



# Léo Dupleix

## *Clavier non tempéré*

PAR JOËL PAGIER

C'est en écoutant les *Préludes non mesurés*, enregistrés par Léo Dupleix en 2022, que j'ai éprouvé le besoin de le contacter pour mieux comprendre son approche musicale et les principes qui étayent son travail de composition. Après quelques échanges, dont certains bien pourvus en explications diverses et partitions exemplaires, l'idée d'une rencontre s'est imposée. Rendez-vous fut donc pris à La Caféothèque de Paris, non loin de l'Hôtel de Ville, un endroit dont l'arôme laissait présager un entretien aussi corsé que chaleureux.

## LES ORIGINES

Jean-Pierre – Peux-tu nous raconter ton trajet, depuis ta découverte de la musique jusqu'à tes compositions actuelles, sachant qu'il y a eu un moment assez important au Japon, je crois ?

Léo Duplex – J'ai débuté la musique vers huit ans, par des cours de piano, et à partir de l'adolescence, j'ai commencé à écrire des petites chansons et à écouter plus de musique, à creuser notamment tout ce qui était lié au psychédélique, au rock des années 60, à Jimi Hendrix essentiellement. Puis j'ai petit à petit découvert le jazz, avec quelques disques que je trouvais à la maison, Miles Davis...

## Il y avait de la musique chez toi ?

Oui. Ma mère était saxophoniste amateur ; à un moment, elle a d'ailleurs joué avec Sophie Agnel... Donc je me suis mis à écouter *Kind of Blue*, Coltrane, Sonny Rollins etc., et assez vite j'ai eu envie de jouer cette musique. J'ai donc pris des cours de piano jazz pendant quelques années puis, étant parisien d'origine, je suis entré au Conservatoire du XIII<sup>e</sup>, et ensuite j'ai suivi un cursus supérieur à Bruxelles, que j'ai terminé il y a une dizaine d'années. En parallèle, j'ai au gré des rencontres intégré plusieurs ensembles de jazz, et connu quelques expériences plus pop, où j'écrivais un peu et jouais des claviers. Durant toutes ces années, c'était déjà très important pour moi d'écrire ma propre musique et de la jouer avec d'autres musiciens. À l'époque, je m'intéressais beaucoup à la musique de Messiaen et de Ligeti. Chez Messiaen, j'étais attiré par l'aspect harmonique, les couleurs tonales qu'il développe, la dimension infinitiste de certaines de ses œuvres – le *Quatuor pour la fin du temps*, par exemple – et aussi par l'aspect mystique de sa musique. J'ai beaucoup pratiqué à l'époque les modes à transposition, dont je me servais pour composer ma propre musique. Chez Ligeti, même s'il s'agit d'un compositeur de « musique contemporaine », c'est surtout sa période expérimentale qui m'a attiré, des pièces comme *Lontano* ou *Lux Aeterna*, qui s'approchent du drone, où le temps est étiré et où les phénomènes psychoacoustiques font partie du matériel de composition. J'ai aussi passé beaucoup de temps à étudier et jouer certaines de ses études pour piano. Et puis pendant ma période au Conservatoire, j'ai découvert des musiciens comme Jim O'Rourke, Oren Ambarchi, Éliane Radigue ou le La Monte Young de *The Well-Tuned Piano*. Cela dit, mon expérience au Conservatoire a été assez mitigée. C'est un endroit où on reçoit beaucoup d'inputs différents, et je me suis retrouvé, stylistiquement, à jouer plein de choses qui ne me servent plus du tout aujourd'hui. Mais j'avais du temps pour développer mes propres idées : j'avais des professeurs assez compréhensifs pour me laisser relativement libre de faire mes propres expérimentations...

