

## Violaine ANGER (Université d'Évry-Val d'Essonne - CERCC)

### Les nombres et la consonance dans la *Musica enchiriadis* et la *Scolica enchiriadis*

La *Musica* et la *Scolica enchiriadis*, manuels de musique de la fin de l'époque carolingienne, sont des traités anonymes extrêmement célèbres dans la mesure où ils sont les premiers, avec le *De Musica* de Hucbald de Saint Amand, à proposer les débuts de l'écriture musicale sur ligne et à avancer les premiers éléments de polyphonie.

Ces traités nous proposent une analyse de la consonance dont les fondements sont réinterprétés. On s'aperçoit en effet de l'originalité de la démarche qui commence par écarter les considérations mathématiques usuelles, au profit d'une analyse élaborée à partir de mélodies connues par cœur. Le rôle du nombre et de la consonance est retrouvé, mais dans un second temps. On ne cherche plus à calculer le demi-ton, ni à démontrer qu'il n'est pas possible de le quantifier. C'est notamment clair dans la *Scolica enchiriadis* qui passe un long chapitre à expliquer où se trouvent les consonances dans la polyphonie, mais dans un second temps seulement, à posteriori. Le nombre n'est plus ce qui organise l'unité des différences qualitatives par la proportion. Il est bien davantage une preuve de l'harmonie, dans un ensemble où le demi-ton est repéré et défini pour sa « suavité ». La *Scolica* prend notamment la peine de préciser qu'il n'y a pas de silence entre les ptongues, affirmant ainsi une appréhension radicalement nouvelle de l'intervalle, *spatium* (continu, donc) désormais clairement différencié des *diastema* (discontinus).

L'intervention reviendra sur les textes et leur vocabulaire précis, en le différenciant notamment du vocabulaire utilisé par Boèce, pour apprécier la place du nombre dans les traités carolingiens. Si les proportions pythagoriciennes demeurent la référence, elles n'ont plus le même statut dans l'organisation de l'harmonie du monde. L'apparition de la polyphonie serait alors aussi le moment d'une pensée nouvelle des mathématiques.

**Biographie.** Habilitée à diriger des recherches, **Violaine Anger** enseigne à l'Université d'Évry et à l'École polytechnique. Membre du Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image, elle poursuit sa recherche au CERCC, Centre d'Études et de Recherches comparées sur la Création, Équipe d'accueil 1633. Elle a écrit *Tchaïkovski*, Paris, Gisserot, 1998, *Le Sens de la musique*, Paris, 2006, *Sonate, que me veux-tu ?* Lyon, ENS éditions, 2016 ; *Berlioz et la scène, penser l'incarnation théâtrale*, Paris, Vrin, 2016, *Giacomo Meyerbeer*, Paris, Bleu Nuit, 2017, *Voir le son, l'écriture, l'image et le chant*, Paris, Delatour, 2020, et de nombreux articles.

## Jean-Marie JACONO (Aix-Marseille Université - LESA)

### Utopie et valeur de l'œuvre musicale dans la philosophie d'Ernst Bloch : des concepts dépassés ?

La musique joue un rôle fondamental dans l'œuvre d'Ernst Bloch (1877-1985). *L'Esprit de l'utopie* (1918) contient déjà une longue partie intitulée « Philosophie de la musique ». Mais c'est dans le chapitre 51 du *Principe espérance* (volume III, 1959), que Bloch formule le mieux ses théories, fondées sur une ontologie du « non encore être », en opposition à Heidegger. Les grandes œuvres musicales expriment, de manière sensible, l'espoir d'un monde meilleur. Elles manifestent un *Vorschein*, un pré-apparaître, défini comme le mode de possibilité de découverte d'une réalité supérieure et indicible par les auditeurs, même de manière fugitive. Cette réalité transcendante est en fait celle du

jaillissement dans leur conscience de quelque chose d'indéfinissable et d'extérieur à eux, le cœur de l'existence. Seuls des chefs-d'œuvre ouvrent la voie à de telles perspectives et engendrent des visions nouvelles. Bloch se réfère surtout à des œuvres baroques, classiques et romantiques pour les définir. La non prise en compte des œuvres contemporaines, des autres types de musique (en particulier les musiques populaires modernes), tout comme l'opposition forte d'Adorno, en raison d'une autre conception des rapports entre sujet et objet, invalident apparemment les théories de Bloch. L'absence de lien avec les réalités sociologiques et le vécu des auditeurs semble aussi les condamner. La question de la valeur des œuvres musicales est pourtant essentielle, tant d'un point de vue philosophique que d'un point de vue esthétique. Qu'est-ce qui permet à une œuvre musicale, quelle qu'elle soit, de transcender son temps et d'être réinterprétée ? Le savoir-faire d'un compositeur ou d'une compositrice ? Des dimensions formelles ? Les conceptions de Bloch sont-elles, par ailleurs, totalement dépassées ? Cette communication a pour objet d'aborder la question de la valeur des œuvres dans ses multiples dimensions, en partant de la philosophie.

**Biographie.** Jean-Marie Jacono est maître de conférences en musicologie à Aix-Marseille Université, à Aix-en-Provence (laboratoire LESEA). Ses travaux, dans les champs de la sociologie de la musique mais aussi de la sémiotique musicale, ont été consacrés à la musique russe (thèse de doctorat sur les révisions de l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski) mais aussi aux musiques populaires modernes (chanson et rap). Il est cofondateur, avec Perle Abbrugiati et Joël July, du réseau international « Chanson : les ondes du monde » et de la collection *Chants Sons* (Presses universitaires de Provence, 14 volumes édités depuis 2016). Il a par ailleurs publié en 2015 (en co-direction avec Lionel Pons), *Henri Tomasi : du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée* (Aix-en-Provence, PUP, 564 p.)

## **Laetitia PETIT, Vincent TIFFON, Charles DE PAIVA-SANTANA (Aix-Marseille Université - PRISM)**

### **La dé-coïncidence, un opérateur pour une perception « augmentée » de la vie interne des sons : l'exemple de la musique de Gérard Grisey et de Tristan Murail.**

Le principe de *dé-coïncidence* tel que le philosophe François Jullien le définit, et qui ne se conçoit que dans un rapport à la *coïncidence*, est un opérateur qui répond à une nécessité structurale : « J'appellerai ainsi dé-coïncidence ce descellement laissant paraître – défaisant de l'intérieur tout ordre qui, s'instaurant, se fige – des ressources qu'on n'imaginait pas » (François Jullien, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence ?*, 2017). Le travail de Bernard Lortat-Jacob sur *la quintina* (Lortat-Jacob, *Chants de Passion — Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, 1998), enrichi de la critique de Giuliano D'Angiolini (*Jesu, un chant de confrérie en Sardaigne*, 2009, et « La quintina en une voix seule. Dissection d'une illusion acoustique », *Musimédiane*, 2018) peut servir d'illustration du principe de dé-coïncidence, où, sur la base d'un chant à quatre voix, apparaît, selon certaines conditions, une cinquième voix, cette voix « Autre ». En nous inspirant de cette recherche, nous voudrions caractériser le travail de la coïncidence et de la dé-coïncidence dans la musique spectrale. Sans faire référence à cette notion apparue récemment, Gérard Grisey (1946-1998) semble pourtant avoir réfléchi très concrètement aux enjeux qui relèvent de la dé-coïncidence : « La différence ou l'absence de différence qualifie toute perception, nous ordonnons ainsi le perçu non en fonction d'une norme mais en l'insérant dans un réseau relationnel pour en dégager les qualités intrinsèques [...]. Je considère donc comme essentiel, pour le compositeur, d'agir non sur le seul matériau mais sur *l'espace*, sur la *différence* qui sépare les sons » (« La musique : Le devenir des sons », *Écrits*, [1982], édition augmentée, 2018).

Nous postulons, alors que nous devrions identifier dans les principes mêmes de composition, un recours, par les compositeurs Gérard Grisey et Tristan Murail (1947–), à des modalités techniques de

dé-coïncidence, au bénéfice d'effets sonores et musicaux particuliers. Cet « opérateur » que constitue le concept de dé-coïncidence permettrait d'interroger les *descellements* produits par la musique spectrale ou liminale : le recours aux principes de processus, de dilatation temporelle, de seuil comme vecteurs d'une nouvelle perception « augmentée » de la vie interne des sons. En particulier, le concept de technomorphisme, par ailleurs commun à d'autres esthétiques musicales, peut être dialectisé selon le rapport coïncidence/dé-coïncidence.

Il s'agira de tester ici la valeur heuristique de cette notion de dé-coïncidence, appliquée au champ de la composition spectrale ou liminale. Nos supports méthodologiques seront les textes d'autoanalyse de Grisey et de Murail, mais aussi leurs compositions, en particulier *Partiels* (1975) et *Désintégrations* (1982), dans une approche résolument interdisciplinaire et complémentariste, faisant appel à des musicologues, compositeurs, acousticiens et psychanalystes.

### **Biographies.**

**Laetitia Petit** est MCF-HDR en psychologie clinique, et membre du LPCPP (Laboratoire de psychopathologie clinique et de psychanalyse), Aix-Marseille Université. Par ailleurs musicienne et psychanalyste, elle centre ses recherches notamment sur les questions relatives à l'interprétation et à l'écoute, au croisement de la psychanalyse et de la musique.

Pour les publications, voir <https://lpcpp.fr/enseignants/laetitia-petit-mcf/>.

Agrégé de musique, **Vincent Tiffon** est professeur de musicologie à Aix-Marseille Université depuis septembre 2019, chercheur au laboratoire PRISM, au sein duquel il est responsable du Fonds d'archives Jean-Claude Risset. Spécialiste de l'histoire, l'analyse des processus de création et l'esthétique des musiques électroacoustiques et mixtes, il conduit parallèlement des travaux en AST (Art-Science-Technologie) à partir de la médiologie musicale. Depuis 2018, il travaille également sur l'histoire orale de la recherche en acoustique musicale (avec l'équipe APM de l'Ircam) et sur les humanités numériques.

**Charles de Paiva-Santana** est docteur en musique de l'Université de Campinas et en informatique de l'Université Pierre-et-Marie-Curie. Ses recherches portent sur l'analyse, la modélisation et la simulation informatique des stratégies de composition du répertoire contemporain, ainsi que sur leur impact sur la perception. Il enseigne la musique du xx<sup>e</sup> siècle et l'informatique musicale à Aix-Marseille Université.

**Session 1B – Jeudi 19 octobre, 14h-15h30**

## **Ailin ARJMAND (Université de Poitiers - CRIHAM-CESR, Tours)**

### **Les tablatures de chansons françaises dans le manuscrit de luth de Sienne (Italie, vers 1580)**

Le manuscrit de luth de Sienne est l'une des plus importantes collections de musique pour luth de la Renaissance italienne. Il a été compilé vers 1580 à Sienne, en Italie, et est aujourd'hui conservé au *Nederlands Muziek Instituut*, Ms. 28 B 39, à La Haye aux Pays-Bas. Noté en tablature, le contenu de ce manuscrit a été classé en fonction du genre, du mode et de l'instrument prévu en cinq sections, dont la troisième contient 21 mises en tablature de chansons françaises. Toutefois, le copiste et les compositeurs de ces pièces ne nous sont pas encore connus.

Mon travail examine la diversité des approches de mise en tablature de ce répertoire en étudiant la relation entre les tablatures et leurs modèles, ainsi que leurs concordances dans d'autres sources italiennes et françaises de l'époque. À cette fin, j'effectue une analyse comparative, en commençant par la transcription des tablatures sur les portées musicales pour les rendre comparables aux pièces

vocales ou à d'autres types de tablatures (tablatures de luth françaises et italiennes). En outre, mon étude devra tenir compte des caractéristiques de la musique instrumentale *versus* la musique vocale lors du passage du répertoire des voix à l'instrument.

Cette analyse comparative est suivie par l'examen d'autres aspects du répertoire, tels que la nature et la fréquence des erreurs, le choix de l'accord du luth et le choix des pièces d'un point de vue géographique. Les résultats mettent en lumière la compétence professionnelle du copiste, sa volonté de recueillir ce document, sa probable origine française ou ses contacts étroits avec des luthistes français, ce qui évoque la question du « transfert culturel » entre l'Italie et la France pendant cette période.

Enfin, je discute de la pratique de la mise en tablature des chansons françaises, qui était très courante en Italie au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, mais que l'on croyait s'être atténuée au cours du dernier quart du siècle pour laisser la place au répertoire de la *Canzon da sonar* : pièce instrumentale indépendante inspirée de la chanson française, et composée notamment pour le clavier ou les ensembles instrumentaux. Cependant, si l'on examine plus attentivement le répertoire pour luth, cette hypothèse doit être reconsidérée.

**Biographie.** Après avoir obtenu une licence et un master en interprétation de guitare classique à l'Université des Arts de Téhéran (Iran), et travaillé dix ans en tant que musicienne interprète, et professeur de guitare à l'université, **Ailin Arjmand** est venue en France poursuivre sa passion pour la musique de la Renaissance. Ainsi, elle a réalisé un master en musicologie sous la direction du professeur Philippe Canguilhem (CESR Tours). Pour son mémoire de master, elle a étudié le manuscrit de luth de Sienne, et plus particulièrement la section consacrée aux chansons françaises. Cette dernière a constitué l'idée initiale de sa thèse de doctorat commencée en octobre 2021 : « La chanson française en Italie (1550-1600) et ses versions instrumentales », co-encadrée par les professeurs Philippe Canguilhem (CESR Tours — UMR 7323), et Isabelle His (CRIHAM Poitiers — UR 15507), et financée par l'Université de Poitiers dans le cadre d'un contrat doctoral.

## **Ana Beatriz MUJICA (Université de Tours - CESR)**

### **Les batteries de guitare ou le son de l'altérité : les *airs* du *Troisième livre d'airs de cour* d'Étienne Moulinié (Paris, 1629)**

Le seul livre d'airs de cour à inclure des airs accompagnés par la guitare à cinq chœurs en France est le *Troisième livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare* d'Étienne Moulinié (Paris : Pierre Ballard, 1629). Des douze airs notés pour voix et tablature de guitare dans ce livre, cinq sont en italien, cinq en espagnol, et un en gascon. Les vingt-huit airs en français sont accompagnés par le luth, à l'exception d'un dialogue, « Souffrez beaux yeux pleins de charmes », dont les paroles se moquent d'un Espagnol qui, sans succès, essaye de séduire une dame française. Inversement, des airs en langues étrangères du livre, un seul est accompagné par le luth, « *Dove ne vai crudele* ». Partant de l'utilisation de la guitare dans le livre de Moulinié et des liens de ses airs avec d'autres sources imprimées et manuscrites, je discuterai dans cette communication le son de la guitare à cinq chœurs comme signe d'altérité en France au XVII<sup>e</sup> siècle.

