

Table des matières

3 **Présentation**

4 **Programme**

Résumé des Communications

8 **La rencontre Debussy-Nijinski : fusion ou discordance ?**

Muriel Joubert, Université Lumière Lyon 2.

9 **Les Ballets suédois et la musique : une situation contradictoire.**

Sabine Vergnaud, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC) Saint-Etienne.

10 **De quelques figures de rencontres entre musique et danse improvisée dans le cinéma de fiction.**

Gilles Mouëllic, Université Rennes 2.

11 **Libérer les sons et les mouvements : l'esthétique commune de John Cage et de Merce Cunningham.**

Anne de Fornel, Paris IV.

12 **Esquisse d'une théorie des relations entre danse et musique dans une pratique inter- et multimédia.**

David Revill, University of Maryland (États-Unis).

13 **Dire l'image. Une expérience.**

Jean-Philippe Guye, CNSMD Lyon.

14 **Sacrifice et silence dans les œuvres de Luigi Nono et d'Andreï Tarkovsky.**

Charlotte Ginot-Slacik, CNSMD Lyon, doctorante à l'Université de Rouen.

15 **Mouvement, mètre et musicalité dans la belle danse (de 1680 à 1795).**

Dora Kiss, doctorante à l'Université de Genève et à l'Université de Nice-Sophia Antipolis.

17 **De la cadence fine et savante : exemples tirés du répertoire théâtral noté au début du XVIII^e siècle.**

Hubert Hazebroucq, Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS), Université de Reims.

18 **De quelques articles consacrés à la danse dans *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.**

Alban Ramaut, Université Jean Monnet de Saint-Étienne.

19 **Dernière rencontre. *Marguerite et Armand*, l'ultime hommage de Frederick Ashton à Fonteyn et Noureev.**

Giuseppe Montemagno, Université de Catane (Italie).

20 **Musique et danse entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, d'une musique dansée à une musique pour la danse.**

Welleda Muller, Université Paris-Sorbonne.

- 21 **Quand les chorégraphes contemporains s'emparent de l'opéra : *Orphée et Eurydice* de Pina Bausch et *Didon et Énée* de Sasha Waltz.**
Stéphane Sawas, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO)
Paris & Ecole normale Supérieure (ENS).
- 22 **Algorithme et esthétique : des inter-relations dans la pièce dansée *Stocos*.**
Pablo Palacio, Zurich University of the Arts.
- 23 **Un exemple de danse « cosmique » dans le paysage chorégraphique contemporain : corps dansant, corps sonore chez Anne-Teresa de Keersmaeker.**
Sarah di Bella, Université Paris Ouest-Nanterre – La Défense.
- 24 ***Le Marteau sans maître*, ou comment Béjart découvre Artaud dans la musique de Boulez.**
Antony Desvaux, doctorant à l'Université Paris 8.
- 25 **La musique de ballet de Nikos Skalkottas en tant que corpus représentatif des enjeux esthétiques en Grèce dans les années 1930-40.**
Lorenda Ramou, doctorante CNSMDP et Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
- 26 **Les ressorts sociologiques d'une alchimie musicale. L'articulation de la danse et de la musique au cours du processus de création de *La Source* à l'Opéra de Paris.**
Laura Cappelle, doctorante Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- 27 **Noverre : le maître de ballet et la musique au XVIII^e siècle.**
Françoise Dartois-Lapeyre, laboratoire de recherche du Centre Roland Mousnier,
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)-IUFM de Paris.
- 28 **Le ballet au sein d'un ouvrage lyrique : l'exemple du *Don Juan* de Mozart et *Da Ponte* à l'Académie de Musique (1805 et 1834).**
Séverine Féron, Université de Bourgogne.
- 30 **1917-1918, *L'Homme et son Désir* de Claudel, Milhaud, Parr : un creuset anthropologique.**
Frank Langlois, CNSMD Lyon.
- 32 **Ce que le cinéma fait à la danse : les représentations de kabuki dans les films muets et les premiers films sonores japonais.**
Simon Daniellou, Université Rennes 2.
- 33 **Corps et sonorités tsiganes sous la caméra de Tony Gatlif.**
Charlotte Riom, Fondation Getulio Vargas, Rio de Janeiro (Brésil).
- 34 **Moments transgressifs : la danse improvisée dans le film non-musical.**
Gaëlle Lombard, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense.
- 35 **L'écriture du geste et du mouvement dans les œuvres de Karlheinz Stockhausen des années 70 et 80 (*Inori*, *Harlekin*, *Kathinkas Gesang*).**
Emmanuel Ducreux, CNSMD Lyon & CNSMD Paris.
- 36 **Physique et métaphysique chorégraphique dans le cinéma musical de Max Ophuls.**
Philippe Roger, Université Lumière Lyon 2.
- 37 **Remerciements**

Colloque international du 16 au 18 avril 2013

Le colloque « Danse et musique : l'art de la rencontre », abordera trois jours durant, la problématique de la rencontre artistique entre danse et musique, parfois sous le regard d'une caméra, en la déclinant selon des angles de réflexion variés. Entre prééminence de l'une sur l'autre, recherche de la symbiose et indépendance affichée, ce colloque propose une relecture des relations entre la musique et la danse au travers d'exemples marquants de la Renaissance à nos jours.

Les journées du colloque seront rythmées par des interventions musicales, chorégraphiques et de musique à l'image.

Si danse et musique ont de tout temps multiplié les points de rencontres, ceux-ci ont pu prendre au cours des époques des formes et des sens variés, souvent symptomatiques de l'évolution de la pensée, du sens de la culture et des idées au sein la société. En témoignent les relations entre maîtres à danser et compositeurs pendant les ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, l'émergence de l'opéra ballet, la stylisation des formes de danses, à travers le souvenir de leurs cadres rythmiques, dans le cadre des suites instrumentales des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, ou, plus récemment, des relations célèbres entre chorégraphes et compositeurs, comme celles de George Balanchine et d'Igor Stravinsky, ou encore d'associations comme celles de John Cage et Merce Cunningham, et de Thom Willems et William Forsythe. Depuis la fin du ^{xix}e siècle et au cours du ^{xx}e siècle, musique et danse ont multiplié les types de rencontres.

Dès son origine, le cinématographe a manifesté sa passion pour le mouvement dansé, et ce dès les premiers films d'Edison et des Frères Lumière. Le cinéma hollywoodien s'est très tôt emparé de la comédie musicale pour en faire un genre cinématographique à part entière de même de nombreux opéras ont fait l'objet d'œuvres cinématographiques. Danse et musique tissent désormais de nombreux liens à l'intérieur de films qui ne sont ni dédiés à la danse, ni à la musique. Enfin, depuis plusieurs décennies, la chorégraphie filmée a acquis le rang d'œuvre d'art, pendant que de nombreux compositeurs ont intégré les images projetées au sein de leurs œuvres scéniques.

Géry Moutier, directeur du CNSMD de Lyon
Emmanuel Ducreux, direction scientifique du Colloque

Comité scientifique :

Martin Barnier – Université Lyon 2
Jean-Claude Ciappara - CNSMD de Lyon
Marc Desmet – Université Jean Monnet – Saint Etienne
Emmanuel Ducreux – CNSMD de Lyon/ CNSMD de Paris
Jean Geoffroy – CNSMD de Lyon
Dominique Hervieu – Maison de la Danse et Biennale de Lyon
Géry Moutier – CNSMD de Lyon
Alain Poirier – CNSMD de Lyon
Florence Poudru – CNSMD de Lyon
Béatrice Ramaut – Chevassus – Université Jean Monnet – Saint-Etienne
Pierre Saby – Université Lyon 2

Programme



mardi 16 avril

13h30-16h00 **Ouverture du colloque** par Géry Moutier, directeur et Emmanuel Ducreux, chef du département de culture musicale.

■ Président de séance, Alain Poirier

La rencontre Debussy-Nijinski : fusion ou discordance ?

Muriel Joubert, Université Lumière Lyon 2

Les Ballets suédois et la musique : une situation contradictoire

Sabine Vergnaud, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC) Saint-Etienne

De quelques figures de rencontres entre musique et danse improvisée dans le cinéma de fiction

Gilles Mouëllic, Université Rennes 2

Libérer les sons et les mouvements : l'esthétique commune de John Cage et de Merce Cunningham

Anne de Fornel, Paris IV

16h00 *pause*

16h15-18h00 **Souvenir du MAC**
atelier chorégraphique, Dominique Genevois.
Sébastien Libolt, Jory/Jothy : Shazam ; John Cage : *Atlas Eclipticalis* pour flûtes
Avec Maxime Bordessoules, Gabriel Fillatre, Renaud Garros, Randy Lopez,
Joséphine Meunier, Amlmendra Navarro, Jade Orgeas, Benoît Peillon,
Garegin Pogossian, Eva Rauch, Emma Saide, Margaux Tonder, Ana Torrealba,
danse

■ Président de séance, Martin Barnier

Esquisse d'une théorie des relations entre danse et musique dans une pratique inter- et multimédia.

David Revill, University of Maryland (États-Unis).

Dire l'image. Une expérience.

Jean-Philippe Guye, CNSMD Lyon

Sacrifice et silence dans les œuvres de Luigi Nono et d'Andreï Tarkovsky.