## LE JAPON

En 2012, j'ai fait une tournée au Japon, j'ai pu y rencontrer pas mal de musiciens, et me rendre compte de la richesse et du foisonnement des scènes contemporaine et traditionnelle de ce pays. La musique classique japonaise, le Nô ou le Gagaku par exemple, est encore aujourd'hui très importante pour moi, dans le rapport au silence, au temps étiré et non événementiel qu'elle développe. J'ai aussi découvert la musique Onkyo, des gens comme Taku Sugimoto, Toshimaru Nakamura, Sachiko M

© Seiji Morimoto



ou Tetuzi Akiyama, qui ont développé une approche très particulière de l'improvisation libre, réductionniste et très subtile. Après cette première tournée, je me suis installé à Tokyo pour un petit moment, et j'ai troqué mon piano pour des dispositifs électroniques variés, que j'utilisais principalement dans le cadre de concerts de musique improvisée. À l'époque, je composais aussi de la musique électronique avec différents synthétiseurs et des enregistrements de terrain, fasciné par les univers sonores du pays<sup>1</sup>. À Tokyo j'ai écouté et joué beaucoup de concerts à Ftarrri, un lieu qui a été très important pour moi, à la fois salle de concert, label, disquaire et distributeur. Situé dans le sous-sol d'un petit immeuble, il accueille malgré sa petitesse des musiciens du monde entier, c'est un endroit important au Japon pour les musiques expérimentales. J'ai également pas mal joué dans un autre lieu qui s'appelle SuperDeluxe (qui depuis a déménagé dans la banlieue de Tokyo) ; j'y ai croisé plein de musiciens, dont Jim O'Rourke, qui habite au Japon depuis longtemps.

## L'INTONATION JUSTE

À mon retour à Paris, à travers mes échanges avec Taku Sugimoto, j'ai découvert la notion d'intonation juste. Il travaille beaucoup là-dessus, et nous avons fait pas mal de concerts ensemble où nous explorons ce matériel à travers des compositions. La première chose qui m'a attiré dans l'intonation juste, c'est l'idée de voir les intervalles musicaux comme des nombres, des ratios d'harmoniques. Pour moi c'était aussi un moyen de repenser l'harmonie traditionnelle, occidentale – que j'avais abandonnée au profit d'un jeu plus « bruitiste » – sous le prisme d'un certain rationalisme qui me semble plus poétique : les intervalles ne sont plus des tierces, des quarts ou des secondes, mais des ratios : 5/4,

1. Voir l'album *Signs*, albertineeditions, 2015 : <https://albertineeditions.bandcamp.com/album/signs>

4/3, 9/8, les notes, *la si do etc.*, se transforment aussi en fréquences, 220, 440, 261... L'harmonie devient alors quelque chose de bien concret, et on peut rapporter ces intervalles et accords rationnels, liés à des nombres, à des couleurs ou des souvenirs, à des émotions assez profondes. J'aime ces synesthésies possibles, ces liens infinis qui se sont ouverts pour moi dans la découverte et la pratique de l'intonation juste... La deuxième chose, c'est le rapport très sensoriel aux intervalles lorsque l'harmonie d'une musique est construite à partir d'intervalles purs. Ceux-ci ont une manière très particulière de résonner, d'exister dans l'air, qui est due à l'absence de battements et qui apporte un caractère très « plein » à la vibration sonore. Je reste aujourd'hui fasciné par la puissance émotionnelle qui se dégage de l'écoute de ce type d'intervalles. Et j'ai de la chance : c'est quelque chose que je suis en mesure d'expérimenter tous les jours et à moindres frais.

J'explore donc l'intonation juste depuis 2017, d'abord au moyen de l'ordinateur, qui est l'outil idéal pour observer ce système rationnel (l'ordinateur ne comprend d'ailleurs que ça, les nombres !), puis au moyen de la voix : j'ai beaucoup pratiqué le chant diphonique à l'écoute des harmoniques naturelles. Puis, peu après le premier confinement, j'ai fait l'acquisition d'un petit clavecin, une épinette, et il m'est vite apparu que cet instrument serait le compagnon de travail idéal pour ma musique : un instrument à clavier que l'on accorde facilement soi-même, plutôt transportable et avec un son qui correspond bien à la musique que j'entends. J'ai développé un système d'accord personnel sur l'instrument, que j'explore inlassablement depuis. J'ai aussi acquis un savoir plus théorique à la lecture de la « bible » de Hermann von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*<sup>2</sup>, et des écrits de compositeur•trices comme James Tenney, Marc Sabat, Catherine Lamb, en plus des anciens, Rameau ou Zarlino – et Pythagore bien sûr ! C'est ce travail que je poursuis aujourd'hui, et il est évidemment sans fin. La question de l'accord des instruments et de l'intonation a passionné l'humanité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Je trouve cela vraiment triste que le tempérament égal (que je ne dénigre pas non plus, il est tout de même bien pratique et accessible) soit devenu si dominant et considéré comme une vérité absolue pour l'accord des instruments, alors qu'il n'est qu'un système parmi tant d'autres.