Bien que les études sur les chansons pour guitare en Italie et en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle se soient récemment multipliées, cette pratique n'a pas encore reçu la même attention en France. Cela est dû, en partie, au manque de sources imprimées : après une méthode pour guitare par Luis de Briceño en 1626 et le livre d'airs de Moulinié en 1629, les livres pour guitare publiés en France ont été peu nombreux et seulement instrumentaux jusque dans les années 1670. Or, comme je le montrerai, la guitare à cinq chœurs était de plus en plus présente au XVII<sup>e</sup> siècle et utilisée pour accompagner la voix aussi en France. Cela est suggéré par des sources iconographiques, des témoignages, et des sources manuscrites qui n'ont pas encore été systématiquement étudiées.

Je m'appuierai sur ces sources pour argumenter que la guitare servait de médiatrice entre des traditions écrites et orales, entre chanson française et étrangère, à l'intérieur et l'extérieur de la cour. Le livre de Moulinié reflète les pratiques variées et les associations culturelles de la guitare à cinq chœurs en France. Signifiant l'altérité dans quelques contextes, la guitare s'utilisait pour chanter des airs en français dans d'autres. Cette communication placera l'utilisation de la guitare en France dans une histoire connectée avec d'autres territoires, apportant un éclairage nouveau sur le rôle de la guitare dans la formation de l'identité et de l'altérité ainsi que dans la mobilité de pratiques musicales en Europe au début de la modernité.

**Biographie.** Ana Beatriz Mujica est doctorante en musicologie au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR, Tours) et au Graduate Center de la City University of New York (CUNY). Elle est titulaire d'une licence et d'un master en musicologie de l'Université de Toulouse 2 – Jean Jaurès. Elle a été chargée de cours à Brooklyn College et à l'Université de Toulouse. Ana Beatriz s'intéresse aux questions de plurilinguisme, de mobilité, d'identité et de représentation en musique. Ses recherches de thèse portent sur les chansons en langues étrangères et régionales en France au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle est actuellement membre du comité étudiant de la *Renaissance Society of America* (RSA) et membre boursière de l'*Institute for Research on the African Diaspora in the Americas and the Caribbean* (IRADAC).

## Sébastien BUJEAUD (Université de Tours)

### Qui es-tu, Jehan Titelouze ? Ou comment appréhender la vie d'un organiste, expert en facture, chanoine, notable, poète, savant et compositeur

Jehan Titelouze (1563-1633), auquel j'ai consacré ma thèse, s'est révélé être un personnage aux activités et centres d'intérêts si variés que j'ai été dès le début amené à envisager des recherches dans un cadre interdisciplinaire :

- la révision de la liturgie à cette époque charnière, à laquelle Titelouze participa en tant que chanoine ;
- il fut lauréat au concours de poésie du Puy des Palinods, étude de cette poésie archaïque mais aussi des poèmes libertins des Illustres-Bergers, qui écrivirent des dédicaces à ses recueils pour orgue ;
- étude de l'acoustique qu'il expérimenta avec Mersenne, et de la physique qu'il étudia dans un cénacle savant rouennais.

Ma communication sera donc un retour d'expérience sur ces différents aspects de ma thèse, en exposant plusieurs exemples de mes recherches réalisées à travers divers types de documents :

- études des inventaires et des archives ;
- analyses de partitions vocales et instrumentales en tenant compte des théorisations de Titelouze sur la quarte ;
- commentaires de poèmes forts différents, des ouvrages théoriques de Mersenne et autres théoriciens du temps, des lettres et préfaces de Titelouze à la fois pratiques et théoriques ;
- enfin, mes recoupements entre musique, acoustique et physique, pour faire apparaître la complexité d'un contexte, une biographie, une pensée et une œuvre.

**Biographie.** Organiste et agrégé de musique, Sébastien Bujéaud a soutenu une thèse sur Jehan Titelouze, sa vie, sa pensée, son œuvre et son contexte sous la direction de Philippe Vendrix au CESR de Tours. Il avait auparavant suivi un master de recherche sous la direction de Xavier Bisaro sur les versets de *Kyrie fons* publiés par Attaignant, analysés sous le prisme de l'improvisation. Il exerce des

activités d'instrumentiste, enseignant (à Tours et Paris), ingénieur d'études, d'éditeur de partitions et d'organisateur d'événements. Il a à son actif quatre communications dont deux sont en cours de publication, à Tours, Blois (RDV Histoire) et Paris (Entretiens de Musique Ancienne en Sorbonne).

**Session plénière *Musique et philosophie aujourd'hui* – Jeudi 19 octobre, 16h-18h**

## **Quentin GAILHAC (Sorbonne Université - Centre Victor Basch)**

### **La métaphore absolue de la rhétorique musicale. Pertinence d'une métaphorologie pour l'histoire et la philosophie des figures du discours (1606-1650)**

L'application des concepts de la rhétorique latine à la musique dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle a souvent été une manière de réduire la musique à une forme particulière de discours. Les parties du discours, les fins de l'art rhétorique et tout particulièrement le catalogue des figures ont contribué à justifier cette application historique sur laquelle nous souhaiterions revenir pour en interroger le sens philosophique, aussi bien du point de vue du répertoire que de celui de la théorie musicale. En nous concentrant sur une période allant de la *Musica poetica* de Burmeister (1606) à la *Musurgia universalis* de Kircher (1650), nous nous demanderons tout d'abord en quel sens la réception de la rhétorique de Quintilien, plus que celle de Cicéron, a permis de penser une relation d'homologie structurelle entre la musique et la rhétorique, à partir d'une définition spécifique de la figure (*figura*), distincte du simple ornement (*ornamentum*). Sur cette base, il s'agira de comprendre en quoi le domaine rhétorique a constitué, notamment pour la théorie musicale, ce que Hans Blumenberg a nommé, dans le champ plus vaste de l'histoire de la philosophie, « une métaphore absolue ». S'il est possible de penser, en première approche, la métaphore comme un résidu du discours mythique dans le domaine de la philosophie rationnelle, cette conception tend à marquer le caractère irréductible de certaines métaphores, qui doivent ainsi être reconnues comme « des éléments constitutifs fondamentaux du discours philosophique » (Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, 2006). En reprenant cette enquête sur le terrain de la théorie musicale, nous montrerons que la métaphorologie peut permettre de redéfinir le statut historique, théorique mais également esthétique de la rhétorique musicale, dans la mesure où la métaphore rhétorique, loin de pouvoir se transformer en un concept, doit demeurer irréductible jusqu'à un certain point et rendre possible une distinction entre plusieurs niveaux de discours esthétiques.

**Biographie.** Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, agrégé de philosophie et titulaire de trois Prix de musicologie (Histoire de la musique, Analyse, Esthétique) au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, **Quentin Gailhac** termine une thèse de doctorat en philosophie sous la direction d'André Charrak (« Phénoménologie de la perception musicale ») à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (ED 280, HIPHIMO) et est actuellement ATER à Sorbonne Université (EA 3552, Centre Victor Basch). Il est l'auteur de plusieurs articles de phénoménologie, d'esthétique, de philosophie et d'histoire de la musique (*Revue de musicologie*, 105/2 2019, 107/2 2021). Il est également l'auteur d'un livre : *De la répétition. Langage musical et formes de l'invariance* (Paris, Musica Falsa, « Répercussions », 2022), et a co-dirigé, avec Luz Ascarate, l'ouvrage collectif *Generative Worlds. New Phenomenological Perspectives on Space and Time* (Lanham, Lexington Books, 2023).

## Corentin JADÉ (Nantes Université)

### Boris de Schläezer : « L'histoire qu'est une œuvre... »

« ... n'est pas l'histoire de cette œuvre. »

Cette communication aura pour but à la fois de faire découvrir ou redécouvrir un penseur de la musique trop peu exploité aujourd'hui, et de le montrer sous toute son actualité. À l'heure où la musicologie semble trouver la source de nombreuses explications sur les œuvres musicales du patrimoine occidental dans l'histoire de la musique même et l'analyse, mais aussi dans la connaissance de l'intention du compositeur, Boris de Schläezer défend une approche différente : accéder à la richesse et la profondeur d'une œuvre musicale est entièrement dissociable de la connaissance de son auteur, de sa vie et de sa personnalité ou de sa pensée. Entendons par là que se renseigner sur les compositeurs d'un point de vue biographique, pour passionnant que cela soit, ne renseigne pas sur l'essence de leurs créations en tant que formes musicales.

Les musiciens et musicologues ont aujourd'hui, de façon assez unanime, l'attitude qui consiste à se renseigner sur l'intention d'un compositeur (quand on ne peut pas lui demander directement), sur l'intelligence qui a engendré une œuvre, sur la genèse de cette dernière, afin d'en déterminer le sens et l'intérêt. Or, Schläezer affirme et démontre que la musique a une autonomie, et qu'elle est d'une nature toute autre qu'un contenu entièrement exprimable ou explicable. Bien que la forme d'une œuvre soit souvent compréhensible intellectuellement par l'analyse, la vraie prise de contact avec elle est possible par l'expérience esthétique. Cette expérience, bien que différente chez chacun, peut atteindre une objectivité : c'est la réalité de l'œuvre musicale, qui ne doit rien à l'histoire de sa genèse. Cette approche trouve des théories parentes chez les phénoménologues (sans en avoir aucunement le vocabulaire) et est héritée, en partie, du formalisme. La musique est forme, et non contenant, comme peut l'être le langage. À ce titre, elle ne peut pas posséder un sens qui soit extérieur à sa nature : elle n'est pas l'expression d'une intention, elle n'est pas le symbole de quelque chose. Une telle position a un impact très concret sur la pratique musicale mais aussi l'approche que nous pouvons avoir d'un point de vue théorique pour la musicologie.

**Biographie.** Musicien professionnel **Corentin Jadé** est étudiant en master au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, diplômé d'une licence de Philosophie « parcours musique » de Nantes Université et d'une licence de Musicologie à l'Université de Toulouse.

## Alban RAMAUT (Université Jean Monnet-Saint-Étienne - IHRIM)

### Philosophie et musique autour de *l'Encyclopédie*. De la versatilité des opinions : le cas de d'Alembert

Dans le « Discours préliminaire » de *l'Encyclopédie* écrit en 1751, d'Alembert désigne Jean-Philippe Rameau comme un « artiste philosophe ». Quelques lignes après, il dépeint Jean-Jacques Rousseau sous les traits d'un « écrivain éloquent et philosophe ». On sait que Rameau n'a pas contribué comme musicien à *l'Encyclopédie*. Rousseau, en revanche, avait déjà livré ses 383 articles de Musique.

À quoi tient cette différence de statuts ?

On connaît ensuite la réaction de Rameau à la lecture de certains des articles de musique contenus dans les cinq premiers volumes alors parus (1751-1755) de *l'Encyclopédie*. Indigné, il publie coup sur coup en 1755 et 1756, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* et *Suite des erreurs dans l'Encyclopédie*. L'« Avertissement » du volume VI en 1756, tout en évitant de nommer Rameau, prend alors la défense de Rousseau : « Cet avis [incriminer les éditeurs de *l'Encyclopédie*], [...] paroît avoir obtenu peu d'attention de la part d'un anonyme qui vient d'attaquer quelques articles de Musique de M. Rousseau. » D'où, en 1757, la *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie*.

Cette situation d'incompréhension précise-t-elle ce que le géomètre philosophe d'Alembert attend lui-même des collaborateurs de *l'Encyclopédie*, membres « d'une Société de gens de Lettres » ? N'a-t-il pas en effet avec ses *Elémens de musique* (1752) réécrit les traités de Rameau arguant de ce que : « Les Musiciens non Philosophes, & les Philosophes non Musiciens, désiroient depuis long-temps qu'on les mit [les *Principes de la musique*] plus encore à leur portée. » ?

Favorable en 1751-1752 à Rameau face à un Rousseau alors plutôt dérangeant en raison des arguments développés dans *Discours sur les Sciences et les arts* (1750), d'Alembert le défend ensuite en 1756 à travers le volume VI : « M. Rousseau qui joint à beaucoup de connoissances & de goût en Musique le talent de penser & de s'exprimer avec netteté, que les Musiciens n'ont pas toujours, est trop en état de se défendre par lui-même pour que nous entreprenions ici de soutenir sa cause » (« Avertissement », vol. VI).

Quelles incompatibilités ont-elles tour à tour rendu le dialogue de possible, impossible et inversement ?

Ces quelques rapprochements que nous transmet la lecture, à travers les textes, de trois personnalités pensantes et créatrices, doivent aujourd'hui nous permettre d'entrer dans les propos que le XVIII<sup>e</sup> siècle a entretenus en France avec la musique.

**Biographie.** **Alban Ramaut** est professeur émérite de l'Université Jean Monnet à Saint-Étienne, membre titulaire du laboratoire IHRIM (UMR 5317). Il est membre de l'ENCCRE où il contribue à l'annotation de certains termes musicaux de *l'Encyclopédie*. Sa recherche qui l'a conduit à travailler sur les généalogies du romantisme musical français développe un intérêt pour le vocabulaire de la musique depuis *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert jusqu'à ses prolongements dans *l'Encyclopédie Méthodique* ou le *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze. Il a publié plus particulièrement à ce propos avec Céline Carencu, *La série Musique de l'Encyclopédie méthodique (1791-1818) lexique, nomenclature, idéologies*, Champion, 2018.