Charlotte Ginot-Slacik, CNSMD Lyon, doctorante à l'Université de Rouen

20h30 **Point de rencontre avec un compositeur Luis de Pablo**
atelier XX-21 - Fabrice Pierre, direction
solistes des classes de chant
département danse - Marie-Françoise Garcia, chorégraphie

R. Gerhard : *Nonette*

L. De Pablo : *Razón Dormida*

M. De Falla : *Tréteaux de Maître Pierre*



mercredi 17 avril

9h00-10h45

Des musiciens qui dansent

département de musique ancienne du CNSMD - Martial Morand, préparation musicale

Programme de danses françaises du XV^e au XVIII^e siècle :

Basse-danse « Filles à marier »

Eustache du Caurroy : Pavane « une Jeune Fillette »

Branle des Lavandières

De La Barre : Sarabande

Pascal Collasse : Menuet

Jean-Philippe Rameau : Gavotte

Véronique Bouilloux, violon - Barbara Brzezinska, clavecin - Maeva Depollier, chant

Sacha Dessandier, violoncelle - Hélène Diot, clavecin - Delphine Dulong, clavecin

Anna-Liisa Eller, kannel (instrument traditionnel d'Estonie) - Camille Joutard, chant

■ Président de séance, Pierre Saby

Mouvement, mètre et musicalité dans la belle danse (de 1680 à 1795)

Dora Kiss, doctorante à l'Université de Genève et à l'Université

de Nice-Sophia Antipolis

De la cadence fine et savante : exemples tirés du répertoire théâtral noté au début du XVIII^e siècle

Hubert Hazebroucq, Association pour un Centre de Recherche sur

les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS), Université de Reims

10h45 pause

11h00-12h30

R. Schumann : *Davidbündlertänze op. 6, n°1 à 6*

Benjamin d'Anfray, piano

■ Présidente de séance, Florence Poudru

De quelques articles consacrés à la danse dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert

Alban Ramaut, Université Jean Monnet de Saint-Étienne

Dernière rencontre. Marguerite et Armand, l'ultime hommage de Frederick Ashton à Fonteyn et Noureev.

Giuseppe Montemagno, Université de Catane (Italie).

12h30 pause

13h30-15h00

K. Stockhausen : *Zungenspitzentanz*

(Danse du bout de la langue) pour piccolo solo

Alice Szymanski, flûte

■ Président de séance, Alain Poirier

Musique et danse entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, d'une musique dansée à une musique pour la danse.

Welleda Muller, Université Paris-Sorbonne.

Quand les chorégraphes contemporains s'emparent de l'opéra : Orphée et Eurydice de Pina Bausch et Didon et Énée de Sasha Waltz.

Stéphane Sawas, Institut National des Langues et Civilisations Orientales

(INALCO) Paris & Ecole normale Supérieure (ENS).

15h00 pause



mercredi 17 avril

15h15-17h00

I. Xenakis : *Psappha*

Galdric Subirana, percussions et Frank Gizycki, danse

- Président de séance, Emmanuel Ducreux

Algorithme et esthétique : des inter-relations dans la pièce dansée Stocos
Pablo Palacio, Zurich University of the Arts

Un exemple de danse « cosmique » dans le paysage chorégraphique contemporain : corps dansant, corps sonore chez Anne-Teresa de Keersmaeker

Sarah di Bella, Université Paris Ouest-Nanterre – La Défense.

Le Marteau sans maître, ou comment Béjart découvre Artaud dans la musique de Boulez

Antony Desvaux, doctorant à l'Université Paris 8

17h00

pause

17h15-18h30

Ensemble instrumental du CNSMD de Lyon

Composition de Hugo Gonzalez

sur le film *The Love of Zero* (Robert Florey, 1927)

- Président de séance, Frank Langlois

La musique de ballet de Nikos Skalkottas en tant que corpus représentatif des enjeux esthétiques en Grèce dans les années 1930-40
Lorenda Ramou, doctorante CNSMDP et Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Les ressorts sociologiques d'une alchimie musicale.

L'articulation de la danse et de la musique au cours du processus de création de La Source à l'Opéra de Paris.

Laura Cappelle, doctorante Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.



jeudi 18 avril

9h00-11h00

Consort Brouillamini

Aranzazu Nieto, Elise Ferrière, Virginie Botty, Florian Gazagne, flûtes à bec
œuvres d'Henry Purcell et de Johann-Sebastian Bach

- Présidente de séance, Florence Poudru

Noverre : le maître de ballet et la musique au XVIII^e siècle

Françoise Dartois-Lapeyre, laboratoire de recherche du
Centre Roland Mousnier, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)-IUFM de Paris

Le ballet au sein d'un ouvrage lyrique : l'exemple du Don Juan de Mozart et Da Ponte à l'Académie de Musique (1805 et 1834)

Séverine Féron, Université de Bourgogne.

1917-1918, L'Homme et son Désir de Claudel, Milhaud, Parr : un creuset anthropologique.

Frank Langlois, CNSMD de Lyon

11h00

pause

11h15-12h30

Héloïse Mas, mezzo-soprano et Mathilde Verolles, soprano, Jean-Marc Lesage, piano

œuvres de Bizet, Saint-Saëns et Fauré.

- Président de séance, Frank Langlois

Ce que le cinéma fait à la danse : les représentations de kabuki dans les films muets et les premiers films sonores japonais.

Simon Daniellou, Université Rennes 2

Corps et sonorités tziganes sous la caméra de Tony Gatlif.

Charlotte Riom, Fondation Getulio Vargas, Rio de Janeiro (Brésil).

12h30

pause

13h30-15h30

Open Mind : musique de chambre improvisée

collectif d'improvisation du CNSMD de Lyon

Jean-Marc Foltz et Henri-Charles Caget, accompagnement artistique.

- Président de séance, Martin Barnier

Moments transgressifs : la danse improvisée dans le film non-musical

Gaëlle Lombard, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense.

L'écriture du geste et du mouvement dans les œuvres de Karlheinz Stockhausen des années 70 et 80 (Inori, Harlekin, Kathinkas Gesang)

Emmanuel Ducreux, CNSMD Lyon & CNSMD Paris.

Physique et métaphysique chorégraphique dans le cinéma musical de Max Ophuls

Philippe Roger, Université Lumière Lyon 2

15h30-16h00

clôture du colloque

21h00

spectacle *Light Music* de Thierry de Mey

Jean Geoffroy, « chef solo » et Franck Berthoux, dispositif

La rencontre Debussy - Nijinski : fusion ou discordance ?

Muriel Joubert

« Je renonce à vous décrire ma... terreur, s'exclame Debussy, lorsque, à la répétition générale, je vis que les nymphes et les faunes bougeaient sur la scène comme des marionnettes, ou plutôt comme des figurines de carton, se présentant toujours de côté, avec des gestes durs, anguleux, stylisés de façon archaïque et grotesque ! » (Claude Debussy, Interview du 23 février 1914). La première rencontre esthétique entre la musique de Debussy et la chorégraphie de Nijinski a lieu alors que les Ballets russes décident en 1912 d'une nouvelle production à partir du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composé 20 ans auparavant, musique ressentie d'ailleurs comme « trop floue, trop douce » par Nijinski même. Cette première discordance, entre deux esthétiques pourtant modernes, ne semble pas s'atténuer lors de la deuxième collaboration. En Juin 1912, Diaghilev commande *Jeux* : Debussy s'exécute sur le scénario de Nijinski, mais la chorégraphie finale aux gestes anguleux et d'inspiration dalcrozienne ne plaît pas plus au compositeur, dont le propre style a pourtant évolué depuis le *Prélude à l'après d'un faune*.

Quelles sont les raisons de cette discordance qui apparaît dans les déceptions des deux artistes, du public et des critiques ? Si l'on peut concevoir un décalage – peut-être issu d'un écart chronologique – entre les deux esthétiques dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la vision rétrospective qui nous appartient aujourd'hui ne permet-elle pas de mettre en valeur l'étroite corrélation qui existe entre les deux artistes au moment de *Jeux* et à travers cette œuvre chorégraphiée ? Une prise en compte du contexte artistique général, et notamment de la peinture, où le sens de la profondeur change considérablement entre l'impressionnisme et le cubisme, aidera à apporter quelques éléments de réponse.

Orientation bibliographique

- CARON, Pascal, *Faunes : poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, Paris, Champion, 2006.
- JOUBERT, Muriel, « Debussy et le cubisme », in Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série *Musique et arts plastiques* n° 7, année 2004, publié en 2009.
- JOUBERT, Muriel, « La musique de Debussy et les différents courants esthétiques entre 1907 et 1917 : du brouillage au contour retrouvé », in *Analyse musicale* n° 58, Décembre 2008.
- NECTOUX, Jean-Michel, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Paris, Adam Biro, 1989.
- ARDES, Guillaume de, *Nijinski : sa vie, son geste, sa pensée*, Paris, Hermann, 2006.
- PASLER, Jann, Debussy, « *Jeux* : Playing with Time and Form », in *19th-Century Music*, Vol. 6, n° 1, Sumer 1982, p. 60-75, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/746232>
- *Claude Debussy, Jeux de formes*, sous la direction de Maxime Joos, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2004.
- *Le Sacre du printemps de Nijinski*, Étienne Souriau, François Lesure, Dominique Jameux, Les carnets du Théâtre des Champs-Élysées, Cicero, Paris, 1990.

Vidéographie

- *L'Après-midi d'un faune*, chorégraphie de Nijinski, recréé au Théâtre national de l'Opéra de Paris, décors et costumes d'après les originaux de Léon Bakst. Réalisation : Colin Nears, La 7, Warner music France, 1992.
- *Le Sacre du printemps*, chorégraphie de Nijinski, reconstruite par Millicent Hosdon, Orchestre et Ballet du Théâtre Mariinski, direction de Valery Gergiev, réalisation : Denis Caiozzi, DVD Bel Air Classiques, 2009.

