. Il observe la maîtrise de l'écriture, l'équilibre des lignes, la pureté des rythmes et surtout ce lyrisme sans maniérisme ni pathos qui se déploie à travers les trois mouvements. On frappe à la porte. *Cinq minutes Monsieur Calvet*. Joseph se lève, reprend son violon. Il est l'heure de faire entendre ce quatuor.

Auschwitz, vendredi 5 novembre 1943

Il y avait eu la rafle à Paris. Puis le camp de Pithiviers, puis celui de Drancy. Puis il y avait eu le convoi n° 6 vers Auschwitz-Birkenau. Il y avait eu les travaux forcés, puis l'un des musiciens avait signalé qu'il était violoniste. Alors il y eut l'orchestre du camp. Après une audition sommaire, Simon y était devenu violoniste et copiste. Jusqu'à ce qu'aujourd'hui, on lui annonce qu'il serait désormais le chef de l'orchestre. L'ancien chef a été déplacé et on l'a désigné pour le remplacer. Simon prend cette nomination pour ce qu'elle est : un ordre qui le place dans une situation morale ambiguë. Si les musiciens de l'orchestre – et à plus forte raison leur chef – sont un peu moins brutalisés que les autres prisonniers, ils doivent malgré eux participer à la mise en scène macabre du camp. Il connaît les difficultés qui l'attendent, le niveau élevé exigé par l'administration malgré la faim et la fatigue des musiciens et surtout la charge morale qui pèsera à présent sur lui. Jamais il n'aurait imaginé que son talent, qui l'avait conduit de sa Varsovie natale jusque dans la brillante société parisienne, deviendrait un jour un instrument de survie. Jamais il n'aurait imaginé que la musique pourrait être réduite à un outil de contrôle, à un ordre à exécuter. Pas d'autre choix que de continuer, au rythme des marches et des valse d'opérette, en faisant son possible pour protéger les autres et se protéger.

Cracovie, dimanche 21 septembre 2025

Anna croyait qu'une fois le message envoyé, il deviendrait l'une de ces cases qu'on coche pour se débarrasser d'une tâche encombrante. Quelque chose qui s'oublie vite. À tort. Elle s'efforce à présent de se concentrer sur son travail de doctorat – l'opéra bouffe de 1925 à 1965 et ses stratégies de carnavalisation dans les œuvres de Poulenc, Milhaud, Tansman et Laks. Au sein de ce corpus, Simon Laks lui était d'abord apparu comme le plus obscur des quatre. Jusqu'au jour où elle avait eu accès aux archives rassemblées par Pauline Laks, son épouse, et leur fils André. Il y avait là une multitude de calques, que les compositeurs utilisaient pour la reproduction des partitions avant l'invention du photocopieur. Contrairement au papier ordinaire, le calque ne boit pas l'encre, ne gondole pas, ne se fragilise pas. Il reste stable pendant des décennies et Anna en avait une nouvelle fois la preuve sous les yeux. Les documents étaient nombreux, mais le papier prenait très peu de place. Une telle mine d'or rangée dans une si petite armoire, avait-elle pensé. Ce jour-là pourtant, Anna n'avait rien trouvé d'autre que ce à quoi elle s'attendait. Tandis que le message, le manuscrit de la Médiathèque Hector-Berlioz, peut-être... Ne rien attendre, se répète-t-elle. Ce n'est probablement rien d'inédit. Mais elle voudrait juste en être sûre.

Paris, lundi 22 septembre 2025

Nicolas rentre au bureau aujourd'hui même. Il a passé d'excellentes vacances mais maintenant elles sont bel et bien terminées et devant lui s'affichent les nombreux mails à traiter. De : *Anna Rusin*. Anna, la doctorante invitée venue de Cracovie qui travaille sur l'opéra bouffe. Objet : *une petite demande*. Que veut-elle ? *Bonjour Nicolas, J'ai une petite demande à faire – est-ce que vous pourriez prendre la photo / scanner et m'envoyer la partition du Quatuor de Simon Laks conservée à la Médiathèque ? Je l'ai omise par hasard avant les vacances et je ne serai à Paris que l'an prochain. Je serais énormément reconnaissante si vous trouviez un moment. La cote est : Msc 293. Je vous souhaite une très bonne semaine. Bien cordialement, Anna Rusin.* La cote Msc 293 fait partie du fonds Joseph Calvet, où l'on trouve de la correspondance,

des programmes, du matériel de travail ainsi que des partitions annotées ayant appartenu au grand violoniste. Mais c'est un document « de réserve », donc assez précieux et protégé. Nicolas doit d'abord s'assurer qu'il peut y avoir accès. Anna devra attendre un peu.

Paris, lundi 27 novembre 1961

Il y avait eu les derniers mois, leur atmosphère de désorganisation, la réduction progressive de l'orchestre, la cessation des convois. Puis la terrible marche dont il avait réchappé il ne savait comment, puis la libération par l'Armée Rouge. Puis il y avait eu le long trajet retour vers Paris. 17 ans déjà. Il ne s'était pas tout de suite remis à la composition. Il avait commencé par de petits travaux alimentaires, par de la copie, ces tâches modestes qui permettent de reprendre pied autant que faire se peut. Puis un an après son retour étaient venues les premières mélodies, quelques arrangements, les pièces de chambre. Peu à peu les collaborations et les commandes avaient repris et la vie avec. Dire qu'elle ne serait jamais la même serait un euphémisme. Simon repense parfois à ses œuvres d'avant-guerre. À ce *Quatuor n° 2* créé autrefois par Joseph Calvet et qui n'existe plus nulle part si ce n'est par bribes dans sa mémoire et peut-être en feuillets volants chez l'un des musiciens qui l'ont exécuté, quelqu'un du quatuor Calvet ou du quatuor Indig. Il faudrait qu'il se renseigne, qu'il demande, qu'il écrive, mais pour l'instant il n'en a pas le courage. En attendant, il se contentera de ses souvenirs. Les fragments restés dans son oreille, il va les reprendre. Les intégrer à un nouveau quatuor. Plus resserré, plus dur, plus dense. Plus nerveux, plus tendu. Se plonger dans la matière du passé et en faire un reflet du présent. Simon se met au travail.

Paris, vendredi 26 septembre 2025

Nicolas a obtenu l'autorisation de consulter la cote Msc 293 et il s'en réjouit. Il avait justement envie de se dégourdir les jambes plutôt que de rester vissé sur son siège de bureau à la veille d'un week-end. C'est donc un sourire aux lèvres et la marche hongroise de *La Damnation de Faust* dans l'oreille qu'il se dirige vers la Médiathèque Hector-Berlioz. Nicolas sourit en pensant que si la médiathèque

s'était appelée Mozart, la marche aurait été turque et qu'elle aurait probablement été funèbre si la médiathèque s'était appelée Chopin. Le document est dans la réserve. Il s'agit en fait de parties séparées. S'il faut les photographier intégralement une par une, la pauvre Anna va pouvoir attendre longtemps. Et surtout, si ce n'est finalement rien d'intéressant il aura fait tout cela pour rien. Il se concentre donc sur le début de chacune des parties et retourne chez lui afin de les envoyer à Anna le plus rapidement possible.

Cracovie, vendredi 26 septembre 2025

Anna clique sur le lien présent dans le message de Nicolas. Ne rien attendre, se répète-t-elle. Ce n'est probablement rien d'inédit. Maintenant elle va en être sûre. Les documents s'affichent. Les photos de la cote Msc 293. Anna agrandit la première. Elle lit les annotations au crayon faites de l'écriture serrée, légèrement penchée de Joseph Calvet. Elle avance d'une photo à l'autre, méthodiquement, agrandissant chacune et se penchant vers l'écran à y être presque collée. Elle retient son souffle quelques instants avant de se rendre à l'évidence. Elle a devant les yeux le *Quatuor à cordes n° 2*. Celui que tous, y compris, probablement, son compositeur, croyaient perdu.

Paris, jeudi 2 octobre 2025

Un nouveau mail s'affiche dans la boîte de réception de Nicolas Southon. De : *Anna Rusin* Objet : *Re : une petite demande*. Il lit : *Bonjour Nicolas, Je ne sais pas si vous avez déjà entendu les nouvelles, mais grâce à votre aide, le 2^e quatuor retrouvé (!) de Simon Laks va revenir au répertoire. Je reste bien sûr en contact avec le fils du compositeur et son éditeur de Boosey & Hawkes, et je les ai prévenus de la trouvaille au CNSMDP. Alors je voudrais vous remercier encore une fois ! Bien cordialement, Anna Rusin.* Nicolas sourit. S'il le savait déjà, ce message lui confirme qu'il ne faut jamais sous-estimer la portée d'une « petite demande ».

Sabryna Pierre

Sabryna Pierre est autrice. Parmi ses récentes publications, la pièce *Mayerling*, le livret de *L'inconnue de la Seine* du compositeur Frederik Neyrinck ainsi que sa version anglaise *ICON*. Le *Quatuor à cordes n° 2* de Simon Laks a été interprété à nouveau le dimanche 19 avril 2026 par le Messages Quartet, au cours de l'évènement *Laks Rediscovered* au Galicia Jewish Museum de Cracovie, en présence d'Anna Rusin.

Les mains de Ravel

« Une admirable main de pianiste ou de prestidigitateur, vivante et légère, aux doigts secs, effilés, au pouce étrangement recourbé. » Cette description de la main de Ravel est empruntée à son élève et biographe Roland-Manuel, qui fut aussi le premier professeur d'esthétique du Conservatoire de Paris. Ces quelques mots entrelacent curieusement notation physiologique, souvenir hagiographique et récit fantastique. La main de Ravel serait-elle celle d'un magicien, voire d'un gnome ?

L'enquête pourrait commencer au magasin de la Réserve de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris. On y trouverait un moulage de la main droite de Maurice Ravel, exécuté en 1937. Cet objet en bronze de 24 cm sur 8 cm porte le cachet de la fonderie Valsuani. La BnF a gardé la trace d'une facture de 600 francs émanant de cette fonderie, adressée au docteur Le Masle et datée de janvier 1938, pour le moulage de la main du compositeur défunt. Conserver la main d'un pianiste ou d'un artiste est une tradition qui remonte au XIX^e siècle. Dans le cas de Chopin ou de Liszt, ces moulages ont acquis le statut de quasi-reliques, reproduites et exposées comme objets de vénération à travers l'Europe entière. Si le répertoire pianistique de Ravel se révèle d'une très haute virtuosité, d'ascendance lisztienne, le compositeur n'a jamais été un monstre

sacré du piano. Comment alors expliquer l'existence de ce moulage ? Puisqu'il faut écarter l'hypothèse d'une vénération pour le concertiste, peut-être la main de l'artiste reste-t-elle pour ses contemporains l'emblème du génie créateur. Ou le substitut symbolique d'un organe impossible à mouler : le cerveau.

Chiologie

La *main* de l'artiste est devenue souvent synonyme de son style, par continuité métonymique (le pinceau du peintre) ou métaphorique (la



Minotaure : revue artistique et littéraire, Editions Albert Skira (Paris), 1935

Les quelques mots de Roland-Manuel suffisent à esquisser un univers artistique fait de tours de passe-passe, d'éblouissements et de sombres inquiétudes : de quoi donner l'envie de scruter de plus près cette main ravélienne, tandis que trois concerts mettent à l'honneur les œuvres pour piano du compositeur. Non pour tenter d'y déchiffrer des lignes de vie. Mais pour y interroger, peut-être, ce qu'à travers elle la physiologie et l'esthétique ont à se dire.

Saint-Saëns, Vidal et Widor, c'est au tour de Ravel d'être ausculté : « Quelles mains bizarres ! Elles paraissent sèches comme celles d'un savant. Elles semblent tannées, corrodées, momifiées par les acides, les préparations chimiques. Les doigts présentent une précision, une rigidité qu'on dirait acquises par les manipulations patientes et prolongées de l'éprouvette. [...] Aurions-nous [...] les mains d'un grand bactériologue ? » L'étonnement du rédacteur de l'article s'accroît lorsqu'il se met à scruter l'intérieur des mains de Ravel : « De plus en plus bizarre ! A-t-on vu souvent pareilles paumes, aussi droites, presque sans modèle ? » Le propos n'est pas seulement descriptif. À partir des caractéristiques physiologiques, il s'agit de déduire un caractère psychologique : « Voyez plutôt ce pouce recourbé : signe d'indépendance et d'endurance féroce [...].

manière d'écrire et de composer). De là vient peut-être cette tentation de sonder l'artiste en contemplant ses mains, comme s'il était possible de débusquer le mystère de la création. Ou de voir l'invisible. Cette préoccupation était en tout cas commune au début du XX^e siècle. En 1911, la revue musicale de la Société Internationale de Musicologie publiait en feuilleton une série d'articles intitulés « Leurs mains », dans lesquels parurent les photographies commentées des mains de nombreux musiciens comme Bruneau, Fauré ou Messager. Le 15 juillet, en compagnie de

Cette petite ligne de tête qui s'arrête dans le creux de la main et qui n'a l'air de rien, comme elle évoque les batailles. » Comme le fait au même moment la physiognomonie à partir des traits du visage, la chirologie pense alors pouvoir s'ériger en science, associant à chaque phalange ou à chaque partie de la paume une signification précise. Montre-moi ta main, et je te dirai qui tu es.

Le cas de Ravel conduit alors à un vigoureux portrait moral : « Que ces mains ont donc peu de chance en elles. Tout y est coupé, barré, tarabiscoté. De quelles difficultés cette existence est donc faite ? Résultat assez surprenant : ces mains d'homme tourmenté ne sont pas celles d'un aigri. Oui, malgré tout, on est resté bon : et c'est un comble, serviable en toute occasion. Mérite et valeur n'ont pas rendu vaniteux. » On s'étonne aujourd'hui qu'une revue musicale ait publié des développements plus dignes de la chiromancie que de la science. À l'époque, il semblait naturel que la main fût le miroir de l'âme et qu'elle contînt le récit d'une vie. Une vingtaine d'années après cet article, une nouvelle revue s'intéresse à la main de Ravel. Il s'agit cette fois-ci du *Minotaure*, un organe lié au courant surréaliste. La livraison de décembre 1934 contient une étude du Dr Lotte Wolff sur « les révélations psychiques de la main ». Ravel est le seul musicien à voir ses mains reproduites aux côtés de celles d'André Gide, André Derain, Aldous Huxley, Antoine de Saint-Exupéry, André Breton, Paul Éluard et Marcel Duchamp. Le verdict de Lotte Wolff prend la forme d'une nouvelle exégèse chirologique : « cette main est une main de Lune (le mont de Lune détermine le rythme de la vie et de l'œuvre). Le doigt de Mercure, recourbé en arrière, indique une sensibilité auditive particulière et sa forme de spatule révèle la maîtrise créatrice de ce domaine. L'hyperémotivité de Ravel se détend dans la création, laquelle reste sous le contrôle rigoureux de la conscience et d'une autocritique sévère. »

Mains souffrantes

Éluard et Breton avaient insisté auprès de Valentine Hugo pour que Ravel acceptât de se faire prendre l'empreinte de ses mains pour l'occasion. Or l'amie de Ravel livra un récit vivant mais troublant de leur expédition

dans les bureaux du *Minotaure*. Une fois que Ravel eut posé ses mains sur une plaque de noir de fumée, puis sur du papier blanc, ce fut le moment de signer : « Ravel eut un léger moment de recul lorsqu'on lui présenta le porte-plume et il dit nettement : “je ne peux pas, je ne peux pas signer, mon frère vous enverra ma signature demain”. Il se passait on ne sait quoi de tragique, de silencieusement féroce. » Au moment où le compositeur donne à lire ses empreintes, sa main lui fait défaut : signes de la maladie qui progresse, inexorablement.

Bouleversant témoignage qui donnerait envie, par-delà les fulgurances ou les fantaisies de la chirologie, de partir en quête des véritables traces laissées par la main de Ravel : celle du pianiste, du compositeur, du rédacteur de lettres, du fumeur, de l'homme de société... Il est à parier que les traces les plus nettes seraient celles de leurs défaillances. On songe à ces longs mois de l'été 1923 au cours desquels la correspondance ravélienne se fait écho d'une blessure qui le fait souffrir : « je me suis écrasé deux doigts – un à chaque main – au moyen d'une chaise pliante » (à Marie Gaudin, 31 juillet). Une missive au docteur Abel Desjardin, quinze jours plus tôt, expose sa crainte de perdre tout à fait l'usage d'un doigt. La convalescence est longue : « Mes doigts commencent à reprendre forme humaine, mais j'en ai encore pour bien des mois avant de savoir si la sensibilité reviendra tout à fait » (à Louise Alvar, 4 octobre 1923). Ravel se produit malgré tout en public au Queen's Hall de Londres le 18 octobre, où il accompagne tant bien que mal plusieurs de ses mélodies chantées par Victor Brault. L'histoire des défaillances de la main ravélienne s'attarderait inévitablement sur les dernières années : dans la droite ligne de l'expérience du *Minotaure* relatée ci-dessus, le compositeur ne parvient plus à coucher de notes sur le papier à musique. Longue déchéance qui touche la graphie et conduit progressivement à l'immobilité créatrice. C'est en pensant à cette main devenue gauche – et pas seulement au fameux *Concerto pour la main gauche*, qui porte pour sa part l'empreinte de l'amputation de Paul Wittgenstein – que Ramon Lazkano a titré *La Main gauche* son opéra composé à l'occasion du cent-cinquantenaire Ravel (2025).

Main fantôme

Toute une documentation pourrait ainsi être rassemblée, mobilisant la correspondance du compositeur et divers témoignages de proches. Mais n'est-ce pas la musique de Ravel qui nous renseigne le mieux, en dernier recours, sur la physiologie de sa main ? Certaines de ses partitions semblent certes davantage destinées à une main idéale : le concerto écrit pour Wittgenstein surexpose une main héroïque, qui donne l'impression de transcender autant les tragédies historiques (que n'a-t-on écrit sur cette *sinistra*, reine des mauvais présages !) que les possibles physiologiques (Ravel s'ingéniant à donner l'illusion sonore d'une polyphonie à deux mains). Émile Vuillermoz insistait de son côté sur le fait que la musique de Ravel « ne craint pas de contrarier volontairement et parfois même cruellement les réflexes de nos doigts » : « on ne peut pas dire qu'elle est gauche [...] mais elle ne daigne pas tenir compte des lois de la nature. ». Mais si certaines de ces gaucheries étaient liées à la physiologie particulière des mains de Ravel ? De la *Sonatine* au *Tombeau de Couperin* en passant par les *Valses nobles et sentimentales*, l'œuvre pour piano porte en effet, en creux, la marque de l'anatomie ravélienne. L'expérience est avant tout tactile. Alexandre Tharaud en témoigne dans un récent entretien, lui qui a été les mains de Ravel pour le film *Boléro* d'Anne Fontaine (2024) : « J'ai joué la musique de ce film, dans lequel j'ai essayé de jouer comme si j'étais lui, en rapetissant mes mains. Il composait toujours pour le piano ; du coup, quand on joue du Ravel, on sent ses mains, ses doigtés, sa morphologie, ses omoplates resserrées. On est dans son corps. » Comment devenir les mains d'autrui si ce n'est en jouant et en rejouant toute sa musique pour piano ? Au-delà de certaines curiosités (*Frontispice*, une pièce composée pour... cinq mains !), on ne cesse de s'étonner face aux dispositions requises : tantôt les mains se chevauchent (*Prélude*), tantôt elles s'entrecroisent de façon improbable (premier mouvement de la *Sonatine*), tantôt elles se courent après en chorégraphies félines (troisième mouvement de la *Sonatine*). Dans la sixième des *Valses nobles et sentimentales*, l'écriture conduit le pouce à glisser de touches noires en touches blanches tandis que s'impose un mouvement de rotation continue de la main. Impossible d'interpréter

sa musique de piano sans de savantes gymnastiques des pouces directement reliées à l'anatomie ravélienne.