## **Paul de GUERRY (Sorbonne Université - PSPBB)**

### **Le jugement de valeur esthétique dans l'enseignement supérieur de la musique aujourd'hui**

L'emploi du jugement esthétique est encore naturel à l'expérience commune des mélomanes sous la forme de jugements de valeur spontanés « que cette symphonie est belle ! », « qu'est-ce qu'il joue bien ! »

Dans le cadre de l'enseignement musical en conservatoire ou dans d'autres cursus supérieurs, de telles effusions peuvent parfois être censurées comme trop naïves. Certains professeurs ou jurys diront plus volontiers d'une composition qu'elle est « bien construite », et d'une interprétation qu'elle est « dans le style », en quittant le moins possible le terrain des critères d'évaluation techniques.

Pourtant, l'admiration pour la valeur esthétique des grands chefs-d'œuvre du répertoire auquel est confronté un jeune musicien en conservatoire ou en école de musique est sans doute la raison principale qui le pousse à se lancer plus tard dans les études supérieures artistiques.

À quelle point cette posture de neutralité esthétique a-t-elle gagné l'institution de l'enseignement artistique aujourd'hui ? Comment expliquer cette tendance ?

**Biographie.** **Paul de Guerry** est titulaire d'un master de philosophie à Nantes Université. Il est chef de chœur à Paris et poursuit actuellement sa formation de musicien en master de musique médiévale à Sorbonne Université et en direction de chœur et orchestre au pôle supérieur de Paris-Boulogne-Billancourt.

**Olivier LANDRON (professeur en histoire religieuse et politique, co-responsable du département de Science politique à l'Université Catholique de l'Ouest)**

**Le père Jean-Yves Hameline et la musique sacrée**

Cet ecclésiastique de grande culture a marqué profondément le chant liturgique et la musique religieuse dans la seconde partie du xx<sup>e</sup> siècle. Cette communication s'articulera autour de 3 axes : le rapport de Jean-Yves Hameline au grégorien, puis sa vision de la musique religieuse, enfin son influence sur le chant catholique en langue française à la suite du concile Vatican II.

**Olivier PRAUD (directeur de l'Institut Supérieur de Sciences Religieuses et maître-assistant à la Faculté de théologie-*Theologicum*, Institut catholique de Paris-IER)**

**Une interdisciplinarité en acte : le site cérémoniel dans la théologie de Jean-Yves Hameline**

Si Jean-Yves Hameline n'a pas écrit de traité d'interdisciplinarité en théologie, en liturgie ou en sciences humaines, il l'a réalisé en acte dans sa proposition de la notion de site cérémoniel. Outil de moyenne portée, comme il le décrivait, il offre de saisir l'action liturgique en son évènement. Pour cela, le théologien est invité à entrer dans un dialogue où les sciences humaines le conduisent à accueillir la portée anthropologique du culte chrétien.

**Adrien BOURG (Institut Catholique de Paris - IReMus)**

**« L'imbrication » des disciplines : musicologie et sciences humaines, une lecture à partir des travaux de Jean-Yves Hameline**

L'interdisciplinarité peut s'entendre à l'échelle d'un projet, permettant la rencontre de chercheurs issus de plusieurs disciplines. Elle peut se retrouver également à l'échelle d'un seul chercheur. Les travaux de Jean-Yves Hameline, au croisement de la musicologie, de l'histoire, de l'anthropologie et de la théologie en sont une illustration. À l'encontre du cloisonnement des disciplines, ses recherches témoignent d'une pensée complexe qui porte en elle la nécessité de l'« imbrication » (Hameline, *Une poétique du rituel*, 1997) des disciplines. L'objet musical est considéré dans ses singularités, renvoyant avant tout à une pratique qui engage « une dimension de sociabilité et un engagement de sensibilité » (Hameline, *ibid.*).

Dans les écrits où il partage une réflexion rétrospective sur ses propres travaux, Jean-Yves Hameline nous indique comment les sciences humaines ont déterminé un certain nombre de comportements de précaution dans la recherche. Elles ont permis d'exercer une vigilance sur la détermination des objets d'étude et sur les outils d'analyse. Il rappelle également comment la migration des concepts, d'une discipline à une autre, participe du mouvement ordinaire de la science. Les concepts se partagent au mépris des cloisonnements convenus entre les diverses disciplines et impliquent certaines formes de

reconfigurations (Isabelle Stengers, *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, 1987) que nécessite la prise en charge de la spécificité des objets étudiés. L'emprunt requiert une bonne connaissance de l'épistémologie des disciplines et témoigne d'une force d'engagement du chercheur, d'une prise de risque, face à la convocation de concepts issus de traditions théoriques parfois difficilement compatibles. La pratique de l'interdisciplinarité se heurte plus largement aux usages et systèmes de représentation qui font autorité au sein d'une communauté de recherche. Son expression – si souvent mise en avant dans les discours institutionnels – se voit contrainte face aux espaces clos d'organisation sociale de la recherche où la validation et la reconnaissance des activités de recherche restent avant tout disciplinaires.

Notre contribution prend appui sur une sélection de travaux et de notes de cours (archives de l'Institut Catholique de Paris) de Jean-Yves Hameline. Ils permettent de nourrir un questionnement sur les contraintes épistémologiques et institutionnelles qui sont inhérentes à une démarche d'investigation interdisciplinaire de la recherche, tout autant que d'appréhender comment ce type de démarche permet d'exercer une vigilance quant à la manière de considérer et de traiter l'objet musical. Les exemples sont empruntés à des recherches contemporaines dans le champ de la musicologie, qui intègrent, dans leur réalisation, les sciences cognitives ou les sciences de l'éducation.

**Session 2A – Vendredi 20 octobre, 11h-12h30**

## **Yann BRETON (chercheur indépendant)**

### **Les festivals allemands du XIX<sup>e</sup> siècle, sources d'inspiration pour la France : l'exemple des festivals de Lille (1829, 1838, 1851)**

Le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle voit la naissance, puis l'essor d'un genre relativement nouveau dans les territoires germanophones : le Festspiel (ou Musikfest), qui se développe dans le contexte des mutations sociétales (industrialisation, croissance démographique, exode rural, montée des nationalismes) provoquées ou favorisées par la Révolution française et les guerres napoléoniennes. Fondé en 1818 et basé à Cologne, Düsseldorf et Aix-la-Chapelle, le Niederrheinisches Musikfest (Festival de musique du Bas-Rhin) est l'un des tout premiers et de loin le plus pérenne, la cent-douzième et dernière édition ayant eu lieu en 1958.

Inspiré du festival anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, le festival allemand poursuit des objectifs similaires : proposer des représentations de qualité avec un nombre exceptionnel d'exécutants professionnels et amateurs (portée artistique), et contribuer à la diffusion d'un répertoire exigeant auprès d'un large public (portée éducative) ; ceci au bénéfice d'œuvres de charité (portée sociale), et en vue d'encourager la cohésion d'un territoire, voire d'une nation (portée politique).

À partir de la fin des années 1820, le phénomène se développe également en France. Ainsi, un certain nombre d'éléments relevés par Guy Gosselin au sujet des trois éditions du Festival du Nord organisées à Lille dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle laissent à penser que les Français se sont grandement inspirés du modèle allemand. Cela se manifeste dans l'organisation factuelle de ces événements (effectifs importants, répertoire essentiellement basé sur l'oratorio haendélien et la symphonie beethovenienne, format de deux à trois jours...), ainsi que dans les discours qui se développent à leur sujet. On constate aussi des différences telles que l'organisation périodique (ou non) des manifestations. Dans le contexte de l'époque, les différences de situation politique entre l'Allemagne – nation en devenir – et la France – nation déjà établie – pourraient fournir des éléments d'explication. À travers l'exemple de trois festivals lillois (en 1829, 1838 et 1851), on réfléchira à l'influence des Musikfeste allemands sur le développement de manifestations analogues en France, tout en relevant les singularités des festivals de Lille. Notre réflexion s'appuiera sur le dépouillement et l'analyse de

données relatives à l'organisation et au déroulement des festivals allemands et français, leur mise en perspective chronologique, ainsi que sur l'analyse des témoignages parus dans la presse.

**Biographie.** Yann Breton étudie la musicologie à Grenoble (UPMF), Paris (Sorbonne Université) et Halle (Martin-Luther-Universität). Il complète sa formation au sein du Conservatoire à rayonnement régional de Grenoble (analyse, clarinette, écriture, formation musicale) et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (analyse, clarinette ancienne, esthétique). Fasciné par l'évolution de l'orchestre au XIX<sup>e</sup> siècle, il soutient en 2022 une thèse de doctorat co-dirigée par Jean-Pierre Bartoli (IReMus) et Jean-Dominique Polack (Institut Jean le Rond d'Alembert) consacrée à l'interprétation historiquement informée de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, et en particulier aux effectifs et dispositions des musiciens. Préparée en collaboration avec Insula orchestra, orchestre jouant sur instruments d'époque, la thèse a bénéficié du dispositif CIFRe. Désireux d'associer recherche musicologique et pratique musicale, Yann Breton a rejoint le Concert d'Astrée en octobre 2022 en tant que bibliothécaire d'orchestre après avoir exercé cette fonction durant huit ans chez Insula orchestra.

## Domitille BÈS (Sorbonne Université - IReMus)

### Thérèse Wartel : imaginaires genrés dans ses *Leçons écrites sur les Sonates pour piano* de Ludwig van Beethoven

La pratique du piano a connu une expansion considérable pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Si cette émergence s'est accompagnée d'un engouement exceptionnel chez les femmes instrumentistes, les contextes de ces pratiques n'ont pas échappé à des répartitions genrées. Le piano étant le seul instrument (avec le chant) enseigné dans le cadre institutionnel, et même recommandé dans le cadre d'une éducation bourgeoise, la question se pose de la spécificité et des enjeux d'une pratique pianistique féminine circonscrite entre attendus et interdits, qu'ils soient réels ou symboliques.

Thérèse Wartel, née à Paris en 1814, a été une figure marquante de cette génération émergente de pianistes : également pédagogue, critique, compositrice, ses séjours dans les grandes capitales européennes, et notamment en Allemagne, en ont fait une actrice précieuse de la vie musicale européenne. Après la Révolution de 1848, elle a particulièrement œuvré pour la diffusion en France du répertoire beethovénien. L'ouvrage qu'elle publie à la fin de sa vie en 1865, qui rassemble des leçons d'interprétation sur les *Sonates* pour piano de Beethoven, recèle de multiples influences esthétiques.

La portée tant littéraire et esthétique que musicale de cet ouvrage permet de le décrypter à plusieurs niveaux : témoignage de l'interprétation beethovénienne et du contexte de sa réception en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi exemple d'un discours féminin sur ce répertoire.

Une étude spécifique des imaginaires genrés à l'œuvre dans son ouvrage sur les plans lexicaux, stylistiques et musicaux, permettra de mettre en lumière comment cette figure complexe qu'est Thérèse Wartel s'est inscrite dans l'établissement du culte beethovénien, emblématique tant sur le plan du canon musical que d'une conception masculine du génie.

**Biographie.** Pianiste de formation, initiée à l'interprétation au pianoforte par Luca Montebugnoli, Domitille Bès a poursuivi cette démarche dans le cadre du *Master en recherche et Interprétation en Musique Ancienne* option pianoforte auprès de E. Torbianelli et P. Kuijken (Sorbonne Université). Elle a également approfondi l'interprétation des répertoires classiques et romantiques auprès des pianofortistes K. Bezuidenhout, T. Beghin (de l'Orpheus Instituut de Gand) et E. Helyard. Dans la continuité de ce premier travail, elle poursuit actuellement un doctorat à Sorbonne Université (2<sup>e</sup> année), sous la direction de Raphaëlle Legrand et Jeanne Roudet. Elle se concentre sur le dernier ouvrage de Thérèse Wartel, ses *Leçons écrites sur les Sonates pour piano seul de L. v. Beethoven* (1865), une exégèse féminine du répertoire beethovénien écrite dans un siècle particulièrement répressif

envers les femmes. Titulaire du CA de piano et du grade de PEA d'accompagnement, elle enseigne le piano au CRD du Havre (Normandie).

## Pauline GÉNISSEL (Université Lyon 2 - IHRIM)

### Connaître le drame autrement : Vincent d'Indy à Bayreuth en août 1876

Le 13 août 1876, l'actualité musicale est marquée par un événement sans précédent : l'ouverture du premier Bayreuther Festspiel. Durant trois semaines, cette manifestation a rassemblé un grand nombre d'intellectuels français ; à vingt-cinq ans, Vincent d'Indy a fait partie des premiers musiciens qui se sont rendus à Bayreuth pour assister à cette création du Ring. Ce voyage et ses découvertes culturelles font l'objet d'une abondante documentation de la main même du compositeur, et se trouve être particulièrement intéressante après une visite au Residenz de Munich : « München, samedi 2 septembre 1876,

Nous visitons le Residenz, ou je vois pour la première fois les fresques de Schnorr sur les Nibelungen, elles sont généralement belles et de beaucoup d'unité dans la Composition [...] ; il y aurait de fort belles choses à faire là-dessus, mais qui aura la patte assez forte pour continuer et compléter Wagner ?... *Si farsitum [sic] ?...*

Ce sujet m'a séduit, il me semble que je m'éprends de cette Criemhilde et que je pourrais produire quelque chose de bon... Aurais-je la force nécessaire ? je veux y penser. » (Vincent d'Indy, *Ma vie : journal de jeunesse, correspondance familiale et intime, 1851-1931*, éd. Marie d'Indy, 2001.)

Nous proposons d'interroger la manière dont Vincent d'Indy a découvert le « drame wagnérien » sur son lieu de création, en Allemagne du Sud. Dans un premier temps, nous présenterons les sources – inédites pour certaines – telles que sa correspondance, son plan de voyage, son agenda, ses carnets à dessins ou encore son album photo. Nous aborderons ensuite les impressions et les idées suscitées chez d'Indy par ce voyage, et notamment deux écrits du compositeur datés du mois de septembre 1876 qui présentent l'émergence d'une idée neuve pour le genre du drame en France. Enfin, à travers l'analyse de certaines pages de *La Forêt enchantée* (1876-1878) et du livret d'Axel (1876-1878 ?) – inspirés l'un et l'autre de *La légende des Niebelungen* – nous pourrions mettre en évidence l'effet qu'a eu le Festival de Bayreuth sur le jeune compositeur du point de vue social et musical. En guise d'ouverture, nous aborderons la composition de son premier drame qualifié de wagnérien, *Fervaal*, créé vingt ans plus tard (1896) au théâtre de La Monnaie.