Muriel Joubert, docteur en musicologie et auteur d'une thèse intitulée « Matière, Espace, Temps. L'œuvre de Debussy à la rencontre des arts et des lettres », est professeur agrégé à l'Université Lumière Lyon 2. La réflexion d'esthétique comparée – musique et art pictural particulièrement – qu'elle mène sur la période artistique de Debussy à partir d'une approche qui combine perception et analyse, et touche ainsi à la psycho-acoustique, lui a permis d'élargir ses recherches à la musique des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. A la suite d'articles importants sur Ligeti, Muriel Joubert mène actuellement un travail plus général sur la notion de profondeur en musique, dans la période qui s'étend de la fin du ^{xix}e siècle à aujourd'hui.

Les Ballets suédois et la musique : une situation contradictoire

Sabine Vergnaud

Malgré l'hégémonie des Russes, les cinq années d'existence des Ballets suédois (1920-1925) marquent profondément le monde de la danse par l'audace de leur programme et les innovations chorégraphiques, poétiques, picturales et musicales proposées. En effet, leur directeur Rolf de Maré et leur chorégraphe Jean Börlin souhaitent créer un nouvel art et une nouvelle sensibilité esthétique dans lesquels la danse est un guide. Cette ambition se réalise en particulier durant leurs trois années de collaboration avec le Groupe des Six et leurs amis écrivains (Cocteau, Cendrars, Claudel, Canudo) et peintres (Hugo, Léger, Lagut). Si *Marchand d'oiseaux* (Tailleferre, 1923) participe à la renommée de la compagnie en attirant à la fois l'élite et le grand public parisien, *L'Homme et son désir* (Milhaud, 1921), *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Groupe des Six, 1921), *Skating Rink* (Honegger, 1922) et *La Création du monde* (Milhaud, 1923), proposent de nouvelles définitions du ballet où la danse n'est plus au centre mais unit la poésie, la musique et la peinture.

Dans ce renouvellement du ballet comme genre, quelle est véritablement l'influence de la musique sur la chorégraphie ? La musique est-elle la source d'inspiration de Börlin ? Parmi ces cinq créations, *Skating Rink* et *Marchand d'oiseaux* sont représentatives de l'ambiguïté de la position du chorégraphe face à la musique. Leur étude s'appuiera sur des sources primaires inédites conservées notamment dans le fonds Rolf de Maré au Dansmuseet de Stockholm. La mise en relation entre musique et texte à partir de ces sources, confrontées avec les correspondances, les maquettes des décors, costumes, les esquisses chorégraphiques permettra de déterminer la place et le rôle de tous les acteurs durant l'élaboration de ces ballets et plus particulièrement la corrélation entre musique et danse. Cette approche transdisciplinaire montrera alors que la musique n'est pas l'unique source d'inspiration du chorégraphe.

Orientation bibliographique

Correspondances

HONEGGER, Arthur, Lettres à ses parents. Bâle : Fondation Paul Sacher, fonds Honegger, correspondance Arthur Honegger, microfilm 165.1.

HONEGGER, Arthur, Lettres à Rolf Maré, Paris, 1^{er} décembre [1921], 28 décembre [1921], 23 janvier 1922. Manuscrits. Stockholm : Dansmuseet, dossier « Ballets suédois, *Skating Rink* », sans cote.

Partitions manuscrites :

- HONEGGER, Arthur, *Skating Rink*, Paris, partition d'orchestre, janvier 1922. Manuscrit conservé au Dansmuseet de Stockholm, sans cote.
- TAILLEFERRE, Germaine, *Marchand d'oiseaux, ballet en I acte*, « réduction pour piano », s.l., avril 1923. Manuscrit autographe. Conservé au Dansmuseet de Stockholm, sans cote.

Manuscrits et tapuscrits sur les livrets :

- CANUDO, Ricciotto, « *Skating Ring à Tabarin*, Ballet-aux-patins pour la musique de », *Mercure de France*, 15 mai 1920, pp. 74-81 et pour la plaquette : Paris : Mercure de France, 1920, 16 p., exemplaire avec annotation au crayon de papier par Jean Börlin au Dansmuseet de Stockholm.
- [PERDRIAT, Hélène], *Scénario, s.l.n.d.*. Tapuscrit conservé au Dansmuseet de Stockholm, « Dossier Ballets suédois *Marchand d'oiseaux* », sans cote.

Ecrits publiés des auteurs :

- LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris : Gonthier, 1965.
- TAILLEFERRE, Germaine, *Mémoires à l'emporte-pièce*, recueillis et annotés par Frédéric Robert, *Revue internationale de musique française*, n°19, Paris-Genève : Champion-Slatkine, février 1986.

Monographies :

- HÄGER, Bengt, *Les Ballets suédois*, Paris : Damasse ; Denoël, 1989, 303 p.
- NÄSLUND, Erik, *Rolf de Maré*, traduit du suédois par Etienne Clotuche, Paris : Actes Sud, 2009, Stockholm : Langenskölds, 2008.

Professeure agrégée, docteur en musicologie et qualifiée aux postes de maître de conférences, chercheur-associée au laboratoire du CIEREC, enseignante à l'Université de Picardie Jules Verne, en master « Education et Formation ». Sa thèse, dirigée par Béatrice Ramaut-Chevassus, portait sur « La musique et les arts dans la collaboration du Groupe des Six avec les Ballets suédois (1920-1925) ». Elle a publié des articles dans *L'Education musicale*, le *Bulletin Paul Claudel*, ainsi que dans les actes des colloques *Des Ballets russes aux Ballets suédois, Quelques aspects de la vie musicale parisienne (1909-1929)*, et *Marges de l'opéra : musiques de scène – musiques de film – musiques radiophoniques (1920-1950)* (Vrin, 2012). Sa dernière communication au séminaire du CIEREC « Dire, chanter = passage » parlait du *Gendarme incompris et des Mariés de la Tour Eiffel, deux genres hybrides, témoignages des préoccupations de Jean Cocteau sur les frontières entre théâtre et chant*.

De quelques figures de rencontres entre musique et danse improvisée dans le cinéma de fiction

Gilles Mouëllic

Dans *Improviser le cinéma*, (éditions Yellow Now, 2011) j'ai analysé brièvement des moments improvisés dans des séquences où des acteurs dansent seuls avec pour unique contrainte la durée d'un morceau de musique, sans aucune autre indication que celle de libérer des forces sensées déborder toute prévision, tout programme de type scénaristique. La présente proposition se situe dans la continuité de ce travail sur l'improvisation, travail que je souhaite ici approfondir et élargir à un autre corpus, sans abandonner toutefois mon intérêt pour la danse libre, non chorégraphiée.

La question de la rencontre entre cinéma, musique et danse sera abordée à plusieurs niveaux, notre projet étant d'analyser différentes figures qui se croisent parfois au cinéma, dans des œuvres de metteurs en scène aussi différents que John Cassavetes (*Faces*, 1968), Maurice Pialat (*Loulou*, 1980), Jim Jarmusch (*Permanent Vacation*, 1980) Claire Denis (*US Go Home*, 1994) ou Eric Rohmer (*Les Nuits de la pleine lune*, 1984). La danse improvisée dans la fiction cinématographique permet d'une part des rencontres singulières entre des corps et des musiques, et rend possible d'autre part l'exploration de formes inédites de mises en scène mais aussi de montage, au sens cinématographique du terme. Entre le plan séquence de Claire Denis dans *US Go Home* et la succession rapide de plans courts de Cassavetes dans *Faces*, il existe des manières différentes de donner à voir le mouvement de la danse et ses liens avec la musique... et le cinéma. Ce sera aussi l'occasion de s'interroger sur les spécificités des musiques convoquées par les cinéastes, et notamment sur la place du rock et du jazz dans le corpus concerné, sans oublier peut-être de revenir à la musique africaine qui a accompagné nombre de formidables séquences de danse dans les films de Jean Rouch, lui que l'on peut considérer comme un des maîtres du « cinéma improvisé ».

Orientation bibliographique

- *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011, 224 pages, traduit en anglais sous le titre «Improvising cinema», dans la collection Film Culture in Translation (dir. Thomas Elsaesser), Amsterdam University Press/Chicago University of Chicago Press, 2013.
- *La Musique de film*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2003.
- *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2000.

Direction d'ouvrages (sélection) :

- *La pensée esthétique de Gérard Genette*, avec Joseph Delaplace et Pierre-Henry Frangne (dir.), coll. Aesthetica, 2012. Co-rédaction en chef, avec Jean-Pierre Criqui, du numéro double 112/113, été/automne 2010, des *Cahiers du Musée d'Art Moderne* (Centre Georges Pompidou) numéro intitulé « le cinéma surpris par les arts ».
- *Filmer l'acte de création*, avec Pierre-Henry Frangne et Christophe Viart (dir.), PUR, coll. Le spectaculaire, 2009.
- *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, avec Sylvie Chalaye (dir.), PUR, coll. Le spectaculaire, 2008.

Articles récents :

- « A quatre mains : Krzysztof Komeda et la musique du *Départ* », in Jacques Déniel, Alain Keit, Marco Uzal, *Jerzy Skolimowski. Signes particuliers*, Crisnée, Yellow Now, 2013, p. 85-91.
- « Photogénie du jazz » et « Le jazz et la modernité de la musique de film », deux articles dans le catalogue de l'exposition *Musique & cinéma. Le mariage du siècle ?*, Cité de la Musique (du 19 mars au 18 août 2013), sous la direction de N. T. Binh, co-édition Cité de la Musique/Actes Sud.