Manuel Rosenthal en a témoigné : « Il avait des doigts très noueux – pas du tout des “mains de pianiste” – avec des pouces très puissants, très gros, attachés très haut sur la paume et très éloignés des autres doigts. Cette particularité anatomique conférait une rare agilité à ses pouces, qui, dans ses œuvres pianistiques, glissent volontiers sous les autres doigts pour créer la mélodie (ainsi dans *Ondine* de *Gaspard de la nuit*). » Fasciné par la variété des couleurs imposées par l'écriture ravélienne, le pianiste Henri Gil-Marcheix avait, pour sa part, noté dans *Le Gibet* vingt-sept manières différentes de *toucher* le clavier ! Lui aussi reliait écriture pianistique et particularités physiologiques : « son pouce se retourne vers la paume de sa main avec une facilité invraisemblable qui lui permet d'enfoncer aisément jusqu'à trois touches ensemble ». On pense aux fameux traits chromatiques de secondes, au cœur de *Scarbo*, impossibles à jouer sans le doigté 1-1/2-3 et faisant osciller la main d'un vigoureux mouvement de poignet.

On pourrait multiplier les exemples, mais j'aime à penser que l'œuvre pianistique de Ravel recèle un moulage sonore de sa main. Un moulage autrement plus fascinant que celui, de bronze, qui sommeille à la Bibliothèque nationale. Armé de cette conviction, jouer et entendre la musique de Ravel revient alors à partir à la recherche de cette main fantôme.

Emmanuel Reibel

Emmanuel Reibel a repris la classe d'esthétique du Conservatoire en 2021 et est professeur de musicologie à l'ENS de Lyon.

FOCUS SUR

14 mars 2027 11h, 15h & 18h

Intégrale de l'œuvre pour piano de Maurice Ravel

INFORMATIONS & RÉSERVATION opera-comique.com

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE PARIS 20 Adrian Herpe, Anchi Mai, Anastasiya Magamedova, piano



Haleh Chinkar, série "Women of my life", in progress. Wait a minute / have to make a phone call. She said: Just then, she was gone for a life time. (Shahed)

Un concert

Lorsque nous avons contacté la cheffe d'orchestre Yalda Zamani – qui sillonne aujourd'hui l'Europe à la tête de certaines des plus prestigieuses phalanges orchestrales –, elle avait d'autres choses en tête : la guerre entre l'Iran, Israël et les États-Unis entrainait dans son cinquantième jour et ne cessait d'occuper ses pensées, expliquant les trous laissés dans nos échanges. Aujourd'hui installée en Allemagne, la cheffe d'orchestre, qui dirige cette saison le concert du prix de composition, rêve de diriger un jour un concert en Iran. Une éventualité qui paraît lointaine.

en Iran

Idées

par Jérémie Szpirglas

Née à la fin des années 1980 à Alger, Yalda Zamani grandit à Téhéran dans une famille où l'on parle le français et le farsi. Une famille cultivée, férue de poésie moderne, persane autant que française, et d'avant-garde artistique, littéraire ou cinématographique – avec un fort tropisme pour le surréalisme. Son père est architecte. C'est dans un de ses livres sur Le Corbusier qu'elle découvre le couvent Sainte-Marie de La Tourette, imaginé en 1953 par le grand architecte franco-suisse et son équipe, au sein de laquelle figurait Iannis Xenakis. « Le jeu rythmique de la lumière et de l'ombre à l'extérieur et le réalisme brutaliste à l'intérieur ont résonné en moi, m'amenant à explorer la musique de Xenakis et de ses contemporains », se rappelle Yalda Zamani. « Depuis, la confluence de l'architecture et de la musique est un thème récurrent dans ma perception du rythme et de la structure. » Ainsi bercée, la jeune fille développe un désir précoce pour la composition.

Cette atmosphère artistique familiale entre toutefois en tragique contradiction avec la réalité de la société iranienne de l'époque. C'est dans le grand écart entre les deux que Yalda Zamani grandit et façonne sa sensibilité artistique. Celle qui a refusé de porter le voile lors de son examen de piano à Téhéran acquiert au fil des ans une « profonde compréhension du pouvoir que renferme le modernisme en tant que trésor d'inspiration et de résistance au cœur de sociétés qui bouillonnent en secret, en dépit de la censure et de la répression. Exactement comme le surréalisme a pu offrir un refuge autant qu'un exutoire à l'énergie et l'imagination artistiques dans l'Occident englué des années 1920 », entre la Grande Guerre et la montée des fascismes. Pendant toute son enfance, Yalda Zamani se passionne pour les œuvres qui ont repoussé en leurs temps les limites du champ des possibles. Ainsi de *Mathis der Maler* de Paul Hindemith ou du *Quatuor à cordes n° 8* de Dimitri Chostakovitch. Le *Sacre du printemps* de Stravinsky est un autre choc esthétique : elle le découvre dans la chorégraphie de Maurice Béjart, et reste stupéfiée

face au pouvoir du primitivisme en tant que source première d'expression artistique.

Après avoir étudié le piano, la théorie musicale et la composition à Téhéran auprès de Farideh Behboud, Houshang Ostovar et Mehran Rouhani, elle ressent le besoin de poursuivre sa formation en Europe. Vienne et son Université de la musique et des arts lui ouvrent de nouvelles portes. D'abord la musique contemporaine : « Si j'ai eu très tôt l'ambition de composer, mes premières véritables expériences de musique contemporaine ont eu lieu au cours de mes études à Vienne. Me plongeant dans les deux « écoles de Vienne », j'ai vu la modernité comme une évolution naturelle des traditions passées, et non comme une sphère isolée. Au sein du Singverein de Vienne, j'ai chanté des œuvres d'Arthur Honegger, d'Olivier Messiaen et de Francis Poulenc au même titre que celles de Brahms, Mozart et Dvořák, ce qui m'a ouverte à de nouvelles complexités harmoniques et rythmiques. J'ai été cheffe assistante pour une production universitaire de *The Rake's Progress* de Stravinsky, j'ai dirigé des productions étudiantes au Festival Wien Modern ainsi que des pièces d'élèves du département de composition. »

Autre porte ouverte à Vienne : la musique ancienne, à commencer par le clavecin, auquel elle se met en parallèle de ses études de direction. « Je suis tombée amoureuse du clavecin dès la première fois que j'en ai joué, se rappelle-t-elle, ce qui m'a amenée à étudier son répertoire et ses pratiques d'interprétation historiques, avec un intérêt particulier pour le processus collaboratif du jeu d'ensemble. » Les deux univers, que l'on oppose souvent sans réelle justification, lui paraissent en vérité bien proches : « À mon avis, musiques Renaissance, baroque et contemporaine sont bien plus similaires qu'on ne le pense, notamment dans l'étroite collaboration qu'elles supposent entre compositeurs et interprètes. Le processus itératif consistant à affiner la musique au moyen de retours mutuels reste une pratique courante, qui garantit que la performance finale corresponde à la vision de l'artiste. » Elle

milite d'autre part pour une réhabilitation du clavecin en tant qu'instrument du répertoire contemporain : « L'univers sonore extraordinaire du clavecin, redécouvert par des pionniers comme Wanda Landowska au début du XX^e siècle, mérite une plus grande présence sur la scène musicale classique contemporaine. Le répertoire du clavecin a du reste été largement étendu aux XX^e et XXI^e siècles, ce qui justifie amplement une réévaluation de son rôle dans la musique contemporaine. »

La connaissance qu'elle acquiert dans tous les répertoires lui permet d'affiner une approche singulière de la direction, profondément ancrée dans une passion et un engagement pour la musique d'aujourd'hui, tout en gardant un regard constant sur le passé. « Pour moi, la musique contemporaine n'est pas seulement le reflet de notre monde actuel, c'est aussi une clé pour comprendre d'où nous venons et notre rapport au passé. » Après Vienne, elle renforce encore son goût et ses compétences dans les musiques d'aujourd'hui dans le cadre de l'Académie de l'Ensemble Modern, à Francfort. Mais c'est à Hambourg qu'elle pose enfin ses valises. En décembre 2023, Yalda Zamani imagine un nouvel orchestre : l'Orchestre de chambre de l'Elbe. L'approche est résolument novatrice : créer des expériences musicales liant passé et présent. « Mon objectif est de stimuler la réflexion des musiciens comme du public en offrant un espace où le familier et l'avant-garde peuvent coexister. Avec cet ensemble de chambre qui réunit des solistes de grand talent, j'aspire à collaborer avec certains des plus grands compositeurs de notre époque, en tissant des liens inédits entre leurs œuvres et les grandes pages des siècles passés. »

En attendant de tourner sur les plus prestigieuses scènes avec son Orchestre de chambre de l'Elbe, Yalda Zamani se fait remarquer lors de l'édition 2024 du concours de cheffes La Maestra, organisé par la Philharmonie de Paris. Si elle ne remporte pas la compétition, elle se distingue par son imaginaire riche et éclectique, en même temps que par sa démarche musicale réfléchie. Ce passage à la Philharmonie lui permet en outre d'éveiller la curiosité de la scène contemporaine parisienne, jusqu'à l'Ensemble

intercontemporain et son directeur musical Pierre Bleuse, dont elle devient cheffe assistante courant 2024. De l'avis de l'intéressée, l'expérience sera extrêmement enrichissante : « Les solistes de l'EIC, tout comme Pierre Bleuse, sont toujours ouverts aux suggestions et contributions artistiques et les apprécient à leur juste mesure. Grâce à cette inclusivité, je me suis sentie profondément impliquée dans leurs activités. L'approche de Pierre en matière d'interprétation, sa musicalité intense et son travail collaboratif avec les musiciens sont profondément inspirants. D'autre part, l'EIC est constitué non seulement de musiciens et musiciennes hautement qualifiés, mais également d'artistes dont les qualités individuelles façonnent chaque pièce. L'ouverture dont ils et elles font preuve, ainsi que leur volonté de partager leurs idées de manière collaborative m'ont fourni des opportunités d'apprentissage inestimables. » La fréquentation des solistes de l'EIC est plus précieuse encore pour la compositrice que reste toujours au cœur Yalda Zamani : « S'engager à corps perdu dans la musique contemporaine et perfectionner mes compétences d'interprète en me confrontant aux œuvres des plus grands compositeurs et compositrices d'aujourd'hui a immanquablement enflammé mon imagination et éclairé mon approche compositionnelle. Être ainsi au cœur de la création musicale de pointe est un environnement idéal pour me développer également en tant que compositrice. »

Dès 2024, l'occasion se présente de diriger elle-même l'Ensemble, notamment pour le concert intitulé « Émergences », au cours duquel l'EIC crée des œuvres d'étudiantes et étudiants du Conservatoire de Paris. Que ce soit pour diriger les œuvres de compositeurs et compositrices installées ou celles de la garde montante, rigueur et dialogue restent les maîtres mots de la cheffe germano-iranienne : « Je m'efforce de décoder les intentions du compositeur, en acceptant le fait que la partition écrite n'est qu'une approximation de sa vision. La véritable magie se produit dans le processus de découverte collaborative, avec les musiciens et musiciennes, de cette intention et des sons, processus au cours duquel nous transfigurons les notes sur la page en une performance

vivante et respirante. Cela s'apparente au mythe de Pygmalion, qui sculpta une statue de femme et, tombant amoureux de sa création, la vit animer par Aphrodite. En tant qu'interprètes, nous aspirons à atteindre ce niveau de conviction et de vitalité qui permette au public d'entrer en relation, profondément et directement, avec la musique. »

Quand elle ne dirige pas, Yalda Zamani compose et improvise aussi de la musique électronique. C'est ainsi que le Festival Musikprotokoll de Graz lui a passé commande en 2023 d'une performance-composition collaborative, intitulée *Goat Song Project*. Fascinée par le rythme depuis l'enfance (rappelons-nous les jeux de rythmes et de lumière qui l'avaient tant séduite dans l'architecture de Le Corbusier), la musicienne présente ce projet expérimental comme né d'une « confrontation rythmique entre Karlheinz Stockhausen et Aphex Twin », et inspiré du *Mode de valeurs et d'intensités* d'Olivier Messiaen et d'autres études sur les rythmes irréguliers. La dimension collective (et la définition de l'identité individuelle au sein du collectif) est évidemment essentielle pour elle, de même que celle de l'improvisation, de la prédétermination du discours ou de la posture de l'humain face à une musique générée par la machine. Spectacle immersif, *Goat Song Project* est conçu pour être vécu en direct, en proximité immédiate des musiciens et musiciennes.

Outre les mort-es et les disparu-es, une part cachée du bilan catastrophique de la République islamique est selon Yalda Zamani l'immense perte de potentiel humain, tant en Iran qu'à l'étranger. « Près de dix millions d'Iraniens et d'Iraniennes sont contraintes à l'exil, souligne-t-elle. Il s'agit de personnes instruites, brillantes et visionnaires, empêchées de rentrer au pays pour contribuer à son développement. » Yalda Zamani fait partie de ces exilé-es. Le 8 janvier 2026, son premier concert à la Philharmonie de Paris coïncide avec une manifestation monstre contre le régime des ayatollahs dans son pays : « Tandis que je me préparais dans les couloirs sombres de la Philharmonie, mes compatriotes s'apprêtaient à affronter un régime oppressif prêt à répondre à leur courage par les balles. Dans ma loge, le silence immaculé fut déchiré par les sons des

vidéos qui parvenaient des rues. Assise, le dos courbé sur mon téléphone, je faisais défiler des flots d'images floues, partagée entre incrédulité, espoir exaltant et angoisse paralysante. Les slogans jaillissaient de mon écran, contrastant violemment avec les partitions raffinées posées sur mon bureau. Je m'étais toujours considérée comme courageuse mais, en voyant mes compatriotes descendre ainsi dans la rue, une profonde humilité m'a envahie. Ils et elles risquaient tout pour obtenir cette même liberté dont je profitais à cet instant précis pour réaliser mes rêves. Face à leur soulèvement, ce qui me paraissait une victoire semblait insignifiant, silencieux et étrangement futile. » En avril 2026, elle dirige en Grèce un programme réunissant *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss, des extraits du ballet *Bijan and Manijeh* du compositeur iranien Hossein Dehlavi ainsi que le poème symphonique *La Contemplation du Christ* du Libanais Bechara El-Khoury et *Yizkor* pour violon et orchestre de l'Israélien Paul Ben-Haim, avec Liv Migdal en soliste. Un programme à son image, et un programme qui renvoie, inéluctablement, à ce tiraillement vécu par l'enfant choyée que fut Yalda Zamani dans un Iran à la culture millénaire fabuleuse mais au présent tragique.

Jérémie Szpirglas

Jérémie Szpirglas mène une double activité de plumitif : il est écrivain d'une part, auteur de fictions et de textes de référence pour diverses institutions musicales, et journaliste, notamment culturel (*Le Monde de la Musique*, *Mouvement*, rédaction en chef du magazine *Musique(s)*).

FOCUS SUR

30 septembre 2026 19h

Prix de composition 2^e partie / Dir. Yalda Zamani

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) <conservatoiredeparis.fr>
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Pierre Carré, Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Clara Iannotta, Yan Maresz, Roque Rivas, professeur-es | Yalda Zamani, direction musicale

SOPHIA CHAMBON
La lengo t'a virat

SUNGWON SHIN
Mousses à négatifs

KENTA ONODA
Jaune

PLURALITÉ DES EXPRESSIONS

DIVERSITÉ DES EXISTENCES

Entretien

par Raphaëlle Tchamitchian

Un peu plus de deux ans après sa prise de fonction, point d'étape avec le directeur du département jazz et musiques improvisées, le saxophoniste, compositeur et chef d'orchestre Stéphane Payen. Il nous parle de sa conception de la transmission, de la place de la musique dans le champ social et, surtout, de ce qui a été fait et de ce qu'il reste à faire en matière d'égalité femmes-hommes.

Vous avez toujours mené de front une carrière artistique et une carrière pédagogique, au Conservatoire de Bondy, puis au CRD de Montreuil, au Pôle Supérieur de Poitiers et maintenant au Conservatoire de Paris. Qu'est-ce qui vous plaît dans la transmission ?

Stéphane Payen C'est vrai que la pédagogie est arrivée très tôt dans ma vie, notamment parce que j'étais l'un des seuls de ma génération à m'inscrire dans la mouvance M-Base et à mettre le rythme au centre, et qu'il y a rapidement eu une demande pour ce type de compétence. J'étais au bon endroit au bon moment. D'une certaine manière, la transmission a été une façon d'intégrer le monde de la musique. Si j'ai pris des cours particuliers, fait des stages ici et là et passé une année au Berklee College of Music de Boston, je n'ai jamais étudié au conservatoire et je ne viens pas d'une famille d'artistes. Par ailleurs, comme on peut considérer qu'aujourd'hui nous sommes loin d'un modèle « traditionnel » où la musique a une fonction au quotidien, la place de cet art dans le tissu social est parfois compliquée – en-dehors des musiques de divertissement ou de celles que l'on écoute en fond sonore. Or, il me semble que l'un des endroits de notre environnement social où la musique a toute sa place, c'est l'enseignement.

Le jazz est entré dans les conservatoires il y a un certain temps déjà, mais au début, dans les années 1980-1990, circulait l'idée qu'il ne devrait pas frayer avec l'institution sous peine de vendre son âme. Quel regard portez-vous sur le risque de formatage des étudiant·es ?

S. Payen C'est un éternel débat, mais le risque est plutôt à mon avis de reproduire des schémas de transmission devenus obsolètes. Chaque époque a sa propre vision de l'enseignement. Notre rôle de pédagogue est, dans la mesure du possible, de nous adapter à notre temps et aux évolutions de la société. Le plus important est d'avoir un regard historique sur les choses, regard lui-même régulièrement actualisé pour être sûr de ne pas se tromper, ou le moins possible. D'une génération à l'autre les façons de faire évoluent, mais la machine institutionnelle, elle, est difficile à déplacer, et pour de bonnes raisons : parce qu'on prend le temps de la réflexion, de la consultation. D'autre part, il ne faut pas oublier que les musiques que l'on enseigne à l'intérieur de ces murs sont nées au-dehors ; ce sont d'abord des faits de société. Dans les années 1980, on entendait parfois que le rap était une mode qui disparaîtrait rapidement... On aurait pu dire la même chose du jazz à une époque. Rien n'est acquis,

rien n'est « la » vérité. Ici, on apporte des outils pour appréhender la vie en tant que musicien-ne, mais il faut absolument continuer d'apprendre, d'expérimenter, de confronter... Et laisser la porte ouverte à d'autres modes de formation et de rencontre.

À propos de s'adapter à son époque, le département que vous dirigez fait partie de ceux où la représentation des femmes et des minorités de genre est historiquement la plus faible. Depuis 2021, la part des étudiantes ne dépasse pas 25 % (classe d'improvisation générative incluse) et l'équipe enseignante reste majoritairement masculine. Cette question est au cœur de la politique menée par Émilie Delorme pour l'établissement. Concrètement, qu'est-ce qui a été fait depuis votre arrivée en faveur de l'égalité femmes-hommes ?

S. Payen Plusieurs choses, et je veux être clair d'emblée, je ne vais pas faire comme si les statistiques avaient déjà bougé. Ce serait malhonnête. Un déséquilibre aussi ancien ne se corrige pas en deux ans, et l'effet de ce qu'on engage aujourd'hui se mesurera sur plusieurs promotions. Ce dont je peux parler en revanche, c'est de ce que nous avons mis en route. D'abord, en arrivant, j'ai rappelé que chacun et chacune était libre de s'exprimer sur tous les sujets : la première étape, c'était d'ouvrir la discussion. Ensuite, nous avons accueilli Sarah Murcia et Lynn Cassiers dans l'équipe pédagogique. Deux recrutements, ce n'est pas suffisant face à une équipe encore très masculine, mais c'est un début, et nous avons aussi pour objectif la parité parmi les musicien-nés dans les master-classes et les interventions ponctuelles. Nous travaillons également à donner une juste visibilité aux femmes. Aux portes ouvertes 2025, nous avons proposé une table ronde sur la place des femmes dans le jazz et un concert autour des *New Standards* de Terri Lyne

Carrington, un recueil de 101 morceaux de compositrices. Rien de spectaculaire pris isolément, mais une direction tenue : faire en sorte qu'une jeune musicienne qui pousse notre porte se reconnaisse au mieux dans ce qu'elle voit.

Un collectif de femmes et de minorités de genre s'est formé parmi les étudiant·es en décembre 2025, et a organisé une prise de parole en février 2026 pour témoigner de leurs vécus et poser des revendications. La principale est l'instauration de la parité dans les répertoires enseignés. Que répondez-vous à cette demande ?