## UN COURANT MINIMALISTE RÉPÉTITIF ?

**Tu appartiens, je pense, à cette nouvelle génération de musicien•nes en rupture avec le classique comme avec le jazz, qui s'inscrivent dans une esthétique que je qualifierais de minimaliste répétitive. Cette dénomination te convient-elle, sachant que la porosité des styles ne s'est jamais mieux portée ? Comment définirais-tu ton propre style ?** Je pense en effet que ma musique est difficile à mettre dans une case. Celles du classique et du jazz, en tout cas, ne correspondent pas, même si j'ai été formé à ces musiques et ai passé du temps à transcrire des solos de Coltrane et à les jouer, à apprendre des standards et à les transposer. Maintenant que j'ai écouté et assimilé toutes ces choses, je travaille à amener la musique que je crée là où elle doit aller, sans me contraindre dans des cases stylistiques (voire idéologiques), guidé par la joie que la musique me procure. Parce que pour moi la musique, c'est surtout ça : trouver la joie dans la composition, la pratique, les concerts et le partage avec les gens. C'est ce qui me guide quand je me lève le matin et quand

je travaille : j'essaie d'être honnête avec ce que j'ai envie de faire. Alors ça prend du temps, parce qu'il n'y a justement pas de schéma préétabli et qu'il faut tout trouver soi-même, mais je me fais confiance. J'ai aussi un réseau assez international de personnes avec qui je peux échanger. Et puis, il y a les musicien•nes avec qui je travaille ou vais travailler. Je ne suis donc pas complètement isolé, même si mon travail actuel induit une grande part de solitude. Mais la question de savoir comment on fait de la musique ensemble est importante pour moi. Ça rejoint justement la question de ces rapports entre compositeur, interprète, instrumentiste... J'ai fait beaucoup de musique pour le spectacle et la danse, avec Anna Gaïotti notamment, et j'ai remarqué qu'en danse, on passe beaucoup de temps en résidence à travailler ensemble, de manière collective, le matériel chorégraphique et poétique qu'Anna apportait ; les créations se font souvent après de longs temps de travail collectif. Or moi, j'aime bien cette idée que la partition que j'amène continue de mûrir à travers un travail de groupe. C'est comme si la musique devenait vivante, lorsqu'elle est portée par des individus... Quant à savoir si la notion d'esthétique minimaliste répétitive définit mon travail, je dirais plutôt que non. Ce sont sans doute des mots que l'on peut utiliser pour qualifier ma musique, mais je ne me sens pas spécialement attaché à ce courant. J'ai évidemment écouté, et j'aime beaucoup, les œuvres des compositeur•trices américain•es, mais je ne me sens pas faire partie d'une école particulière.

### Mais à ton avis, peut-on parler d'une école de jeunes musicien•nes qui serait actuellement en train de se créer autour d'un minimalisme répétitif ?

Je ne parlerais pas d'école, mais de nébuleuse, de rhizome, de territoire. En effet, il y a aujourd'hui beaucoup de musicien•nes qui travaillent dans des directions que l'on pourrait qualifier de minimalistes, et desquels je me sens proche. Je pense qu'il y a surtout une tendance à rendre perméable des oppositions qui semblaient insurmontables : compositeur/interprète, traditions orale/écrite, musiques populaire/savante, composition/improvisation, musique de création/interprétation d'œuvres anciennes, musique tonale/atonale et bruitiste, intellect/sensibilité... Mais toujours avec un point de vue critique, voire utopique, qui à mon sens caractérise les pratiques expérimentales de la musique. C'est en lien avec le monde aussi : les enjeux climatiques et sociaux de notre temps marquent nos pratiques. C'est aussi pour cela que le terme école ne me semble pas très bienvenu, je parlerais plutôt « d'individus connectés », même si cette formule sonne un peu comme une tautologie à l'heure d'internet. Je dis tout cela volontairement de manière très générale et c'est à prendre avec des guillemets : je n'ai pas du tout l'ambition d'avoir une vue globale ni de faire un quelconque bilan. Je préfère laisser les choses, la musique et les musicien•nes être, plutôt que de chercher à les catégoriser. Je me méfie des dénominations, et même si elles sont pratiques pour classer les musiques, je trouve plus pertinent de qualifier les artistes individuellement plutôt que de tenter de les mettre dans des cases et des courants.