Professeur en Etudes cinématographiques et musique, Gilles Mouëllic enseigne le cinéma et le jazz à l'université Rennes 2 où il anime le programme ANR *Filmer la création artistique* (FILCREA, 2009/2012) au sein de l'équipe *Arts, pratiques et poétiques* (EA 3208), dont il est également le directeur. Il est l'auteur notamment de *Jazz et cinéma* (Cahiers du cinéma, 2000), *Le jazz, une esthétique du XXème siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2000), *La Musique de film* (Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP, 2003), ainsi que d'un recueil d'entretiens : *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes* (Séguier/Archimbaud, 2006). Il a codirigé à l'automne 2010, avec Jean-Pierre Criqui, le numéro 112/113 des *Cahiers du Musée d'Art Moderne* (Centre Pompidou), numéro intitulé « Le cinéma surpris par les arts ». Ses travaux actuels portent sur les relations entre techniques et esthétiques ainsi que sur l'improvisation en tant que mode de création au cinéma, avec notamment la publication récente, aux éditions Yellow Now, d'un essai intitulé *Improviser le cinéma* (2011).

Libérer les sons et les mouvements : l'esthétique commune de John Cage et de Merce Cunningham

Anne de Fornel

Peu de collaborations artistiques s'étendent sur cinquante ans. Ce fut pourtant le cas du compositeur John Cage et du chorégraphe Merce Cunningham qui créent de 1942 à 1992 quarante-neuf œuvres. L'examen de ce corpus révèle à la fois l'évolution de leur production respective, mais aussi les chemins communs qu'ils ont choisis d'emprunter. Dans un premier temps, l'emploi d'une « structure rythmique macro-microcosmique » permet à la musique et à la danse « d'être séparés mais de se retrouver à des endroits structurels » comme en témoigne *Root of an Unfocus* (1944). À partir de 1951, les deux créateurs s'engagent dans la recherche de procédés impersonnels permettant au hasard d'être à l'origine de la conception de l'œuvre et de jouer un rôle à différents stades de l'élaboration. L'utilisation stricte des opérations de hasard du *Yi Jing* donne corps à l'objectif inauguré par Cage dans le troisième mouvement du *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951) et par Cunningham dans les *16 Dances for Soloist and Company of Three* (1950). Dans la série des *Music for Piano 1- 20* (1952-1953), le compositeur met à profit l'utilisation des imperfections du papier. Ce procédé impersonnel est aussi adapté par Cunningham aux imperfections du sol dans la *Suite for Five in Time and Space* (1956) afin de situer les mouvements dans l'espace. Mais à partir des années soixante, la plupart des œuvres musicales de Cage prennent une forme indéterminée, le hasard se situant au moment de la performance. *Second Hand* (1970) est la dernière œuvre dans laquelle Cunningham suit la phraséologie de la partition musicale. En raison de l'imprévisibilité du résultat sonore, la chorégraphie et la composition sont dès lors conçues séparément comme l'illustre *Inlets* (1973). Dans cette communication, nous montrerons comment l'indépendance entre la musique et la danse n'empêche pas qu'une esthétique commune – libérer les sons et les mouvements – reste présente au sein de leurs œuvres collaboratives.

Orientation bibliographique

- BOSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 2000.
- BROWN, Carolyn, *Chance and Circumstance : Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York, Alfred A. Knopf, 2008.
- COPELAND, Roger, *Merce Cunningham : The Modernizing of Modern Dance*, New York ; Londres, Routledge, 2004.
- KOSTELANETZ, Richard (éd.), *Conversing with Cage* [1988], New York ; Londres, Routledge, 2003.
- KOSTELANETZ, Richard (éd.), *Merce Cunningham : Dancing in Space and Time*, New York, Da Capo Press, 1992.
- LESSCHAEVE, Jacqueline (éd.), *Merce Cunningham : Le Danseur et la Danse*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1980.
- REVILL, David, *The Roaring Silence, John Cage : A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992.
- SILVERMAN, Kenneth, *Begin Again : A Biography of John Cage*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.
- VAUGHAN, David (dir.), HARRIS, Melissa (éd.), *Merce Cunningham : Fifty Years*, New York, Aperture, 1997.

Musicienne franco-américaine, Anne de Fornel conjugue avec talent différentes activités artistiques. Elle est titulaire d'un Master de piano du Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon (classe de Florent Boffard et Svetlana Eganian). En 2012 et 2013, elle enregistre deux disques pour le Label Hortus : « Un Long Voyage – Œuvres pour piano solo et musique de chambre de Pierre Wissmer » avec le *Trio Steuermann* et « Tramages – Œuvres concertantes de Martin Matalon, Philippe Hurel et Bernard Cavanna » avec l'*Ensemble Mesostics*.

Auteur de nombreuses publications sur la Seconde École de Vienne et le compositeur américain John Cage, Anne de Fornel devient Docteur en Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) en 2012. Elle organise la même année le colloque international « Nouvelles perspectives sur l'œuvre musicale et plastique de John Cage » à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Elle poursuit actuellement un Master spécialisé « Médias, Art et Création » à HEC Paris.

Esquisse d'une théorie des relations entre danse et musique dans une pratique inter- et multimédia

David Revill

Au cours du siècle qui vient de s'écouler et tout particulièrement de sa deuxième partie, diverses technologies ont vu le jour permettant un lien informatif entre danse et musique. Après un bref tour d'horizon historique remontant à la Grèce antique, seront passées en revue les avancées qui firent date dans ce domaine au XX^e siècle, tels le terpsiton de Thérémine, les cellules photoélectriques et les capteurs développées pour *Variations V* de John Cage, les accéléromètres utilisés dans le *Telepos* de Gordon Mumma, tels aussi les premiers outils audionumériques (ex. le *Mandala* de Very Vivid). Les technologies audionumériques d'aujourd'hui seront examinées comme Isadora et différentes configurations de Max/MSP/Jitter utilisant des capteurs et des interfaces-utilisateur-intelligent (HID- human interface devices).

Des problématiques philosophiques de création liées à la relation entre la danse et l'art sonore émergent dans le contexte de la pratique interactive en général. La conversion du mouvement en son ou inversement tend à n'être qu'un lien de notion. La relation est parfois très directe (répertoire, motivée, diégétique), parfois plus complexe. Mais qu'est-ce qui constitue une relation proprement signifiante et non plus arbitraire ? Cette problématique n'a guère été théorisée (à quelques exceptions simplistes) ni été résolue en pratique.

Le concept spécifique d'une *unité* de la danse et de l'art sonore sera discuté et lié à des considérations d'unité comme aspect central de la musique savante de l'après-guerre (relations de hauteurs mais aussi de spatialisation et de timbre ainsi que d'inter- et multimédia). Les polémiques concernant la validité de l'unité comme catégorie analytique seront considérées tout comme les points de vue s'écartant de l'opposition binaire unité/multiplicité, en référence aux *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Un enjeu supplémentaire en terme de relation entre danse et musique concerne ce qui a pu être caractérisé de «vidéo-logique» ou «oculaire-centré» –l'influence sur notre façon de penser et sur notre pratique de la préséance donnée à l'œil devant l'abstrait ou le sens auditif.

Œuvres et installations

- 2012 : *Un peu de temps*, piano, three percussion and electronics
- 2007 : sound installation with W-LAN / Bluetooth triggering, for the Innsbrucker Hauptbahnhof of the ÖBB
- 2006 : *Nichtzweiheit*, live electronics
- 2005 : *Cannon River Watershed Partnership installation*, Minnesota, U.S.A. 2003 Double Vie, ensemble and live electronics
- 2002 : *Mechanischer Atem*, accordeon solo Governor Carlson, recorded electronic sounds and live electronics (C.C.M.I.X. / Experimentalstudio, Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg)
- 1997-98 : *Revenant, a Circus on the Films of Georges Méliès*, four players (variable instrumentation) and four projectors
- 1997 : *The Dark Matter*, piano interior and live electronics (Experimentalstudio, Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg)

Compositeur d'origine britannique, David Revill a travaillé dans divers pays parmi lesquels l'Autriche, la Pologne, la Roumanie, la Croatie, le Canada et tout particulièrement en France, en Allemagne et aux États Unis. Ses résidences d'artiste incluent les festivals du Begegnungen, Innsbruck (1999, 2003), le McKnight Visiting Composer (1997), et les concerts portraits concerts de la Biennale de Zagreb.

Dire l'image. Une expérience.

Jean-Philippe Guye

En 2010, Philippe Roger réalise un film sur Dinu Lipatti, à partir de clichés inédits de l'ultime récital du pianiste à Besançon en 1950, ainsi que des premières années du festival. Il me demande d'écrire librement autour des photographies de mon choix. Douze textes, sous forme d'abécédaire, s'ancrent à une vingtaine d'images, adoptant le format et la poétique du fragment. Un essai critique sur le film, ainsi qu'un texte de présentation, "Dire l'image", en précisent le propos.

De la démarche de ces interventions littéraires, je propose ici de rendre compte.

Le point d'opacité d'une photographie retrouvée a suscité le film. Le silence des images est ce qui nous fait dire. La Mélisande de Maeterlinck « ne cache pas mais elle ne parle pas. Telle est la Photo. Elle ne sait dire ce qu'elle donne à voir. » Ces phrases de Roland Barthes résonnent en écho de ce que j'avancé ailleurs quant à l'analyse musicale : parler de musique revient également à interroger un mutisme. Je transpose sur la photographie l'hypothèse que c'est le caractère singulier de l'expérience musicale – son « excès » – qui détermine notre désir de parole, notre irruption dans ce champ clos, mais ouvert, d'un texte où faire œuvre ; élaborant un sens lui-même en excès – c'est-à-dire débordant tout ce que l'interprétation pourrait d'abord rechercher d'objectif, de strictement adéquat, d'homothétique à l'objet : le leurre d'une analyse positiviste. Analyser la musique / dire l'image, participeraient d'une même démarche compensatoire, face à l'opacité de l'univers des formes. Analyser là, (d)écrire ici, c'est s'attacher à un objet rétif, et d'autant plus qu'il résiste. Dans le cas de Mélisande, le secret provoque fascination mais aussi violence : rétention d'une parole, silence forcé. Pour la musique comme pour la photographie, c'est parce qu'elles sont muettes, à leur manière opaques, que nous désirons leur agréger une parole.