S. Payen Sur le principe, la demande est légitime, et nous avons déjà engagé un travail dans cette direction : nous avons introduit davantage de compositrices dans les répertoires des épreuves de fin d'année. La suite demande du temps, pour une raison concrète : chaque morceau enseigné transmet des compétences précises, parfois construites sur plusieurs années. Remplacer un répertoire, ce n'est pas changer une liste : c'est reconstruire une progression, et trouver, transcrire, parfois éditer les partitions de compositrices encore peu documentées. Nous avons commencé : une base de données est en cours pour repérer des morceaux de compositrices permettant de travailler les mêmes compétences. Nous sommes aussi attentif·ves au fait de programmer une compositrice pour les bonnes raisons : c'est ce qui nous a guidés cette année avec le focus sur Mary Lou Williams, l'une des plus grandes innovatrices du XX^e siècle. Au-delà du répertoire, les premières réponses ont été : trois journées de formation des étudiant·es et des enseignant·es sur les violences sexistes et sexuelles, assurées par l'association La Petite ; une charte définissant un cadre bienveillant pour les *jams* des « jeudis du CNSMDP », dans le cadre du partenariat avec le 38Riv ; et une journée d'échange à la rentrée de septembre, avec la trompettiste écossaise Kim Macari et la saxophoniste hispano-belge Alejandra

Borzyk, pour internationaliser le débat et renouer un dialogue intergénérationnel.

Pensez-vous pouvoir arriver à la parité dans les répertoires à une date précise ?

S. Payen Je ne fixe pas de date, parce que je refuse d'annoncer un objectif que je ne serais pas certain de tenir. Mon engagement, lui, est clair : avancer vers la parité, et rendre compte honnêtement de là où nous en sommes. S'il subsiste un écart, je préfère le nommer et l'expliquer plutôt que de l'habiller. Le vrai chantier, c'est contrer l'invisibilisation des femmes dans l'histoire du jazz et des musiques improvisées : un travail considérable, qui reste largement à faire. Et au-delà de l'égalité femmes-hommes, il y a la question de la diversité. Ce travail s'inscrit d'ailleurs dans la refonte des parcours de Licence et de Master, à laquelle enseignant·es et étudiant·es seront associé·es.

Depuis votre prise de fonction, vous avez entretenu et nourri la diversité des expressions et des esthétiques abordées, qui était déjà dans l'ADN du département. Deux ans plus tard, en dehors de l'égalité femmes-hommes, y a-t-il des dimensions que vous aimeriez développer ?

S. Payen Nous aimerions renforcer notre approche des nouvelles technologies ; mieux rayonner sur le territoire national ; offrir davantage de visibilité à ce qu'il se passe entre nos murs ; consolider notre lien avec le monde professionnel... Un certain nombre d'étudiant·es ont déjà une activité professionnelle, enseignent, voire sont déjà intermittent·es du spectacle ; nous souhaiterions que nos cursus s'adaptent davantage à cette réalité. Nous pourrions aussi réfléchir à mutualiser des compétences avec d'autres départements, ainsi qu'avec des acteur·ices extérieur·es, de manière à valoriser les parcours. Au-delà, j'aimerais travailler à montrer toute la diversité des chemins

possibles à la sortie de l'établissement. La musique existe à différents endroits, pas seulement sur scène devant un large public. Par exemple, le Conservatoire travaille depuis longtemps avec l'association Tournesol, qui amène la musique dans les hôpitaux ; les étudiant·es qui y sont allé·es sont revenu·es bouleversé·es. Je trouverais plus que pertinent que les jeunes incluent davantage cette pluralité des trajectoires possibles dans leurs projections d'avenir, car elle soulève toutes sortes de questions fondamentales. Quel est le rôle du/de la musicien-ne ? Qu'est-ce que le geste musical ? Pour qui jouer ? Avec qui ? Sur quel(s) territoire(s) ? Comment transmettre ? Amener les étudiant·es à s'interroger sur la place de leur pratique me semble être un enjeu de société.

Propos recueillis par **Raphaëlle Tchamitchian**
Raphaëlle Tchamitchian est journaliste, rédactrice et enseignante indépendante dans le domaine du spectacle vivant.

Une improvisation sans fin

L'aventure de *The Democracy Project* a commencé en 2024 lorsque – récemment diplômé·es du Conservatoire ou sur le point de l'être – vous avez été invité·es à y participer. Le projet s'appelait alors « *Occupy Music* » et nous avons décidé de nous inspirer des idées de David Graeber pour questionner les modes de fonctionnement du monde de la musique. Comment avez-vous vécu cette entrée en matière ?

Virgile
Pellerin

Ça faisait un an que j'avais passé mon prix d'improvisation générative au Conservatoire. J'avais travaillé sur les thèmes de l'occupation de l'espace et de la légitimité, en m'intéressant en particulier aux vécus des personnes queer, souvent reléguées aux espaces périphériques. J'ai répondu à l'annonce en parlant de tout ça. J'avais trouvé vraiment intéressant l'idée d'« occuper la musique », alors je me souviens de vous avoir dit que j'étais partant pour expérimenter autour de ce sujet, sans trop savoir ce que ça donnerait. Il y a eu ensuite le rendez-vous en visio où on a un peu échangé surtout pour faire connaissance.

The Democracy Project, performance musicale et théâtrale mise en scène par Maëlle Dequiedt, d'après la pensée anarchiste de David Graeber, réunit trois ancien·nes étudiant·es du Conservatoire ayant en commun d'être passé·es par la classe d'improvisation générative : l'occasion de revenir, en compagnie du compositeur Francisco Alvarado et des interprètes, sur leur vision *a posteriori* de l'institution, sur ce que représente pour eux l'improvisation et sur les mécanismes de domination qui peuvent s'exercer au sein du processus de création.

Ça ne donnait pas l'impression d'être ni une audition ni un entretien d'embauche, mais plutôt une première présentation du projet.

Sulivan
Loiseau

Je me souviens de cette visioconférence. J'étais encore à l'Académie de l'Opéra et je m'attendais plutôt à un entretien classique. La discussion a rapidement pris une autre direction : j'ai parlé de mes goûts, de mes centres d'intérêt et de ma manière de concevoir la musique. J'avais même parlé du film *Dune*. J'ai eu l'impression que le projet était encore en construction, ouvert aux personnalités et aux idées de chacun. Plus

tard, quand on s'est rencontré·es lors d'un apéro pour faire connaissance, le projet restait encore assez flou pour moi mais je commençais à comprendre que nos échanges pouvaient devenir une matière du spectacle, ce qui était à la fois intrigant et un peu déstabilisant. Le véritable point de départ a été la première répétition en juin. À travers des consignes autour d'objets qui racontaient des vécus personnels, de figures admirées et d'usages inhabituels de nos instruments, nous avons commencé à nous découvrir musicalement et humainement. Le projet a commencé à prendre forme, ainsi que l'amitié musicale avec Miho et Virgile.



Aerout Mik, *Speaking in Tongues*, 2013



L’un des points importants lors de ces premiers rendez-vous était celui de la méthodologie, basée sur « l’écriture de plateau », qui est un processus de création théâtral dans lequel un spectacle se construit collectivement en répétition. Dans ma propre recherche je me questionne sur la possibilité d’importer cette méthodologie de travail pour l’appliquer dans la création musicale, ce que j’appelle une « composition de plateau ».

Miho Kiyokawa Nous avons constitué une communauté temporaire, fondée sur l’envie de donner libre cours à nos idées. Je dirais qu’une grande partie des résidences de création a été destinée à s’éclater au plateau, à faire de la musique et du théâtre ensemble. Nous avons établi une ambiance de confiance et de partage où tout le monde était à l’écoute de l’autre et où le mot d’ordre était celui de l’expérimentation. Vers la fin, il a fallu effectivement fixer une forme et essayer de reproduire à chaque représentation l’exaltation de ces moments de recherche et d’improvisation, ce qui s’est révélé un grand défi. C’est assez difficile de reproduire une improvisation, c’est comme une malédiction, ça ne fonctionne jamais pour moi. Je ne sais pas comment, mais finalement on a trouvé un moyen de le faire, de fixer une forme sans perdre la fraîcheur de l’improvisation.

David Graeber affirme la nécessité de « vivre comme si nous étions déjà libres ». Il conçoit les transformations sociales comme une révolution permanente, « une improvisation sans fin ». Vous avez tou·tes les trois suivi la classe d’improvisation générative du Conservatoire avec Alexandros Markeas et Vincent Lê Quang. Quelle place tient l’improvisation dans votre pratique personnelle ?

S. Loiseau Dans *The Democracy Project*, même si certaines parties sont écrites, l’enjeu a toujours été de préserver la fraîcheur et la spontanéité du jeu. Nous savons très bien où nous allons, mais nous laissons de l’espace pour que chaque représentation reste un peu différente, ce qui nous permet d’être toujours au présent. Nous essayons de conserver l’esprit de l’improvisation jusque dans le texte, qui évolue légèrement au fil des représentations. Je me souviens de mon premier jour à la classe d’improvisation générative. C’était terrifiant parce que, forcément, tu n’as pas l’habitude de jouer sans partition. Tu te dis : « Mais je ne sais pas ce que je vais faire dans trente secondes. C’est horrible ! » Mais une fois cette peur dépassée, cela m’a ouvert un immense champ de possibilités. En improvisation, un « accident » peut devenir un élément créatif ; cette manière d’accueillir l’imprévu m’a donné davantage de confiance et de liberté dans l’ensemble de ma pratique musicale.

V. Pellerin Dans mon cas, l’improvisation est arrivée à un moment important de mon parcours au Conservatoire et m’a beaucoup aidé à comprendre ce que j’avais envie de défendre en tant qu’artiste. Elle m’a ouvert à la musique contemporaine et à des projets où elle n’est pas seulement un outil de création, mais parfois le cœur même du spectacle. Dans *The Democracy Project*, elle sert à la fois à construire la matière de la pièce et à continuer à créer en direct devant le public. Pour moi, l’improvisation apporte bien plus que de la liberté : elle instaure une véritable éthique de l’écoute et du collectif. Elle crée une confiance entre les interprètes qui fait que chacun peut s’appuyer sur les propositions des autres. Lorsqu’un imprévu ou une erreur survient, il ne s’agit pas de l’effacer mais de l’intégrer au jeu et d’en faire quelque chose de nouveau. C’est aussi ce qui permet à la pièce de rester vivante et de renouveler le plaisir de la jouer à chaque représentation.

L’improvisation est aussi un outil de création collective. Elle favorise l’apparition de relations, d’idées et de dynamiques de groupe qui seraient difficiles à

obtenir autrement. Toute cette matière n’est pas nécessairement conservée dans la forme finale, mais ces explorations restent précieuses, car elles nourrissent le processus de création et permettent de faire appel à l’imagination sans se poser de contraintes.

V. Pellerin Oui, l’improvisation place aussi l’interprète dans une forme de vulnérabilité, car tout ce qui est créé n’est pas forcément conservé dans le spectacle. Parfois, après une improvisation, on se dit : « C’était trop bien cette impro ! », mais on ne sait pas si elle apparaîtra à la fin. Certaines propositions peuvent sembler très fortes sur le moment sans être retenues par la suite, non pas parce qu’elles manquent d’intérêt, mais parce qu’un processus de création implique nécessairement des choix. Choisir c’est renoncer. Ça crée également une forme de solidarité avec le compositeur ou la compositrice, parce qu’on est aussi dans l’obligation de faire des choix au bout d’un moment.

La pensée de David Graeber vous a-t-elle inspiré·es dans le processus de création ?

M. Kiyokawa Pour moi, l’idée de Graeber qui m’a plus inspirée est celle de l’action directe. Je pense que la création relève d’une forme d’action directe. Face à une idée, une émotion ou une situation, plutôt que de passer par de longues explications, on peut simplement faire de la musique. Elle permet d’exprimer quelque chose de manière immédiate, sans forcément avoir à le formuler avec des mots. Cette dimension directe et sensible de la musique me paraît particulièrement précieuse.

S. Loiseau Alors David Graeber, je ne connaissais pas du tout. On va dire que s’intéresser à un économiste / anthropologue, ce n’est pas le truc que je vais naturellement faire. Au départ, j’ai trouvé les textes de David Graeber assez complexes. C’est en les travaillant, en les apprenant et en les mettant en jeu que j’en ai progressivement

saisi le sens. Ce que je retiens surtout, c’est sa réflexion sur l’horizontalité, où chacun et chacune peut exprimer son point de vue et participer aux décisions.

V. Pellerin Cela nous a amené·es à interroger les rapports entre nos instruments, leurs histoires respectives et les rôles qu’ils occupent habituellement. Nous avons dû chercher comment créer un véritable équilibre entre nous malgré nos différences artistiques et les hiérarchies implicites qui existent souvent dans la pratique musicale. Cette réflexion s’est également étendue aux questions de genre et de prise de parole au sein du groupe.

Un autre concept cher à Graeber est l’imagination : il défend l’idée que l’imagination est une force politique essentielle et que nous vivons dans une société où l’on s’est donné du mal pour détruire toute possibilité de créer des alternatives.

M. Kiyokawa Lors du processus de création on a inventé nos propres règles, ce qui nous a permis de donner libre cours à notre imagination. Cette démarche rejoint l’idée de David Graeber selon laquelle l’imagination consiste à envisager autre chose que ce qui nous est donné, à ouvrir la possibilité d’un autre futur.

S. Loiseau Musicalement, cela se traduisait par une recherche constante de l’inattendu et de la surprise, pour soi-même comme pour les autres. Cette attitude relevait à la fois d’un processus de création et d’une forme d’éthique collective : dans le dialogue entre improvisation et écriture, chacun et chacune avait la responsabilité de nourrir l’imagination commune.

Propos recueillis par **Francisco Alvarado**
Compositeur, Francisco Alvarado est doctorant SACRe-PSL au Conservatoire.

Réconcilier *performance* & *santé*



Joseph Beuys, *Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966

Longtemps un impensé de la performance artistique, la santé s'invite aujourd'hui dans le débat sur le bien-être des interprètes. Ergothérapeute et orthésiste pratiquant la rééducation de la main et du musicien, Céline Bouissou mène un doctorat de recherche à l'Université Côte d'Azur et est chercheuse en accueil au Conservatoire. Elle revient sur le parcours qui l'a amenée à s'intéresser à cette question, dresse un premier bilan de sa thèse et en expose quelques résultats.

Après plusieurs années de pratique en cabinet spécialisé pour les musiciens, au cours desquelles j'ai accompagné nombre d'étudiant·es, une évidence s'est peu à peu imposée à moi : toutes et tous souffraient de douleurs liées à leur pratique instrumentale. Toutes et tous manifestaient une même passion dans leur travail. Toutes et tous me posaient la même question : comment expliquer l'apparition de ces douleurs ? Les réponses traditionnellement apportées s'ancrent, pour l'essentiel, dans l'analyse du geste et de la posture. Cette approche, indispensable, constitue un socle solide dans la prévention et la prise en charge des troubles musculosquelettiques. Toutefois, elle ne saurait, à elle seule, rendre compte de la diversité des situations rencontrées. Ainsi, même doté·e de la posture la plus optimisée (la notion même de « bonne posture » demeure illusoire, chaque corps étant singulier), un·e étudiant·e qui s'astreindrait à un nombre d'heures excessif, au-delà de ce que ses muscles peuvent soutenir, verrait probablement apparaître une douleur. De même, un·e étudiant·e soumis·e à des difficultés financières qui serait contrainte·e d'ajouter un emploi en plus de sa pratique instrumentale risque de développer des douleurs, malgré une posture optimisée.

Plus largement, c'est une réflexion d'ensemble qui s'impose, afin de concilier les exigences techniques propres aux instruments et une conception de la santé qui ne se réduit pas à l'absence de maladie, mais tend vers un

équilibre harmonieux de toutes les sphères de la vie des étudiant·es. La pratique d'un instrument de musique reste un art permettant de transmettre des émotions à travers des œuvres. La technique vise à permettre au corps d'appivoiser un objet « instrument ». C'est cette rencontre entre le corps et l'instrument qui permet l'expression artistique. Modifier ceci par la posture dans le but de préserver le corps peut parfois compromettre cette expression artistique. Même avec la meilleure intention, cette nouvelle posture a peu de chances d'être adoptée par le musicien ou la musicienne. Le compromis entre expression artistique et adaptation posturale doit ainsi être pensé, ajusté et replacé dans une perspective plus globale de la pratique. Cet exemple met en lumière les limites notables d'une approche strictement gestuelle et posturale. À la lecture de la littérature scientifique, d'autres facteurs apparaissent liés à l'émergence de la douleur, tels que la fatigue, l'absence d'échauffement ou encore le manque d'une pratique d'activité physique. Pourtant, tous ces éléments semblent être considérés sur un même plan. Dès lors, comment déterminer quel facteur privilégier dans la prise en charge ? À ce jour, cette question demeure sans réponse. Toutes ces réflexions sont également à remettre dans un contexte particulier, celui des études. Les étudiant·es en formation supérieure se trouvent dans une situation singulière, où la construction personnelle coïncide avec l'élaboration d'une vie professionnelle artistique

soumise à de nombreux défis. Les écrits scientifiques décrivent souvent des facteurs de risque liés à la pratique, mais peu offrent une lecture spécifique et recontextualisée des contraintes de la vie étudiante.

De ces interrogations a surgi un projet d’ampleur : celui d’un doctorat de recherche. C’est ainsi qu’en février 2025, j’ai rejoint le Conservatoire de Paris en tant que chercheuse en accueil au sein de la direction de la recherche et de l’innovation, pour effectuer mon doctorat en sciences du mouvement humain. Ce projet est porté par un laboratoire de la performance sportive (LAMHESS à l’Université Côte d’Azur) et soutenu par Thalie Santé (médecine du travail du Conservatoire). Ce travail fait écho au projet d’établissement 2020-2025, qui mettait la santé au cœur des actions avec le renforcement important du pôle santé, puis au nouveau projet 2025-2030, en renforçant la recherche et l’innovation, deux projets portés par Émilie Delorme.

L’ambition de cette thèse est d’identifier l’ensemble des facteurs susceptibles d’intervenir dans l’apparition des douleurs chez les étudiant-es en musique, et de comprendre les mécanismes par lesquels ils agissent. Qu’ils soient d’ordre physique, psychologique ou liés au contexte de formation ou à l’environnement matériel, ces facteurs ne peuvent être envisagés isolément : il s’agit d’en saisir les interactions, la manière dont ils s’entrecroisent et se renforcent parfois. Ce travail vise ainsi à caractériser ces dynamiques complexes afin de contribuer, à terme, à l’élaboration de stratégies dans les rééducations individuelles, mais se positionne également dans une réflexion plus large de prévention au sein du Conservatoire ainsi que de l’ensemble des établissements supérieurs de musique. Enfin, les étudiant-es d’aujourd’hui seront les artistes de demain : agir auprès des étudiant-es, c’est également agir sur la santé des artistes à venir pour l’ensemble de leur carrière.

La première année de ce travail a été consacrée à la mise en place de deux études complémentaires. La première, sous forme de questionnaire validé scientifiquement, vise à comprendre dans quelle mesure les étudiant-es souffrent de Douleurs Relatives

à la Performance (DRP), terme qui désigne l’ensemble des douleurs en lien avec la pratique instrumentale. Cette étude permet de savoir combien et comment les étudiant-es souffrent, mais également de capter les répercussions sur leur vie instrumentale et quotidienne. Ces informations poseront les bases de prochaines études et permettront des comparaisons futures. En effet, si quelques études scientifiques existent dans le monde, aucune donnée ne concerne spécifiquement les étudiant-es français-es. Cette étude a donc dépassé les murs du Conservatoire pour interroger l’ensemble des pôles supérieurs d’enseignement et des Centres de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique (CEFEDM).