**Biographie.** Pauline Génissel est doctorante à l'Université Lumière de Lyon 2. Sa thèse est co-dirigée par Jean-Christophe Branger et Stefan Keym et porte sur l'appropriation du drame wagnérien dans l'œuvre de jeunesse de Vincent d'Indy. Après l'obtention d'un contrat doctoral à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et un contrat d'ATER en musicologie à l'Université de Lorraine jusqu'en 2022, Pauline Génissel harmonise aujourd'hui ses activités de recherche avec ses heures d'enseignement dans les Universités de Lorraine et de Lyon 2. Elle est également diplômée du Conservatoire de Lille en direction d'orchestre et a dirigé un orchestre symphonique à la Cité internationale universitaire de Paris jusqu'en 2018.

## Kévin ROGER (Université de Tours - CESR)

### Parler des astres dans les motets du XIV<sup>e</sup> siècle

Longtemps ignorées au profit de la structure isorythmique, les paroles des motets pluritextuels du XIV<sup>e</sup> siècle s'avèrent désormais au cœur de divers regards analytiques défendant le rôle fondamental du versant poétique en matière de composition. Qu'il soit question de la forme des textes ou de la richesse de leur contenu, les compositeurs de la fin du Moyen Âge semblent grandement se soucier de la cohérence du discours poético-musical, suivant notamment les prescriptions d'Egidius de Murino quant au respect de la *materia* littéraire. Force est de constater, toutefois, que le répertoire des motets fait souvent preuve d'hermétisme. Tandis que les quelques paroles françaises demeurent limpides, les textes latins qui abondent dès l'*ars nova* se révèlent bien plus complexes. Il n'est en effet pas rare d'y rencontrer des syntaxes ambiguës ou des néologismes latins. Mais la principale difficulté réside dans les nombreuses métaphores et citations obscures, inspirées de récits mythologiques, bibliques ou encore mathématiques.

Plusieurs motets du XIV<sup>e</sup> siècle manifestent à ce propos une nette prédilection pour les thèmes astronomiques et astrologiques. Dans certains cas, la compréhension du motet repose essentiellement sur l'interprétation du vocabulaire à teneur astrale. Citons à titre d'exemples les motets *Febus mundo oriens* et *Apollinis eclipsatur* du codex Ivrea. Dans le premier, l'auteur exploite la trame d'un ancien conte astrologique, celui du dragon responsable des éclipses, afin de narrer une subtile intrigue politique opposant Gaston III et le Prince Noir. Dans le second, le poète rend hommage aux douze musiciens et compositeurs du *musicorum collegio*, comparés à la lumière d'Apollon ainsi qu'aux douze signes du zodiaque. Le corpus des motets offre à plusieurs reprises des discours similaires.

Cette communication propose ainsi d'étudier l'origine et l'usage des métaphores astronomiques et astrologiques dans les motets isorythmiques du XIV<sup>e</sup> siècle. L'objectif de cette étude est double. D'une part, il s'agira de définir les sources d'inspiration communes au sein du répertoire et d'éclaircir le sens de plusieurs textes. D'autre part, cette étude permettra de questionner l'essor culturel des sciences du temps à la fin du Moyen Âge et, plus particulièrement, son impact dans le paysage musical. Les thématiques astrales offriront ainsi de nouvelles perspectives en vue de contextualiser la composition du motet au cours du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Biographie.** Kévin Roger est docteur en musicologie de l'Université de Tours et chercheur associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance. Ses recherches se concentrent sur la composition du motet isorythmique à la fin du Moyen Âge ainsi que sur l'essor de la polyphonie mesurée. Sa thèse, *La composition du tenor dans le motet isorythmique français post-Machaut (1370-1420)*, sous la direction de Daniel Saulnier, se concentre plus particulièrement sur l'élaboration du *tenor* au tournant du XV<sup>e</sup> siècle. Kévin Roger est également l'auteur de publications sur le contenu poétique des motets latins et l'influence des sciences du temps sur la composition et la théorie musicale de la fin du Moyen Âge. Depuis 2022, il est ingénieur d'études dans le cadre du cluster 6 de l'EquipEx Biblissima+ (Université de Tours) ainsi que copilote du consortium Huma-Num MUSICA2 en musicologie numérique.

## Guillaume BUNEL (Sorbonne Université - IReMus)

### Canons et œuvres à lectures multiples au prisme de la rhétorique (ca 1480-1530)

Les grands rhétoriciens, poètes de langue française d'une remarquable virtuosité technique (ca 1480-1530), entretiennent des liens à la fois esthétiques, amicaux et professionnels avec certains des principaux compositeurs franco-flamands de l'époque. Employés fréquemment au sein des mêmes cours de Bourgogne et de France, partageant un goût marqué pour les dispositifs abstraits, les tours de force, les astuces ou jeux de mots, ainsi que les notations inventives, ils pratiquent parfois conjointement les deux arts (c'est le cas de Jean Molinet, Antoine Busnoys, ou Guillaume Cretin), et dialoguent par leurs textes ou leurs mises en musique. Or, nombre des techniques utilisées par ces poètes se trouvent également chez les compositeurs, et attestent d'une forme d'émulation et de porosité entre ces arts. Cette communication s'intéressera spécifiquement aux liens entre deux types de formes, poétiques ou musicales, construites d'après une règle formelle rigoureuse : les poèmes à contrainte, et les canons musicaux. En proposant une typologie comparée des inscriptions canoniques et des suscriptions poétiques associées à ces œuvres, puis en examinant les notations utilisées au sein de leurs sources, nous mettrons en évidence certaines analogies de fonctionnement, ainsi que les modalités comparables de réception, qui donnent une importance centrale à l'apparence visuelle des œuvres, et permettent une forme de dialogue ou de complicité entre les compositeurs ou poètes et leurs lecteurs ou interprètes. Nous observerons ainsi dans quelle mesure les procédés virtuoses d'écriture et de notation caractéristiques du contrepoint franco-flamand des environs de 1500 sont tributaires des pratiques contemporaines des grands rhétoriciens, et héritiers des traditions rhétoriques du Moyen Âge tardif. Nous chercherons à déterminer jusqu'à quel point l'analogie entre ces arts peut s'avérer pertinente, et quel nouvel éclairage la « seconde rhétorique » peut apporter à l'analyse des musiques écrites aux environs de 1500.

**Biographie.** Guillaume Bunel est professeur agrégé de musicologie (PRAG) à Sorbonne Université, et membre permanent de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus). Diplômé du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon en flûte à bec, musique de chambre et écriture, il est l'auteur d'une thèse de doctorat soutenue en 2016, intitulée « Les *fugae* dans l'œuvre de Josquin Desprez : inventaire et confrontation des sources », rédigée sous la direction de Marc Desmet (Université de Saint-Étienne).

### Julien GOMINET-BRUN (Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, Montpellier)

#### Musique et formation de l'âme dans *La Solitude de Cléomède* de Charles Sorel

Musique et philosophie ont partie liée au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans un esprit hérité de l'humanisme, l'art des sons est perçu comme un auxiliaire spirituel, une technique de dépouillement intérieur, mais aussi comme un moyen de redressement moral. Ce qui pourrait passer pour un simple lieu commun est pris cependant avec sérieux par Charles Sorel. Celui-ci fait dans ses romans de nombreuses références à la musique, et à ses effets vertueux, comme dans *l'Histoire comique de Francion*. Mais c'est dans *La Solitude ou l'Amour philosophique de Cléomède* (1640), qu'il pousse ses réflexions plus avant. Il s'agit d'un roman allégorique où l'auteur présente sur un mode fictif les principes d'un système philosophique. Sorel introduit le lecteur à une quête de la sagesse fondée sur la pédagogie de l'intellect

et la réformation simultanée de l'âme. Cléomède suit un cheminement qui le conduira, à l'issue du roman, à la découverte d'un nouvel état intérieur. Celui-ci coïncide avec sa rencontre, dans un rêve, avec la Sagesse, personnifiée en une femme. Dans ce parcours, la musique joue un rôle prépondérant puisqu'elle accompagne les étapes de l'ascension spirituelle du personnage. Cléomède revient d'abord à lui-même en découvrant l'harmonie du monde, les sons de la nature, le chant des oiseaux. La musique forme dans ce cadre une technique d'ascèse dont le personnage fait l'expérience, dans la plus pure tradition de la philosophie antique. Plus tard, il se met lui-même à la musique, il chante et joue du luth. L'harmonie intervient à plusieurs reprises dans le roman, comme un support spirituel, un moyen pour Cléomède de pénétrer les arcanes de la nature, et approfondir sa quête de sagesse. De l'harmonie du monde à celle de l'âme, le thème musical se déploie ainsi sous de multiples formes. Sorel puise dans les lieux communs du discours musicologique, mais il les repense à la lumière d'une nouvelle philosophie. Dans cette étude, nous voudrions interroger le rôle et la place de la musique dans l'économie du roman de Sorel. Ce faisant, nous entendons rendre à cet art la place essentielle que l'écrivain lui reconnaît dans son système. Parallèlement, nous voudrions également étudier les enjeux littéraires propres à ce discours, et la manière dont Sorel réinvestit quelques *topoi* du discours musicologique.

**Biographie.** Julien Gominet-Brun est professeur agrégé de Lettres modernes et docteur en littérature française (« *l'Harmonie universelle* du Père Marin Mersenne : musique et théologie au XVII<sup>e</sup> siècle », 2021). Il est qualifié aux fonctions de maître de conférences en littérature française (9<sup>e</sup> section CNU) et musicologie (18<sup>e</sup> section CNU). Il est membre associé de l'IRCL (UMR 5186). Il a publié « L'art du chant de Jacques Mauduit : l'apport du témoignage de Marin Mersenne », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance, Chanter la poésie xv – xvi<sup>e</sup> siècles* (dir. J. Vignes, n° 95, 2022) et, avec « Musique et encyclopédisme chez Marin Mersenne », participé au Colloque international « Projets encyclopédiques et circulation des savoirs, 1500-1750 » (dir. L. Roy et C. La Charité) organisé à l'UQAM (Canada), les 26-28 octobre 2022.

**Session 3A – Vendredi 20 octobre, 14h-15h30**

## **Kamille GAGNÉ (Université de Montréal - OICRM)**

### *Les Scènes alsaciennes* de Durier et Archaimbaud : un outil de la propagande française pendant la Première Guerre mondiale

À la suite de sa défaite de la guerre franco-prussienne, la France doit céder l'Alsace. Cette perte, devenue synonyme du sentiment d'humiliation, enflamme les discours des revanchards et l'appel au nationalisme français. C'est dans ce contexte que sont créées les *Scènes alsaciennes* de Jules Massenet en 1882. En 1915, alors que la France est plongée dans la Première Guerre mondiale, Henry Durier et Archaimbaud en font une adaptation, faisant des *Scènes alsaciennes* un ballet. Mon objectif est de rendre compte de la manière dont l'adaptation agit en tant qu'outil de propagande afin de motiver l'enrôlement des Français et Alsaciens.

Basée sur la littérature anthropologique et politique, la recherche proposée vise la réunion de ces disciplines à la musicologie par l'étude du ballet *Les Scènes alsaciennes* de Durier et Archaimbaud. Cela me permettra de comprendre la place imaginée qu'occupe l'Alsace dans la mémoire sociale française de sa perte en 1871 à sa reconquête en 1918.

La méthodologie utilisée met en avant un dossier de presse constitué notamment d'articles du *Ménestrel*, du *Gaulois* et du *Drapeau* afin d'analyser comment les journaux francophones ont participé à la propagation d'un discours visant la réappropriation de l'Alsace.

La scénarisation de Durier et Archaimbaud des *Scènes alsaciennes* de Massenet sert à la France d'outil de propagande lors de la Première Guerre mondiale. De plus, les articles consacrés à cette

œuvre dans la presse française contribuent à la construction d'une mémoire sociale française dans laquelle l'Alsace devient un territoire abandonné aux mains des Prusses et qui cherche à redevenir français. Cette image est ainsi construite, entretenue et propagée. Le sentiment de patriotisme qui existait déjà avant la guerre franco-prussienne se trouve alors exacerbé et l'Alsace devient un outil politique du discours dominant français.

**Biographie.** **Kamille Gagné** est titulaire d'une majeure en musiques, histoire et sociétés et d'une mineure en anthropologie de l'Université de Montréal. Elle complète actuellement une maîtrise en musicologie sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis. Elle est notamment auxiliaire de recherche pour la Chaire de recherche du Canada en Musique et Politique (CRCMP) et pour l'Équipe Musique en France de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) dont elle est également l'une des coordonnatrices. Ses projets ont, entre autres, bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (2021-2022) et du Fonds de recherche du Québec – Société Culture (2023-2024).

## **Aurore FLAMION (École des Hautes Études en Sciences Sociales - Université Libre de Bruxelles)**

### **Représentations de la « musique allemande » dans la presse française de l'entre-deux-guerres**

Après la guerre de 1870, les représentations que les Français se font des Allemands changent sensiblement : dans l'imaginaire national, les soldats déterminés remplacent les philosophes et les musiciens qui caractérisaient jusque-là l'Allemagne de l'autre côté de la frontière. La Première Guerre mondiale entraîne également un changement de paradigme : la confrontation entre les deux pays se lit directement dans le domaine musical, comme en témoignent les très claires prises de position nationalistes de grandes figures musicales, à l'instar de Saint-Saëns. Si l'essor de la notion de « sortie de guerre » invite à nuancer la permanence de ces crispations politico-musicales dans le temps et à s'intéresser aux processus de désarmement moral à l'œuvre à l'issue de la guerre, force est de constater que la musique allemande continue d'occuper une place singulière dans l'écosystème musical français de l'entre-deux-guerres.

En partant de l'hypothèse méthodologique selon laquelle le croisement polyphonique de la presse généraliste et de la presse spécialisée permet de mettre en évidence l'évolution de représentations culturelles au fil des années, nous proposons d'étudier la sédimentation des différents lieux communs associés à la musique allemande : qu'entend-on au juste lorsque l'on emploie, entre 1918 et 1939, les expressions « musique allemande » ou « musique germanique » dans la presse ? La diversité et la fluctuation des compositeurs assimilés à cette étiquette, de même que le caractère épidermique des discours que cette catégorie est susceptible de susciter, invitent ainsi à analyser plus avant les différentes strates de sens véhiculées par cette expression.