Orientation bibliographique

- ARASSE, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 2008.
- ARASSE, Daniel. *Histoires de peinture* [Denoël, 2004], Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 2006.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Sur la photographie*, [textes 1925-1939], trad. Jörn Cambreleng, Arles, Éditions Photosynthèses, coll. "Argentiques", 2012.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978. Contient une traduction des fragments critiques et des fragments de l'*Athenaeum* de Friedrich Schlegel (1797-98).
- GUYE, Jean-Philippe. "Analyse du sens, sens de l'analyse", *Entretiens* n°2, novembre 1986.
- RICOEUR, Paul. "Plaidoyers pour le récit", in *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. "Essais", 1983.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Bourgois, 1979.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

Professeur d'analyse musicale et d'esthétique au CRR de Lyon, d'art et civilisation au CNSMDL. Vice président de l'Association des Professeurs de Culture musicale. A animé les revues *Entretiens* et *Analyse musicale*. Auteur d'articles sur Monteverdi, Haydn, Berlioz, Gounod, Debussy, etc., a publié avec Philippe Gouttenoire un *Vocabulaire pratique d'analyse musicale* (Delatour), ainsi que des articles sur des sujets tels que l'analyse, la répétition, le mythe de Don Juan, Charles Rosen, le peintre Gazier, la *Salomé* de Fabritius, ou le film de Philippe Roger sur Dinu Lipatti, *Le Récital de Besançon : Douze Intermezzi romanesques*. Collabore régulièrement avec la *Revue de Musicologie*. Auteur de pièces de théâtre sur Schumann : *le Pensionnaire d'Endenich*, ainsi que sur Debussy : *Lutter avec le bleu du ciel*. Se produit actuellement avec l'ensemble de musique baroque La Rêveuse, pour une série de conférences-concert, "L'art du portrait". En projet : une communication sur le cinéaste Jean Grémillon (Cerisy, août 2013).

Sacrifice et silence dans les œuvres de Luigi Nono et Andreï Tarkovsky

Charlotte Ginot-Slacik

En 1986, Luigi Nono découvre à Paris *Le Sacrifice*, ultime film d'Andreï Tarkovsky. Un an plus tard, le musicien achève *No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, créé le 28 novembre 1987 à Tokyo.

La pièce, composée à partir des textes de la Kabbale qui passionnent alors le musicien vénitien, est traversée par une double influence : celle de la culture hébraïque, omniprésente dans l'œuvre dernière de Luigi Nono (*Caminantes... hay que caminar*, le projet inabouti *Manfred* etc.) et le temps suspendu, immobile du *Sacrifice*. Dans *No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, Nono conjugue ces deux aspects pour remettre les causes les composantes du son qu'il spatialise ensuite via le live électronique et la technique halaphon.

Par delà l'hommage, il existe de fortes analogies entre le cheminement du cinéaste russe et celui du musicien vénitien : fascination pour des figures sacrificielles (*Il Canto sospeso*, 1956, *L'Enfance d'Ivan* 1962), référence omniprésente à la nature (l'arbre du cinéma tarkovskien, la mer de ... *sofferte onde serene...*, des *Canciones a Guiomar*, de « *Hay que caminar* » *sonando*). Et si Nono et Tarkovsky n'ont jamais eu de contacts personnels – mais ont eu au moins une connaissance en commun : Claudio Abbado –, leurs dernières œuvres, marquées par le silence (hébraïque chez Nono, mystique chez Tarkovsky), le deuil et l'attente d'un horizon messianique, sont porteuses des mêmes interrogations.

Cette communication s'articulera en deux temps : d'abord questionner les « éléments communs » à ces deux artistes puis s'attarder spécifiquement sur *No hay caminos hay que caminar... Andrej Tarkovskij* afin d'analyser la nature de l'hommage au cinéaste russe et de considérer le dernier style de Luigi Nono.

Orientation bibliographique

- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, 2000
- CACCIARI Massimo, *L'Ange inévitable*, Paris, Christian Bourgeois, 1998
- CALABRETTO Roberto (dir.) *Andrej Tarkovskij e la musica*, Lucca, LIM, 2010
- FENEYROU Laurent, *Il canto sospeso de Luigi Nono*, Paris, Michel de Maule, 2002
- JABÈS Edmond, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982
- KOVACS BALINT Andras, SZIGALIS Akos, *Les mondes d'Andreï Tarkovsky*, Paris, L'Âge d'homme, 1990
- MORELLI Giovanni, *Scenari della lontananza fuori di se*, Venise, Marsilio Editori, 2003
- NONO Luigi, *Écrits*, traduction établie par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgeois, 1993
- NONO Luigi, *Écrits*, traduction établie par Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 1996
- RAMAZZOTTI Marinella, *Luigi Nono*, Palerme, L'EPOS, 2007
- ROSENZWEIG Franz, *L'Étoile de la rédemption*, Paris, Seuil, 2003
- *Sefer Yetsirah ou le Livre de la création*, traduction établie par Paul B. Fenton, Paris, Rivages, 2002
- TARKOVSKY André, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

Charlotte Ginot-Slacik enseigne l'Histoire de la musique au CNSMD de Lyon ainsi que l'Analyse et la Culture musicale au CRD de Bobigny. Elle est également musicologue à l'Opéra - Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon.

Après des études au CNSM de Paris, où elle obtient ses prix d'Esthétique dans la classe de Christian Accaoui et de Culture musicale, ainsi qu'à l'EHESS (Master mention Très bien), Charlotte Ginot-Slacik travaille en doctorat à l'Université de Rouen sous la direction de Laurent Feneyrou et Pierre-Albert Castanet sur les Figures de l'Espagne dans la musique de Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna et Luigi Nono.

Mètre, mouvement et musicalité dans la belle danse

Dora Kiss

La belle danse voit son répertoire partiellement encodé dès la publication de *La chorégraphie* (Feuillet, 1700). C'est aujourd'hui à partir des signes issus des partitions chorégraphiques et musicales que l'on peut se faire une représentation de la scansion du temps dans ce répertoire.

L'accentuation du mètre est suggérée dans les partitions musicales par les *time signatures*, par les barres de mesures et par la composition rythmique et mélodique. Elle s'exprime dans les partitions chorégraphiques par le système déplacé des barres de mesure et par différents signes qui correspondent à des mouvements des membres inférieurs. Il résulte de la superposition entre l'expression du mètre dans la musique et dans la danse une sorte particulière de *rythmopoeia*, où les deux médias sont en relation d'harmonie ou de dissonance.

Pour illustrer cette problématique compositionnelle, le corpus de cette communication est resserré autour du menuet, du passepied et de la courante. Ce corpus inclut des partitions chorégraphiques et musicales ainsi que des traités de musique et de danse : sources publiées ou manuscrites (1680 à 1795 environ). Ce corpus est abordé non seulement par l'analyse, mais aussi par les expériences de l'écoute active et de la danse, dont les enjeux seront théorisés à l'aide des concepts de kinésie, kinesthésie et de kinétique (Bolens, Berthoz, Noland...).

L'objectif de cette contribution est de présenter la richesse contrapuntique qui se dégage de l'analyse et de l'interprétation des partitions musicales et chorégraphiques de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Cette richesse n'exclut pas l'unité : et il s'agit d'un paradoxe, il est uniquement apparent, puisqu'il est réduit par la théorie de la métaphore (Lakoff, Johnson,...). Cette théorie, finalement, permet de comprendre comment la danse se fait aussi musique, et la musique, danse.

Orientation bibliographique

- FEUILLET, Raoul Auger. *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes demonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance*. Paris: chez l'auteur, 1700.
- HÄNSELS, Christoph Gottlieb. *Allerneuste Anweisung zur Neusserlischen Moral, Worinnen im Anhang die so genannten Pfuscher entdeckt, Und überhaupt der Misbrauch der edlen Tanzkunst einem ieden vor Augen geleget wird*. Leipzig: Auf Kosten des Autoris, 1755.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, « Ballroom dancing at the court of Louis XIV ». *Early Music* 14, n° 1 (s. d.): 4149.
- KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER, Eugénia, et direction : Bernard Quemada, *La genèse du vocabulaire de la danse classique au XVII^e siècle : « La Belle Dance » (1661-1701), étude de lexicologie historique*. École pratique des hautes études, 1989.
- LITTLE, Meredith Ellis, et Carol March. *La danse noble, an inventory of dances and sources*. Broude Brothers limited. Williamstown, New York, Nabburg, 1992.
- MARTINET, J. J. *Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse Utile aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse par J. J. Martinet, maître à danser à Lausanne*. Lausanne: Monnier et Jaquerod, 1797.
- NORDERA, Marina, « La réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e siècle) », in *Réduire en art: La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, pp. 269-291.

- RAMEAU, Pierre. *Le Maître à danser*. Paris: Jean Villette, 1725.
- TAUBERT, Gottfried. *Rechtschaffener*. Leipzig: Friedrich Lanckischens Erben, 1717.
- TOMKO, Linda J. « Dance Notation and Cultural Agency: A Mediation Spurred by Choreo-Graphic ». *Dance Research Journal* 31, n° 1 (printemps 1999): 14.

Dora Kiss travaille d'abord comme danseuse, principalement dans deux cadres : le collectif d'artiste Honey & Milk qui crée en particulier de courtes pièces multimédias, et la Compagnie Côté cour, côté jardin, dont les spectacles sont axés sur le répertoire des chorégraphies de la belle danse.