Les résultats indiquent que 59 % des étudiant-es déclarent avoir été concernés par ces DRP, un chiffre situé dans la fourchette haute des données observées à l’échelle européenne. Ces douleurs ont des conséquences concrètes : adaptation du jeu, fatigue accrue, stress augmenté. Malgré ces répercussions, les étudiant-es consultent peu de professionnelles de santé. Ceux et celles qui les consultent se déclarent souvent insatisfait-es des soins, qui apportent peu d’amélioration. Malgré cela, ils et elles décrivent peu de diminution du temps de travail instrumental : ils continuent à jouer en adaptant leur pratique, malgré la douleur. Le risque de chronicisation et de développement de pathologies paraît alors important dans ce contexte. Ces résultats objectivent des constats souvent rapportés par les acteurs de terrain. Parmi les nombreuses questions qui émergent, celle des facteurs de risque spécifiques aux étudiant-es reste centrale et encore sans réponse. Pour y répondre, une seconde étude, construite autour d’entretiens menés auprès d’étudiant-es, d’enseignant-es et de membres de la direction, apporte un éclairage complémentaire. Elle met en évidence des facteurs plus spécifiques au contexte de la formation supérieure. Parmi eux, la question de l’insertion professionnelle apparaît de manière récurrente. Dans un environnement où les débouchés sont limités et fortement concurrentiels, les étudiant-es décrivent une pression durable, susceptible d’influencer leur rapport au travail. Par ailleurs, le contexte

d’un des meilleurs établissements au monde semble également jouer un rôle, notamment à travers le concours d’entrée et la première année. Cependant il sera intéressant de creuser cette question car la pression due au prestige de l’établissement tend à diminuer au fil du cursus, une fois que les étudiant-es ont l’expérience du quotidien au Conservatoire.

La question de la relation élève-enseignant-e est également fréquemment évoquée, tant par les étudiant-es, par les enseignant-es et les membres administratifs. Cette relation, complexe et individuelle, semble constituer un élément majeur dans la régulation des douleurs. Les premiers résultats montrent l’existence d’un lien entre la qualité de cette relation et l’apparition de douleurs : une relation dégradée pourrait augmenter le risque, tandis qu’une relation de qualité contribuerait à le diminuer. La relation pédagogique a fait l’objet de nombreux travaux scientifiques, notamment dans le cadre de la théorie de l’autodétermination, qui montre que la satisfaction de certains besoins psychologiques (autonomie, compétence, affiliation) favorise la motivation, l’engagement et le bien-être des étudiant-es. Ces différents facteurs, qu’ils soient propres à l’étudiant-e ou liés à son environnement social ou matériel, peuvent se traduire par une augmentation des tensions musculaires et/ou une modification du geste instrumental. La perturbation du jeu pousse alors les étudiant-es à adapter leur pratique tout en continuant à jouer, ce qui peut accélérer l’installation de la douleur et des pathologies. Ces premiers résultats invitent à envisager la douleur chez les étudiant-es comme un phénomène multifactoriel, qui ne peut être compris uniquement à partir d’une approche biomécanique. Ils soulignent l’importance de prendre en compte, aux côtés des dimensions physiques, les facteurs psychologiques et les conditions de formation.

Les prochaines études consisteront à creuser les premiers résultats afin d’investiguer plus en précision leurs implications et mécanismes. Pour tous les facteurs d’influence, des méthodologies spécifiques sont réfléchies : capter les gestes, mesurer la dépense énergétique et les conséquences musculaires, interroger les facteurs subjectifs tels que le stress, la

fatigue et les différentes sources d’anxiété. L’objectif est de confirmer les liens entre ces facteurs et les DRP, mais aussi de comprendre comment et dans quelle mesure ils interagissent dans l’apparition des douleurs. L’intérêt grandissant pour ces sujets permet d’envisager une perspective optimiste pour les étudiant-es, portée par une volonté ferme de la direction en faveur de leur bien-être. Les nombreux dispositifs déjà mis en place par la direction de la vie étudiante et le pôle santé témoignent de cet investissement et de la concrétisation de ces intentions. La saison 2026-2027, rythmée par la poursuite de mes travaux de recherche, s’ouvre par une journée dédiée à la santé de l’ensemble des acteurs de l’établissement, étudiant-es comme personnels. Cette journée, portée par le Conservatoire et labellisée par le PEPR ICCARE, en partenariat avec l’alliance européenne INTUNE et le Programme Gradué Arts de l’Université PSL, abordera, par le biais de la recherche scientifique, de l’expertise clinique ainsi que de l’art, les enjeux de santé et de préservation des corps non pas comme de simples outils au service de la performance, mais comme des éléments centraux du bien-être physique et mental.

Céline Bouissou

Ergothérapeute, spécialisée dans la santé des musiciens, Céline Bouissou est aussi doctorante en sciences du mouvement humain et chercheuse en accueil au Conservatoire.

FOCUS SUR

8 septembre 2026
Au-delà de la performance : prendre soin de soi

Une journée pour penser la santé des artistes et de celles et ceux qui les accompagnent
Le mardi 8 septembre 2026, le CNSMDP réunit chercheur·ses, artistes, étudiant·es, personnels pédagogiques et administratifs pour une journée consacrée à la santé et au bien-être. Tables rondes, ateliers et conférences invitent à explorer collectivement la place de la santé dans les parcours et les pratiques.
En partenariat avec le PEPR ICCARE et le Programme Gradué Arts- PSL



La classe d'harmonie d'Olivier Messiaen en 1947

Faire école

Lorsque le critique du *Figaro* Bernard Gavoty lui demanda, dans un entretien paru en 1961, « Qui êtes-vous, Olivier Messiaen ? », ce dernier répondit simplement : « Un musicien, c'est mon métier ; un rythmicien, c'est ma spécialité ; un ornithologue, c'est ma passion. » Dans cette réponse en trois temps, Messiaen ne se dit étonnamment ni compositeur, ni organiste, ni professeur. Peut-être ces activités étaient-elles si étroitement liées qu'il les réunissait toutes sous la seule bannière de *musicien*, afin de ne retenir que ce qui le distinguait le plus des créateurs de son temps : son étude inlassable du rythme et sa fascination pour les oiseaux ? Messiaen était pourtant alors un compositeur établi, un organiste célèbre et, depuis 1941, un professeur très vite devenu influent et recherché, tant certains de ses élèves du Conservatoire de Paris comptaient déjà parmi les personnalités majeures de la création musicale de l'après-guerre.

Au fil des disciplines qu'il y enseigna (l'harmonie, l'analyse, la composition), sa classe devint un « lieu de mémoire », l'un des symboles des évolutions radicales que connut en ces années la création musicale. Un lieu où l'enseignement de la musique empruntait des chemins originaux et inclassables, où s'inventait l'exégèse de la musique moderne, où se rencontraient les répertoires les plus disparates et inattendus. Sa classe était ainsi un observatoire de moments clés de l'invention musicale : dans une même séance pouvaient se répondre Claude Le Jeune, Mozart, la *Tétralogie*, le *Sacre du printemps*, un gamelan balinaise, des chants d'oiseaux, des rythmes grecs ou hindous. Un lieu, surtout, où Messiaen cultivait une subjectivité créatrice : osant aborder telle ou telle musique sans s'en remettre au savoir académique, mais avec l'intuition qu'il s'y trouvait quelque chose de riche à analyser, à penser, à déduire, pour mieux inventer. La métaphore et

Portrait

par Yves Balmer

la couleur lui importaient alors davantage que le vocabulaire savant. Ses élèves se rappellent ainsi les couleurs qu'il voyait dans les sons, comme tel accord qu'il percevait « en violet, lilas et pourpre violacé teinté de rouge », de même que ses interprétations au piano, chantant tous les rôles lorsqu'il s'agissait d'opéra. Plusieurs séances filmées le montrent analysant telle œuvre de son panthéon personnel, comme *Pelléas et Mélisande*. S'arrêtant sur la réplique « Qu'est-ce qui brille ainsi au fond de l'eau ? », Messiaen fait entendre le miroitement, l'eau et la lumière – une synthèse de l'esthétique debussyste.

La litanie des glorieux élèves de Messiaen, avant-gardistes et transgressifs, ne se récite d'ordinaire que dans son versant masculin : Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Jean Barraqué, Tristan Murail,

Gérard Grisey, Michaël Levinas, Alain Savouret, Gilbert Amy, George Benjamin, entre autres. Sa classe était pourtant mixte dès l'origine, et les personnalités féminines talentueuses et originales n'y manquaient pas. D'autant que, Messiaen ayant commencé à enseigner sous l'Occupation, sa classe fut d'emblée très féminisée, les jeunes hommes étant pour beaucoup prisonniers de guerre ou requis par le Service du travail obligatoire. Parmi « les Flèches », ce petit groupe de disciples de la première heure qui suivait son cours privé, ne trouvait-on pas l'organiste québécoise Françoise Aubut (1922-1984), qui porta l'œuvre d'orgue de Messiaen outre-Atlantique, la pianiste, compositrice et ethnomusicologue Yvette Grimaud (1920-2012), créatrice des premières œuvres pour piano de Boulez, et Yvonne Loriod (1924-2010), sur les talents de laquelle nous reviendrons, aux côtés de Jean-Louis Martinet puis

Tandis que les élèves de Messiaen sont mises à l'honneur lors d'un concert de la classe de percussion, Yves Balmer revient sur la carrière de pédagogue du compositeur.



La classe d'analyse et esthétique musicale d'Olivier Messiaen en 1952

de Pierre Boulez ? Sa classe du Conservatoire, de même, fut fréquentée dès les débuts par nombre de femmes qui exercèrent par la suite d’influentes activités musicales : Jeannine Coste, Odette Gartenlaub, Annie Delorme, Marie-Véra Maixandau, Adrienne Clostre, Françoise Gervais, Jocelyne Binet, Ginette Keller, Françoise Langellé ou Sieglinde Ahrens, pour n’en citer que quelques-unes devenues enseignantes, interprètes ou compositrices.

Messiaen était d’ailleurs entouré de compositrices jusque dans sa vie privée. Sa première épouse, la violoniste et compositrice Claire Delbos (1906-1959), avec qui il se produisit en duo, composa – jusqu’à la longue maladie qui l’emporta – des œuvres d’orgue et des mélodies, dont certaines sur des poèmes de la poétesse Cécile Sauvage, mère de Messiaen. Leur correspondance garde la trace des encouragements réciproques qu’ils s’adressaient en matière de composition, notamment durant la captivité de Messiaen en Allemagne. Sa seconde épouse, Yvonne Loriod, fut une pianiste au talent unanimement reconnu, inséparable de la carrière de Messiaen qu’elle contribua à promouvoir en France et dans le monde. Elle fut également, à ses débuts, une compositrice aussi discrète que remarquable. On la connaît surtout comme son interprète légendaire, la pianiste dont la virtuosité prodigieuse a, dès ses vingt ans, métamorphosé l’écriture du maître. C’est pour elle, et à la mesure de son jeu, qu’il compose coup sur coup les *Visions de l’Amen* (1943), pour deux pianos, et la grande fresque pour piano seul des *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (1944) ; il lui confie par la suite la *Turangalîla-Symphonie*, dont la partie de piano épouse sa technique éblouissante, et toutes ses œuvres concertantes pour piano ; enfin, leurs tournées communes installent à travers le monde la réputation du compositeur. Or cette interprète à la mémoire fabuleuse avait mis sa propre œuvre de côté pour se consacrer, depuis son piano, à celle de l’homme qu’elle aimait.

L’étude des archives du couple, entrées à la Bibliothèque nationale de France en 2016, a permis aux œuvres composées par Loriod dans les années 1940 et au début des années 1950, lorsqu’elle était l’élève de Darius Milhaud et suivait la classe d’analyse de Messiaen, de

sortir de l’oubli. Grâce aux recherches de Peter Asimov puis de Christopher Murray, on a progressivement découvert une compositrice farouchement expérimentale. En témoignent son cycle de mélodies sur ses propres textes, *Grains de cendre* (1946), et plus encore ses *Trois pièces* (1951) pour deux pianos préparés, à la manière de John Cage, rencontré en 1949 dans la classe de Messiaen. L’analyse de certaines esquisses de ce dernier a même révélé que des idées pour ses propres *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* avaient été puisées dans les premières partitions de celle qui était encore son élève : signe de l’estime artistique qu’il portait aux œuvres de Loriod. La voix compositionnelle de cette dernière s’est pourtant progressivement tue (aucune œuvre publiée, presque aucune jouée de son vivant) et Loriod orienta sa carrière artistique vers l’interprétation pianistique et l’enseignement, en défendant avec une égale conviction son répertoire de prédilection et la musique nouvelle.

Outre deux œuvres d’Yvonne Loriod données en création, le concert du 4 mars 2027 fera entendre d’autres disciples de Messiaen, qui lui ont succédé en enseignant à leur tour au Conservatoire l’analyse, la composition ou l’orchestration : Betsy Jolas (née en 1926), qui fut d’abord son assistante à la classe de composition ; Michèle Reverdy (née en 1943), dont les fines analyses des œuvres de Messiaen pour piano et pour orchestre ont durablement marqué la connaissance de l’œuvre de son maître ; et Gisèle Barreau (née en 1948), professeur de formation musicale puis d’analyse pour les interprètes. Rien ne rassemble ces quatre voix, sinon d’avoir traversé la même classe et d’en être ressorties radicalement elles-mêmes. Les différences de style d’une œuvre à l’autre donnent à entendre l’une des caractéristiques essentielles de l’enseignement de Messiaen : il n’imposait ni style ni doctrine et renvoyait chacun-e à soi-même. Les manières de formuler cette idée abondent dans les souvenirs de ses élèves. Xenakis souligne ainsi que Messiaen « respectait l’élève sans jamais lui imposer ses vues, ses esthétiques, ses techniques », au point que « plusieurs générations d’élèves internationaux se sont épanouies sous son parapluie d’abord, pour ensuite s’en détacher et s’envoler avec toujours un regard

oblique vers lui, plein d’amour, de respect et de fierté. » Betsy Jolas décrit la même expérience sous un angle plus intime : « En me donnant son propre point de vue, il a éveillé le mien. » Et si elle reconnaît n’avoir « pas toujours [été] d’accord avec ce qu’il avait dit », elle se souvient qu’en sortant de son cours, elle se sentait poussée à travailler par elle-même dans les partitions. Michèle Reverdy insiste, elle aussi, sur cette absence de dogmatisme : « Il ne portait jamais de jugement de valeur. Il se bornait à nous faire découvrir un artisanat. » Si cette retenue pouvait parfois déconcerter – « parfois je lui en voulais d’agir ainsi » –, elle relève néanmoins qu’elle permettait précisément aux élèves « de faire [leurs] propres choix ». Françoise Aubut évoque quant à elle « cet équilibre très rare entre l’instinct et la raison, l’élan et le contrôle », voyant en Messiaen une figure d’« indépendance » et de « liberté d’expression ». Gisèle Barreau résume enfin cet ensemble de témoignages dans une formule lapidaire : « Messiaen : regard tranquille du sage. »

Messiaen a « fait école » non en imposant sa technique, mais en cultivant la liberté. Le compositeur québécois Gilles Tremblay le confirme : « Messiaen n’a jamais cherché à former des disciples, d’autres “petits Messiaen” », ajoutant : « Il n’y avait chez lui aucune volonté de puissance. Au contraire. Il nous ouvrait son jardin et nous laissait nous promener dans les allées. » Cette absence de volonté normative est peut-être ce qui frappe le plus dans les témoignages de ses élèves. Devant leurs partitions, Messiaen se gardait de juger ; non par indifférence, mais par délicatesse autant que par expérience : l’avenir n’est jamais là où on l’attend. Sa pédagogie reposait ainsi sur une confiance accordée à la singularité de chaque individu, et il aura « fait école » précisément parce qu’il ne cherchait pas à en fonder une.

Yves Balmer

Compositeur et musicologue, Yves Balmer est aussi professeur d’analyse musicale au Conservatoire.

FOCUS SUR

4 mars 2027 20h

Présentes !

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) < philharmoniedeparis.fr

(PHILHARMONIE DE PARIS) (LE STUDIO) (PARIS 19^e)

Étudiant-es de la classe de percussion du Conservatoire de Paris | Ensemble vocal Sequenza 9.3 | Duo Contact |
Théo Lampérler, Pierre Tomassi, percussions |
Marie-Catherine Simonpietri, direction

GISÈLE BARREAU
Petit office du soir,
Agnus Dei

MICHÈLE REVERDY
En la noche dichosa

YVONNE LORIOD
Sous forme de raga

BETSY JOLAS
Lamentations

Coproduction Ensemble Sequenza 9.3, Philharmonie de Paris, Conservatoire de Paris

BETSY JOLAS
Études aperçues

YVONNE LORIOD
Chants de fraîcheur

GISÈLE BARREAU
Aires pour Marion



« Persuasive Percussion /
Provocative Percussion »

Ces quatre œuvres sont issues d'une série de sept pochettes d'album conçues par Josef Albers pour Command Records. Associé au Bauhaus de Dessau, Albers a joué un rôle déterminant dans la création du département de design de l'Université de Yale. Ses recherches sur la théorie des couleurs ont influencé les artistes conceptuels des années 1960.

Josef Albers, *Persuasive Percussion / Provocative Percussion*, record album sleeves, 1959-1969



PARC

INSTRU-

MENTAL

BIENVENUE

Riche d'environ 3 000 références, le parc instrumental du Conservatoire est mis à disposition pour les besoins pédagogiques et de production ainsi que pour le travail personnel des étudiantes et étudiants. Dramaturge, mathématicien de formation, Noham Selcer a passé une matinée dans cette caverne aux merveilles.

« Voilà. La régie d'orchestre nous transmet des demandes, des fiches de réservation d'instruments, qu'on appelle FRI, qui ressemblent à ça ; tu vois ? Ok. Pour nous, c'est les listes de courses de tout ce qui a besoin, de tout ce qu'on a besoin, de tout ce dont il y a besoin, PARDON, pour toutes les sessions d'orchestre. Ouais, c'est un truc de dingue, je suis d'accord, donc voilà, il y a des sessions et nous, voilà, on prépare, tu vois ? On fait le piano, les altos, les violons, et selon ce qu'ils jouent, il y a besoin de plus ou moins de percus. Voilà. Cette année ils ont fait une grosse session Pierre Boulez, c'était la mort ! Ils ont mis plein de percus ! Des percus, mais... partout ! C'était beau. Mais c'était un enfer. Voilà. Il faut les sourdines, aussi, tu vois ? Ok. Selon le type d'orchestre, il faut des bongos, des timbales, des contrebasses... Par ailleurs, les instruments sont réservés aux instrumentistes de la discipline. Un violoniste qui me demande un trombone, je vais lui dire non, je peux pas te le prêter. Mais la percussion, c'est un peu plus compliqué que ça parce que, bon, évidemment, c'est réservé aux percussionnistes, mais pas seulement. Il y a les

Hautbois d'amour.
Mokushio.
Cornet *si* bémol.
Archiluth Hervás.
Harpe italienne triple.
Bâton de pluie.

percussionnistes jazz qui s'en servent, les batteurs jazz qui prennent des trucs aussi. Et après, en impro, il y en a besoin aussi, en compo, il y en a besoin. Les compositeurs viennent faire des tests ici. D'autres instrumentistes, aussi, sur certaines partitions contemporaines, ils doivent apprendre des petits trucs de percussion. Tu vois ? »

Apprendre la philosophie et avoir accès à une bibliothèque géante ? Idéal.
Apprendre le théâtre et avoir accès à un stock infini de costumes ? Idéal.
Apprendre la menuiserie et avoir accès à toutes les essences de bois ? Idéal.

Sistres.
Boobams.
Bol chinois.
Bol chinois doré.
Udu.
Tôle ondulée.

Apprendre la peinture et avoir accès à tous les pigments possibles ? Idéal.
Mais pour la musique ? Trop cher. Il est utopique d'imaginer que des apprentis musiciens pourraient avoir accès à la diversité géographique et historique de tous les instruments de musique du monde sur leur lieu d'étude.

En France, il y a une ville qui s'appelle Paris. Dans Paris, il y a une mini-ville qui s'appelle le Conservatoire de Paris.
À l'intérieur du Conservatoire de Paris, il y a une mini-mini-ville sous la mini-ville, qui s'appelle le parc instrumental.

Dans cette mini-mini-ville, des accordeurs ont des conversations que je ne comprends pas :
« Mais non !
– Mais si !
– J'y crois pas !! Elle t'a rappelé ? !!
– Elle a un *mi* bémol du troisième interligne de la clef de *fa* qui n'étouffe pas les cordes.
– Oh là là... Mais c'est pas vrai...