Cette communication, conjointement fondée sur la mise en perspective de discours par définition polyphoniques et hétérogènes, et sur une analyse discursive, mettra ainsi en évidence les différents mécanismes qui témoignent d'une essentialisation ou d'une « racialisation » de la musique allemande ou germanique. Elle portera une attention particulière aux articles consacrés au festival de la Société internationale pour la musique contemporaine (S.I.M.C.) ; nous montrerons ainsi comment se déploie dans la presse une imagologie – la constitution d'une image de l'autre – recyclant les lieux communs associés à l'Allemagne, tout en leur donnant un nouveau souffle.

**Biographie.** Doctorante en cotutelle à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et à l'Université Libre de Bruxelles, **Aurore Flamion** entame une thèse en 2021 sous la direction d'Estéban Buch et de Valérie Dufour. Son travail, qui porte sur la réception de la musique allemande en France dans la presse

de l'entre-deux-guerres, entend notamment étudier la transposition dans le domaine musical de préoccupations identitaires. Elle poursuit en parallèle ses recherches autour du compositeur Franz Schreker, auquel elle a consacré son travail de mémoire (« *Les Stigmatisés* de Franz Schreker : entre décadence et dégénérescence, généalogie d'un récit idéologique », sous la direction d'Emmanuel Reibel) et plusieurs articles. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et de l'Université Lyon 2, agrégée d'éducation musicale, elle est chargée de cours à l'Université Lyon 2 depuis 2018. Elle intervient également en tant que conférencière ou dramaturge pour plusieurs institutions (Philharmonie de Paris, Opéra de Lyon, Festival d'Aix-en-Provence).

## **Christelle CHAILLOU-AMADIEU (CNRS - Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers)**

### **Les rondeaux de Guillaume d'Amiens (fin du XIII<sup>e</sup> siècle)**

Les rondeaux du manuscrit Reg. Lat. 1490 (chansonnier *a*) attribués à Guillaume d'Amiens seraient les premières pièces du genre copiées intégralement avec la mélodie, c'est-à-dire pas sous la forme d'une seule insertion lyrique. Le codex contient des pièces classées par genre majoritairement de registre popularisant (chansons, pastourelles, motets et rondeaux, chansons de Notre-Dame, Jeux-Partis) et les dix rondeaux sont placés juste après les motets (fol. 117r-119v). Les rondeaux attribués à Guillaume d'Amiens, trouvère actif dans le dernier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, furent copiés avec la rubrique « Rondet Willaumme d'Amiens paigneur ». L'auteur, contemporain d'Adam de la Halle, que cela soit pour la période d'activité ou la date de consignation des pièces, n'en demeure pas moins très peu étudié par la critique. Contrairement à celles d'Adam de la Halle, les pièces de Guillaume furent copiées en notation non mensurale et sous la forme de monodies. La communication aura donc pour perspective d'étudier les dix pièces du corpus et de montrer que le scribe, qui connaissait bien le travail de Guillaume, a classé les pièces selon des registres différents. Nous montrerons ainsi que le rondeau, même si la forme se fixe à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, fait référence à plusieurs registres pouvant correspondre à une pluralité dans les modalités de performance comme la danse ou le grand chant courtois.

**Biographie.** Christelle Chaillou-Amadiou est chargée de recherche CNRS au CESCUM de Poitiers depuis 2016. Après avoir soutenu une thèse en musicologie médiévale sur les rapports texte/musique dans les chansons de troubadours à l'Université de Poitiers en 2007, elle poursuit ses recherches à l'Université autonome de Barcelone, à l'EPHE sous la direction de Fabio Zinelli, puis au Collège de France en étant l'assistante de Michel Zink de 2013 à 2015. Avec Fabio Zinelli, elle crée en 2013, les rencontres bisannuelles *Philologie et musicologie* afin promouvoir les travaux entre les deux disciplines. Depuis 2016, elle s'intéresse plus particulièrement à la tradition en langue allemande, projet financé par la Fondation Humboldt (2019-2021). Depuis 2019, elle coordonne le programme de recherche interdisciplinaire *MaRITEM* financé par l'Agence Nationale de la Recherche : *Manuscrit du Roi*, Paris, BnF fr. 844 (2019-2024), dont la perspective est de produire une étude du codex et de son contexte de production.

## Eleonora PIPIA (Université de Bologne)

### *La Esmeralda* de Victor Hugo et Louise Bertin : reconstruction d'un livret

Parmi les œuvres présentées à l'Opéra de Paris dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il en est une très particulière : *La Esmeralda*, un grand opéra sur un sujet hugolien, aujourd'hui presque oublié. Néanmoins, cette œuvre présente de nombreux éléments intéressants qui résistent à l'épreuve du temps.

Tout d'abord, elle est un collecteur de traditions (français et italien en ce qui concerne les formes, allemand pour l'harmonie et les timbres orchestraux qui témoignent d'une influence évidente de Meyerbeer). Ensuite, elle a été composée par deux personnalités importantes, Louise Bertin, compositrice et fille du directeur du *Journal des Débats* ; et Victor Hugo, qui a spécifiquement écrit un livret tiré de son roman *Notre-Dame de Paris*. Ses événements ont donc été fortement influencés par la politique française entre la Restauration et la Monarchie de Juillet. En effet, le poids de la censure sur ce livret a été fort, c'est pourquoi sa reconstruction a nécessité un long travail de recherche.

Ma contribution présente plusieurs lignes directrices : en premier lieu, les questions encore ouvertes de datation qui ont été retracées à travers les documents d'archives reçus et les lettres conservées dans les institutions parisiennes ; et les difficultés de la composition dramatique, ce qui a conduit à des versions allant de trois à cinq actes. Elle se concentre ensuite sur les éléments les plus intéressants des versions du livret : c'est-à-dire sur la façon dont la censure a agi, en faisant surtout une guerre féroce au personnage de Frollo, et sur le type de collaboration entre les deux artistes (une collaboration faite d'équilibre et de compromis), pour mieux comprendre comment l'œuvre a été écrite à quatre mains. Elle souligne, enfin, les difficultés d'une édition du livret dans une étude de cas comme celle-ci, où plusieurs sources apportent des versions plus ou moins différentes.

**Biographie.** Eleonora Pipia est diplômée de l'Université de Milan en Lettres modernes (2019), et a obtenu à Milan son master en Sciences de la musique et du spectacle (2021) avec un mémoire, produit en partie à l'université de Fribourg, consacré à la reconstruction philologique de l'opéra *La Esmeralda* composé par Louise Bertin en collaboration avec Victor Hugo. Actuellement, elle étudie dans le cadre des Sciences du Livre et du Document à l'Université de Bologne. En parallèle, elle a étudié la guitare classique. Ses centres d'intérêts portent principalement sur l'opéra français et italien du XIX<sup>e</sup> siècle et sur la production opératique au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec une attention particulière est accordée aux relations entre musique et littérature. Elle a commencé en 2022 son activité éditoriale en publiant un article dans le périodique *Quaderni dell'Istituto Liszt* publié par LIM (Libreria Musicale Italiana).

## Sabine LE HIR (Saprat - École Pratique des Hautes Études)

### Nouvelle édition scientifique et numérique de la *Correspondance* de Berlioz : apports et nouvelles perspectives

L'élaboration d'une nouvelle édition scientifique et numérique de la *Correspondance* de Berlioz, qui fait suite à la publication papier sous la direction de Pierre Citron, vise à offrir de nouvelles perspectives pour la recherche berliozienne et plus largement pour l'histoire politique, sociologique, littéraire, artistique et scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle. Outre une nouvelle transcription des manuscrits auxquels il s'agit d'adjoindre plus de 600 lettres demeurées jusqu'à ce jour inédites, un protocole d'annotations approfondies a été défini offrant l'opportunité d'éclairer d'un jour nouveau certaines problématiques

soulevées et abordées dans l'édition critique des œuvres musicales de Berlioz et dans les publications scientifiques des écrits du compositeur.

Au-delà des problématiques méthodologiques que soulève l'édition d'une correspondance, genre réticulaire et protéiforme par excellence, nous nous proposons de montrer ce que l'édition de lettres inédites et la constitution de nouvelles annotations apportent aussi dans les domaines connexes aux champs d'investigation strictement berlioziens.

À l'aide d'un certain nombre d'exemples, qui vont de la découverte de données factuelles à la constitution de nouvelles hypothèses ainsi qu'à l'ouverture de questionnements inédits, nous soulignerons les éclairages apportés à des problématiques touchant à la biographie de Berlioz, à ses œuvres, au processus créateur du compositeur et de l'écrivain, à son rapport au monde journalistique et éditorial. Nous montrerons également comment différentes données ou hypothèses nouvelles au sujet, par exemple, de certains positionnements ou questionnements esthétiques, politiques et idéologiques de Berlioz permettent autant de réviser l'attitude du compositeur face à des problématiques de son temps que d'éclairer celles-ci de nouveaux apports.

**Biographie.** Docteure en musicologie de l'Université François-Rabelais de Tours (2016), auteur d'une thèse intitulée *Richard Wagner et la France (1830-1861) : nouvelle approche des relations de Wagner avec la France à la lumière de son rapport à l'Allemagne et de la réception française de son œuvre*, **Sabine Le Hir** est chercheure associée au laboratoire Saprat/EPHE, responsable du projet d'une nouvelle édition scientifique et numérique de la *Correspondance* de Berlioz, lauréate de l'appel à projets Émergences de la Mairie de Paris (2021).

## François de MÉDICIS (Université de Montréal - OICRM)

### Franck, le *Pater Seraphicus* non wagnérien ? Une réévaluation sous l'angle de *Ghiselle*

Cette communication est centrée sur le dernier opéra de César Franck, *Ghiselle*. Je fais valoir que le compositeur a infléchi les intentions de son librettiste de manière à exprimer une conception religieuse spéciale, qui est traduite en partie au moyen d'allusions littéraires et musicales à Wagner. De cette manière, Franck dénonce l'intolérance religieuse et plaide pour une attitude œcuménique.

*Ghiselle*, campé dans le haut Moyen Âge comme la majorité des opéras de Wagner, a été écrit dans les deux dernières années de la vie du compositeur et donné en première audition, posthume, en 1896. Dans un article du *Figaro* publié à ce moment-là, le librettiste Augustin-Thierry révèle qu'au milieu de la composition, Franck lui a demandé de changer le dénouement de l'opéra. Ma transcription des esquisses inédites de la première version rejetée par Franck montre qu'initialement, l'opposition des partisans francs et des adversaires gaulois de Gonthram adoptait une construction musicale similaire à celle de l'affrontement des protestants et des catholiques dans l'acte III des *Huguenots* de Meyerbeer. Dans la version finale, cette scène disparaît et l'opéra se conclut avec un duo d'amour et un *Liebestod* modelés sur des passages similaires de *Tristan und Isolde* de Wagner. À la place de l'affirmation triomphale de la foi catholique envisagée par son librettiste ou de la conclusion schopenhaurienne et nihiliste du *Tristan* de Wagner, Franck célèbre l'amour charnel et mystique d'un couple dont les êtres surmontent les clivages de leurs confessions catholique et païenne. Dans la version définitive, le duo d'amour abandonne pour la seule fois l'alternance des voix qui prévaut dans le reste de l'œuvre. Le chevauchement des voix en imitation rappelle le canon rythmique du duo de l'acte II de *Tristan*, tout comme la progression des fragments mélodiques par mouvement chromatique ascendant. Cela permet d'intégrer ce passage de Franck au réseau d'influence déjà défini (Médicis 2020) et qui situe les duos d'amour de *Gwendoline* de Chabrier, du *Roi Arthus* de Chausson et de *Kermaria* d'Erlanger dans la filiation du duo de Wagner. L'interprétation proposée du dénouement

mystique de l'œuvre de Franck et du rôle que les allusions à la musique de Wagner y jouent remettent en cause des idées reçues qui touchent les convictions religieuses et le style musical du compositeur (d'Indy 1906, Vallas 1955, Fauquet 1999).

**Biographie.** **François de Médicis** est professeur de musicologie à l'Université de Montréal. Auteur de *La maturation artistique de Debussy dans son contexte historique (1884-1902)*, il a coédité *Debussy's Resonance* (2018) avec Steven Huebner, et *Musique et modernité en France, 1900-1945* (2006), avec Sylvain Caron et Michel Duchesneau. Avec Fabien Guilloux, il a également coédité l'édition critique des Sonates pour violon de Saint-Saëns (Bärenreiter, 2021). Il a publié des travaux sur différents compositeurs français et russes dans des revues internationales : sur Debussy (*Acta musicologica* 2007), sur Milhaud et la polytonalité (*Music & Letters* 2005 ; *Il saggiatore musicale* 2009), sur Scriabine (*STM-Online* 2009). D'autres travaux sur Bonis, Bruneau, Debussy, Koechlin, Massenet, Milhaud, Messiaen et Stravinski ont paru dans des ouvrages collectifs chez Actes Sud, Brepols, L'Harmattan, les Presses de l'Université de Montréal, Rochester University Press, la Sorbonne, Symétrie, Vrin et Dohr (Cologne).

**Session plénière et posters *Les bibliothèques musicales électroniques en France et en Allemagne* – Vendredi 20 octobre, 16h-18h**

**Allemagne :**

**Dörte Schmidt** (UdK Berlin) pour la *Zimmermann Gesamtausgabe (BAZ-GA)*

**Jürgen Diet** (Bayerische Staatsbibliothek) pour *Musiconn*

**France :**

**Fabien Guilloux** (CNRS - IReMus) pour le projet *ANR Collabscore*

**Vincent Besson** (CNRS - CESR) pour le consortium *Huma-Num Musica2*

**Frédéric Blin** (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg), porteur du projet *MusiquES*

**Session plénière *Musicologie et musicologie didactique : pour une épistémologie des savoirs et savoir-faire de la musique* – Samedi 21 octobre, 9h-11h**

## **Pascal TERRIEN (Aix-Marseille Université - ADEF)**

### **Enjeux de la musicologie didactique au sein de la musicologie générale**

S'il apparaît que la musicologie est nécessaire à la formation d'un professeur de musique ou d'éducation musicale, il semble que les sciences de l'éducation et de la formation puissent aussi être utiles à la formation d'un musicologue. Différentes sciences connexes croisent leur cadre théorique et méthodologique avec la musique et sa pédagogie. Cet ensemble d'approches enrichit les connaissances sur les savoirs et savoir-faire musicaux. Cette communication s'appuyant sur deux exemples de recherches pris dans l'enseignement musical tente à vérifier comment les recherches en pédagogie et didactique de la musique peuvent nourrir la recherche musicologique.