Après un master en littérature française de l'Université de Genève, Dora Kiss prépare actuellement un doctorat en musicologie et en danse respectivement à l'Université de Genève (dir. E. Darbellay et G. Bolens) et à l'Université de Nice-Sophia Antipolis (dir. M. Nordera). Pour sa recherche, elle est successivement boursière de l'Université de Genève, de la Fondation Schmidheiny et du Fonds National de Recherches Suisse. Elle est en outre chargée de cours de la section danse de l'Université de Nice Sophia-Antipolis.

La « cadence fine et savante » à la lumière de pièces du répertoire théâtral au début du XVIII^e siècle

Hubert Hazebroucq

On souligne généralement la relation étroite entre la musique et la danse française au début du XVIII^e siècle. Mais quelles sont les modalités de cette concordance ? La complexité rythmique dans la composition de la danse théâtrale, dont le répertoire montre qu'elle s'affranchit parfois des règles ordinaires de la « cadence » (répartition des actions selon la mesure), est un aspect généralement peu théorisé, hormis par un traité tardif de 1746, qui distingue la « cadence naturelle » de la « cadence fine et savante ». Ce texte sera donc notre guide pour aborder ces notions sur un plan pratique, particulièrement par la comparaison d'exemples du répertoire soliste notés en Feuillet utilisant des supports musicaux communs, afin de montrer la variété de traitement selon les rôles, les contextes ou les chorégraphes. Au-delà des jeux d'écart entre les pas et la mesure, on s'attachera aux relations entre les motifs ou combinaisons chorégraphiques et les phrases musicales, jouant sur les symétries, les superpositions ou les décalages, pour interroger la composition des pièces de danse, leur successivité, leur progression et leurs articulations, dans leurs rapports avec la structure des musiques à danser, pour beaucoup fondées sur les reprises. Si, dans quelques cas particuliers, des effets ou des irrégularités concertées peuvent même apparaître comme des traits rythmiques caractérisant des personnages, il s'agira plus largement de questionner les enjeux esthétiques, sinon expressifs, d'un usage de la cadence spécifique au ballet.

Orientation bibliographique

- [BORIN], *L'art de la danse, par M******, Paris, Ballard, 1746.
- FEUILLET Raoul-Auger, *Recueil de Dances... de Mr Pécour, suivi du Traité de la cadence*, Paris, « chez le Sieur Feuillet », 1704.
- PASCH, Johann, *Beschreibung wahrer Tantz-Kunst*, Frankfurt, Wolfgang Michahelles & Johann Adolph, 1707, réédition par Kurt Petermann, Documenta Choreologica, vol. XVI, Leipzig, Zentral antiquariat der D.D.R., 1981.
- TAUBERT Gottfried : *Rechtschaffener Tanzmeister*, Leipzig, Friedrich Lanckischens Erben, 1717.
- LANCELOT Francine, *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996.
- LAURENTI Jean-Noël, « La correspondance musique/danse d'après les écrits théoriques de Feuillet (1700-1704) », *Analyse Musicale* n°69, Paris, décembre 2013.

Hubert Hazebroucq est danseur-interprète de formation contemporaine (Professeur D.E.), spécialisé depuis 1998 dans les styles Baroque et Renaissance, interprète et assistant de recherche pour Christine Bayle / L'Éclat des Muses, et, depuis 2008, chorégraphe et directeur artistique de la compagnie Les Corps Éloquents. Membre de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, engagé activement dans ses travaux sur les traités allemands, praticien-chercheur indépendant invité dans plusieurs colloques internationaux et soutenu en 2011 par une aide du CND (recherche sur la technique au bal vers 1660), il concentre actuellement ses recherches sur la technique et la poétique dans le répertoire théâtral soliste du début du XVIII^e siècle, sous la direction de B. Porot (Université de Reims).

De quelques articles consacrés à la danse dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert

Alban Ramaut

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert comporte un corpus musical de 1132 articles dont curieusement peu sont consacrés à la danse. Alain Cernuschi en dénombre quinze seulement dont neuf sont de Louis de Cahusac, librettiste de Rameau mais aussi auteur, en 1754, d'un *Traité de la danse ancienne et moderne*, deux peuvent être attribués à Jean-Jacques Rousseau, signataire comme on sait d'un *Dictionnaire de Musique* (1768), un du chevalier de Jaucourt, les autres demeurent anonymes. D'où vient cette distinction, entre musique et danse, et surtout cette différence d'intérêt ?

Quelle est la spécificité que ce vocabulaire de la danse peut apporter à la situation dévolue à la musique dans le « Système figuré des connaissances humaines » qui termine le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* ? Art d'imitation ou d'expression, rangé dans les connaissances offertes par l'imagination, la musique seule figure nommément dans ce tableau. La danse, par ces quinze définitions spécifiques, se dissocie néanmoins de la musique, parce que la danse est visuelle : donnerait-elle à voir ce que la musique exprime ? Comme art du temps, de l'espace, et du discours par les figures des mouvements, la danse ne s'empare-t-elle pas en quelque sorte, de la musique ? Ne permet-elle pas néanmoins d'en préciser, justement par ce qu'elle lui emprunte, l'esthétique que dans une certaine manière elle lui restitue par des moyens connexes ?

Orientation bibliographique

- CAHUSAC, Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse*, La Haye, 1754.
- CERNSUCHI, Alain, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- DIDEROT, Denis, ALEMBERT (D'), Jean le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, 17 vol., 1751-1765 et 11 vol. de planches 1762-1772.
- MOUREAU, François, *Le Roman vrai de l'Encyclopédie*, Paris, Découverte Gallimard, n°100.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768

Alban Ramaut, ancien élève du CNSMDP est professeur à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Il appartient au laboratoire LIRE (UMR 5611). Ses préoccupations de recherche concernent la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Il vient de publier, chez Vrin dans la collection MusicologieS, en collaboration avec Olivier Bara, un recueil collectif intitulé *Généalogies du romantisme musical français*.

Dernière rencontre. *Marguerite and Armand*, l'ultime hommage de Frederick Ashton à Fonteyn et Noureev

Giuseppe Montemagno

Le 12 mars 1963 Margot Fonteyn et Rudolf Noureev créent, sur la scène du Covent Garden de Londres, *Marguerite and Armand*, la dernière chorégraphie signée par sir Frederick Ashton pour les deux étoiles du Royal Ballet. Ce court ballet s'inscrit dans une tendance à la synthèse qui caractérise le ballet narratif de l'après-guerre, au moins depuis la *Carmen* de Roland Petit (Londres, Prince's Theatre, 1949). La brièveté fulgurante de cette nouvelle chorégraphie est toutefois liée à la durée de la *Sonate* pour piano en si mineur, S. 178, de Franz Liszt, choisie pour accompagner le ballet. Achevée à Weimar en 1853, cette composition de la maturité lisztienne s'inscrivait dans une plus vaste réflexion sur le problème de la forme, qui vise ici à l'élaboration d'un seul, vaste mouvement, où toutefois s'intègre sans solution de continuité une structure quadripartite (exposition, développement, élaboration de l'exposition, reprise et coda) élaborée à partir de trois cellules thématiques présentées dès les 32 premières mesures.

Cette économie de moyens rejoignait parfaitement les intentions du chorégraphe : car d'une part ces thèmes étaient associés aux trois protagonistes de l'action ; et, de l'autre, le procédé d'élaboration thématique, qui parcourt la *Sonate*, lui permettait de suivre l'évolution psychologique des personnages ainsi que l'irrésistible développement de la narration vers la catastrophe finale. Ainsi, cinq mouvements (prologue, la rencontre, la campagne, l'insulte, mort de la Dame aux camélias) se succèdent dans un *flashback* de l'héroïne, qui revit son impossible histoire d'amour avec Armand à partir de la fin, lorsqu'elle est secouée par les derniers spasmes de l'agonie. Une analyse des liens entre la structure thématique de la *Sonate* et les souvenirs des trois protagonistes du ballet sera mise en perspective avec les écrits théoriques d'Ashton, afin de comprendre les motivations de son intérêt pour le ballet narratif.

Orientation bibliographique

- *The Art of Margot Fonteyn*, London, Joseph, 1965.
- DOMINIC, Zoë, GILBERT, John Selwyn, *Frederick Ashton, a choreographer and his ballets*, Chicago, Regnery, 1971.
- *Following Sir Fred's steps. Ashton Legacy*, Proceedings of the Ashton Conference (London, Roehampton Institute, 12-13 November 1994), ed. by Stephanie Jordan & Andrée Grau, London, Dance Books, 1996
- *Frederick Ashton, founder choreographer of the Royal Ballet*, ed. by Cristina Franchi, London, Oberon, 2004.
- GUT, Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig, Studio 2009.
- HAMILTON, Kenneth, *Liszt: Sonata in B Minor*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- HEINEMANN, Michael, *Franz Liszt: Klaviersonate h-Moll*, München, Fink, 1993.
- JORDAN, Stephanie, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000
- KAVANAGH, Julie, *Secret Muses. The Life of Frederick Ashton*, London, Faber & Faber, 1997.
- VAUGHAN, David, *Frederick Ashton and His Ballets*, London, Dance Books, 1999.

Vidéographie

- *Fonteyn and Nureyev. The Perfect Partnership*, réalisation de Peter Batty, film-documentaire avec Margot Fonteyn et Rudolf Noureev, dvd Beckmann, 1985.
- *Marguerite and Armand*, corégraphie de Frederick Ashton, réalisation de Françoise Ha Van Kern, avec Sylvie Guillem, Nicolas Le Riche et Anthony Dowell, dvd Warner vision France, 2003.
- *I am a dancer*, réalisation de Pierre Jourdan, avec Rudolf Noureev, Margot Fonteyn, Carla Fracci, Lynn Seymour, dvd Optimum Classic, [2007].