### C'est amusant, tu parles de rhizome, de territoire... On est vraiment sur le « plan d'immanence » de Deleuze ! [Rires]

Oui, le plan d'immanence, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* de Deleuze, c'est quelque chose auquel je pense souvent. Et aussi à

2. *La Théorie physiologique de la musique*, publiée en 1863 (1863 pour l'édition originale en allemand), révolutionna l'acoustique et fut une référence majeure pour les compositeurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; Helmholtz (1821-1894), physiologiste et physicien, expérimenta toute sa vie : entre autres choses, il inventa l'ophthalmoscope (qui permet l'examen de la rétine *in vivo*), eut l'intuition du rayonnement électrique et des rayons X bien avant leur « découverte » officielle, et parvint à mesurer la vitesse de l'influx nerveux (qui se propage à 25 m/s).

L'Éthique de Spinoza, qui parle de la joie en tant que moteur. Il a créé un système assez mystique, mais sans qu'il y ait vraiment de Dieu, ce qui n'est tout de même pas mal [rires]. Et puis il y a aussi le Badiou des années 80 (pas celui d'aujourd'hui), tout ce qu'il a développé sur l'infini, et au niveau ontologique sur l'être ou le non-être, que je relie à des notions comme son et silence.

## LES PRÉLUDES NON MESURÉS

**Dans la notice aux cinq guitaristes interprètes de tes *Préludes non mesurés*<sup>3</sup>, tu indiques que la durée de chaque note est laissée à la discrétion de chacun, et que les préludes peuvent être joués selon quatre systèmes d'accordage différents. Peux-tu nous expliquer plus précisément ce projet, et par extension nous dire quelle est la part de création, de liberté, de tes interprètes ?**

En ce qui concerne les *Préludes non mesurés*, c'est assez clair puisque la seule chose que je donne, ce sont des notes, à jouer dans un certain ordre, et des indications de rapidité. C'est une ossature qui fonctionne comme un plan, que le/la musicien·ne va pouvoir rendre vivant. Ce qui m'intéressait, c'était d'avoir quatre types d'accords différents qui fonctionnaient comme une sorte de terrain. Je pense que les systèmes d'accords, qu'ils soient justes, tempérés ou autres, fonctionnent comme un petit monde dans lequel un tas de choses peuvent s'écrire et beaucoup d'émotions être véhiculées, mais pour cela, il faut définir un système sur lequel la pensée va pouvoir évoluer et les sons se former. Chacun·e des guitaristes a eu sa façon d'aborder le texte.

**Mais que se passe-t-il si tu n'aimes pas du tout une interprétation de ce que tu as écrit ?**

Ah... Ce n'est pas quelque chose auquel je pense tous les jours [rires] ! Ça doit arriver, mais ce n'est pas le but. S'il y a beaucoup de liberté dans cette musique et qu'on peut y faire un tas de choses – même tricher : puisqu'il n'y a pas de tempo indiqué, on peut en faire n'importe quoi, du rock ou que sais-je – à partir du moment où ils essaient de jouer ça un peu sérieusement, les gens qui ont mis la main sur cette musique comprennent vite que ça ne peut pas aller dans n'importe quel sens. Même si ce n'est pas de la musique contemporaine écrite très précisément avec les nuances, les tempos, les durées *etc.*, c'est comme le vin naturel : c'est toujours un peu la même chose qui sortira [rires].