**Biographie.** **Pascal Terrien**, musicien et musicologue, est professeur des universités en didactique des arts à Aix-Marseille Université (AMU) et professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP). Il est directeur de la structure fédérative d'études et de recherche en éducation SFERE-Provence, FED 4238. Chercheur permanent de l'UR 4671-ADEF, et il y dirige le

programme de recherche « Le geste créatif et l'activité formative » (GCAF). Il est associé à l'Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche en Musique (OICRM), Canada. Ses recherches en musicologie didactique portent sur l'enseignement musical. Il est invité comme professeur ou conférencier dans des universités étrangères et grandes écoles de musique. Parmi ses dernières publications, on peut citer *André Jolivet et le centre français d'humanisme musical, 1959-1963. L'art d'enseigner la composition musicale* (Presses Universitaires de Provence, 2022), « Le corps : un impensé didactique », dans *Engager le corps pour enseigner et apprendre. Diversité de perspectives* (dir. H. Duval, C. Raymond et D. Odier-Guedj, FRÉA, Presses de l'Université Laval, 2022), et « Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes », dans *Le violon en France du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours* (dir. C. Fritz et S. Moraly, Sorbonne Université Presses, 2022).

## **Isabelle BRETAUDEAU (Université Lyon 2 - Passages XX-XXI)**

### Département de Musique et musicologie de l'Université Lumière Lyon 2 : le dispositif APEM

Il s'agira ici de parler du dispositif innovant « Coursus aménagé » (ex-APEM), singulier dans le paysage universitaire français actuel, en revenant sur son origine et son bien-fondé ; sa philosophie ; ses règles de fonctionnement administratif ; son organisation pédagogique et son articulation à la L1 ; la question de la notation/évaluation dans ce contexte ; son bilan après douze ans d'existence.

**Biographie.** Isabelle Bretaudeau est maître de conférences à l'Université Lumière Lyon 2. Ayant obtenu des prix au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (écriture), au Conservatoire supérieur de musique de Genève (flûte traversière et musique de chambre) et à l'École Normale de musique de Paris (musique de chambre), elle est aussi titulaire du diplôme de pédagogie Willems. Ses recherches portent sur la musique française entre 1860 et 1940, la relation texte-musique, l'analyse du langage musical et des processus compositionnels, la chanson française et la pédagogie appliquée. Dans ce dernier domaine, elle est l'auteur de quatre ouvrages à destination des étudiants, dont, en deux volumes, *Accompagnement clavier - le clavier dans une perspective d'accompagnement - Éléments d'application* (Lyon, Notissimo, 1998). Elle est à l'origine de la création du dispositif APEM de Lyon 2.

## **Manon BALLESTER (Aix-Marseille Université - Inspe)**

### L'influence de la pratique musicale sur le développement de l'habileté métacognitive d'autorégulation et de l'esprit critique des élèves de primaire

L'état de la recherche révèle l'impact potentiel de la pratique musicale, comme une activité pouvant agir sur les capacités motrices, cognitives et métacognitives de l'apprenant (Fauvel & al., 2012). La pratique musicale régulière engendre des transferts cognitifs (Winner & al., 2013) et améliore la plasticité cérébrale (Fauvel & al., 2012).

Les habiletés métacognitives sont essentielles à l'apprentissage de la musique (Bialystok & DePape, 2009). L'élève est engagé dans un processus réflexif, pouvant participer à structurer et améliorer ses capacités de raisonnement et d'esprit critique.

Cultiver l'esprit critique des apprenants est au cœur des problématiques éducatives (Ministère de l'Éducation nationale, 2013). L'esprit critique, défini comme un « processus cognitif complexe »

(Piette, 1996) et transdisciplinaire, permet à l'apprenant de conscientiser sa pensée et d'en exercer le contrôle, afin de l'exploiter de manière plus efficiente (Ennis, 2018).

Si l'état de la recherche permet d'établir un lien entre pratique musicale et transfert cognitif, peu d'études s'intéressent toutefois aux stratégies d'apprentissage efficaces que la musique permettrait de développer et de mettre en œuvre au sein même du processus de raisonnement des élèves (Winner & al., 2013).

Au regard des apports théoriques en sciences de l'éducation, sciences cognitives et neurosciences (Terrien, 2017 ; Varela, 1996 ; Schön, 2017), la question de recherche interroge la manière dont l'activité de pratique musicale développe l'habileté métacognitive d'autorégulation, nécessaire à l'acquisition de l'esprit critique des élèves de primaire.

Cette communication se propose d'établir un état de l'art, présentant la pratique instrumentale comme vecteur de développement interdisciplinaire et transdisciplinaire de l'activité d'autorégulation et de l'esprit critique à l'école primaire. Une attention particulière sera portée au contexte méthodologique et au protocole expérimental, fondé sur une tâche d'autorégulation et d'esprit critique (Focant & Grégoire, 2008), mise en œuvre parmi un groupe expérimental et un groupe contrôle. Des premiers résultats seront présentés.

Cette réflexion, aux frontières des sciences de l'éducation, sciences cognitives et neurosciences des systèmes, s'inscrit dans une recherche en thèse sur l'influence des enseignements artistiques sur le développement des savoirs fondamentaux à l'école, afin de renseigner la communauté éducative sur les connaissances actuelles dans l'articulation entre enseignement et apprentissage.

**Biographie.** Flûtiste, ayant fait ses études au Conservatoire royal de Bruxelles, **Manon Ballester** est doctorante (quatrième année) en Sciences de l'éducation, UR 4671 ADEF-GCAF à Aix-Marseille Université, FED 4238 SFERE-Provence. Ses recherches portent sur la pratique musicale, l'autorégulation des apprentissages et l'esprit critique.

## **Lara BOISSELEAU (Université de Toulouse - LLA-CREATIS)**

### **Expertises dans la lecture de partition**

L'enseignement consiste entre autres à mener un ou des apprenants à une compétence dans un ou plusieurs exercices relatifs à un domaine. Une expertise assez importante est du reste requise pour enseigner, et l'enseignant développe et fait évoluer cette expertise tout au long de sa vie professionnelle. La notion d'expertise, comme nous le montrerons ici, est liée à plusieurs paramètres, non seulement à la fonction sociale de l'expert, mais aussi à des comportements, des structures cognitives (Morange, 2009).

Nous traiterons dans ce cadre un cas très particulier d'expertise, celui lié à l'écoute suivie sur partition. C'est un exercice qui est abordé à la fois en conservatoire (dans les classes d'analyse musicale, de formation musicale, de direction d'orchestre, etc.), dans l'enseignement supérieur en musicologie (histoire, analyse, etc.) et même au lycée dans les cours de spécialité musique. Il s'agit donc d'un exercice à la fois spécifique et assez largement répandu.

Nous avons mis en place une expérimentation dans le but d'observer les comportements de lecture en fonction des expertises dans un exercice d'écoute suivie sur partition d'œuvres musicales complexes (musiques avec beaucoup de variations simultanées de hauteurs, de tessitures, de timbres, de rythmes, de motifs et d'intensités). Tous les participants étaient des experts de cet exercice car, *a minima*, ils étaient étudiants au niveau supérieur de conservatoire en classe de direction d'orchestre et avaient dirigé plusieurs œuvres en tant que chefs d'orchestre. Ils justifiaient tous d'une expérience musicale de plus de 10 ans et d'un cursus en conservatoire de plus de 5 ans.

Les résultats de l'observation des différents comportements en lecture de partition dans le cadre de l'exercice ont été mis en lien avec des niveaux d'expertise pour chacun des participants et ont révélé

des schémas de lecture différents d'un participant à l'autre, en rapport avec leur expertise globale et leur connaissance particulière de l'œuvre (écoute, lecture, analyse, direction). Ces observations pourraient mener à terme à la formulation de nouveaux objectifs d'apprentissage proposés aux apprenants, qui seraient basés sur nos résultats.

**Biographie.** Lara Boisseleau est harpiste. Après une licence de musicologie à l'UCO, elle a obtenu un master recherche en musicologie à l'Université Toulouse Jean-Jaurès sur la perception de la musique et un DU en musicothérapie. Elle est actuellement doctorante (CDU) en musicologie au laboratoire LLA-CREATIS de l'Université Toulouse Jean Jaurès sous la direction de Ludovic Florin et Pascal Gaillard.

## **Nathalie ESTIENNE (Université Lyon 2 - Passages XX-XXI)**

### **Enseigner la musique aux non-spécialistes à l'université. L'expérience du *faire* à la source de l'acquisition de connaissances ?**

À l'appui des conceptions de l'anthropologue Tim Ingold sur le rôle de l'art comme propédeutique de l'étude, ainsi que sur certains travaux en cognition de la musique, la communication présente une réflexion sur le rôle possible du chant dans deux situations d'enseignement de la musicologie à l'université. Le chant est interrogé dans sa capacité à faire de l'écoute musicale une expérience vécue, porteuse de sens pour les étudiants spécialistes ou non, et dans ses liens avec la mémoire musicale, aspect incontournable de l'apprentissage.

**Biographie.** Nathalie Estienne est agrégée de musique et maître de conférences en musicologie à l'Université Lyon 2, Laboratoire Passages Arts et musique XX-XXI. Formatrice d'enseignants des premier et second degré, elle centre ses recherches sur la voix et le chant dans la pédagogie de la musique dans l'enseignement primaire, secondaire et universitaire.

**Session 4A – Samedi 21 octobre 11h30-13h**

## **Lou-Anne DONGUY (Sorbonne Université)**

### **La musique de mèmes sur TikTok et l'influence des réseaux sociaux sur l'industrie musicale**

En tant qu'utilisatrice de l'application TikTok et amatrice de musique populaire, je n'ai pu m'empêcher de remarquer que certaines musiques en tendance sur la plateforme se retrouvent assez régulièrement dans les classements de musiques populaires, créant des bouleversements dans l'industrie musicale. Ces morceaux sont connus sur l'application, car ils sont inclus dans des vidéos créées par les utilisateurs, et vues des millions de fois. Parmi ces formats de vidéos, on y retrouve les mèmes.

Les mèmes, ces images et vidéos virales, sont bien connus par les jeunes générations. On peut les définir comme des médias qui se partagent entre individus, et qui évoluent. Renforçant la cohésion d'un groupe par des références culturelles propres à celui-ci, ils ont une façon de transmettre les émotions plus précisément qu'à l'écrit. Cette relation entre références culturelles communes à tous et musiques populaires semble être la même que celle que soulignait Philip Tagg : la musique populaire sert de lien social, et est une manière de communiquer, saturée de références. On comprend dès lors que ces propriétés servent à la musique populaire qui, dans une société capitaliste, veut vendre le plus possible au plus grand nombre possible. Les utilisateurs de TikTok ont le même objectif, toucher le plus

d'utilisateurs possibles pour gagner en vue et en popularité. Et pourtant, les morceaux repris dans leurs vidéos sont parfois très éloignés de ce que l'industrie de la musique essaie de vendre à l'heure actuelle.

Mes questions sont les suivantes : dans quelles mesures les mêmes sur TikTok font-ils évoluer les goûts musicaux et les habitudes d'écoute des utilisateurs ? Comment, sur TikTok, changent-ils la promotion des objets musicaux ? Plus largement, changent-ils notre rapport à la musique ? Tout ceci me mène à conclure que TikTok apporte un changement drastique dans notre façon de manipuler la musique et de la consommer. Pour répondre à ces questions, je suivrai le plan suivant : 1) L'application TikTok et la géopolitique ; 2) Définir les mêmes ; 3) L'influence sur l'industrie musicale ; et 4) Deux études de cas : Lil Nas X et Doja Cat.

**Biographie.** Lou-Anne Donguy a obtenu cet été 2023 son master de recherche en musicologie consacré à l'influence de TikTok sur l'industrie musicale et les habitudes d'écoutes des utilisateurs, sous la direction de Philippe Lalitte. Elle projette de s'inscrire en doctorat pour l'année 2024, à l'EHESS ou au Canada (Université de Laval), pour continuer ce projet, en se penchant plus avant sur l'histoire des mêmes musicaux et la corrélation entre l'humour de la jeunesse sur Internet et sa vision de l'avenir.

## Guillaume ABSIL (Université de Tours - ICD)

### Genèse et historicité du lieu commun musical : de la pratique de l'« usage » à la pratique du « *hacking* » en musique

Le lieu commun est non seulement le produit d'une historicité, mais aussi le vecteur de celle-ci. Selon différents modes de reprises et de circulation, tout matériau musical est susceptible d'être répété, varié, transcrit, et donc réutilisé. En circulant d'une œuvre à l'autre, il prolifère et fonctionne comme un matériau générateur de musique, d'autant plus qu'il peut être répertorié dans des traités, ou encore jouer un rôle dans l'Histoire culturelle, sociale et politique. Cependant, à force d'être « usité » dans un même cadre donné, tel thème, telle forme, tel rythme peut aussi se transformer en idée rigide, inerte, toute faite, autrement dit en cliché. Sa banalité et sa trivialité entraînent souvent un renouvellement hors des limites de son cadre initial, via les formes du détournement et du *hacking*.

Après avoir examiné les conditions de transposition du modèle du lieu commun rhétorique en musique notamment dans les traités de l'époque baroque, nous montrerons les limites de cette transposition : puisque le sens de la musique est immanent, tout matériau musical est porteur d'historicité. Selon la manière dont un compositeur fait « usage » d'un matériau en respectant sa fonction première, selon qu'il l'« utilise » en le détournant de sa fonction première, alors on a affaire à un outil, un lieu commun, un cliché. Faire entendre un choral dans une cantate, c'est en faire usage, mais faire entendre un choral dans une symphonie, c'est faire une utilisation. L'utilisation marque un décalage entre deux genres. Cependant, si historiquement l'usage a naturellement tendance à dériver vers l'utilisation, l'utilisation répétée peut redevenir elle-même un usage légitime, voire un cliché. Ainsi, le lieu commun musical circule d'une œuvre à l'autre selon la logique d'un cycle réversible.

