



VIVANTES

KATOK ENSEMBLE

ENTRETIEN AVEC PAUL SERRI ET PATRICK LETERME

Comment vous êtes-vous rencontrés et comment s'est déroulée la genèse de Vivantes ?

P. S. À l'origine, il y a surtout une histoire d'amitié. Avec Patrick, on s'est d'abord croisés dans un cadre très professionnel, il y a quinze ou vingt ans, sur des projets assez éloignés de *Vivantes* : il dirigeait une comédie musicale pour laquelle j'avais été invité en tant que violon solo, puis nous avons rejoué ensemble dans différents contextes, lui au piano, moi au violon, ou dans son orchestre. De fil en aiguille, nous avons partagé énormément de musique, mais aussi des valeurs, une manière de voir le monde, et cette proximité humaine a très vite compté autant que le « savoir-faire » musical : on a eu la sensation assez rare d'aligner à la fois l'amitié, la vision du monde et le travail musical. À partir de là, l'idée de demander à Patrick d'écrire une pièce pour le Katok Ensemble, que j'ai créé en 2019, s'est imposée de façon très naturelle, au point que je ne saurais plus dire qui a proposé quoi en premier.

P. L. En fait, le projet est né dans le cadre de mon statut d'artiste associé au Palais des Beaux-Arts de Charleroi. L'idée n'était pas de bâtir une soirée « à thème » au sens strict, mais de proposer une séance qui tienne par une forme de continuité, de circulation, plutôt que par un sujet unique, d'où le titre *Vivantes*, au féminin pluriel. Nous travaillions alors en collaboration avec la philosophe Pascale Seys et, très vite, Maurice Ravel et Guillaume Lekeu se sont imposés comme des compositeurs dont la musique entretenait un rapport organique au vivant : non pas une musique « à message » explicite, mais des œuvres nourries d'une fréquentation réelle de la nature, d'un imaginaire très sensible au dehors. La création est venue se glisser à côté de ces pièces, avec trois mouvements dont les titres – *Racines*, *Ailes*, *Brises* – sont eux aussi au féminin pluriel et renvoient à des éléments ou à des forces naturelles sans les figer dans une image précise.

Vous parlez d'un rapport « organique » à la musique et au vivant. Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

P. L. C'est une question subtile, parce qu'on a vite fait de confondre thématique et imaginaire. Ce n'est pas parce qu'on donne un titre

explicite à une pièce qu'elle se met mécaniquement à « défendre une cause » ou à illustrer un sujet précis. On sait, en tant que compositeur, à quel point les auditeurs peuvent s'accrocher aux mots : changer le titre, ce serait déjà faire basculer la signification de la même musique vers autre chose. Pour autant, il existe des réalités d'imaginaires attachés aux sons : entre la musique dite « absolue », sans vocation narrative, et la musique à programme, il y a tout un entre-deux fait de couleurs, de sensations, d'espace, de poésie. Chez Ravel comme chez Lekeu – et je l'espère, dans ma pièce – il y a une forme de respiration autour de la musique : ce ne sont pas des œuvres qui se vivent comme des formes closes, fières de leur propre perfection, mais des formes qui laissent circuler quelque chose d'extérieur, un espace, un écho. Cette respiration me semble aujourd'hui centrale dans notre rapport au vivant : elle suppose des relations de réciprocité et de résonance plutôt que de domination ou de rapport de force.

P. S. Du côté des interprètes, c'est très concret. Une fois qu'on est plongé au milieu des notes, des timbres, du travail sur le son, on s'aperçoit que les mots qu'on emploie spontanément pour décrire ce qu'on cherche à construire renvoient presque toujours à quelque chose qui existait avant nous : des matières, des paysages, des sensations que l'on qualifierait de « naturelles ». Par exemple, dans un langage contemporain très marqué par la dissonance, on peut travailler un même accord tendu comme quelque chose de sombre et de terreux, ou au contraire comme un univers beaucoup plus industriel. Ce ne sont pas du tout les mêmes images, ni les mêmes gestes de jeu, et on a besoin de repères partagés pour se mettre d'accord sur ce qu'on fabrique ensemble. Sur un projet comme *Vivantes*, qui interroge explicitement notre rapport à la nature, ce serait un vrai contre-sens de tirer la pièce vers un imaginaire purement industriel ou techniciste. Même un détail en apparence limité, comme un pizzicato, n'a plus la même conception selon qu'on le pense comme un geste percussif « vivant » ou comme un son plus dur, plus mécanique.