**Si l'on ne triche pas...**

Voilà ! Il n'a pas fallu beaucoup de temps aux cinq musicien·nes pour voir où ils allaient. C'était assez naturel, justement. Après, comme chacun d'entre eux a enregistré l'intégralité des 19 préludes, je me suis retrouvé avec beaucoup de musique. J'ai fait un travail de montage dans l'idée de créer une forme, une histoire. En fait, j'ai voulu adopter une démarche proche de l'électroacoustique face à toutes ces choses qui se répondaient, à ces sons de guitare très différents, à ces manières de jouer influencées par les différents accords, les mêmes notes écrites donnant parfois des résultats très différents.

**Quelles particularités ont prévalu au choix de ces cinq instrumentistes ?**

Cela aussi s'est fait assez naturellement : j'ai envoyé les partitions à

plusieurs guitaristes que j'aimais bien, qui sont des ami·es et/ou des personnes avec lesquelles je travaillais. Denis Sorokin, par exemple, a tout enregistré à Saint-Petersbourg, où il habitait à l'époque ; depuis, il est parti au Tadjikistan, comme beaucoup de musiciens russes d'ailleurs, pour les raisons que l'on connaît. Clara de Asís a enregistré chez moi ; je l'ai donc un peu plus guidée, et je n'ai pas hésité à changer des choses, à simplifier ou raboter des parties pour arriver au résultat que j'escomptais. Richard Comte a tout enregistré de A à Z, et c'est sans doute celui avec lequel on a pris le plus de temps pour creuser et obtenir quelque chose d'exhaustif. Lauri Hyvärinen a également enregistré chez moi et, là aussi, on a pu laisser couler les micros. Et puis il y a Fredrik Rasten...

**J'adore ce guitariste ! Il y a un suspense incroyable dans son jeu !**

Oui, il a une manière de jouer très fluide, très aquatique, je trouve. Et en même temps, il est très concentré, très juste.

**S'agissant des quatre systèmes d'accordage différents, le premier est donc l'accordage « pythagoricien », qui correspond aux cordes à vide de la guitare, mais sur quels principes les autres sont-ils basés ?**

En fait, c'est le même principe que lorsque tu accordes une guitare selon les ratios harmoniques. Si tu joues le *la* en cinquième case sur la corde de *mi*, puis le *la* de la corde à vide suivante, en fonction de la justesse de ton instrument, tu vas entendre les deux notes ainsi qu'une succession plus ou moins importante de battements, et tu vas procéder par élimination de ces battements jusqu'à parvenir à un intervalle dit « pur ». Eh bien l'intonation juste, c'est simplement cela : travailler avec des intervalles d'harmoniques naturelles qui ne battent pas, qui sont purs. Cela implique tout de même un rapport à l'écoute qui est très différent de celui qui se déploie dans une musique aux harmonies tempérées. Donc les autres systèmes d'accordages sont basés sur le même principe de rapports harmoniques purs, mais avec des harmoniques plus aiguës, liées aux nombres premiers de la série harmonique : 3 correspond à la quinte, 5 à la tierce, 7 à la septième mineure, puis il y a 11, 13 *etc.* Chaque nombre premier fonctionne comme un petit monde harmonique, avec sa couleur et son émotion propres, et chaque accordage de la guitare est également un petit monde en soi dans lequel on arpente ces morceaux.

## LA PART DE CRÉATION DES INTERPRÈTES

**Est-il possible de répondre de façon plus générale à cette question, qui me tient à cœur, de la place spécifique des improvisateurs interprètes de musique écrite, ou est-ce que ça ne peut que s'appliquer à des exemples précis ? Quelle est la part de création des interprètes de ta musique ? Comment savoir ce qui vient de toi et ce qui appartient à l'interprète ? Ou cela n'a-t-il tout simplement aucun intérêt ?**

Les musicien·nes avec lesquels je travaille sont toujours dans cette culture-là, entre improvisation et composition. Je n'ai pas une grande confiance dans la partition, elle n'a pas du tout une valeur absolue pour moi, elle fonctionne plutôt comme un pense-bête. D'ailleurs, je mets beaucoup de temps à passer de la musique qui est dans ma tête à celle que je mets sur le papier. Même si la partition est un médium