Musicologue, Giuseppe Montemagno a perfectionné ses études en Histoire de la musique et Musicologie d'abord à l'Université de Catane (Italie), puis à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Depuis 2003 il collabore aux enseignements d'Histoire de la musique de l'Université de Catane, où il assure des laboratoires didactiques et suit les enseignements à distance. Il a participé et présenté des communications à de nombreux colloques en Belgique, Canada, France, Italie, Royaume Uni, États-Unis, Suisse et Hongrie. Dans ses recherches il s'occupe de dramaturgie musicale et de migrations culturelles et relations inter-artistiques entre France et Italie aux XIX^e et XX^e siècles. Dans ce cadre il a publié différents articles sur Mozart, Bellini, Donizetti, Verdi, Hérold, Massenet et Bruneau, Daniel-Lesur.

Entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance : d'une musique dansée à une musique pour la danse

Welleda Muller

L'idée de hiérarchie entre la musique et la danse pour le contexte médiéval est problématique du fait de l'imbrication des deux notions. Toutefois, un changement de paradigme a lieu entre la fin du XV^e et le milieu du XVI^e siècle avec l'évolution du jongleur polyvalent médiéval vers des artistes plus spécialisés : les ménestriers et les maîtres à danser de la Renaissance. À cette époque, la musique est plus souvent notée et des pièces musicales spécifiquement écrites pour la danse émergent. La danse elle-même évolue vers des chorégraphies de plus en plus complexes (pour les danses de cour principalement) et les maîtres à danser se piquent de théorie. Des traités sont ainsi rédigés à partir du début du XV^e siècle, notamment en Italie, dans lesquels on trouve une partie théorique énonçant les règles fondamentales de la danse et une partie plus « technique » décrivant les pas des différentes danses.

La question qui se pose à l'historien de l'art est de savoir si cette évolution est visible dans les images médiévales. Est-il également possible d'y voir l'apparition d'une musique composée spécifiquement pour la danse et non plus d'une musique nécessairement dansée ? L'emprise croissante de la danse sur la musique à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance est-elle visible dans les images (à travers une hiérarchie visuelle par exemple) ?

Pour tenter de répondre à la problématique de la visibilité dans les images du changement de paradigme d'une musique dansée à une musique pour la danse, j'étudierai les images des XV^e et XVI^e siècles, en particulier dans le contexte du Grand Duché de Bourgogne et nous verrons que des procédés de mise en scène et des détails (notamment les costumes) permettent de rendre visible l'idée que la danse s'empare de la musique à l'orée du XVI^e siècle.

Orientation bibliographique

- BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1999.
- CLOUZOT, Martine, *Le jongleur, mémoire de l'image au Moyen Âge. Figures, figurations et musicalités dans les manuscrits enluminés (1200-1330)*, Berne, Peter Lang, 2011.
- INGRASSIA, Catherine, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen Âge, Recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1990.
- MARCHESIN, Isabelle, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.
- *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, catalogue d'exposition, Paris, Cité de la Musique, Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- MARROCCO, Thomas W., *Inventory of 15th century basse-danze, balli & balleti*, New York, Cord, 1981.
- MULLER, Welleda, *Les stalles, siège du corps dans les chœurs liturgiques du Grand Duché de Bourgogne aux XV^e et XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols Publishers, à paraître en 2013.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, coll. La bibliothèque des histoires, Paris, NRF/Gallimard, 1990.
- ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre à practiquer l'honneste exercice des dances*, Ichan des preyz, 1589.

Docteur en histoire de l'art, chargée de cours de plusieurs institutions dont l'Université de Bourgogne où elle rédigea sa thèse, Welleda Muller a contribué à l'*Index of Christian Art* à l'Université de Princeton et travaille sur la représentation du son au Moyen Âge dans le cadre de l'ANR Musiconis de l'Université Paris-Sorbonne. Un ouvrage tiré de sa thèse, « Les stalles, sièges du corps, dans les chœurs liturgiques du Grand Duché de Bourgogne », est à paraître en 2013 chez Brepols Publishers. Elle est éditrice de la base de données *Musicastallis* et de la collection *Profane Arts of the Middle Ages* chez Brepols Publishers.

Quand les chorégraphes contemporains s'emparent de l'opéra : *Orphée et Eurydice* de Pina Bausch, *Didon et Énée* de Sasha Waltz

Stéphane Sawas

De Trisha Brown à José Montalvo et Dominique Hervieu, de Mark Morris à Dimitris Papaïoannou, les chorégraphes contemporains sont régulièrement amenés à mettre en scène des opéras du répertoire. Ils ne doivent plus seulement régler les parties dansées mais bien prendre en charge la mise en scène de l'opéra dans son intégralité, ce qui implique un rééquilibrage des différents éléments constitutifs du spectacle lyrique – le mouvement y retrouve un rôle primordial. Or, s'il est aujourd'hui admis que les chanteurs lyriques doivent être des acteurs, le mouvement dansé reste souvent étranger à leur formation. Les chorégraphes doivent donc repenser l'équilibre entre musique, texte et mouvement à l'origine de la création du spectacle lyrique pour porter un regard nouveau sur de grands opéras du répertoire.

Cette communication propose une analyse comparée de *Orphée et Eurydice* de Pina Bausch, créé à Wuppertal en 1975, et de *Didon et Énée* de Sasha Waltz, créé à Luxembourg en 2005. Ces spectacles, qualifiés d'opéra dansé ou d'opéra chorégraphié, restent controversés même s'ils font date dans l'histoire des arts du spectacle de la fin du xx^e et du début du XXI^e siècle. Les deux chorégraphes procèdent à un redécoupage du spectacle, en confrontant différentes versions du livret et en s'inspirant d'autres sources. L'attention des chorégraphes se porte non seulement sur le chœur qui commente l'action par le texte, la musique et le mouvement dansé, mais aussi sur les protagonistes. La relecture qu'elles proposent invite à repenser ces opéras de Gluck et de Purcell et le spectacle lyrique dans son ensemble, en tant qu'union du verbe, de la musique et du mouvement, construite sur le modèle du théâtre grec ancien.

Orientation bibliographique

- ASLAN, Odette, *Danse / Théâtre / Pina Bausch*, numéros spéciaux *Théâtre / Public*, n° 138 et 139, 1997 et 1998.
- Collectif, *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, Paris, L'Arche, 1995.
- GAUTHIER, Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009.
- GLUCK, C.W., BAUSCH, Pina, *Orpheus und Eurydike, dance-opera*, DVD, BelAir Classiques, 2009.
- HARDT, Yvonne, *Sasha Waltz*, Palerme, L'Epos, 2007.
- PURCELL, Henry, WALTZ, Sasha, *Dido & Aeneas, choreographic opera*, DVD, Arthaus Musik, 2009.
- SCHLAGENWERTH, Michaela, *Nahaufnahme Sasha Waltz : Gespräche*, Berlin, Alexander, 2012.
- SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001.
- WALTZ, Sasha, *Cluster*, Leipzig, Henschel, 2007.

Stéphane Sawas est maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'INALCO - Institut national des langues et civilisations orientales, directeur du CERLOM (Centre d'Étude et de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde) et chargé de cours à l'École Normale Supérieure. Il enseigne l'histoire de la littérature, du cinéma et des arts du spectacle en Grèce et l'histoire de la musique en Europe médiane. Ses recherches portent sur les relations entre littérature, cinéma et arts du spectacle en Grèce et en Europe orientale aux XX^e et XXI^e siècles. Son anthologie *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques (1877-2008)* vient de paraître aux éditions Rue d'Ulm (2012).

Algorithme et esthétique : des inter-relations dans la pièce dansée *Stocos*

Pablo Palacio

L'intervenant, compositeur, exposera l'approche retenue par lui et son partenaire l'artiste et chercheur Daniel Bisig pour relier espace, gestes dansés et structure musicale. Au cœur de ces relations opèrent des correspondances spatiales tant au plan de la présence physique des danseurs et des sons qu'au plan des mécanismes d'algorithme qui sous-tendent le matériau musical et chorégraphique. Les relations d'espace et d'algorithme forment une base pour l'établissement de cohérences esthétiques et comportementales entre danse et musique.

Ces approches trouvent leur illustration dans la représentation de la pièce de danse *Stocos*, spectacle récemment créé dans une collaboration du duo formé par P. Palacio et D. Bisig avec la danseuse et chorégraphe Muriel Romero. Cette représentation établit un rapport entre des idées et méthodes issues de la composition algorithme, de la synthèse sonore et de la modélisation biologique sur ordinateur avec la chorégraphie et l'improvisation. Dans cette pièce les gestes des danseurs explorent le réseau des interdépendances qui les relie à la musique dans un espace sonore tridimensionnel. Les actions des danseurs et la musique sont reliées via les processus fondamentaux du mouvement brownien d'une part et du modèle grégaire d'autre part. Ces relations varient dans leur degré d'immédiateté et de complexité et par là donnent lieu à différentes formes de coexistence entre les danseurs et la musique. Leur champ s'étend du traitement du corps des danseurs comme des instruments de musique dont la position physique et le mouvement sont directement liés à la spatialisation et à la synthèse du son d'une part, et d'autre part à l'octroi à la musique d'une autorité qui lui permette de répondre aux gestes des danseurs à la façon d'un protagoniste du spectacle ou d'un partenaire d'improvisation.

Compositeur et psychologue, Pablo Palacio travaille à de nouvelles approches de la musique interactive produite par ordinateur. Il a effectué de nombreuses résidences et donné des spectacles dans de nombreux pays, des Etats Unis à la Chine, l'Inde, le Brésil ou l'Afrique du Nord. Il est le responsable éditorial de *l'Anthology of Noise and Electronic Music* (label Sub Rosa). Il enseigne l'espace sonore dans le cursus du master *Performing Arts and Visual Culture* (UAH-Madrid).