Quelles ont été vos inspirations extra-musicales pour établir ce programme ?

P. L. Un certain nombre de textes nous ont accompagnés dans l'écriture et dans l'interprétation, et ils continuent de résonner, d'une certaine façon, dans l'imaginaire commun autour de ce disque. On peut notamment citer les textes de George Sand sur la préservation de la forêt de Fontainebleau au XIX^e siècle, la fameuse « Lettre à l'éléphant » de Romain Gary, ou encore des textes contemporains de Vinciane Despret, qui assume une dimension poétique dans son écriture. Tout cela se situe à rebours d'une manière très rationnelle de parler de l'écologie, qui aligne des chiffres et des données : cette pensée purement quantitative fait déjà partie du problème, parce qu'elle impose son filtre au réel. La musique, ici, ne vise pas à illustrer un texte – sinon, la poésie propre aux sons deviendrait superflue. En revanche, certains choix se répondent. Les trois mouvements que j'ai écrits portent des titres au féminin pluriel, *Racines*, *Ailes*, *Brises*, liés à la terre et à l'air, mais volontairement flous pour ne pas enfermer l'auditeur dans des images trop rassurantes. *Racines* est par exemple un mouvement ancré dans le grave, qui se déploie avec force et lenteur, mais le titre ne dicte pas une histoire : il ouvre plutôt une couleur générale, laissant une vraie place à l'imaginaire de chacun.

Quels ont été les principaux défis de la partition pour le quintette ?

P. S. C'est une partition objectivement difficile. En musique, on aspire toujours à une certaine perfection, donc « difficile » est presque un pléonasme, mais ici la précision demandée est particulièrement poussée. J'ai été frappé par un point commun très fort avec Ravel : rien n'est écrit au hasard, et pour nous, interprètes, cela implique une grande exigence au niveau rythmique et dynamique. Il y a des indications de nuances qui peuvent sembler contre-intuitives – une mélodie moins forte qu'un accompagnement, par exemple – et qui obligent à sortir des réflexes habituels du quintette à cordes. Il faut accepter de faire totalement confiance au texte, et constater qu'une fois la partition respectée dans tous ses détails, ce qui en résulte à l'oreille est au contraire quelque chose de très organique, de très fluide. C'est un des grands plaisirs de travailler avec un

compositeur vivant : pouvoir vérifier si nos intuitions rejoignent sa vision, expérimenter ces alignements, tout en gardant à l'esprit qu'un compositeur peut aussi sous-estimer certains chemins possibles de sa propre pièce.

P.L. Dans un mouvement comme *Brises*, que j'imagine volontiers comme un tableau nuageux, avec des volutes, des spirales, des dégradés, la moindre variation de tempo ou de dynamique change totalement l'énergie du paysage sonore. On est dans un espace qui semble fait de peu d'éléments, entrecoupés de silences, mais ce « peu » recèle en réalité des millions de possibles : dès qu'on imprime une direction à une nuance ou à un souffle, tout l'enchaînement s'oriente autrement. C'est pour cela que j'ai poussé assez loin le détail des nuances – *piano*, *pianissimo*, voire plus – en expliquant que chaque degré de douceur devait être vécu différemment. On connaît tous la situation inverse, où un compositeur surcharge sa partition de détails impossibles à réaliser ; ici, il s'agissait plutôt de dire que les zones de flou ont besoin de beaucoup de précision pour rendre la texture voulue, faite de mille détails contrastés.

Comment situez-vous Vivantes dans la vie du Katok Ensemble et dans vos parcours respectifs ?