3. Les cinq guitaristes sont Clara de Asís, Richard Comte, Lauri Hyvärinen, Fredrik Rasten et Denis Sorokin, et le CD est paru sur Nunc en novembre 2022 : <https://nunc-nunc.bandcamp.com/album/pr-ludes-non-mesur-s>

indispensable pour transmettre ce qui peut l'être, le reste se transmet et se reconstruit en répétition, dans un travail collectif principalement oral, notamment tout ce qui a trait à l'intonation, à l'aspect du timbre, et à l'aspect rythmique et temporel – qui est rarement noté, même si j'ai souvent une idée claire de ce que je veux. La relation compositeur/interprète existe, mais elle est moins liée à une partition ou à une forme de vérité abstraite.

## SEPT RITOURNELLES, POUR ÉPINETTE

**Quel est le principe de composition de ton album *Sept Ritournelles, pour épinette*<sup>4</sup>, que tu interprètes toi-même au clavecin ?**

Les *Ritournelles pour épinette* sont le premier travail que j'ai effectué sur l'instrument, en 2020, pendant les confinements. Tout a été composé, joué, enregistré, mixé chez moi, puis sorti sur le Bandcamp de mon micro-label, albertineedition. C'est donc une opération très solitaire ! Ce sont des mélodies assez courtes, chacune durant à peu près cinq minutes, qui sont harmonisées selon le principe de l'intonation juste. On entend assez fort tout ce rapport des harmoniques entre elles, même si ça reste de la musique assez mélodique. C'est donc basé sur un principe de répétition, mais aussi sur un rapport au silence et à l'espace laissé à la résonance. C'est assez simple, puisque ces pièces sont quasiment des études sur le clavecin et la série harmonique. L'idée, c'est d'avoir des mélodies qui se répètent, c'est-à-dire dont il faut chercher l'essence en les envisageant sous divers points de vue : qu'est-ce qui reste, comment la mélodie parvient-elle à exister par elle-même ? À un moment, je me dis : « OK, là il y a quelque chose qui existe. C'est comme si ça sortait de moi, et ça vit ».

**Ce sont des mélodies qui viennent de l'harmonie...**

Oui, l'une et l'autre sont liées.

## LES CERTITUDES

**La publication de cette interview dans *R&C* correspond à la sortie de l'album enregistré par ton trio *Les Certitudes*<sup>5</sup>, qui est aussi le nom du trio que tu formes avec Félicie Bazelaire et Juliette Adam. Peux-tu nous en parler ?**

Cela a commencé en 2020, et marquait le début d'un travail que je continue encore aujourd'hui sur les ensembles avec clavecin. Je n'écris jamais comme ça, dans le vent, mais toujours pour les instrumentistes que j'ai en tête, et j'avais envie de travailler avec ces deux musiciennes. Félicie était un choix évident parce que ça fait longtemps qu'on fait des choses ensemble, et Juliette évolue dans un registre qui me convenait bien puisqu'elle a ce double rapport avec l'improvisation libre et la musique contemporaine (elle joue de la musique spectrale dans l'ensemble *L'itinéraire*, et a donc une grande connaissance pratique des intervalles microtonaux). En 2020, à l'époque de tous ces confinements, j'ai pu travailler à une longue suite, qui jouée intégralement dure à peu près une heure. Ensuite, on a vraiment pris le temps de bosser la musique ensemble pour la faire exister, avoir bien tous ces intervalles dans l'oreille et se poser aussi la question des durées. Puis on a donné quelques concerts à Paris, et grâce à une



Les Certitudes (Léo Duplex, Félicie Bazelaire, Juliette Adam), Festival Baignade sauvage, août 2022





résidence à La Soufflerie, un lieu de concerts à Rezé, près de Nantes, nous avons enregistré pendant quelques jours. Cette musique devrait donc sortir en juillet sur le label Discreet Editions<sup>6</sup> de Mara Winter et Clara de Asís. Mara Winter est une interprète de musique ancienne et elles ont monté ce label pour sortir des projets qui mettent en relation musique ancienne et musique expérimentale, toutes deux au sens large. Ça nous a tous paru assez naturel de sortir cette musique sur ce label. Il y avait bien sûr la présence du clavecin, mais aussi, en dépit du côté drone et minimaliste, un lien authentique avec l'harmonie et la mélodie en tant qu'éléments narratifs. En tout cas, c'est un projet que j'ai pris beaucoup de plaisir à développer. On a fait six concerts en tout, dans des lieux très divers : il y a eu ce festival, Baignade Sauvage, où nous avons joué en matinée au bord du Tarn, on a joué à Paris dans une galerie, dans des appartements, aux 26 Chaises aussi, et puis dans une église en Dordogne pour le festival Écouter pour l'instant.