Le fonctionnement de la citation musicale sort de ce régime de circularité propre à l'usage, au réemploi et à l'utilisation. Parce qu'elle inscrit une temporalité passée dans l'œuvre présente, en la circonscrivant nettement de manière dialogique, la citation musicale revêt une fonction de communication. Porteuse d'un geste énonciatif clair, la citation est un acte de communication posé par le compositeur, à destination de l'auditeur, mais aussi de l'interprète et du compositeur cité. Durant cette communication, nous appuierons notre propos sur un corpus varié dans le temps et dans l'espace.

**Biographie.** Guillaume Absil est docteur en philosophie esthétique et philosophie de l'art de l'Université de Lille. Soutenue sous la direction de Bernard Sève, sa thèse porte sur les pratiques de citation et de réemploi en musique. Actuellement ATER à l'Université de Tours, il a été ATER à

l'Université de Bordeaux et à l'Université d'Évry, et chargé de cours à l'Université de Lille. Agrégé de musique, il est titulaire d'un master 2 en Philosophie sous la direction de Didier Franck (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) et d'un master 2 recherche en Musique et musicologie sous la direction de Danièle Pistone (Sorbonne Université). Il est diplômé du CNSMDP et du CRR de Rueil-Malmaison. Il est membre actif du laboratoire « Interactions culturelles et discursives de l'Université de Tours » (ICD), et membre associé du laboratoire « Savoirs, textes langages » (STL) de l'Université de Lille.

**Session 4B – Samedi 21 octobre 11h30-13h**

## **Florence MOUCHET (Université de Toulouse - LLA-CREATIS) et Dominique VELLARD (Ensemble Gilles Binchois)**

### **Notation et choix d'interprétation : repenser le chant des *Cantigas de Santa Maria***

La nécessité d'un travail soutenu sur les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X s'explique aisément par la qualité et le nombre des chansons rassemblées et magnifiquement transmises dans les manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne la musique elle-même, ce corpus a été largement étudié et interprété, mais il reste des aspects qui nécessitent des éclaircissements.

Il est en effet difficile de restituer en toute exactitude ces chansons qui, malgré une notation unifiée, répondent à des réalités musicales (et poétiques) diverses. Un mouvement esthétique très prégnant dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle fut de faire littéralement « entrer » l'ensemble des monodies contemporaines (chansons de trouvère, laudes italiennes, etc.) dans des schémas rythmiques métriques. Les chansons de « haut style » sont pourtant conçues pour s'adapter à la prosodie sans contrainte métrique. Le rythme – dit « libre » – se crée par la conjonction de la structure prosodique et de la formulation mélodique. En revanche, d'autres chansons conviennent naturellement à une pulsation régulière. La normalisation de la notation répond donc de façon homogène à des situations diverses.

Cette situation, en apparence normée, appelle à revisiter le corpus des *Cantigas de Santa Maria*. N'est-il pas préférable, parfois, d'opter pour une interprétation fondée sur un rythme libre – dans le style du « grand chant » – et non sur un rythme mesuré ? L'obligation qui semble nous être faite de suivre une rythmique contraignante n'est-elle pas, en définitive, liée à des contingences historiques plutôt qu'à une réelle prise en compte d'éléments prosodiques, pourtant prioritaires en termes de vocalité ?

Cette communication sera l'occasion de montrer que le style vocal de certaines *Cantigas* justifie en soi de dépasser la trace écrite, synonyme de disjonction avec le chant, pour repenser fondamentalement une vocalité qui ne peut s'exprimer pleinement que dans la perspective du rythme libre du « grand chant ».

#### **Biographies.**

**Florence Mouchet** est maîtresse de conférences à l'Université Toulouse Jean Jaurès depuis 2000, et membre de l'équipe de recherche LLA-CREATIS. Ses travaux de recherche portent principalement sur les processus de réemploi et d'inter-musicalité dans les lyriques profanes médiévales, les représentations musicales et le rôle de l'image dans le texte manuscrit, ainsi que, plus récemment, sur la littérature théorique associant musique et médecine au Moyen Âge. Depuis 2020, elle est responsable du parcours de master *Médiation de la musique*, dans le cadre duquel elle travaille notamment avec des chercheurs en sociologie de la culture et en sciences de l'information et de la communication.

Ténor, compositeur, directeur de l'Ensemble Gilles Binchois, **Dominique Vellard** mène les destinées de cet ensemble depuis sa création en 1979. Il a tenu un rôle prépondérant dans l'épanouissement de l'« école française » de musique médiévale. Parallèlement à ses activités dans le domaine des musiques anciennes, il développe régulièrement des projets originaux avec des musiciens de diverses traditions orales, savantes comme populaires. De 1982 à 2019, il a été professeur d'interprétation des répertoires médiévaux et renaissants à la Schola Cantorum de Bâle et a dirigé les « Rencontres Internationales du Thoronet » pendant 30 ans. Dominique Vellard compte à son actif environ 70 disques dont une soixantaine à la tête de l'Ensemble Gilles Binchois. En 2017, il a été promu chevalier de la Légion d'honneur.

## **Cécile BEAUPAIN (Sorbonne Université - IReMus)**

### **Le calligramme invisible de Baude Cordier**

Une des énigmes de la notation rythmique des deux calligrammes de Baude Cordier, *Belle, bonne sage* et *Tout par compas* est l'inutilité apparente de certains de ses signes.

Ces effets de notation ont pour fonction de créer une strate abstraite, formée par la mise en valeur de nombres carrés, triangles ou circulaires dont on trouve la description dans l'*Institution arithmétique* de Boèce. Ces nombres forment une géométrie invisible « à l'image » de ces calligrammes.

*Amans ames secretement* est une pièce dans laquelle l'omniprésence de ces nombres, dans sa structure, nous a amenée à imaginer qu'elle puisse être un calligramme invisible. Les nombres parfaits 6 et 28 – égaux à la somme de leurs diviseurs – y sont aussi mis en valeur par les mêmes procédés. Les nombres parfaits étant également des nombres triangles, on mesure l'importance, dans un contexte chrétien, de leur valeur symbolique.

Elle formerait un triptyque avec ces deux autres pièces et renforcerait leur symbolique trinitaire.

**Biographie.** Formée aux notations médiévales, dans une visée à la fois théorique et pratique, par Raphaël Picazos, au CRR de Noisiel, **Cécile Beaupain** a obtenu un master 2 en rédigeant un mémoire sur la notation rythmique proportionnelle dans les pièces dites « à canon » du manuscrit « de Chypre » (Tor, BU, J.II.9) dont elle a édité les pièces profanes en transcription diplomatique chez Ut Orpheus, en collaboration avec Gisèle Clément et Terence Waterhouse. Vièliste. Elle a fondé l'ensemble Palma Ociosa avec Gayané Doneyan à la flûte et Richard Maygnan au luth pour jouer et enregistrer des pièces tirées ce répertoire, et prépare une thèse, sous la direction d'Alice Tacaille (Sorbonne Université-IReMus), sur la notation que Baude Cordier emploie dans ses pièces les plus subtiles. Par ailleurs, elle est titulaire du DUMI et musicienne intervenante en milieu scolaire dans les écoles du Perreux-sur-Marne depuis 1995.

## **Gaël SAINT-CRICQ (Université Lyon 2 - IHRIM)**

### **« Hé ! Monnier ! » : une miniature musicale de la vie parisienne au XIII<sup>e</sup> siècle**

Si le Moyen Âge fut une période marquée par la passion des sommes – ouvrages théologiques, chroniques, romans ou traités –, il développa par ailleurs un goût certain pour les formes courtes : fabliaux, contes, *exemple*, interpolations de romans ou recueils de proverbes témoignent d'une culture contrastante du récit bref, offrant un éventail de fonctions – comique, didactique, mnésique, etc. – qui tranchent avec celles des récits prolixes dans lesquels il est parfois enchâssé.

Ce contraste peut, toutes proportions gardées, être débusqué dans le domaine musical. Pour s'en tenir au XIII<sup>e</sup> siècle, aux formes prolixes de l'organum et du conduit parisiens ou des chansons des troubadours et trouvères, le motet polyphonique vernaculaire offre un contre-fil tout en concision,

avec son syllabisme et sa strophe unique constituée de quelques vers. C'est précisément sur l'une des pièces les plus courtes du répertoire, le motet *Hé ! Monnier !* / (PRETI) OSUS (manuscrit de Montpellier, fol. 269 v) que se focalisera cette communication. Cette pièce est aussi remarquable pour sa brièveté que pour la singularité et l'antagonisme des deux voix qui la constituent : le *motetus* propose une curieuse petite scène de quatre vers où dialoguent un meunier et une jeune fille dans un langage obscène, et se trouve superposé, en une alliance improbable, à une teneur inédite issue d'un répons pour la fête de Saint-Denis.

La communication élucidera les fonctions et significations que revêt cette forme courte. Dans un premier temps, la contextualisation de la saynète pittoresque du *motetus* dans les mentalités, les chansons et la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance permettra d'y reconnaître un motif folklorique bien connu, condensé à l'extrême dans un but comique. Dans un second temps, l'élucidation du rouage articulatif cette formule folklorique au fragment du répons dionysien mettra en évidence la fonction topographique de la teneur, qui localise la scène du moulin du *motetus* au cœur du quartier meunier du Paris du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi une miniature de la vie parisienne que livre cette pièce. Elle participe, avec quelques autres motets, au genre de l'éloge urbain des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, creusant le sillon de ces œuvres qui dépeignent une ville débordante d'activités, de rencontres et de sons, et dont les saynètes de rue pénétrèrent tant la littérature, l'iconographie, que la musique à la fin du Moyen Âge.

**Biographie.** Gaël Saint-Cricq est professeur des universités en musicologie à l'Université Lyon 2, chercheur à l'IHRIM, et spécialiste de l'histoire et de l'analyse des répertoires et pratiques de la musique du Moyen Âge. Après une thèse sur le motet du XIII<sup>e</sup> siècle à l'Université de Southampton, sa recherche porte, à travers articles et éditions critiques, sur l'histoire et l'analyse de la polyphonie et de la chanson en langue vernaculaire, l'édition et l'histoire des collections musicales, et l'auctorialité dans la musique médiévale. Auteur en 2022 d'une Habilitation autour de l'étude des relations entre musique et répertoire dramatique au XIII<sup>e</sup> siècle, il travaille actuellement à la direction, en compagnie d'Anne-Zoé Rillon-Marne, de l'ouvrage collectif *Composers in the Middle Ages* (Boydell & Brewer), et à l'édition d'un fascicule de polyphonie de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Session 5A – Samedi 21 octobre 14h-15h30**

## **Jean-Pierre MOREAU (Musique et Informatique de Marseille )**

### **Analyser et représenter le temps perçu dans les œuvres interdiscursives vidéomusicales**

Pratique artistique émergente, la vidéomusique se présente comme une œuvre fixée sur support électronique, « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » (Piché). Les termes « musique et image » désignent ici la musique électroacoustique ou expérimentale, d'une part, et les arts visuels (animation, photographie), d'autre part.

Entre 2011 et 2018, j'ai animé, pour et avec le laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), un atelier d'expérimentation au sein duquel nous avons édifié et expérimenté, en co-construction, un corpus lexical ayant pour finalité l'analyse de la relation entre les médias sonore et visuel, telle que perçue par l'audio-spectateur en relation d'empathie avec l'œuvre vidéomusicale. Questionnant l'hybridité de cet alliage, après avoir posé l'hypothèse d'une relation dialogique à l'œuvre (Bakhtine) établie sur la conscience du temps de l'audio-spectateur (Husserl), nous avons revisité notre méthode d'analyse par segmentation d'Unités Sémiotiques Temporelles (UST ; MIM) afin de proposer un ensemble lexical permettant, en première personne, d'échanger de façon argumentée, sourcée et contradictoire, à propos de cette interdiscursivité.

Après avoir présenté et explicité les Profils Temporels Perçus au moyen d'exemples, je montrerai que l'audio-spectateur fait système avec l'œuvre vidéomusicale, qu'il l'in-forme et qu'elle devient ainsi discours, dans un mouvement de transduction (Simondon). Je proposerai ensuite un système d'écriture de cette relation d'individuation afin d'en permettre l'analyse rhétorique.

**Biographie.** Jean-Pierre Moreau est compositeur et docteur en musicologie. Chercheur associé aux laboratoires PRISM UMR7061 et ADEF UR4671 (programme Geste Créatif et Activité Formative – GCAF) et président du laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), ses travaux portent sur la sémiologie temporelle dans les œuvres audiovisuelles, la relation entre les médias audio et visuel perçue métaphoriquement par l'audio-spectateur et la rhétorique audiovisuelle qui potentiellement résulte de cette perception.

## Yann BERTRAND (Université de Tours)

### La musique comme moyen de récréation de l'Europe des Lumières au cinéma : Nino Rota et *Le Casanova* de Federico Fellini

Avec *Satyricon*, *Le Casanova* de Fellini est probablement l'œuvre la plus déroutante et la plus complexe de son auteur. Giacomo Casanova, aventurier du Siècle des Lumières, s'est rendu célèbre par sa réputation de séducteur aux multiples conquêtes. Très librement adaptée des *Mémoires* de ce Dom Juan à l'italienne, l'œuvre labyrinthique de Federico Fellini s'attache davantage à déconstruire l'image mythique qui entoure le personnage plutôt qu'à en brosser un portrait épique et élogieux.

Sombre et abyssal, mélancolique et crépusculaire, le film présente un univers esthétique très marqué dont le baroque, ouvertement factice, n'a rien d'une reconstitution réaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout, ici, est en effet affaire de réinvention, de réélaboration et de reconstruction de la réalité dans les studios de Cinecittà si chers au cinéaste. Tout en supervisant les décors et costumes confectionnés par Danilo Donati, le maquillage des acteurs assuré par Rino Carboni, la photographie et la lumière de Giuseppe Rotunno, Fellini porte également un regard attentif à la musique composée par son collaborateur le plus fidèle : Nino Rota. Car, dans cette mise en scène fastueuse qui vise à feindre, à simuler et à transfigurer le réel pour finalement le dépasser, la musique occupe un rôle de première importance. À mille lieues des ritournelles de cirque, des chansons populaires et des airs de *music-hall* caractéristiques de l'univers fellinien, la partition lunaire du *Casanova* s'impose comme l'une des plus singulières de la création de Rota.