P. S. Pour nous, en tant qu'ensemble, c'est un moment très important, presque historique : une pièce pensée pour nous, que nous avons pu accompagner dès sa naissance, ce n'est pas anodin. Il y a là une dimension d'engagement qui rejoint ce que nous essayons de défendre plus largement : prendre le temps, assumer la fragilité, le doute, le questionnement comme des valeurs positives. Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont cet état d'esprit infuse ensuite tout notre répertoire. Quand on aborde par exemple un quatuor de Beethoven, on peut choisir mille formes d'héroïsme : est-ce un héroïsme qui « écrase », qui affirme sa force, ou une joie qui cherche à emporter tout le monde avec elle ? De la même façon, une intimité peut être rendue flatteuse et solide, ou au contraire

explorée dans ses recoins les plus fragiles. Ce sont des choix profondément politiques, au sens où ils engagent une manière de se tenir dans le monde, et ils prennent encore plus de sens lorsqu'on sait qu'ils sont en phase avec la pensée du compositeur. Il y a bien sûr des cas troublants : des compositeurs aux opinions détestables ont écrit des choses d'une grande sensibilité, donc la relation entre morale et art n'est jamais simple. Mais la familiarité sincère que nous avons avec Patrick, le fait de nous retrouver sur beaucoup de terrains, donne une force particulière à ce que nous faisons ensemble.

Vous évoquez à plusieurs reprises une dimension politique, ou du moins une forme de résistance. En quoi Vivantes est-il pour vous un geste engagé ?

P. S. Je crois très profondément que la musique classique n'est pas un art neutre. Si on la considère comme un pur objet décoratif, elle perd une grande part de son sens. Sur *Vivantes*, nous avons eu la chance d'être entourés par des textes, une pensée, une équipe qui prenaient au sérieux la question du rapport au vivant, sans céder à la tentation du slogan. Cela nous a confortés dans l'idée que jouer cette musique, avec cette finesse et cette attention, c'est déjà prendre position sur la manière dont on veut habiter le monde.

P.L. Aujourd'hui, la sensibilité est une forme de résistance. La diversité du sensible – tout ce qu'il est encore possible de sentir, de percevoir, de nuancer – va à rebours d'une logique qui met en avant le fonctionnel et l'économique. Proposer une musique, une peinture, une poésie, un théâtre qui ne cherchent pas d'abord le maximum de profit ou l'efficacité immédiate, c'est déjà refuser un certain ordre des priorités. Dans *Vivantes*, cela passe par le fait d'assumer une partition qui ne soit pas « tape-à-l'œil », qui ne s'affirme pas en permanence par la virtuosité ou le spectaculaire. Pour moi, c'était modestement prendre le contre-pied de cette logique : faire le projet d'une œuvre où l'ambiguïté, l'incertitude, la retenue ne sont pas des faiblesses, mais le cœur même du propos.

LE KATOK ENSEMBLE

Créé par Paul Serri, le Katok Ensemble réunit des musiciens qui partagent la même passion pour la musique de chambre avec comme objectif de la rendre accessible au plus grand nombre, dans une forme vivante et émotionnelle. À géométrie variable – afin de pouvoir jouer tout le répertoire de musique de chambre –, l'ensemble se propose de créer une identité de groupe avec l'ambition de préserver et faire cohabiter la singularité de chacun. Cela permet également d'associer deux concepts souvent antagonistes : le travail à long terme et la flexibilité. Le Katok Ensemble développe par ailleurs des projets pluridisciplinaires, collaborant notamment avec le théâtre, le cinéma, l'art contemporain. Dans l'esprit des nouvelles rencontres qu'il veut défendre entre la musique de chambre et le public, le Katok Ensemble a développé un festival de musique en Ardèche, le Katok Festival, et une saison de concerts à Paris, au Théâtre de la Concorde.

MAGALI CAZO

Illustratrice

Magali Cazo est née à Lyon en 1979. Elle partage aujourd'hui son temps entre l'Ardèche et Paris. Depuis 2016, elle se consacre quotidiennement à sa pratique de l'encre sur papier, et le dessin de paysage est devenu l'un de ses sujets de prédilection en parallèle de son approche de la figure humaine. Ses œuvres sont régulièrement exposées dans des galeries à Paris et Montréal.



INTERVIEW WITH PAUL SERRI AND PATRICK LETERME

How did you first meet, and how did Vivantes come about?

P. S. At the heart of it all is a story of friendship. Patrick and I first met in a very professional setting, fifteen or twenty years ago, on projects quite different from *Vivantes*: he was conducting a musical in which I had been invited to play first violin, and then we played together again in various contexts, him on the piano, me on the violin, or in his orchestra. One thing led to another, and we shared not only a great deal of music, but also values and a way of seeing the world, and this personal connection very quickly came to matter just as much as our musical expertise: we had the rather rare experience of aligning friendship, our worldview and our musical work. From there, the idea of asking Patrick to write a piece for the Katok Ensemble, which I founded in 2019, came about very naturally, to the point where I can no longer say who suggested what first.