Super tumba.
Shruti-box.
Cenceros.
Guiro.
Violon Coquet Sarasate.
Vihuela.
Zarb
Muselaar Anselm.
Binsasara.
Machine à gouger.
Épinette Chevalier.
Euphonium.

- Elle a un étouffoir qui, enfin, D'APRÈS ELLE, bien sûr, de temps en temps, ne revient pas.
- Franchement, à ce niveau-là...
- Mais je sais bien !
- C'est incroyable...
- Mais j'ai pas le choix !
- Dans ce cas, tu prends une tige, gros diamètre étouffoir, tu fais ça un coup pour que ça soit bien serré, non ?
- Oui, c'est pour ça, je demande à Fabien. »

Serpent.

Appau.

Fouet.

Cabasa.

Kora.

Hautbois d'amour Marigaux.

C'est ma première visite dans ces étranges ateliers sans fenêtre, deux étages sous le niveau de la terre : je m'assois, j'écoute les conversations, je discute, on me raconte le Conservatoire, on m'explique le parc instrumental, puis on me tend un violon de forme bizarre, je souris, je l'attrape, pince quelques cordes au hasard, j'invente une petite mélodie (je n'ai jamais tenu un violon de ma vie), je répète ma petite mélodie, je demande ce que ce violon a de spécial, on me dit qu'il date de 1740. Pardon ? Je manque - ÉVIDEMMENT - de faire tomber le violon par terre.

Que fait-on des vieilles choses ? On les protège. Que fait-on des très vieilles choses qui datent de 1740 ? On les protège encore plus ! On les met dans un musée, derrière une vitre indestructible, dans un sas verrouillé, dans une housse inviolable, dans un étui hermétique, et alors les très vieilles choses sont abritées des fluctuations du monde, des changements de température et de la maladresse des êtres humains comme moi. C'est ce qu'on fait. Partout. Normal. Logique. Mais pas ici.

Soprillo.
Bugle.
Trompette à palettes.
Flexatone.
Crotale.
Mokubios.

Ici, les responsables du parc instrumental restaurent des pianos Steinway & Sons, des violons du XVIII^e siècle, des instruments oubliés, des clavecins antédiluviens gravés de proverbes en latin et des percussions inconnues, non pour les exposer ennuyeusement dans un silencieux musée de la musique, mais pour qu'ils soient empruntés, tenus, manipulés, accordés, désaccordés, préparés, testés, pratiqués, grattés, martelés, pincés, percutés, improvisés, amplifiés, enregistrés... pour qu'ils soient joués.

Rototom.

Vibraslap.

Cloche Mambo.

Cloche à vache.

Cloches-tubes.

Tambour à friction.

Chalumeau soprano.

Théorbe.

Stradivarius Davidoff.

Ocarina.

Cuica.

Kazoo.

Je passe la matinée au comptoir du parc instrumental. Les étudiant-es se succèdent. Certain-es hésitent entre deux wood-blocks, d'autres empruntent un archet. Le responsable du parc discute avec un professeur de violon de la forme d'un chevalet de 1850 ; ils viennent de le reproduire à l'imprimante 3 D. Un technicien - ça se dit encore, facteur instrumental ? - bidouille un piano à queue entièrement désossé. Des accordeurs commentent la grosse averse d'hier soir, qui a tout désaccordé et bouleversé l'hygrométrie. Rien de spécial. Le quotidien. Ce lieu existe. Ce lieu fonctionne. Pourvu que ça dure.

Noham Selcer

Dramaturge et professeur de mathématiques,
Noham Selcer est notamment l'auteur de
Chacun son dimanche soir et de *Longtemps après la peste*.



Thomas Meuwissen, Atelier, Bruxelles 2025



« La résignation n'est pas une option »

Aujourd'hui, on imagine plus facilement un effondrement qu'un avenir qui donne envie. La crise dure depuis si longtemps que l'on a fini par s'y installer, dans un présent qui n'en finit pas et qui grignote l'avenir. Alors dire « désirable », c'est presque prendre un risque ; c'est pourtant le mot qu'ont choisi Émilie Delorme et Claire Landais. La première dirige le Conservatoire, la seconde préside La Villette – le plus grand parc de Paris, 55 hectares ouverts jour et nuit où l'on croise un spectacle sans l'avoir prévu – après avoir été secrétaire générale du gouvernement. L'arrivée de cette dernière à la tête d'une maison voisine est l'occasion d'une rencontre, au moment où la culture voit ses moyens fondre et sa place se réduire dans le débat public.

Émilie Delorme, pourquoi ce dialogue avec Claire Landais ?

Émilie Delorme D'abord parce que nous sommes deux maisons culturelles voisines, et j'y tiens : La Villette est un lieu pluriel, un parc, une grande halle, mais je la considère avant tout comme un établissement culturel, au même titre que le Conservatoire. Nos interactions sont d'ailleurs déjà nombreuses et de toutes natures. Et puis j'ai fait une découverte en préparant cette

rencontre : nous, au Conservatoire, nous proposons un « manifeste pour un avenir désirable » au moment précis où Claire parlait, de son côté, de « futur désirable ». C'est une idée forte, que je ne rencontre pas si souvent aujourd'hui. Derrière ce mot, je crois qu'on partage bien d'autres choses : le rapport au vivant, l'envie de dépasser les clivages, le travail sur l'esprit critique, que nous menons d'ailleurs aussi avec nos voisins de la Cité des sciences et de l'industrie et de la Philharmonie. Et une certaine vision sociale, que ce parc



Ferrante Ferranti, Depuis le parc de La Villette, le Conservatoire. Deux maisons voisines, 2026

incarne très fort, car La Villette est une expérience singulière, un lieu où cohabitent les équipements culturels, et désormais sportifs, un lieu de vie. Depuis le Conservatoire, je me suis dit qu'il y avait là quelque chose dont il valait la peine de parler, toutes les deux.

Ce mot, « désirable », vous l'avez employé vous aussi, Claire Landais. Dans la période que nous vivons, est-ce un pari optimiste ?

Claire Landais Je parlerais moins d'optimisme que de lucidité. Une lucidité inquiète. Inquiète, mais qui débouche sur une envie de transformation, capable de redonner des perspectives et de chercher le chemin vers un avenir désirable. Et ce chemin, on le doit à la jeunesse. C'est même ce qui me frappe le plus au Conservatoire, et qui me réjouit sur ce grand plateau qu'on a en partage : la place qu'on y fait aux jeunes, cette maison qui vit d'eux. Au parc aussi, on les croise partout, de mille façons. Au fond, un avenir désirable commence là, dans la confiance qu'on accorde à la jeunesse et dans la voix qu'on donne aux jeunes artistes.

É. Delorme Notre premier travail, c'est de les écouter, car sur notre avenir, ce sont eux et elles qui ont à nous apprendre.

Ils et elles se questionnent beaucoup, à commencer par la mobilité. Longtemps, on a mesuré la réussite d'un ou d'une artiste au nombre de ses tournées et des pays traversés ; aujourd'hui, ils interrogent leur rapport au territoire et cherchent des façons de travailler plus près de chez eux. C'est aussi une génération traversée par de vraies questions de santé mentale, dont l'éco-anxiété fait désormais partie du quotidien. Or, une fois que l'on a entendu leur éco-anxiété, il n'y a guère qu'un remède : l'action. Voilà, au fond, ce qu'est un avenir désirable, non pas une utopie mais une parole qui agit, celle qui donne aux jeunes les moyens d'agir eux-mêmes.

Un nouveau passage relie désormais vos deux maisons, à travers la Ferme. Qu'allez-vous en faire ?

É. Delorme Nous comptons bien nous en saisir, sur deux fronts. Un volet pédagogique, d'abord : nous avons la responsabilité de former nos étudiants et étudiantes à la transition écologique, et cet espace, riche en biodiversité, vient interroger de plein fouet notre rapport à la nature. Un volet de programmation, ensuite, car les artistes ont une responsabilité dans les récits qu'ils et elles portent, notamment dans leur rapport au vivant.

**Claire Landais, avec
La Villette, vous incarnez
un paradoxe : le très local
et le très international.**

C. Landais Nous sommes très internationaux, et j’y tiens : rien de tel que l’altérité pour rappeler la richesse d’une pluralité de visions. Accueillir des artistes venus de loin, il n’est pas question d’y renoncer ; on peut simplement s’y prendre autrement, en mutualisant les tournées pour alléger notre empreinte. Mais je ne crois pas à ce paradoxe entre le lointain et le tout proche, car notre force, c’est aussi d’être un grand territoire populaire. Les habitants et habitantes du quartier ne mettent pas forcément les mêmes mots sur ces enjeux, mais ils en sont les premières victimes : ils vivent le dérèglement climatique en prise directe, et depuis longtemps. Ils ont énormément à en dire. C’est là, je crois, qu’on touche vraiment les gens : par un discours sensible et concret, au plus près de leur quotidien, plutôt que par de grandes abstractions.

**Ce dialogue entre
l’international et le local,
comment le fait-on vivre
concrètement ?**

É. Delorme On l’a vécu récemment. Notre Artist diploma dédié à la musique contemporaine, à recrutement international, a choisi de clore son cursus non pas entre nos murs, mais dans le parc, en imaginant le Next Fest : un après-midi entier à monter des ateliers et à jouer pour les passants et les habitants, en allant les chercher un à un. Que les étudiants et étudiantes aient voulu finir ainsi, dehors, au milieu des gens, en dit long sur la place qu’ils et elles accordent au rapport au monde.

**Vous ouvrez aussi le parc
aux cultures urbaines.**

C. Landais Tout au nord du parc, un pavillon rénové accueille désormais Freestyle, dédié aux cultures urbaines et aux *battles* de danse, avec une logique moins descendante : ce n’est pas nous qui programmons, nous ouvrons l’espace à des collectifs qui

viennent y organiser leurs rendez-vous. L’idée, c’est d’être la caisse de résonance de ce qui se fait déjà sans nous, mais qu’on a envie d’accueillir. Et certains de nos anciens s’y retrouvent.

**Vous montez aussi des
projets de grande ampleur.**

É. Delorme Côté danse, une centaine de nos étudiants et étudiantes se réapproprient cet automne le répertoire de Boris Charmatz. Côté musique, cinquante-deux de nos pianistes participeront aux *11000 cordes* de Georg Friedrich Haas, une pièce écrite pour plus de cinquante pianos, aux côtés de l’ensemble Klangforum Wien. On met rarement plus de deux pianistes sur une même scène, car le piano est un instrument majoritairement solitaire ; en réunir cinquante, c’est une expérience rare, et pour moi essentielle. D’un côté les 10000 gestes, de l’autre les 11000 cordes : nous voilà dans des projets extrêmement ambitieux artistiquement et que nos institutions ne pourraient faire l’une sans l’autre.

C. Landais S’y ajoutent huit pianistes du Pôle Sup’93, et ce n’est pas un hasard : nous sommes voisins de la Seine-Saint-Denis. Ce n’est pas une frontière, c’est un lieu de passage.

Et pour la suite ?

C. Landais Le parc fêtera ses quarante ans à la rentrée 2027. J’aimerais en faire la fête de ses usagers, et non l’autocélébration de ses institutions : quelque chose de joyeux et de populaire, ouvert à tous ceux et toutes celles qui font vivre ce lieu.

É. Delorme Et du côté de la Ferme, de toutes petites formes, de danse ou de musique, que nos étudiants et étudiantes porteraient en dialogue avec la nature : ce serait une belle réponse à cet espace.

**Vous parlez beaucoup de
rassembler. Mais l’art doit-il
toujours rassembler ? L’an
dernier, un spectacle de
Carolina Bianchi, éprouvant,**

**ne réunissait sûrement
pas toute la salle. L’art ne
doit-il pas aussi déranger ?**

C. Landais Pour rassembler, il faut parfois passer par ce qui décentre, ce qui gêne, ce qui gratte, car fédérer suppose de la curiosité et l’acceptation de la différence. Ça fait son chemin, d’avoir vu des choses qui dérangent et, en y songeant de nouveau avec un peu de recul, on mesure souvent que cela nous a agrandi le regard.

É. Delorme Ce qui est fort, dans une salle, c’est de la sentir vibrer : on peut n’être pas d’accord et ressentir malgré tout quelque chose ensemble. Reste à aiguïser l’esprit critique, sans en ressortir clivé, réduit au « j’aime / j’aime pas, pour ou contre ». Un de mes grands plaisirs, c’est de revoir les spectacles. Je le dis souvent : si vous n’avez pas aimé, retournez-y – car il arrive qu’une chose nous ait échappé. « Je n’ai pas aimé, j’y retourne » : voilà la force du spectacle vivant.

**Nous entrons dans une année
d’élection présidentielle,
avec un risque d’accession de
l’extrême-droite au pouvoir.
Les budgets de la culture
reculent, les moyens se
font plus rares. Comment
tient-on une maison
publique dans ce climat ?**

É. Delorme La cohésion sociale au sein de l’établissement requiert une vigilance de tous les instants, et il faut être combatifs et combatives avec les outils qui sont les nôtres, ceux d’un service public. Notre maison est d’ailleurs une forme de mini-société, où tout l’éventail politique est représenté ; j’y tiens, surtout à l’approche d’une présidentielle : elle doit rester un lieu où l’on peut débattre.

**Faut-il, alors, que
l’établissement lui-
même prenne parti ?**

C. Landais Il doit faire toute leur place à des paroles fortes, sans jamais s’effrayer de leur clarté, et défendre sans relâche celles et ceux qui créent. Ce qui

m’inquiète, surtout, c’est que la place de la culture a presque disparu du débat politique : on l’entend de moins en moins. Notre responsabilité, ce n’est pas seulement de le dire, c’est de démontrer que nous nous adressons à tous et toutes. Car le combat n’est pas que culturel : il engage tous les services publics, et l’égalité entre les territoires. Nous sommes ici au cœur d’un espace privilégié en matière d’accès à la culture, et l’on comprend que des habitants de la campagne ou de territoires relégués, privés de transport et d’équipement culturel, n’acceptent pas d’être laissés de côté. Au fond, ce qui nous manque, ce sont des paroles politiques.

**Émilie Delorme, à la tête
d’un établissement
d’enseignement supérieur,
comment vivez-vous
ce durcissement ?**

É. Delorme À la tête d’un établissement d’enseignement supérieur, je dois être garante de la liberté d’expression, de la liberté de création, de la liberté académique ; aujourd’hui, dans notre société, cela ne va plus de soi. Et le climat s’est effectivement durci. La culture a longtemps fait consensus auprès d’une large part du monde politique. Ce n’est de toute évidence plus le cas. Les voix des artistes, des chercheurs, des intellectuels ne portent plus comme avant, elles peinent à se faire entendre. Regardez les violences sexistes et sexuelles : ce qui a fait bouger les lignes, c’est un long travail de terrain et quelques voix, celles d’Adèle Haenel ou de Gisèle Pelicot, qui ont fini par percer. Sur la place de la culture dans notre société, ces voix-là, on ne parvient toujours pas à les faire émerger. Et plus il y a de lutte, plus il y a de résistance.

**Résister, alors, qu’est-ce que
cela veut dire pour vous ?**

É. Delorme Ce n’est pas résister contre. C’est parvenir à maintenir le dialogue, à faire tenir la société ensemble et à la faire évoluer. La résignation n’est pas une option.

Propos recueillis par **Yoann Duval**
Yoann Duval est journaliste, producteur pour la radio et la télévision.



L'Orchestre des lauréats du Conservatoire est une formation unique à l'échelle internationale : il est le seul orchestre symphonique atelier professionnel créé et porté par une école supérieure, le Conservatoire. Les lauréat-es des écoles supérieures qui le constituent viennent prendre part au dispositif pédagogique de haut niveau qui les a auparavant formé-es. Cette saison, retrouvez l'orchestre à travers une riche série de concerts.

17 septembre 2026 19h

**Prix de composition
1^{re} partie /
Dir. Léo Warynski**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Léo Warynski, direction musicale | Pierre Carré, Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Clara Iannotta, Yan Maresz, Roque Rivas, professeur-es

30 septembre 2026 19h

**Prix de composition
2^e partie /
Dir. Yalda Zamani**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Yalda Zamani, direction musicale | Pierre Carré, Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Clara Iannotta, Yan Maresz, Roque Rivas, professeur-es

20 octobre 2026 19h

**Classe de direction
lyrique d'Alain Altinoglu**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre et du département des disciplines vocales | Alain Altinoglu, professeur | Alexandre Piquion, assistant de la classe de direction d'orchestre et professeur du cours de musiques d'ensemble | Emmanuelle Cordoliani, professeure de scène, dramaturgie, lumières, mise en espace | Yann Molénat, assistant du cours de scène | Damien Lehman, assistant du cours de musiques d'ensemble

20 novembre 2026 19h

**Classe de direction
d'orchestre
d'Alain Altinoglu**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Anchi Mai, piano | Alain Altinoglu, professeur

3, 5, 8, 10 & 11 février 2027 20h
7 février 2027 15h

**La Belle et la Bête,
Philip Glass /
Dir. Franck Ollu / Mes.
Anne-Cécile Vandalem**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [chatelet.com](#)
(THÉÂTRE DU CHÂTELET) (PARIS 13^e)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Franck Ollu, direction musicale | Anne-Cécile Vandalem, mise en scène | Ruimtevaarders, scénographie | Aliénor Feix, Victoire Bunel, Virginie Verrez, Thomas Dolié, Sergio Villegas Galvain, Marc Scoffoni, Joël Terrin, chant

En partenariat avec le Théâtre du Châtelet

20 février 2027 20h

**Avant-Scènes /
Dir. Debora Waldman**

(ENTRÉE LIBRE SANS RÉSERVATION)
(CITÉ DE LA MUSIQUE) (SALLE DES CONCERTS) (PARIS 13^e)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Debora Waldman, direction musicale

Coproduction Philharmonie de Paris, Conservatoire de Paris
Avec le soutien de la Fondation Meyer pour le développement culturel et artistique

3 & 6 avril 2027 19h30
4 avril 2027 14h30
7 avril 2027 (gala) 19h30

**Spectacle de
l'École de danse
de l'Opéra national
de Paris / Dir. Philip Ellis**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [operadeparis.fr](#)
(OPERA GARNIER) (PARIS 9^e)

DISTRIBUTION SPECTACLE DU 03 AU 06.04.2027

Orchestre des lauréats du Conservatoire | École de danse de l'Opéra national de Paris | Philip Ellis, direction musicale

DISTRIBUTION GALA DU 07.04.2027

Orchestre des lauréats du Conservatoire | École de danse de l'Opéra national de Paris | Royal Danish Ballet School | Royal Ballet School | San Francisco Ballet School | Canada's National Ballet School | School of the Hamburg Ballet John Neumeier | Dutch National Ballet Academy | New National Theatre Ballet School of Tokyo | Philip Ellis, direction musicale

En partenariat avec l'École de danse de l'Opéra national de Paris

4 mai 2027 19h

**Classe de direction
d'orchestre avec
Alexandre Piquion**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Alexandre Piquion, encadrement pédagogique, chef invité

28 mai 2027 19h

**Examen de la
classe d'initiation à
la direction d'orchestre
de Rut Schereiner**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es de la classe d'initiation à la direction d'orchestre | Rut Schereiner, professeure

11 juin 2027 19h

**Examen de la classe
de direction d'orchestre
d'Alain Altinoglu**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Étudiant-es du département écriture, composition et direction d'orchestre | Alain Altinoglu, professeur

17 juin 2027 20h

**Prix de direction
d'orchestre /
Dir. Simon Clausse**

(ENTRÉE LIBRE SANS RÉSERVATION)
(CITÉ DE LA MUSIQUE) (SALLE DES CONCERTS) (PARIS 13^e)

Orchestre des lauréats du Conservatoire | Simon Clausse, direction

Coproduction Philharmonie de Paris, Conservatoire de Paris

28 novembre 2026 16h30

**Générations France
Musique, le Live**

(ENTRÉE LIBRE SANS RÉSERVATION)

Chaque semaine, « Générations France Musique, le Live » donne la scène et l'antenne à des interprètes de toutes les générations. Beaucoup de noms que l'on applaudit aujourd'hui sur les grandes scènes ont d'abord été entendus là, à vingt ans. Ce samedi 28 novembre, l'émission consacre une édition entière au Conservatoire : une heure et demie pour entendre ce qui s'y joue. De 16h30 à 18h, Clément Rochefort au micro, nos étudiantes et nos étudiants sur scène. Vous verrez ce que les auditeurs n'entendront pas, les regards échangés avant le premier trait, l'élan qui traverse la scène, le silence juste avant les applaudissements, le sourire après. De ce côté-ci du micro.