En quoi la musique du *Casanova* de Fellini reflète-t-elle l'ensemble de la démarche esthétique et artistique du cinéaste ? Quels types d'écritures Nino Rota y exploite-t-il et en quoi se rapprochent-elles d'une esthétique musicale néoclassique ? Par quels procédés compositionnels le musicien parvient-il à exprimer le sentiment d'enfermement psychologique de Casanova et à symboliser l'idée d'éternel recommencement, au centre de la mise en scène de Fellini ?

Cette intervention a donc pour but d'interroger *Le Casanova* de Fellini par le prisme de sa musique afin de voir comment celle-ci agrège la mise en scène du créateur, d'un point de vue tant formel et esthétique que narratif. En abordant des exemples précis, je montrerai également qu'il existe une correspondance dans les rapports entre musique et images.

**Biographie.** Étudiant en Master Musique et Sciences Humaines à l'Université de Tours, Yann Bertrand consacre ses recherches au domaine de la musicologie du cinéma. Il a notamment consacré un mémoire intitulé « La musique dans les adaptations cinématographiques de *Lolita* de Vladimir Nabokov : Stanley Kubrick (1962) et Adrian Lyne (1997) » et publie sur internet des vidéos-essais consacrées à la musique de film. La dernière en date, « La musique du film *Théorème* : Eros Thanatos ou le Requiem de la bourgeoisie » a été réalisée à l'occasion du centenaire de la naissance du poète et cinéaste Pier Paolo Pasolini. Comme le laisse entrevoir ce dernier travail, Yann Bertrand s'intéresse à

présent plus particulièrement à la musique dans le cinéma italien, notamment des années 1950 à 1980, à travers l'œuvre des réalisateurs de cette époque.

**Session 5B – Samedi 21 octobre 14h-15h30**

## **Jean-François GOUDESSENNE (CNRS - IRHT)**

### Quelle exigence méthodologique de la musicologie médiévale pour résister à la tentation du « rite extraordinaire » ?

Le souvenir de Jean-Yves Hameline au colloque de Metz sur l'Art du chantre carolingien (1996), illustré d'une brillante conférence sur Alcuin, comme une entrevue au sujet des recherches menées au *Cerimm* de Royaumont, éveillent toujours ma curiosité quant aux problématiques complexes que pose le chant grégorien dans sa difficile aptitude à s'adapter aux célébrations liturgiques contemporaines. À l'échelle mondiale, depuis le Centre national de Pastorale liturgique, Hameline ne pouvait que constater une irrésistible évolution vers le *song*, la mélodie accompagnée et le cadre tonal plus que la conservation du langage modal et des formes héritées du premier millénaire chrétien, n'en déplaise aux nostalgiques de la période pré-conciliaire.

Il me semble qu'un bilan sur les méthodes de recherche et d'édition critique et génétique des plain-chants du premier millénaire (romano-franc dit par tradition grégorien, ambrosien, hispanique, gallican, vieux-romain...) l'aurait vivement interpellé dans sa vision structuraliste des formes musicales qui se sont déployées sur le temps long de l'histoire. Mon propos tente notamment de montrer en quoi la réforme conciliaire et la « messe de Paul VI », qui maintiennent par principe le chant grégorien dans la célébration catholique, n'est pas antagoniste avec les recherches historiques sur le haut Moyen Âge. Pour citer l'historien René Raymond, c'est même Vatican II qui a promu les études de la patrologie, de la critique des textes et d'une approche comparée des études bibliques avec le grec, l'hébreu et les langues de l'Orient ancien. Peu de grégorianistes, encore aujourd'hui, osent déconstruire cette artificielle opposition entre *liturgie ordinaire* et *extraordinaire*, probablement à cause d'un climat conflictuel apparenté aux incessantes luttes de la société française depuis la Révolution jusqu'à 1905 — et aux derniers remous du récent *Motu proprio* du Pape François I<sup>er</sup>, curieux écho à celui d'un Pie X (1903).

Dans ce contexte difficile que l'exigence intellectuelle nous oblige à aborder, je reviendrai sur l'apport des travaux menés sur le grégorien et les musiques médiévales depuis les années 60-70, pour montrer combien la découverte des textes (notamment toutes ces gloses que représentent tropes, séquences, proses, hymnes, vers poétiques édités par l'école de Stockholm), et la recherche comparée des langages, structures et formes entre les branches du christianisme, favorisées par un esprit œcuménique, font de notre plus beau « trésor de l'Europe », un tout autre monument que l'austère missel tridentin. Nous essaierons, à partir de quelques exemples d'œuvres très symboliques (séquence *Victimae Paschali laudes*, introïts *Puer natus est et Resurrexi*, le *trisagion* du Vendredi-Saint), de rendre plus évident l'écart considérable entre la vision idéalisée de la liturgie catholique de l'époque de Palestrina avec la réalité foisonnante des écoles monastiques et cathédrales de nombreuses régions d'une Europe à la fois singulière, unie et ouverte sur les cultures euro-méditerranéennes entre Charlemagne et la renaissance du XII<sup>e</sup> siècle. Le corpus grégorien ne serait pas replié sur lui-même, mais plutôt appelé à intégrer des compositions additionnelles, à l'instar des gloses et des commentaires des Pères de l'Église à l'égard de la Bible.

**Biographie.** Spécialiste de l'*historia* (office composé sur les Passions et Vies de saints) dont il découvre les foyers de culture dans l'Europe de l'Ouest (VIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.), **Jean-François Goudesenne** renouvelle l'approche critique du chant grégorien et ses concepts induits de texte et d'auteur, en proposant l'hypothèse d'une genèse à *trois types*, successifs en trois phases chronologiques, opposée à

l'historiographie traditionnelle d'une origine *messino-sangallienne*, et fait évoluer la musicologie « grégorienne » vers les sciences historiques et philologiques, qui lui donnent des perspectives historiques profondément renouvelées sur les écoles de chant, de composition, les réseaux et les aires culturelles européennes. Après le programme *Coenotur* (2018-2023) sur l'histoire, l'archéologie et les textes des centres ecclésiastiques de Touraine entre les VIII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles (en partenariat avec le *Lat-Citeres* et l'Université d'Hambourg), l'obtention d'un Appel à projet « Patrimoine écrit » du ministère de la Culture, intitulé *Remembratio codicum*, l'a conduit à se focaliser sur le vaste corpus des fragments (bibliothèques et archives).

Publications majeures : Les Offices historiques de la Province de Reims (Brepols, 2002) ; *Émergences du chant grégorien : les strates de la branche « Neustro-insulaire » (687-930)*, Brepols, (*Musicalia Antiquitatis & Medii Aevi*, 1), Turnhout, 2018 ; Elsa de Luca, Jean-Fr. Goudesenne & Ivan Moody (dir.), *Scriptor, Cantor, & Notator : The Materiality of Sound in Chant Manuscripts* (sous presse, 2023).

## Christophe d'ALESSANDRO (CNRS - LAM-D'Alembert)

### Organologie, musique et théologie dans la vision trinitaire d'Ignace de Loyola à Manrèse

La musique n'occupe quasiment aucune place dans les écrits d'Ignace de Loyola (1491-1556). Le mot lui-même ne figure pas dans les *Exercices spirituels*, le *Journal* ou le *Récit du pèlerin*. Le chant n'est mentionné que pour être exclu des *Constitutions*. Exception notable à cette absence, une allégorie musicale de la Trinité est rapportée dans le *Récit* autobiographique dicté au soir de sa vie à Louis Gonçalvez da Câmara de 1553 à 1555. Cette « élévation de l'esprit » se déroule à Manrèse en 1522, une période marquée par l'alternance de scrupules et de révélations, dans un bouillonnement intérieur : « Dieu se comportait avec lui de la même manière qu'un maître d'école se comporte avec un enfant : il l'enseignait ». Des cinq points de cet enseignement, c'est le premier qui nous intéresse ici :

« Premièrement. Il avait une grande dévotion pour la Très Sainte Trinité, et c'est pourquoi il priait chaque jour les trois personnes distinctement. Et comme il priait aussi la Très Sainte Trinité, il lui vint à l'esprit de se demander comment il faisait pour prier quatre fois la Trinité [...], son esprit commença à s'élever, comme s'il voyait la Très Sainte Trinité sous la forme de trois touches (*tres teclas*), et cela avec tant de larmes et tant de sanglots, qu'il ne put s'en empêcher. »

« *Tres teclas* » est rendu en français par « trois touches », voire « trois touches d'orgue ». Les commentaires portent sur l'accord ou l'harmonie au sein de la Trinité qu'évoquerait l'orgue et, par métonymie, la musique. Plusieurs questions restent en suspens. Une question théologique : comment et pourquoi Ignace se pose-t-il le problème de la quadruple oraison ? Une question herméneutique : l'interprétation des trois touches comme une figure ou allégorie de la Trinité ? Une question organologique : de quelles touches et de quel instrument s'agit-il ? Une question musicologique : quel est le sens musical de l'harmonie et de l'accord à l'époque d'Ignace ? Nous défendons une interprétation organologique et non pas musicale, de la vision d'Ignace. Plutôt que de voir dans ces trois touches l'image de l'orgue et de l'harmonie, nous pensons qu'elle évoque le souvenir d'un manicordion ou clavicorde lié. En étudiant la théologie et en examinant des images de la Trinité dans le contexte de la *devotio moderna*, la facture des instruments à clavier et de leur musique dans l'Espagne de la fin du Moyen Âge, nous tenterons de démontrer la vraisemblance de l'hypothèse d'une allégorie organologique et visuelle plutôt que d'une allégorie musicale et sonore.

**Biographie.** **Christophe d'Alessandro** est directeur de recherche au CNRS, responsable de l'équipe LAM (Lutherie Acoustique Musique, institut Jean Le Rond d'Alembert, Sorbonne Université). Il a publié de nombreux travaux en sciences de la parole et de la voix, informatique musicale, acoustique musicale et organologie. Ses recherches actuelles portent sur le clavicorde et l'orgue, la musique médiévale pour clavier, l'orgue et l'électronique temps-réel, la synthèse vocale performative et le geste.

Organiste titulaire de Sainte-Élisabeth à Paris, improvisateur et compositeur, Christophe d’Alessandro s’intéresse particulièrement aux « nouvelles lutheries électroniques » : orgue et électronique temps-réel (l’enregistrement de ses œuvres a été distingué par cinq « diapasons » en 2012), synthèse vocale performative (1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> prix de la Margareth Guthman Musical Instrument Competition à Atlanta en 2015 et 2022 pour le Cantor Digitalis et Voks).

## **Théodora PSYCHOYOU (Sorbonne Université - IReMus)**

### **Musique, rituel, langage et poésie en milieu catholique dans l’archipel grec au XVII<sup>e</sup> siècle : à propos de l’hymnaire de Scordialo**

Cette communication explore des pratiques dévotionnelles, musicales et poétiques, qui ont pu se développer dans les environnements catholiques de l’espace hellénique et en particulier insulaire de l’archipel égéen à l’époque moderne. Nous nous concentrerons sur l’exemple de sources conservées aux archives de l’archevêché de Naxos, Tinos, Andros et Myconos, situé à Xynara (Tinos). Elles donnent à voir des traces de pratiques improvisées, que nous évaluerons en particulier à travers une étude de cas : un hymnaire manuscrit et inédit de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, composé de textes en grec moderne transcrits phonétiquement en caractères latins (graphie désignée localement par le terme de *frangochiotika*), que nous proposons de désigner par « hymnaire Scordialo », du nom de son ancien possesseur. Il s’agit d’un exemple très intéressant de poésie néo-grecque sur des sujets spirituels. La langue vernaculaire est livrée sous forme versifiée en vers politiques (décapentasyllabiques), qui constitue le schéma dominant des improvisations poétiques en langue grecque chantées sur des grilles mélodiques (telles les *mantinades* crétoises) ; même si le manuscrit, comme la plupart des hymnaires, ne comporte aucune musique notée, la dimension performative s’adosse très certainement sur ce type de schémas musicaux. Ce manuscrit rare est à la fois modeste, par sa dimension liée à la dévotion populaire, et très complet, dans les différents aspects de son contenu ; ses feuillets sont en outre richement décorés de dessins qui participent au récit christique du cycle temporel. La composition, la graphie et le rendu sonore de ce document sont tout à fait singuliers ; son statut mobilise quantité de questions relatives à des expressions liturgiques comme dévotionnelles qui donnent lieu à des pratiques musicales (et plus largement culturelles) originales. Celles-ci intègrent à la fois les problématiques de la contre-réforme en la matière, et de fait confèrent un statut crucial aux langues vernaculaires – un grec autre que celui des évangiles –, en milieu catholique dans un espace grec multiconfessionnel et insulaire, celles de l’oralité et de l’écrit, de la poésie et de la musique, de la pédagogie et des stratégies pastorales.

**Biographie.** Théodora Psychoyou est maîtresse de conférences HDR à Sorbonne Université et membre de l’IReMus, dont elle est actuellement la directrice. Docteure de l’université de Tours, elle fut pensionnaire à la Villa Médicis (2005-2007), membre de l’équipe du RISM (manuscrits musicaux anciens) à la BnF (1997-2005) et chercheuse associée au CMBV (1997-2007). Elle est vice-présidente de l’International Musicological Society (mandat 2022-2027). Ses travaux portent sur l’histoire et les mécanismes du discours sur la musique aux XVII<sup>e</sup> et début du XVIII<sup>e</sup> siècles en France, sur l’économie et le statut des sources musicales et théoriques, et sur la musique religieuse au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment celle de M.-A. Charpentier. Ses projets actuels concernent la réception de l’héritage antique dans la pensée musicale à l’époque moderne, la querelle des Anciens et de Modernes en musique et ses ramifications, le rapport entre musique et science au XVII<sup>e</sup> siècle, enfin les pratiques musicales latines en milieu multiconfessionnel en Grèce.