**Sur l'enregistrement, que tu m'as permis d'écouter en avant-première, il semble qu'il y ait aussi un gros travail de production, je pense notamment au violoncelle de Félicie qui est particulièrement majestueux...**

Oui ! On a travaillé avec Paul Alkhallaf, un jeune ingénieur du son qui a fait un super boulot de mixage. L'aspect production est toujours très important pour moi, je suis fasciné par les possibilités de mise en scène que permet le mixage... Félicie a maintenant quitté le projet, mais en

septembre on va continuer l'aventure avec Judith Hamann, une violoncelliste australienne qui vit à Berlin. On va travailler la même matière et on verra où ça nous mène. Peut-être est-ce que ce sera assez similaire... Mais dans tous les cas, ce sont des musiciennes en qui j'ai pleine confiance, ce sera bien !

**Et il y aura de la joie.**

Il y aura de la joie oui, c'est ça ! [rires]

## LES PROJETS

**Nous avons parlé des Sept Ritournelles, pour épinette, des Préludes non mesurés et du trio Les Certitudes : quels sont tes autres projets ?**

Je fais aussi des concerts de clavecin en solo. J'ai notamment écrit une pièce l'année dernière pour le festival Entrelac, que Jean-Luc Guionnet, Lotus Eddé Khouri et Jean Dousteysier organisent en juillet au Cap Sizun, en Bretagne. Cette pièce continue à évoluer, et j'ai envie d'en faire un disque et de continuer à donner des concerts. Je suis en train de réfléchir à quelque chose qui partirait de cette partition solo, en ajoutant aussi des sons électroniques et un petit ensemble de trois musiciennes, avec clarinette basse et duo de flûtes renaissance. Enfin, c'est là où j'en suis, mais ça peut encore changer. Disons que pour l'instant, j'ai vraiment envie d'en faire un disque avec, comme approche, le mixage, l'enregistrement des musiciennes à différents endroits, et la récréation en studio.

**À nouveau du montage...**

Non, là ce ne serait pas du montage, parce que la forme est clairement définie sur le papier comme dans ma tête. Plutôt une forme de mise en espace et en son, de mise en scène, presque... En ce moment, je travaille donc essentiellement là-dessus, et puis j'ai quelques collaborations. Avec Fredrik Rasten notamment : nous avons plusieurs projets communs, dont un quartet avec Jon Heilbron et Rebecca Lane<sup>7</sup>. Un nouveau trio avec Clara Lévy et Yannick Guédon<sup>8</sup> doit aussi voir le jour cette année. J'ai aussi des échanges avec Kristopher Svensson, un compositeur suédois qui a étudié en Asie et qui travaille lui aussi sur l'intonation juste ; il joue du kacapi, un instrument à cordes indonésien qui ressemble un peu au koto, et on a débuté une correspondance musicale : on s'envoie des compositions, sans trop savoir encore où ça nous mènera. Voilà, dans un futur proche, je serai surtout concentré sur ces projets-là.



**Ce qui n'est déjà pas mal...**

Oui, ce n'est déjà pas mal ! [rires]

<https://leodupleix.fr>

4. Album numérique, publié en octobre 2021 : <https://albertineditions.bandcamp.com/album/sept-ritournelles-pour-pi-nette>

5. <https://soundcloud.com/lescertainitudes>

6. <https://discreet-editions.com/>

7. Jon Heilbron, contrebassiste et organiste

australien ; Rebecca Lane, flûtiste australienne vivant à Berlin.

8. Clara Lévy, violoniste évoluant entre musique contemporaine et improvisation ; Yannick Guédon, vocaliste et performeur.