Pour celles et ceux qui ne pourront pas être là, l'émission est diffusée en direct sur France Musique le samedi 28 novembre 2026, en rediffusion le dimanche 29 novembre 2026 à 14h30, et disponible sur le site de France Musique et l'appli Radio France.



15 octobre 2026 10h

**Souffle(tr),
c'est relier
Journée
nationale autour
de l'enseignement
de l'accordéon**

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (ESPACE MAURICE-FLEURET)

Articulée autour des notions de relation par le souffle et de coopération, cette journée nationale propose un temps de réflexion et d'échange consacré à l'enseignement de l'accordéon en France.

Elle réunit une quarantaine d'intervenant-es, enseignant-es et étudiant-es, directions d'établissement, artistes, chercheur-ses, associations professionnelles et représentant-es des institutions autour de la parution d'une nouvelle étude nationale sur l'accordéon dans les conservatoires classés par le ministère de la Culture. Menée au CNSMDP au cours de l'année 2025-2026, cette enquête a recueilli plus de 87 % de réponses, grâce à l'implication d'un groupe de travail qui a relayé le questionnaire sur tout le territoire.

Au fil de tables rondes, de performances musicales, de présentations de ressources et d'initiatives, ponctuées de temps d'échange, les participant-es seront invité-es à partager leurs regards sur la place de l'accordéon dans les établissements d'enseignement artistique, sur les dynamiques qui les traversent et sur les enjeux du commun qui s'y dessinent.

Les prochaines sorties du label initiale

En créant son propre label discographique, Initiale, avec le soutien déterminant de la Fondation Meyer pour le développement culturel et artistique, le Conservatoire de Paris souhaite offrir à des étudiant-es ou des ensembles particulièrement prometteur-ses et arrivant au terme de leur parcours d'étude un premier enregistrement largement distribué, aussi bien chez les disquaires que sur les plateformes d'écoute en ligne et de téléchargement. Les disques sont conçus comme des « cartes de visite » pour les jeunes artistes, au moment où ils et elles s'apprêtent à quitter le statut d'étudiant-e pour entrer pleinement dans le circuit professionnel. Le label Initiale défend tous les répertoires, sans exclusive d'époque, de style ou de genre, incluant la musique contemporaine, le jazz et les musiques improvisées.

À paraître à l'automne 2026

- The New Broken Consort (jazz)
autour de Jan Erdös (cor)
- Liebeszauber (lieder) par le Duo Chiaroscuro
(Pierre-Yves Cras, baryton et Anna Giorgi, pianiste)
- Shadows of Silence (Jarrell, Jamar, C. P. E. Bach)
par Federico Altare et les membres de son ensemble I Silenzi
- Impress-Express (jazz)
autour de Loni Cornelis (violon)

7 octobre 2026 19h

Carte blanche au Label Initiale / Duo Chiaroscuro

Masterclasses

Chaque saison, le Conservatoire organise une quarantaine de masterclasses toutes disciplines confondues, qui permettent aux étudiants et étudiantes de rencontrer des artistes de premier plan et de se confronter à un autre regard que celui de leurs professeur-es. Si ces masterclasses sont en priorité destinées aux étudiant-es du Conservatoire, certaines sont ouvertes au public.

Mai à juillet

Les récitals de fin d'année

Comme chaque année, le Conservatoire de Paris vous ouvre ses portes pour assister aux épreuves publiques de fin d'études. Cordes, bois, cuivres, chant, piano, orgue, accordéon, clavier, harpe, guitare, percussion, jazz, improvisation, musique de chambre, danse, etc. Ces épreuves ponctuent la formation des étudiant-es au Conservatoire et témoignent à la fois de la permanence des enseignements et de leur évolution. Nous vous invitons à venir découvrir et encourager les étudiant-es au seuil de leur carrière professionnelle.

JAZZ

5 septembre 2026 20h

Festival Jazz à La Villette - Hypnagogic Drift

Garance Baltardive, trombone | Esteban Bardet, contrebasse | Louise Chavanon, flûte | Lucas Cord'homme, vibraphone | Tom Fillatreau, batterie | Lucien Lacquement, clarinette et clarinette basse | Oscar Teruel, piano | Roberto Fonseca, piano | Vincent Segal, violoncelle

1er, 8, 15, 22 & 29 octobre 2026 23h
5, 12, 19 & 26 novembre 2026 23h
3, 10, 17 décembre 2026 23h

Les jeudis du CNSMDP au 38Riv

38RIV JAZZ CLUB (PARIS 4e)

9 octobre 2026 19h

Ateliers jazz cartes blanches / Oscar Teruel Hommage à Hermeto Pascoal

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)

11 octobre 2026 14h30

Volca pomme au Sunnyside Festival

MAISON DES VENTES CHÂTIVESLE (REIMS 51)

Lucille Moussalli, trompette et électronique | Rose Dehors, trombone, effets et électronique | Oscar Teruel, claviers et électronique

14 octobre 2026 19h

Hommage à Carla Bley Sylvaine Héлары / Rémi Sciuto

SALLE RÉMY-PFLIMLIN

4 novembre 2026 19h

Improvisatoire

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)



Ferrante Ferranti

18 novembre 2026 19h

Concert avec Bill Pierce

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)

23 novembre 2026 18h30
25 novembre 2026 19h
26 novembre 2026 (scolaire) 14h

Big Band du Conservatoire

23/11 CRR - IDA RUBINSTEIN (PARIS 8e)
25 & 26/11 CONSERVATOIRE DE PARIS (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Big Band du CRR de Paris

11 décembre 2026 19h

Atelier jazz

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)

8 janvier 2026 19h

Improvisatoire avec György Kurtág Jr.

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)

13 janvier 2027 20h30
3 février 2027 20h30
17 mars 2027 20h30
21 avril 2027 20h30

ENTRÉE LIBRE SANS RÉSERVATION
LA PETITE HALLE (PARIS 19e)

Jazz Matters @La Petite Halle

En partenariat avec La Petite Halle

24 & 25 février 2027 10h & 19h

Festival jazz

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)

28 février 2027 14h30 & 15h30

Concert-promenade au Musée : Lady Day Léa Castro Trio

PHILHARMONIE DE PARIS (MUSÉE DE LA MUSIQUE (PARIS 19e)

3 mars 2027 19h

Improvisatoire avec Susana Santos Silva

CONSERVATOIRE DE PARIS (ESPACE MAURICE-FLEURET)

11 mars 2027 21h

Carte blanche aux étudiant-es jazz du CNSMDP

THÉÂTRE DE CAEN (14)

En partenariat avec le Théâtre de Caen, Musique en Plaine et le Conservatoire et Orchestre de Caen

15 mars 2027 12h15

Jeunes Talents - Premières armes A Transatlantic Groove

MUSÉE DE L'ARMÉE (PARIS 7e)

Coproduction Musée de l'Armée, Conservatoire de Paris

26 mars 2027 19h

Concert avec Sofia Jernberg

CONSERVATOIRE DE PARIS (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

DANSE

18 septembre 2026 18h30
19 septembre 2026 11h & 16h30

Ensemble chorégraphique à CAP Danse à Concarneau

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [danseatouslesetages.org](#)
(FESTIVAL CAP DANSE) (CONCARNEAU (29))

Ensemble chorégraphique du Conservatoire

LEÏLA KA ANGELIN PRELJOCAJ
C'est toi qu'on adore *Empty Moves*

Dans le cadre du Festival Cap Danse
Avec le soutien principal de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels
et celui de la Fondation Cléo Thiberge-Edrom

19 septembre 2026 19h
20 septembre 2026 15h30
30 mai 2027 15h30

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [theatre-chaillot.fr](#)
(THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT) (PARIS 16^e)

MULTICAST Rosas danst Rosas à Chaillot

Étudiant-es du 1^{er} cycle interprète en danse –
DNSPD 3 classique & contemporain

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
Rosas danst Rosas

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

24 & 25 septembre 2026 20h
28 septembre 2026 (scolaire) 14h15

Ensemble chorégraphique à l'Espace 1789

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [espace-1789.com](#)
(ESPACE 1789) (SAINT-OUEN (93))

LEÏLA KA
C'est toi qu'on adore

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

5 octobre 2026 19h & 20h30
(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [musee-orangerie.fr](#)
(MUSÉE DE L'ORANGERIE) (PARIS 1^{er})

Ensemble chorégraphique à l'Orangerie

ANGELIN PRELJOCAJ
Empty Moves

Avec le soutien de la Fondation Cléo Thiberge-Edrom



Ferrante Ferranti

4 & 7 décembre 2026 20h
5 décembre 2026 19h
6 décembre 2026 18h

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [lavillette.com](#)
(GRANDE HALLE DE LA VILLETTE) (PARIS 19^e)

Boris Charmatz X 100

Étudiant-es de la direction des études chorégraphiques |
Boris Charmatz, chorégraphe

Production Terrain, Conservatoire de Paris
Coproduction La Villette, Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

15, 16 & 18 décembre 2026 19h
17 décembre 2026 14h & 19h

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Ensemble chorégraphique du Conservatoire

RADOUAN MRIZIGA
Création

BÉATRICE MASSIN
Mass B – Florilège

TATIANA JULIEN
Queens of the Nightmare
(extrait de *Fanfaare* !)

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels,
celui de la Fondation Cléo Thiberge-Edrom ainsi que de King's Fountain

5 février 2027 19h
6 février 2027 14h30

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Cartes blanches danse

Étudiant-es du 1^{er} cycle interprète en danse –
classique & contemporain

24 avril 2027 10h30

(ENTRÉE LIBRE SANS RÉSERVATION)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Portes ouvertes de la danse

Étudiant-es de la direction des études chorégraphiques

28 & 29 avril 2027 19h

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

École ouverte

Étudiant-es du 1^{er} cycle interprète en danse –
classique & contemporain

Repetto, fournisseur officiel du Conservatoire de Paris

25 juin 2027 10h & 14h

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Formes Libres : projets de recherche chorégraphique

Étudiant-es du 2^e cycle – Master danseur interprète :
répertoire & création

Avec le soutien de la Fondation Cléo Thiberge Edrom
Repetto, fournisseur officiel du Conservatoire de Paris

2 juillet 2027 14h

Certificats d'interprétation de danse classique

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Étudiant-es du 1^{er} cycle interprète en danse –
classique & contemporain

Avec le soutien de la Fondation Cléo Thiberge Edrom
Repetto, fournisseur officiel du Conservatoire de Paris

3 juillet 2027 14h

Certificats d'interprétation de danse contemporaine

(INFORMATIONS & RÉSERVATION) [conservatoiredeparis.fr](#)
(CONSERVATOIRE DE PARIS) (SALLE RÉMY-PFLIMLIN)

Étudiant-es du 1^{er} cycle interprète en danse –
classique & contemporain

Avec le soutien de la Fondation Cléo Thiberge Edrom
Repetto, fournisseur officiel du Conservatoire de Paris

RETRANSMISSION

Certaines productions de la saison font l'objet d'une captation vidéo,
diffusée en direct ou de façon différée sur [conservatoiredeparis.fr](#)

2 octobre 2026

Madrigaux de Monteverdi / Rinaldo Alessandrini

14 octobre 2026

Hommage à Carla Bley Sylvaine Hélary / Rémi Sciuto

15 décembre 2026

Ensemble chorégraphique du Conservatoire

16 janvier 2027

Portes ouvertes FSMSI

4 mars 2027

L'Élixir d'amour

3 avril 2027

Jouer-diriger avec François-Frédéric Guy, Anchi Mai et Adrian Herpe

23 avril 2027

Atelier de composition avec l'Ensemble Next / Dir. Kanako Abe

28 avril 2027

Danse École ouverte

Pratiques musicales historiques



Ferrante Ferranti

10 octobre 2026 19h30

Louis Couperin, 400 ans
Hommage à un maître
du XVII^e siècle

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques | Étudiant-es du CRR de Paris | Les Pages du Centre de musique baroque de Versailles

Un évènement de l'association « L'Heure d'orgue de Saint-Gervais » En collaboration avec le CRR de Paris et le Centre de musique baroque de Versailles

6 novembre 2026 19h

Classe de musique
de chambre /
Kenneth Weiss

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques | Kenneth Weiss, professeur

22 novembre 2026 12h

Cantate avec
Stephan MacLeod

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques | Étudiant-es du département des disciplines vocales | Stephan Macleod, direction musicale

JOHANN SEBASTIAN BACH
Cantate « Du Friedefürst, Herr Jesu Christ », BWV 116

JOHANN SEBASTIAN BACH
Cantate « Wachet auf, ruft uns die Stimme », BWV 140

En partenariat avec Christuskirche - Église protestante allemande à Paris

10 janvier 2027 12h

Cantate avec
Johanna Soller

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques | Étudiant-es du Conservatoire Royal de La Haye | Johanna Soller, direction musicale

JOHANN SEBASTIAN BACH
Cantate « Meinen Jesum lass ich dich nicht », BWV 124

En partenariat avec Christuskirche - Église protestante allemande à Paris

14 janvier 2027 19h

Les quintettes de
Mozart et Beethoven

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson en mi bémol majeur, K. 452

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Quintette pour piano et vents en mi bémol majeur, op. 16

30 janvier 2027 18h
1^{er} février 2027 20h

Jefferson in Paris

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques | Stéphanie-Marie Degand, violon, direction | Lambert Wilson, chant, récitant

Airs de Paisiello, Grétry, Billings

MADDALENA LAURA LOMBARDINI SIRMEN
Concerto n° 3 pour violon en la majeur, op. 3

Coproduction musée de l'Armée, Festival Baroque de Pontoise, Conservatoire de Paris

22 avril 2027 17h30

En majesté :
fastes et grandeurs
du Grand Siècle

Étudiant-es du département des pratiques musicales historiques | Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles | Solistes et instrumentistes du Studio baroque | Instrumentistes des conservatoires partenaires | Fabien Armengaud, direction musicale

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
Te Deum, H. 148

JEAN-BAPTISTE LULLY
Grands Motets, LWV 77

En collaboration avec le Centre de musique baroque de Versailles et ses conservatoires partenaires : le CRR de Versailles Grand Parc, le CRR de Boulogne-Billancourt, le CRD Paris-Saclay et le CRR de Paris - Ida Rubinstein.

AGENDA

Septembre

SAMEDI 5 20H

Festival Jazz à La Villette
Hypnagogic Drift
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e

JEUDI 17 19H

Prix de composition
1^{re} partie / Dir. Léo Warynski
CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

VENREDI 18 18H30

Ensemble chorégraphique
du Conservatoire
FESTIVAL CAP DANSE CONCARNEAU (29)

SAMEDI 19 11H & 16H30

Ensemble chorégraphique
du Conservatoire
FESTIVAL CAP DANSE CONCARNEAU (29)

SAMEDI 19 19H

MULTICAST
Rosa danst Rosas
THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT, PARIS 16^e

DIMANCHE 20 15H30

MULTICAST
Rosa danst Rosas
THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT, PARIS 16^e

MERCREDI 23 12H30

Les midis musicaux
des Bernardins / Duo Gray-Magamedova
COLLÈGE DES BERNARDINS, PARIS 5^e

JEUDI 24 20H

Ensemble chorégraphique
du Conservatoire
ESPACE 1789 SAINT-OUEN

VENREDI 25 20H

Ensemble chorégraphique
du Conservatoire
ESPACE 1789 SAINT-OUEN (93)

LUNDI 28 14H15

Ensemble chorégraphique
du Conservatoire
ESPACE 1789 SAINT-OUEN (93)

MARDI 29 18H

Betsy Jolas : B for Birthday
CONSERVATOIRE DE PARIS / MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

MERCREDI 30 19H

Prix de composition
2^e partie / Dir. Yalda Zamani
CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

Octobre

JEUDI 1^{ER} 23H

Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv
38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e

VENREDI 2 19H

Madrigaux de Monteverdi / Rinaldo Alessandrini
CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

SAMEDI 3 18H

Madrigaux de Monteverdi / Rinaldo Alessandrini
FESTIVAL DE PONTOISE, CATHÉDRALE SAINT-MACLOU, PONTOISE (95)

LUNDI 5 19H & 20H30

Ensemble chorégraphique
du Conservatoire
MUSÉE DE L'ORANGERIE, PARIS 1^{ER}

LUNDI 5 19H30

Les salons du bureau
des étudiant-es
CONSERVATOIRE DE PARIS / SALON VINTEUIL

MERCREDI 7 19H

Carte blanche au Label
Initiale / Duo Chiaroscuro
CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

JEUDI 8 19H

Carte blanche aux organistes
du Conservatoire / Edmond Reuzé
CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE NADIA-BOULANGER

Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv
38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e

VENREDI 9 19H

Ateliers jazz cartes blanches
Oscar Teruel / Hommage
à Hermeto Pascoal
CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

Académie Orchestre
de Picardie / Dir. Oscar Jockel
THÉÂTRE IMPÉRIAL DE COMPIÈGNE (60)

SAMEDI 10 19H

Musique de chambre à
Tremblay-en-France / Trio Reflets
L'ODÉON CONSERVATOIRE, TREMBLAY-EN-FRANCE (93)

SAMEDI 10 ————— 19H30

*Louis Couperin, 400 ans
Hommage à un maître
du XVII^e siècle*

L'HEURE D'ORGUE DE SAINT-GERVAIS,
ÉGLISE SAINT-GERVAIS, PARIS 4^e
#MUSIQUE_ANCIENNE

DIMANCHE 11 ————— 14H30

*Volca pomme
au Sunnyside Festival*
SUNNYSIDE FESTIVAL, REIMS (51) #JAZZ

LUNDI 12 ————— 12H15

*Jeunes Talents - Premières
Armes / Duo Sonatas*
MUSÉE DE L'ARMÉE, PARIS 7^e #DAI

————— 19H30

*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

MARDI 13 ————— 19H

*L'atelier de l'interprète :
carte blanche aux solistes
de 3^e cycle supérieur 1^{re} partie*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET #DAI

MERCREDI 14 ————— 19H

*Hommage à Carla Bley :
Sylvaine Héлары/
Rémi Sciuto*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #JAZZ

JEUDI 15 ————— 10H

*Souffle(t)r, c'est relier
Journée nationale autour de
l'enseignement de l'accordéon*

CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
#SUR RESERVATION

————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

SAMEDI 17 ————— 20H

*Académie Orchestre de
Picardie / Dir. Oscar Jockel*
FESTIVAL PIANOSCOPE, BEAUVAIS (60)

MARDI 20 ————— 19H

*Classe de direction lyrique
d'Alain Altinoglu*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #OLD
#SUR RESERVATION

JEUDI 22 ————— 20H

*Académie Orchestre
philharmonique de
Radio France /
Dir. Dalia Stasevska*
MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE,
PARIS 16^e #OPRF

————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 23 ————— 10H15

*Mon Premier Festival
« Dans tous les sens »*
CINÉMA LE MAJESTIC PASSY, PARIS 16^e
————— 20H

*Académie Orchestre
philharmonique de Radio
France / Dir. Dalia Staveska*
MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE,
PARIS 16^e #OPRF

*Carte blanche à
George Benjamin*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
SALLE DES CONCERTS, PARIS 19^e
#EIO #ODC #NEXT

DIMANCHE 25 ————— 11H

*Mon Premier Festival
« Dans tous les sens »*
CINÉMA L'ESCURIAL, PARIS 13^e

JEUDI 29 ————— 19H

*Académie européenne
de musique de chambre*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 30 ————— 19H

*Académie européenne
de musique de chambre*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

VENDREDI 20 ————— 19H

*Classe de direction
d'orchestre d'Alain Altinoglu*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #OLD
#SUR RESERVATION

DIMANCHE 22 ————— 12H

*Cantate avec
Stephan MacLeod*
ÉGLISE PROTESTANTE ALLEMANDE,
PARIS 9^e #MUSIQUE_ANCIENNE

LUNDI 23 ————— 18H30

Big Band du Conservatoire
CRR - IDA RUBINSTEIN, PARIS 8^e
————— 19H30

*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

MERCREDI 25 ————— 19H

Big Band du Conservatoire
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN

JEUDI 26 ————— 14H

Big Band du Conservatoire
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #ESCOLAIRE