P.L. In fact, the project came about as part of my role as an associate artist at the Palais des Beaux-Arts in Charleroi. The idea wasn't to put together a 'themed' evening in the strict sense, but to offer a programme held together by a sense of continuity and flow, rather than a single subject, hence the title *Vivantes*, in the feminine plural. We were working at the time in collaboration with the philosopher Pascale Seys, and very quickly, Maurice Ravel and Guillaume Lekeu emerged as composers whose music had an organic connection to the living world: not music with an explicit 'message', but works nourished by a genuine engagement with nature and an imagination deeply attuned to the outside world. My composition slipped in alongside these pieces, with three movements whose titles – *Racines*, *Ailes*, *Brises* – are also in the feminine plural and refer to natural elements or forces without fixing them in a precise image.

You speak of an 'organic' relationship with music and the living world. What does that mean to you?

P.L. It's a subtle question, because it's all too easy to confuse theme with imagination. Just because you give a piece an explicit title doesn't mean it automatically starts to 'champion a cause' or illustrate a

specific subject. As a composer, you know how much listeners can latch onto words: changing the title would already shift the meaning of the same music towards something else. Nevertheless, there are imaginative realities attached to sounds: between so-called 'absolute' music, with no narrative purpose, and programme music, there is a whole spectrum of colours, sensations, space and poetry. In Ravel's work, as in Lekeu's – and, I hope, in my own piece – there is a kind of breathing space around the music: these are not works that are experienced as self-contained forms, proud of their own perfection, but forms that allow something external to circulate – a space, an echo. This breathing space seems to me today to be central to our relationship with life: it implies relationships of reciprocity and resonance rather than domination or a balance of power.

P. S. From the performers' perspective, it's very concrete. Once you're immersed in the notes, the timbres, the work on the sound, you realise that the words you use spontaneously to describe what you're trying to build almost always refer to something that existed before us: materials, landscapes, sensations that one might describe as 'natural'. For example, in a contemporary language heavily marked by dissonance, one can approach the same tense chord as something dark and earthy, or conversely as a much more industrial world. These are not at all the same images, nor the same playing techniques, and we need shared points of reference to agree on what we are creating together. On a project like *Vivantes*, which explicitly questions our relationship with nature, it would be a real contradiction to steer the piece towards a purely industrial or technocratic imagination. Even a seemingly minor detail, such as a pizzicato, takes on a different meaning depending on whether we think of it as a 'living' percussive gesture or as a harsher, more mechanical sound.

What were your non-musical inspirations for putting together this programme?

P.L. A number of texts guided us through the composition and performance, and they continue to resonate, in a way, in the collective

imagination surrounding this album. Notable examples include George Sand's writings on preserving the Forest of Fontainebleau in the 19th century, Romain Gary's renowned *Letter to the Elephant*, and the contemporary works of Vinciane Despret, which have a poetic quality. All this stands in stark contrast to a very rational way of discussing ecology, which relies on figures and data: this purely quantitative approach is already part of the problem, because it imposes its own filter on reality. Here, the music does not aim to illustrate a text – otherwise, the poetry inherent in the sounds would become superfluous. On the other hand, certain choices echo one another. The three movements I have written bear titles in the feminine plural – *Racines*, *Ailes*, *Brises* – linked to the earth and the air, yet deliberately vague so as not to confine the listener within overly reassuring images. Take *Racines*, for example. It is a movement rooted in the lower register, unfolding slowly and powerfully. However, the title does not dictate a specific story; rather, it sets a general tone, leaving ample room for each listener's imagination.

What were the main challenges of the score for the quintet?

P. S. It is, objectively speaking, a difficult score. In music, we always strive for a certain perfection, so 'difficult' is almost a pleonasm, but here the precision required is particularly demanding. I was struck by a very strong similarity with Ravel: nothing is written at random, and for us, as performers, this implies great demands in terms of rhythm and dynamics. There are dynamic markings that may seem counter-intuitive – a melody softer than the accompaniment, for example – and which force us to step outside the usual reflexes of a string quintet. We must be prepared to place our complete trust in the score, and realise that once the score is followed in every detail, what results to the ear is, on the contrary, something very organic, very fluid. It is one of the great pleasures of working with a living composer: being able to check whether our intuitions align with his vision, to experiment with

these alignments, whilst bearing in mind that a composer may also underestimate certain possible paths within his own piece.