————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 27 ————— 19H

*Atelier de composition
avec l'Orchestre
du Conservatoire /
Dir. Simon Proust*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET #ODC #NEXT
#SUR RESERVATION

————— 19H

*11 000 Cordes, un univers
microtonal pour 50 pianos /
Georg Friedrich Haas*

FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e

SAMEDI 28 ————— 15H & 20H

*11 000 Cordes, un univers
microtonal pour 50 pianos /
Georg Friedrich Haas*

FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e
————— 16H & 20H

*Une grande journée
violoncelle et orgue :
Maîtres et disciples*
MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE,
PARIS 16^e

————— 16H30

*Générations France
Musique, le Live émission
spéciale en direct
du CNSMDP*

CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN
#SUR RESERVATION

DIMANCHE 29 — 11H & 17H

*11 000 Cordes, un univers
microtonal pour 50 pianos /
Georg Friedrich Haas*

FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e

Novembre

MERCREDI 4 ————— 12H30

*Les midis musicaux
des Bernardins /
Duo Minassian-Stadna*
COLLÈGE DES BERNARDINS, PARIS 5^e
————— 19H

Improvisatoire
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

JEUDI 5 ————— 19H

*De del Gesù à Menuhin :
la redécouverte d'un violon
mythique*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
PLATEAU 2 JEANNE A.-DE TARRAZI
#SUR RESERVATION

————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 6 ————— 19H

*Classe de musique
de chambre / Kenneth Weiss*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
#MUSIQUE_ANCIENNE

LUNDI 9 ————— 19H30

*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

LUNDI 9 ————— 20H

*Académie Orchestre de
chambre de Paris /
Dir. Patrick Lange*
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS 8^e
#ODC

MARDI 10 ————— 19H

*L'Orchestre du
Conservatoire sous la
direction de Simone Menezes*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #ODC
#SUR RESERVATION

JEUDI 12 ————— 10H

*Journées de l'école franco-
belge de violon et d'alto*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL #SUR RESERVATION

————— 19H

*Carte blanche aux organistes
du Conservatoire /
Stan Théodas*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER

————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 13 ————— 10H

*Journées de l'école franco-
belge de violon et d'alto*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL #SUR RESERVATION

VENDREDI 13 ————— 19H

*L'école franco-belge de violon
et d'alto – concert*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
#SUR RESERVATION

MARDI 17 ————— 18H

*Baci e sospiri :
polyphonies de
la Renaissance*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

MERCREDI 18 ————— 12H30

*Les midis musicaux
des Bernardins /
Inspirations guitares*
COLLÈGE DES BERNARDINS, PARIS 5^e
————— 19H

Concert avec Bill Pierce

CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET #JAZZ

JEUDI 19 ————— 19H

Concert de la Sainte-Cécile
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER

————— 19H30

*Pochette surprise
avec Jean-François Zygel*

CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

Décembre

MARDI 1^{ER} ————— 19H

*L'atelier de l'interprète :
carte blanche aux solistes
de 3^e cycle supérieur 2^e partie*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET #DAI

MERCREDI 2 ————— 19H30

*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

JEUDI 3 ————— 23H

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*
38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 4 ————— 20H

Boris Charnatz X 100
FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e
#DANSE

SAMEDI 5 ————— 19H

Boris Charnatz X 100
FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e
#DANSE

DIMANCHE 6 ————— 18H

Boris Charnatz X 100
FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e
#DANSE

LUNDI 7 ————— 20H

Boris Charnatz X 100
FESTIVAL D'AUTOMNE,
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, PARIS 19^e
#DANSE

MERCREDI 9 ————— 19H

*Concert de thèse
de Chae-Um Kim*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
PLATEAU 1 ANDRÉ-CHARLIN
#SUR RESERVATION

MERCREDI 9 ————— 20H

*Orchestre de Paris /
Orchestre du Conservatoire
de Paris / Klaus Mäkelä*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e
#ODC #ODP

JEUDI 10 ————— 9H30

*Soutenance de thèse
de Chae-Um Kim*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
PLATEAU 1 ANDRÉ-CHARLIN

JEUDI 10 ————— 18H

Édith Lejet en dialogue
CONSERVATOIRE DE PARIS /
MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

————— 20H

*Orchestre de Paris /
Orchestre du Conservatoire
de Paris / Klaus Mäkelä*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e
#ODC #ODP

JEUDI 17 ————— 14H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC

————— 19H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC

————— 23H

Atelier jazz
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

————— 20H

*Académie Orchestre
philharmonique
de Radio France /
Dir. Santtu-Matias Rouvali*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e
#OPRF

DIMANCHE 13 ————— 13H30

Concert brunch à Malakoff
SCÈNE NATIONALE THÉÂTRE 71,
MALAKOFF (92)

LUNDI 14 ————— 19H30

*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

MARDI 15 ————— 19H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC
#SUR RESERVATION

MERCREDI 16 ————— 19H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC
#SUR RESERVATION

JEUDI 17 ————— 14H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC
#SUR RESERVATION

————— 19H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC
#SUR RESERVATION

*Les jeudis du CNSMDP
au 38Riv*

38RIV JAZZ CLUB, PARIS 4^e #JAZZ

VENDREDI 18 ————— 19H

*Ensemble chorégraphique
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN #EC
#SUR RESERVATION

VENDREDI 8 ————— 19H
*Improvisatoire
avec György Kurtág Jr.*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

DIMANCHE 10 ————— 12H
Cantate avec Johanna Soller
ÉGLISE PROTESTANTE ALLEMANDE,
PARIS 9^e [#MUSIQUE_ANCIENNE](#)

LUNDI 11 ————— 19H30
*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

MERCREDI 13 ————— 20H30
*Jazz Matters
@La Petite Halle*
LA PETITE HALLE, PARIS 19^e

JEUDI 14 ————— 19H
*Les quintettes
de Mozart et Beethoven*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
[#MUSIQUE_ANCIENNE](#)

SAMEDI 16 ————— 10H30
*Journée portes ouvertes
de la formation supérieure
musique, son, image*
CONSERVATOIRE DE PARIS

————— 19H
*Spectacle des portes ouvertes
de la formation supérieure
musique, son, image*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

MARDI 19 ————— 18H
*Marcel Mule,
le saxophone à la française*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

JEUDI 21 ————— 19H
*Chœur européen INTUNE /
Dir. Eamonn Dougan*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

VENDREDI 22 ————— 19H
Concert électroacoustique
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

SAMEDI 23 ————— 19H
*Musique de chambre
à Tremblay-en-France /
Duo Möbius*
L'ODÉON CONSERVATOIRE,
TREMBLAY-EN-FRANCE (93)

LUNDI 25 ————— 19H30
*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

MERCREDI 27 ————— 19H
*Ensembles de cuivres
du Conservatoire*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER

JEUDI 28 ————— 19H
*Jazz symphonique /
Dir. Frédéric Maurin*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#ODC](#)

VENDREDI 29 ————— 19H
*Émergences
avec l'Ensemble
intercontemporain /
Dir. Sébastien Boin*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET [#EIO](#) [#NEXT](#)
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

————— 20H
*Concert des lauréats
du Fonds Kriegelstein*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

SAMEDI 30 ————— 18H
*Jefferson in Paris /
Stéphanie-Marie Degand /
Lambert Wilson*
FESTIVAL BAROQUE DE PONTOISE,
LE NAUTILUS JOUY LE MOUTIER (95)
[#MUSIQUE_ANCIENNE](#)

DIMANCHE 31 ——— 15H30
*Musique de chambre
au Musée Henner*
MUSÉE NATIONAL JEAN-JACQUES
HENNER, PARIS 17^e

LUNDI 1^{ER} ————— 19H30
*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

————— 20H
*Jefferson in Paris /
Stéphanie-Marie Degand /
Lambert Wilson*
MUSÉE DE L'ARMÉE, PARIS 7^e
[#MUSIQUE_ANCIENNE](#)

MARDI 2 ————— 18H
*Harpes à pédales en France,
gestes et méthodes :
une histoire en mouvement*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

MERCREDI 3 ——— 18H & 20H
*La Belle et la Bête /
Dir. Franck Ollu /
Mes. Anne-Cécile Vandalem*
THÉÂTRE DU CHÂTELET, PARIS 1^{ER} [#OLD](#)

————— 20H30
*Jazz Matters
@La Petite Halle
avec Pablo Held*
LA PETITE HALLE, PARIS 19^e

JEUDI 4 ————— 19H
*Carte blanche aux organistes
du Conservatoire /
Masaki Shiozawa*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER

————— 19H
Cartes blanches danse
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#DANSE](#)
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

————— 20H
*La Belle et la Bête /
Dir. Franck Ollu /
Mes. Anne-Cécile Vandalem*
THÉÂTRE DU CHÂTELET, PARIS 1^{ER} [#OLD](#)

SAMEDI 6 ————— 14H30
Cartes blanches danse
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#DANSE](#)
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

DIMANCHE 7 ————— 15H
*La Belle et la Bête /
Dir. Franck Ollu /
Mes. Anne-Cécile Vandalem*
THÉÂTRE DU CHÂTELET, PARIS 1^{ER} [#OLD](#)

————— 16H30
*Ensemble Next
au Festival Présences /
Dir. Alison Neige Barrière*
MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE,
PARIS 16^e [#NEXT](#)

LUNDI 8 ————— 20H
*La Belle et la Bête /
Dir. Franck Ollu /
Mes. Anne-Cécile Vandalem*
THÉÂTRE DU CHÂTELET, PARIS 1^{ER} [#OLD](#)

MERCREDI 10 ————— 20H
*La Belle et la Bête /
Dir. Franck Ollu /
Mes. Anne-Cécile Vandalem*
THÉÂTRE DU CHÂTELET, PARIS 1^{ER} [#OLD](#)

JEUDI 11 ————— 20H
*La Belle et la Bête /
Dir. Franck Ollu /
Mes. Anne-Cécile Vandalem*
THÉÂTRE DU CHÂTELET, PARIS 1^{ER} [#OLD](#)

SAMEDI 20 ————— 20H
*Avant-Scènes /
Dir. Debora Waldman*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
SALLE DES CONCERTS, PARIS 19^e [#OLD](#)
[#DA](#)

MERCREDI 24 — 10H & 19H
*Portes ouvertes &
festival jazz*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

MERCREDI 24 ——— 19H30
*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

JEUDI 25 ————— 10H & 19H
*Portes ouvertes &
festival jazz*
CONSERVATOIRE DE
PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

MARDI 2 ————— 19H30
*Musique de chambre
au Musée Moreau*
MUSÉE NATIONAL GUSTAVE MOREAU,
PARIS 9^e

MERCREDI 3 ————— 19H
*Improvisatoire
avec Susana Santos Silva*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET [#JAZZ](#)

JEUDI 4 ————— 18H
*Les facteurs de guitare
du XVII^e au XIX^e siècle*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

————— 20H
*Concert des lauréats
du Fonds de Tarrazi*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

————— 20H
*Présentes ! /
Dir. Catherine Simonpietri*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
LE STUDIO, PARIS 19^e

LUNDI 8 ————— 14H30
*L'Élixir d'amour /
Dir. Tito Ceccherini /
Mes. Myriam Marzouki*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#ODC](#) [#OPERA](#)
[#SCOLAIRE](#)

————— 19H30
*Les salons du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALON VINTEUIL

MARDI 9 ————— 19H
*L'Élixir d'amour /
Dir. Tito Ceccherini /
Mes. Myriam Marzouki*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN
[#ODC](#) [#OPERA](#)

MERCREDI 10 ————— 19H
*Concert électroacoustique /
Hommage à Pierre Henry*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

JEUDI 11 ————— 19H
*L'Élixir d'amour /
Dir. Tito Ceccherini /
Mes. Myriam Marzouki*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#ODC](#) [#OPERA](#)

VENDREDI 26 ————— 20H
*Académie Orchestre
philharmonique
de Radio France /
Dir. Teodor Currentzis*
MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE,
PARIS 16^e [#OPRF](#)

————— 20H
Festival Jeunes Solistes
MOULIN DES MUSES, BREUILLET (91)

JEUDI 11 ————— 21H
*Carte blanche
aux étudiant-es jazz
du CNSMDP*
THÉÂTRE DE CAEN (14) [#JAZZ](#)

VENDREDI 12 ————— 19H
*Concert anniversaire
Pierre Henry*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

————— 20H
*Académie Orchestre de
Picardie / Dir. Arie van Beek*
THÉÂTRE IMPÉRIAL DE COMPIÈGNE (60)

SAMEDI 13 ————— 19H
*L'Élixir d'amour /
Dir. Tito Ceccherini /
Mes. Myriam Marzouki*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#ODC](#) [#OPERA](#)

DIMANCHE 14 ——— 11H/15H/18H
*Intégrale de l'œuvre
pour piano de Maurice Ravel*
Adrian Herpe / Anchi Mai /
Anastasiya Magamedova
OPÉRA COMIQUE, PARIS 2^e [#DA](#)

LUNDI 15 ————— 12H15
*Jeunes Talents -
Premières Armes /
A Transatlantic Groove*
MUSÉE DE L'ARMÉE, PARIS 7^e [#JAZZ](#)

MARDI 16 ————— 19H
*Concert aux Bernardins /
Saxophones*
COLLÈGE DES BERNARDINS, PARIS 5^e

MERCREDI 17 ————— 19H
*Classe d'accompagnement
vocal*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER

————— 20H30
*Jazz Matters
@La Petite Halle / Big Band*
LA PETITE HALLE, PARIS 19^e

JEUDI 18 ————— 19H
Concert de printemps
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE NADIA-BOULANGER

DIMANCHE 28 ——— 13H30
Concert brunch à Malakoff
SCÈNE NATIONALE THÉÂTRE 71,
MALAKOFF (92)

————— 14H30 & 15H30
*Concert-promenade
au Musée Lady Day*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
MUSÉE DE LA MUSIQUE, PARIS 19^e [#JAZZ](#)

JEUDI 18 ————— 20H
*L'Orchestre régional de
Picardie invite la classe
de direction d'orchestre*
CRR D'AMIENS (80) [#DA](#)

VENDREDI 19 —————
*La danse s'écrit aussi :
soirée inaugurale*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

LUNDI 22 ————— 12H15
*Jeunes Talents - Premières
Armes / The Waste Land*
MUSÉE DE L'ARMÉE, PARIS 7^e [#DA](#)

————— 19H
*Atelier de composition avec
l'Ensemble Next /
Dir. Flavien Boy*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET [#NEXT](#)
[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

————— 20H
*Académie Orchestre national
d'Île-de-France /
Dir. Case Scaglione*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e
[#ONDID](#)

MERCREDI 24 ————— 19H
Classe de direction de chant
CONSERVATOIRE DE PARIS /
ESPACE MAURICE-FLEURET

————— 19H30
*Le festival du bureau
des étudiant-es*
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN

JEUDI 25 ————— 20H
*Ode à la joie /
Dir. Raphaël Pichon*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e
[#ODD](#)

VENDREDI 26 ————— 19H
Concert avec Sofia Jernberg
CONSERVATOIRE DE PARIS /
SALLE RÉMY-PFLIMLIN [#JAZZ](#)

————— 20H
*Ode à la joie /
Dir. Raphaël Pichon*
PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE /
GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS
19^e [#ODD](#)

MERCREDI 31 ——— 12H30
*Les midis musicaux
des Bernardins /
Quatuor Atlas*
COLLÈGE DES BERNARDINS, PARIS 5^e

JEUDI 1^{ER}

19H

Atelier lyrique / Les Joyeuses Commères de Windsor

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

VENDEDREDI 2

19H

Atelier lyrique / Les Joyeuses Commères de Windsor

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

20H

Académie Orchestre philharmonique de Radio France / Dir. Jaap van Zweden

PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE / GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e

[\(OPRF\)](#)

SAMEDI 3

19H

Jouer-diriger avec François-Frédéric Guy, Anchi Mai et Adrian Herpe

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(ODC\)](#) [\(DAI\)](#)

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

19H30

Spectacle de l'École de danse de l'Opéra national de Paris / Dir. Philip Ellis

OPÉRA GARNIER, PARIS 9^e

[\(OLC\)](#)

20H

Académie Orchestre philharmonique de Radio France / Dir. Jaap van Zweden

MAISON DE LA RADIO ET DE LA MUSIQUE, PARIS 16^e

[\(OPRF\)](#)

DIMANCHE 4

14H30

Spectacle de l'École de danse de l'Opéra national de Paris / Dir. Philip Ellis

OPÉRA GARNIER, PARIS 9^e

[\(OLC\)](#)

MARDI 6

19H30

Spectacle de l'École de danse de l'Opéra national de Paris / Dir. Philip Ellis

OPÉRA GARNIER, PARIS 9^e

[\(OLC\)](#)

MERCREDI 7

19H30

Gala des écoles de danse - Opéra national de Paris / Dir. Philip Ellis

OPÉRA GARNIER, PARIS 9^e

[\(OLC\)](#)

MARDI 13

20H

Académie Orchestre de chambre de Paris / Dir. Thomas Hengelbrock

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS 8^e

[\(OCCP\)](#)

MARDI 20

12H15

Jeunes Talents - Premières Armes / Fo(u)r Sax and Jazz

MUSÉE DE L'ARMÉE, PARIS 7^e

MERCREDI 21

19H30

Les salons du bureau des étudiant-es

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALON VINTEUIL

20H

Concert des lauréats de la Fondation de France

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE NADIA-BOULANGER

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

20H30

Jazz Matters @La Petite Halle

LA PETITE HALLE, PARIS 19^e

JEUDI 22

17H30

En majesté : fastes et grandeurs du Grand Siècle / Dir. Fabien Armengaud

JEUDIS MUSICAUX, CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES (78)

[\(MUSIQUE ANCIENNE\)](#)

VENDEDREDI 23

19H

Atelier de composition avec l'Ensemble Next / Dir. Kanako Abe

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(NEXT\)](#) [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

SAMEDI 24

10H

Portes ouvertes de la danse

CONSERVATOIRE DE PARIS

19H

Musique de chambre à Tremblay-en-France / L'accordéon raconte le monde

L'ODÉON CONSERVATOIRE, TREMBLAY-EN-FRANCE (93)

MARDI 27

20H

Académie Orchestre national d'Île-de-France / Dir. Emilia Hovinh

PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE / GRANDE SALLE PIERRE-BOULEZ, PARIS 19^e

[\(ONDIF\)](#)

MERCREDI 28

19H

École ouverte

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(DANSE\)](#) [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

JEUDI 29

19H

École ouverte

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(DANSE\)](#) [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

19H30

Atelier lyrique / Waldesruh (Promenons-nous dans les bois)

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

VENDEDREDI 30

19H30

Atelier lyrique / Waldesruh (Promenons-nous dans les bois)

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

JEUDI 10

18H

Liza Lehmann, une compositrice au pays des merveilles

CONSERVATOIRE DE PARIS / MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

VENDEDREDI 11

19H

Examen de la classe de direction d'orchestre d'Alain Altinoglu

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(OLC\)](#) [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

JEUDI 17

20H

Prix de direction d'orchestre / Simon Clausse

PHILHARMONIE-CITÉ DE LA MUSIQUE / SALLE DES CONCERTS, PARIS 19^e

[\(DAI\)](#) [\(OLC\)](#)

SAMEDI 19

20H30

L'Orchestre région Centre-Val de Loire Tours invite les solistes de 3^e cycle supérieur / Dir. Vincenzo Milletari

GRAND THÉÂTRE DE TOURS (37)

[\(DAI\)](#)

DIMANCHE 20

17H

L'Orchestre région Centre-Val de Loire Tours invite les solistes de 3^e cycle supérieur / Dir. Vincenzo Milletari

GRAND THÉÂTRE DE TOURS (37)

[\(DAI\)](#)

VENDEDREDI 25

10H & 14H

Formes Libres : projets de recherche chorégraphique

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

SAMEDI 26

20H30

Festival ManiFeste Ircam / Dir. Pierre Bleuse

FONDATION FIMINCO, ROMAINVILLE (93)

(À CONFIRMER) [\(EIG\)](#) [\(NEXT\)](#)

SAMEDI 3 AU LUNDI 12

Festival international de Colmar

SALLE ROESSELMANN, COLMAR (68)

[\(DAI\)](#)

VENDEDREDI 2

14H

Certificats d'interprétation de danse classique

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

SAMEDI 3

14H

Certificats d'interprétation de danse contemporaine

CONSERVATOIRE DE PARIS / SALLE RÉMY-PFLIMLIN

[\(SUR RÉSERVATION\)](#)

MARDI 4

19H

Classe de direction d'orchestre avec Alexandre Piquion

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(OLC\)](#) [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

JEUDI 13

18H

Musique classique de l'Inde du Nord

CONSERVATOIRE DE PARIS / MÉDIATHÈQUE HECTOR-BERLIOZ

MARDI 18

20H

Paris - Parme Fondation Prometeo

CASA DELLA MUSICA, PARMA (ITALIE)

[\(NEXT\)](#)

MERCREDI 19

20H30

Jazz Matters @La Petite Halle

LA PETITE HALLE, PARIS 19^e

JEUDI 20

20H30

Jazz Matters @La Petite Halle

LA PETITE HALLE, PARIS 19^e

MERCREDI 26

12H30

Les midis musicaux des Bernardins / Alexandra Bidi

COLLÈGE DES BERNARDINS, PARIS 5^e

[\(DAI\)](#)

VENDEDREDI 28

19H

Examen de la classe d'initiation à la direction d'orchestre de Rut Schereiner

CONSERVATOIRE DE PARIS / ESPACE MAURICE-FLEURET

[\(OLC\)](#) [\(SUR RÉSERVATION\)](#)

DIMANCHE 30

15H30

Musique de chambre au Musée Henner

MUSÉE NATIONAL JEAN-JACQUES HENNER, PARIS 17^e

15H30

Ensemble chorégraphique du Conservatoire

THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT, PARIS 16^e

[\(EC\)](#)

LEXIQUE

[\(DAI\)](#) Diplôme d'Artiste Interprète / [\(EC\)](#) Ensemble chorégraphique / [\(EIG\)](#) Ensemble intercontemporain / [\(OCP\)](#) Orchestre de de Paris / [\(ODO\)](#) Orchestre du Conservatoire / [\(OLC\)](#) Orchestre des lauréats du Conservatoire / [\(ONDIF\)](#) Orchestre national d'Île-de-France / [\(OPRF\)](#) Orchestre philharmonique de Radio France

[\(SUR RÉSERVATION\)](#) événements soumis à réservation rendez-vous sur notre site → [conservatoiredeparis.fr](#)

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris 209, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris		
Comment venir ?	En métro Station Porte de Pantin Direct depuis la Gare du Nord M 5 En tram Station Porte de Pantin – Parc de la Villette T 6b En bus Station Porte de Pantin 75 151 N13 N45 N41 En vélib 210, avenue Jean-Jaurès 3, place de la Porte de Pantin	
Accessibilité	Les personnes à mobilité réduite peuvent accéder aux salles publiques du Conservatoire par les ascenseurs. Persons with reduced mobility can access the public rooms of the Conservatoire by the elevators. Des places spécifiques peuvent également être réservées sur demande en contactant le 01 40 40 45 57 ou par courriel : communication@cnsmdp.fr Specific seating can also be reserved on request by calling +33 (0)1 40 40 45 57 or by email : communication@cnsmdp.fr	
Plan		
	1 Entrée principale	2 Entrée des spectacles
		3 Informations parc de La Villette

Préparez votre venue	Toutes les manifestations au Conservatoire sont gratuites, sauf indication contraire. Les portes de la salle sont fermées dès le début de la représentation. All events at the Conservatoire are free of charge, unless otherwise stated. Throughout the current exceptional circumstances, we will naturally ensure that in welcoming our public, we comply with all applicable health recommendations. Doors close at the start of the performance.	Par respect pour le public et les étudiant-es, les spectateur-rices retardataires ne peuvent donc regagner leur place qu'à un entracte, quand il a lieu. Lors de certaines représentations, le public peut être filmé ou photographié. Out of consideration for our audience and students, late attendees will only be allowed into the hall during an intermission, when possible. During certain performances, audience members may be filmed or photographed.	Avec réservation Les réservations s'effectuent sur notre site Internet → conservatoiredeparis.fr Sans réservation L'accès aux spectacles se fait dans l'ordre d'arrivée des spectateur-rices et ce dans la limite des places disponibles.
Informations	Le programme de certains concerts est susceptible de changements et mises à jour en cours d'année. Pour être sûr-e d'avoir la programmation actualisée : se référer au site Internet du Conservatoire. Some concert programs are subject to change and updates throughout the year. To check the updated program, please visit the Conservatoire's website.	Spectateur-rices, familles, groupes d'ami-es, centres de loisirs, écoles, associations, n'hésitez pas à prendre contact avec nous si vous avez des questions ou si vous souhaitez de plus amples informations sur les spectacles proposés par le Conservatoire. Audience members, families, groups, leisure centres, schools and associations are welcome to contact us for any inquiry or information about shows presented by the Conservatoire.	
Contacts	Par téléphone 01 40 40 45 57 Lundi au vendredi 9h30 – 13h et 14h – 17h30 En ligne Nous écrire à l'adresse : communication@cnsmdp.fr	By phone +33 (0)1 40 40 45 57 Monday to Friday 9:30am – 1pm / 2am – 5:30pm Online Write to us at : communication@cnsmdp.fr	



38Riv Jazz Club
Association Enfances au Cinéma/Mon 1^{er} Festival
Association Française des Orchestres
Association pour la Création et l'Émergence dans les Arts
Chorégraphiques
Association sportive et culturelle du Conservatoire et de la Villette
Associazione culturale Artfest
Ballet de l'Opéra national de Paris
Biennale de la danse de Lyon
Biennale du Val-de-Marne
Cap Danse
Centre Chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort
Centre national des Arts du Cirque
Centre Pompidou
Cité de la musique et de la danse GrandSissoons
Cité scolaire
Henri Bergson
Château de Fontainebleau – Festival de l'histoire de l'art
Christuskirche – Église protestante allemande à Paris
CMA19, Paris
Centre national de la musique

Collège des Bernardins
Collège Edgar Varèse
Collège Georges Brassens
Conservatoire Augmenté
Conservatoire de Bordeaux
Conservatoire Maurice Ravel de Levallois-Perret
Conservatoire national supérieur d'art dramatique
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon
CNDC Angers
CRD de Montreuil
CRR de Paris
Danse à tous les étages
Dresden Frankfurt
Dance Company
École maternelle Poulletier
École nationale supérieure des Beaux-Arts
Est Ensemble
Espace 1789 Saint-Ouen
Espace Pasolini
European Chamber Music Academy
Festival Automne musical – Grand Châtelleraut
Festival Baroque de Pontoise
Festival Cap Danse
Festival de la Chaise-Dieu
Festival international de Colmar
Festival Jazz à la Villette

Festival ManiFeste
Festival Traiettorie
Festival Présences
Fondation groupe EDF
Fondazione Prometeo
Hôpital Jacques Cartier
IASJ – International Association of Schools of Jazz
IME Bouix
Internationale Chorakademie
Institut Français du Maroc
IREMus (Institut de recherche en musicologie)
Klap
Maison de la radio et de la musique
La Manufacture CDCN
Nouvelle-Aquitaine
La Ménagerie de verre
La Petite Halle
L'Art de la fugue
L'Odéon/Conservatoire de musique et de danse de Tremblay-en-France
London City Ballet
Maison de retraite des Sœurs Augustines
MOVIN Cannes
Musée national Gustave Moreau
Musée national Jean-Jacques Henner
Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris
Opéra-Comique
Orchestre de chambre de Paris
Orchestre de Picardie

Orchestre national de Lille
Orchestre national d'Île-de-France
Orchestre PSL
Orchestre région Centre-Val de Loire
Pôle d'enseignement supérieur de musique et de danse Bordeaux
Nouvelle-Aquitaine
Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris - Boulogne-Billancourt
Prix de Lausanne
Royal Academy of Music
Royal College of Music
Royal Irish Academy of Music
Sorbonne Université
Sunnyside Festival
Théâtre de Caen
Théâtre de la Cité internationale
Théâtre de la Coupe d'or
Théâtre du Châtelet
Théâtre Firmin Gémier
Théâtre Jean Vilar
Théâtre national de Chaillot
Théâtre Le Colisée
Université mdw
Université Paris 8
Vincennes - Saint-Denis
Université PSL
Ville de Breuillet
Ville de Dourdan
Young American
Grand Prix

Stéphane Pallez
Présidente du Conseil d'administration

Comité de Direction

Émilie Delorme
Directrice
Marine Thyss
Directrice adjointe
Muriel Maffre
Directrice des études chorégraphiques
Jean-Claire Vançon
Directeur des études musicales
Amandine Pras
Directrice de la recherche et de l'innovation
Alexandre Pansard-Ricordeau
Directeur de la communication et des relations institutionnelles
Sarah Brayer-Leschiera
Directrice de la vie étudiante et de l'insertion professionnelle

Chef·fes de département

Clément Carpentier
Disciplines instrumentales classiques et contemporaines
Gilles Oltz
Disciplines vocales
Yannaël Pasquier
Écriture, composition et direction d'orchestre
Stéphane Payen
Jazz et musiques improvisées
Denis Vautrin
Formation supérieure musique son image
Claire Lapalu
Musicologie et analyse
Pascal Bertin
Pratiques musicales historiques
Jean-Paul Despax
Pédagogie

Responsables de service

Barbara Doré-Douchet
Accueil, planification des activités et logistique
Bryan Ramahazomanana
Affaires générales et financières
Chahinez Razgallah
Affaires scolaires et vie étudiante
Alexis Ling
Audiovisuel
Florent Vergez
Bâtiment et sécurité
Vincent Cocoual
Informatique
Myriam Gourrin
Internationalisation et insertion professionnelle
Pascal Leray
Médiathèque et archives
Sabine Alexandre
Professionnalisation et médiation
Bénédicte Affholder-Tchamitchian
Production et apprentissage de la scène
Djoké Diarra
Ressources humaines et dialogue social

Sans oublier le corps professoral, tous les membres du personnel administratif, les prestataires et les intermittent-es qui contribuent à la réalisation des missions du Conservatoire.

Nous suivre et partager
#CNSMDP

Abonnez-vous à la lettre d'information pour être informé·e des actualités du Conservatoire, en vous inscrivant sur → conservatoiredeparis.fr

To receive all the news from the Conservatoire, sign up for our newsletter at → conservatoiredeparis.fr

Retrouvez-nous sur



Le Conservatoire de Paris remercie ses mécènes

ENTREPRISES, FONDATIONS, FONDS & INSTITUTIONS PARTENAIRES

Son mécène principal			
Ses mécènes fondateurs			
Son mécène fondateur du Studio immersif			
Ses mécènes majeurs			
	 Fondation L'Or du Rhin	 Fonds de Tarrazi	
Ses grands mécènes	 Fonds Kriegelstein	 Fonds Nguyen Thien Dao – Fondation Roi Baudouin	
Ses mécènes			
	 Association Plan de Culture		
Ses ambassadeurs	Cercle National Richard Wagner – Paris Foncière du Cèdre Fondation d'entreprise Hermès Fondation Goélands		

PARTICULIERS & FAMILLES

Mécène principal	Ambassadeur-rices	Ami-es
Vincent Meyer	Brigitte Assouad Thierry & Maryse Aulagnon Philippe Blay & Pascal Lelièvre Thérèse & Ramsay Casadesus Rawson Jeanine Castex Jean-Marc & Mai Chalot-Tran Bernard Cochet Bernard Cyna Stéphane Distinguin Thierry Donnadiou Henri & Laurence Hublot Christine Jolivet Erlih Gilbert & Claire Kahn Jean-Noël Lejal Florence Louppe Dominique Mansching Jérôme Oddon Stéphane Pallez Olivier Piot Christine Pouletty Laurent Poyart Jean Seugé Marie-Christine Sokolowsky Monsieur & Madame Jack Therre Natacha Valla Sandrine Zerbib	Jacqueline Autheman Serge Bérenger Thierry & Claudine Billard François Boury Jean-Pierre Capelle Claire Charbagi Claire Colin Stéphanie-Marie Degand Jean-Luc & Anne Deveaux Patrick Dumont Masahiro Furuichi Racheline Ghariani Daniel & Henri Hocq Szejnbaum Jean Ichou Catherine Jullien Anne Le Bozec Martine Leprince Solange Le Quen Martine Longin Muriel Mahe Geneviève Meley-Othoniel Hélène Migeon Françoise & Jacques Ogereau Pascal Pesneau Elvira Pinas Cyril Plante Olivier Reboul Olivier & Coralie Savin Bruno & Geneviève Seguin Marie-Jeanne Serero Marc Sitruk Guylène Tarrazi Hubert Testard Gérard Tran-Trong Mathilde Vittu
Grands mécènes		
Patrick & Yannick Assouad Gilles & Virginie Henry Hélène Nguyen Thien Patrick & Ute Petit Olivier & Brigitte Thiberge-Edrom		
avec le généreux soutien d' Aline Foriel-Destezet		
Mécènes		
Gérard & Irène Babany Jean-Michel & Christine de Tarrazi Famille Estivin Famille Lempereur Marie-Cécile Matar		
		Le Conservatoire remercie également les bienfaiteur-rices qui ont souhaité garder l'anonymat et les donateur-rices du Fonds de soutien aux étudiant-es du Conservatoire
Les partenaires		

Crédits photos

Couverture	p. 21, 22	p. 94-95
David McCracken, <i>Walking to the Mainland</i> , 2005	© Jiri Havran/NMH, © NMH	© Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES G-V-470
© David McCracken welded aluminium, 980 x 120 x 350 cm	p. 28, 33	p. 98
	© Quinten Vermeulen	© Haleh Chinikar
p. 2-3 & 150-151	p. 34	p. 102
© Zeynep Kayan	© Kaija Saariaho Estate	© Hélène Blanc
Archival Pigment Print, 100 x 150 cm	p. 36-37	p. 106-107
p. 4 & 149	Huile et acrylique sur panneaux de bois (diptyque), 30 x 40 cm par panneau	5 channel video installation, set photography
© Eugénie Flochel	© Stefan Peters, Courtesy of the artist and Galerie Zwart Huis, Brussels	Courtesy carlier Igebauer and Aernout Mik, Photo Florian Braun
p. 6-7	p. 42	p. 110
© Dick Higgins	© Timothée Lejolvivet	Piano à queue recouvert de feutre gris et croix en tissu rouge
Sérigraphie, 30,5 x 60,5 cm	p. 46-57	Piano, feutre, tissu, 100 x 155 x 245 cm
50 exemplaires, signés et numérotés	© Aurélie Chantelly/CNSMDP	© Joseph Beuys Estate, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn/ Philippe Migeat, Christian Bahier
p. 9 & 12	p. 58	p. 114, 115
© Francis Alÿs, Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Jan Mot and David Zwirner	© Collection Édith Lejet	© CNSMDP
p. 16, 87, 89, 91	p. 63, 64	p. 118-119
© Lise Bruyneel/ la fabrique des regards	© Didier Herman/ LA COLLECTION	© The Josef and Anni Albers Foundation & ADAGP, Paris, 2026
p. 20	p. 66-67	p. 123
Plexiglass, wood, sparkler and string #08	© Anna Cerrato	© Thomas Meuwissen
Analogue c-print, 56x44 cm, 125x100 cm and 150x120 cm	p. 68-77	p. 124, 128, 131, 132, 134
© Ole Brodersen et ADAGP, Paris, 2026	© Maxime Ballesteros	© Ferrante Ferranti
p. 21, 25, 26	p. 78	
© Alexandre Pansard- Ricordeau/CNSMDP	Ethan Offiong / Le Papotin	
	p. 81, 84	
	© Landiva Weber	

Cette brochure est une publication de la direction de la communication et des relations institutionnelles.	Dramaturgie et coordination éditoriale Simon Hatab Iconographie Lise Bruyneel / la fabrique des regards Conception graphique Mioï Lombard Assistante d'édition Clémence Houillon Relecture Angèle Leroy	Impression Art & Caractère Z.A des Cauquillous, 87, rue Gutenberg, 81 500 Lavaur
Directeur de publication Alexandre Pansard-Ricordeau		ISSN 2968-5281

Le Conservatoire est subventionné par le ministère de la Culture	Sélectionnée dans le cadre du programme « Universités européennes », l'alliance INTUNE réunit 8 établissements d'enseignement supérieur :	Académie royale des beaux-arts de La Haye Académie norvégienne de musique (Oslo) ESMUC - École supérieure de musique de Catalogne (Barcelone) mdw – Université de musique et des arts de la scène de Vienne Université des arts de Belgrade Université des arts d'Helsinki – Académie Sibelius Université nationale de musique de Bucarest Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
	  	
Le Conservatoire est partenaire académique de l'Université PSL Le Conservatoire a obtenu les labels Diversité et Égalité femmes/hommes décernés par l'Afnor		
		



Josef Albers designer percussif • **Rinaldo Alessandrini** chef d'orchestre •
Francisco Alvarado compositeur • **Francis Alÿs** vidéaste de la ligne •
Sofia Anastasio journaliste • **Maxime Ballesteros** photographe festif •
Yves Balmer musicologue • **Joseph Beuys** artiste réparateur • **Hélène Blanc**
illustratrice à fleur de peau • **Raphaëlle Blin** dramaturge • **Céline Bouissou**
ergothérapeute • **Ole Brodersen** photographe nordique • **Lise Bruyneel**
iconographe • **Tito Ceccherini** chef d'orchestre • **Aurélie Chantelly**
photographe de mode • **Boris Charmatz** chorégraphe • **Haleh Chinikar**
double polaroïste • **Émilie Delorme** directrice du Conservatoire •
Lila Derridj danseuse, chorégraphe, architecte • **Yoann Duval** journaliste,
producteur pour la radio et la télévision • **Ferrante Ferranti** photographe
du Conservatoire • **Eugénie Flochel** photographe expérimentale •
Jeanne Fohr étudiante en danse • **Isabelle Ginot** professeure au
département danse de l'Université Paris 8 • **Timothé Guyot** étudiant
en danse • **Georg Friedrich Haas** compositeur • **Simon Hatab**
dramaturge • **Pierre Henry** compositeur • **Dick Higgins** artiste Fluxus
et théoricien de l'intermédia • **Clémence Houillon** adjointe au directeur
de la communication • **Clara Iannotta** professeure de composition
au Conservatoire • **Arnaud Idelon** auteur • **Tim Ingold** anthropologue •
Zeynep Kayan photographe performeuse • **Miho Kiyokawa** saxophoniste •
Simon Laks compositeur • **Claire Landais** présidente de La Villette •
Olivier Latry organiste • **Édith Lejet** compositrice • **Angèle Leroy**
correctrice • **Sullivan Loiseau** contrebassiste • **Mioï Lombard** graphiste •
Muriel Maffre directrice des études chorégraphiques au Conservatoire •
Klaus Mäkelä chef d'orchestre • **Laure Marcel-Berlioz** musicologue •
Maël Maréchal étudiant en danse • **Myriam Marzouki** metteuse en
scène • **David McCracken** sculpteur utopique • **Olivier Messiaen**
compositeur • **Thomas Meuwissen** luthier photographe • **Aernout Mik**
vidéaste de groupes • **Claudio Monteverdi** compositeur • **Sarah Nemtanu**
professeure de violon au Conservatoire • **Ethan Offiong** journaliste •
Alexandre Pansard-Ricordeau directeur de la communication • **Arvo Pärt**
compositeur • **Stéphane Payen** directeur du département jazz et musiques
improvisées au Conservatoire • **Virgile Pellerin** chanteur • **Stefan Peters**
peintre de paysages • **Sabryna Pierre** autrice • **Maurice Ravel**
compositeur • **Emmanuel Reibel** professeur d'esthétique musicale au
Conservatoire • **Delphine Roche** journaliste • **Anna Rusin** musicologue •
David Sanson historien de la musique • **Kaija Saariaho** compositrice •
Noham Selcer dramaturge, mathématicien • **Solène Souriau** dramaturge •
Jérémie Szpirglas auteur • **Raphaëlle Tchamitchian** journaliste •
Quinten Vermeulen photographe de variations • **Laurent de Wilde**
pianiste, compositeur, producteur • **Yalda Zamani** cheffe d'orchestre