P.L. In a piece like *Brises*, which I readily imagine as a cloudy landscape, with swirls, spirals and gradients, the slightest variation in *tempo* or dynamics completely transforms the energy of the soundscape. We are in a space that seems to consist of few elements, interspersed with silences, but this ‘few’ actually conceals millions of possibilities. As soon as you give direction to a nuance or a breath, the whole sequence takes a different turn. That is why I went into considerable detail regarding the nuances – *piano*, *pianissimo*, and even finer gradations – explaining that each degree of softness had to be experienced differently. We’re all familiar with the opposite situation, where a composer overloads their score with details that are impossible to realise; here, it was more a matter of saying that the areas of ambiguity require a great deal of precision to achieve the desired texture, made up of a thousand contrasting details.

How do you see Vivantes fitting into the life of the Katok Ensemble and into your respective careers?

P. S. For us, as an ensemble, this is a very important, almost historic moment: a piece conceived for us, which we have been able to accompany from its very inception, is no small matter. There is a dimension of commitment here that ties in with what we are trying to champion more broadly: taking our time, embracing fragility, doubt and questioning as positive values. What interests me is the way this mindset then permeates our entire repertoire. When we tackle, for example, a Beethoven quartet, we can choose from a thousand forms of heroism: is it a heroism that ‘crushes’, that asserts its strength, or a joy that seeks to sweep everyone along with it? In the same way, intimacy can be rendered flattering and solid, or, on the contrary, explored in its most fragile corners. These are deeply political choices, in the sense that they involve a way of standing in the world, and they take on even greater meaning when we know they

are in tune with the composer’s thinking. There are, of course, troubling cases: composers with detestable views have written works of great sensitivity, so the relationship between morality and art is never straightforward. But the sincere familiarity we share with Patrick, the fact that we find common ground on so many issues, lends a special strength to what we do together.

You refer on several occasions to a political dimension, or at least a form of resistance. In what way do you see Vivantes as a committed act?

P. S. I firmly believe that classical music is not a neutral art form. If we regard it as a purely decorative object, it loses much of its meaning. On *Vivantes*, we were fortunate to be surrounded by texts, ideas and a team that took the question of our relationship with life seriously, without succumbing to the temptation of slogans. This reinforced our belief that playing this music with such finesse and attention is, in itself, taking a stand on how we wish to inhabit the world.

P.L. Today, sensitivity is a form of resistance. The diversity of the sensory – everything that can still be felt, perceived, and nuanced – runs counter to a logic that prioritises the functional and the economic. To present music, painting, poetry or theatre that does not primarily seek maximum profit or immediate efficiency is already to reject a certain order of priorities. In *Vivantes*, this involves embracing a score that is not ‘flashy’, that does not constantly assert itself through virtuosity or spectacle. For me, it was a modest attempt to challenge this logic by creating a piece in which ambiguity, uncertainty and restraint were not seen as weaknesses, but as integral to the work.

THE KATOK ENSEMBLE

The Katok Ensemble, formed by Paul Serri, brings together musicians who share the same passion for chamber music with their aim being to make it as accessible to as many people as possible in a vibrant and emotional form. The Ensemble is variably sized – in order to be able

to play the whole chamber music repertoire – and proposes creating a group identity whilst aspiring to preserve and integrate each person’s distinctive character. This also makes it possible to combine two often contradictory concepts: long-term work and flexibility. Additionally, the Katok Ensemble is developing multidisciplinary projects, including collaborations with theatre, cinema and contemporary art. True to the spirit of the new concert gatherings which the Katok Ensemble wants to champion, involving chamber music and audiences, it has created a music festival in Ardèche, the Katok Festival, and a season of concerts in Paris at the Théâtre de la Concorde.

MAGALI CAZO

Illustrator

Magali Cazo was born in Lyon in 1979. She currently shares her time between the Ardèche and Paris. Since 2016, she dedicates each day to her “ink on paper” practice, as landscape drawing became one of her favorite subjects, in parallel with her approach of human figure. Her works are regularly exhibited in galleries, in Paris and Montreal.