Son partenaire, Daniel Bisig, docteur en sciences naturelles de l'Institut fédéral suisse de technologie, travaille au laboratoire d'intelligence artificielle de l'Université de Zurich, Institute for Computer Music and Sound Technology et œuvre en tant qu'artiste dans les champs de la vidéo expérimentale et des logiciels d'art, il réalise œuvres interactives pour des installations et performances.

Un exemple de danse « cosmique » dans le paysage chorégraphique contemporain : corps dansant/corps sonore chez Anne-Teresa de Keersmaecker

Sarah Di Bella

A partir d'une approche historique et théorique de ce qui définit la/les danse(s) cosmique(s) entre Antiquité et Renaissance, et après avoir assuré l'adéquation du critère esthétique de « cosmique » à l'analyse du spectacle contemporain, je proposerai une lecture de l'œuvre la plus récente de la chorégraphe Anne-Teresa de Keersmaecker (*The Song* et le diptyque *En Atendant* et *Cesena*). Je compte montrer pourquoi l'évolution du rapport entre le danseur, le son et la musique déterminerait ici une « danse du monde », puis en quoi ce rapport est à la fois ancestral et actuel. Cette lecture visera en effet à relever que, de par la mise en place d'un rapport « inédit » entre corps dansant, source sonore, et étude des intervalles musicaux, la chorégraphe flamande s'inscrit dans un sillon anthropologique et philosophique ancien en opérant de fait sa réactualisation. L'idée antique de « musique des sphères », pour avoir été une abstraction, n'a pas moins conditionné les pratiques musicale et dansée pendant de longues époques de la culture occidentale. Ici elle semblerait constituer la référence choisie et nécessaire, mise au service de questions esthétiques et politiques radicalement contemporaines : en revendiquant le pouvoir de l'art abstrait, ces chorégraphies du XXI^e siècle interrogeraient ainsi le rapport de l'homme à son univers dans le but d'en évoquer une complexité dont elles semblent tenir à surligner l'irréductibilité.

Travail sur des captations et sur les archives de la compagnie Rosas, interviews avec la musicologue de la compagnie et avec la chorégraphe.

Orientation bibliographique

- Collectif, *Rosas. Anne-Teresa de Keersmaecker*, La Renaissance du livre, 2002 ;
- Philippe Guisgand, *Anne-Teresa de Keersmaecker*, L'EPOS, 2008 ;
- *Rain*, Anne-Teresa de Keersmaecker, Opéra national de Paris, 2011 ;
- *Cesena, En Atendant*. Entretien avec Anne-Teresa de Keersmaecker, <http://www.lamonnaie.be/fr/mymm/related/event/224/article/57/Entretien-Anne-Teresa-De-Keersmaecker>
- DE MEY, Thierry, *Traces de mouvements*, CDA d'Enghien-les-Bains, 2012 ;
- CULLIN, Olivier, *L'image musique*, Fayard, 2006 ;
- BARBE, Michèle (dir.), *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*, L'Harmattan, 2011 ;
- DI BELLA, Sarah, « La Chorea comme forme du pathos collectif : de l'Antiquité au théâtre jésuite », *Les cahiers d'Artes*. 2011 – n. 7 : *Corps dansant, corps glorieux*, M.-B. Dufourcet et A. Surgers (dir.), Université Montaigne Bordeaux 3, 2011 ;
- GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse*, Centre National de la danse, 2005 ;
- SLOTERDIJK, Peter, *Sphères II, Globes*, Pluriel, 2010

Enseignant-chercheur - Université Paris Ouest-Nanterre - en histoire du théâtre et de la danse, Sarah Di Bella Elle a publié divers articles sur la discipline dans les réformes du théâtre (xvii^e et xviii^e siècles) et dans les pratiques plus contemporaines. Elle est l'auteur de *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au xviii^e siècle* (Paris, 2009) et a dirigé une publication issue d'un colloque international organisé par elle sur la question de la discipline : *Pensée, pratiques et représentations de la discipline à l'âge moderne* (Paris, 2012). Toujours en lien avec ses interrogations sur le rapport « ordre-désordre » en représentation, elle travaille actuellement sur les représentations de la « danse cosmique » et ses renversements symboliques, dans les gravures et dans le théâtre mystique entre xvi^e et xvii^e siècle, mais aussi dans l'esthétique du spectacle vivant contemporain.

Le Marteau sans maître, ou comment BÉjart découvre Artaud dans la musique de Boulez

Anthony Desvaux

Le ballet de Maurice BÉjart *Le Marteau sans Maître* aura permis, par la chorégraphie, mieux encore peut-être que la musicologie ne l'avait permis, de lever un voile sur l'esthétique de la musique pourtant réputée formaliste de Pierre Boulez. C'est en effet en direction d'Antonin Artaud que BÉjart nous invite à écouter et ressentir cette musique sérielle emblématique de la deuxième moitié du XXe siècle : manière pour nous, spectateurs auditeurs, par cette danse goûtée des yeux, d'affiner nos oreilles. Bien que le chorégraphe confie, dans sa note de programme, que le style chorégraphique se compose d'« enchaînements classiques qui se succèdent selon des séries mathématiques précises », il ajoute également que « ce dépouillement géométrique ne va pas pourtant sans un lyrisme sous-jacent » : c'est ce lyrisme, par le choix des costumes, de la mise en scène, du climat amoureux du ballet, que BÉjart réinsufflé à notre perception, aiguissant un relief esthétique pourtant déjà dessiné dans la musique de Boulez, mais resté discret : la pudeur du compositeur n'est pas un secret. En remontant ainsi à la source commune d'inspiration de BÉjart et Boulez, à savoir l'esthétique d'Antonin Artaud développée dans *Le Théâtre et son double* – un tel geste permettant de mieux déployer par après à l'ensemble des œuvres ce qu'il faudrait nommer le théâtre imaginaire de Boulez – cette communication propose de montrer l'éclairage que la danse, à la manière d'un révélateur, peut porter sur la musique, renouvelant par là son écoute, à l'exemple de ce ballet important de notre temps.

Orientation bibliographique

- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Quarto, 2004
- ARTAUD Antonin, *Cahier : Ivry, janvier 1948*, Gallimard, 2006
- BÉJART Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui*, Flammarion, 1979
- BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, 1994
- BOULEZ Pierre, *Points de repère*, Christian Bourgois, 1995
- BOULEZ Pierre, *Correspondance avec André Schaeffner*, Fayard, 1998
- BOULEZ Pierre, *Regards sur autrui*, Christian Bourgois, 2005
- BOULEZ Pierre, *Leçons de musique*, Christian Bourgois, 2005

Anthony Desvaux est doctorant contractuel en 3^{ème} année de thèse à l'université Paris 8. Il y enseigne également en Licence de musicologie. Affilié à l'EDESTA (Ecole Doctorale : Esthétique, Sciences et Technologie des Arts), sa recherche porte sur les rapports entre musique et corps, et les interférences à l'œuvre entre musique, esthétique et philosophie, spécialement dans la musique du xx^e siècle. Sa formation de musicologue, alliée à sa pratique de la danse classique et contemporaine, informent sa thèse en cours, qui propose une nouvelle approche sensible de la musique de Pierre Boulez et Anton Webern.

La musique de ballet de Nikos Skalkottas en tant que corpus représentatif des enjeux esthétiques en Grèce dans les décennies 1930-1940

Lorenda Ramou

Nikos Skalkottas (1904-1949) a été un compositeur prolifique dont l'œuvre s'impose dans la musique grecque de la première moitié du ^{xx}e s. Ses suites et pièces de ballet constituent un corpus de 6 œuvres, composées entre 1938 et 1949.

Notre recherche tentera de prouver dans quelle mesure ce corpus pourrait être considéré comme l'expression musicale des aspirations esthétiques des artistes de la fameuse « génération des années '30 », qui a voulu redéfinir les éléments du « mythe culturel grec », tout en dialoguant et en le connectant avec les courants artistiques européens.

Pour répondre à cette question on examinera, en premier lieu, la place et les particularités de la musique de ballet dans l'ensemble de la production skalkottienne.

Par la suite, il est nécessaire de faire référence à la situation du paysage de la danse professionnelle à Athènes pendant la même époque. Ce sont Isadora Duncan, Mary Wigman, Harald Kreutzberg et Martha Graham qui ont inspiré et enseigné les chorégraphes grecs. En investiguant les vestiges des chorégraphies sur les musiques de Skalkottas et les témoignages des derniers danseurs de ces groupes encore en vie, on se guidera vers une estimation de la contribution de ces ballets à la création du premier noyau de danse moderne en Grèce, étroitement associé à la danse expressionniste allemande.

En dernier lieu on essayera de replacer ce « noyau » dans le contexte esthétique plus général qui était celui de la Grèce des années 1930-1940. Et si la musique de ballet de Skalkottas était finalement plus au cœur de l'expression de la modernité dans le pays que d'autres musiques, à qui cette place a été réservée jusqu'à aujourd'hui ?

Orientation bibliographique

- GUILBERT Laure, *Danser avec le IIIe Reich - Les danseurs modernes sous le nazisme*, (Complexe 2000)
- MANTZOURANI Eva, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas* (Ashgate 2011)
- RAMOU Lorenda *The presentations of the suite "The Land and the Sea of Greece"* (Haris Vrontos [ed.] *Nikos Skalkottas a Greek European* p.418-440, Musée Benaki, 2008)
- RIKAKIS Andreas *This prolific and "unknown" composer of dance, dance drama and ballet* (Haris Vrontos [ed.] *Nikos Skalkottas a Greek European* p.418-440, Musée Benaki, 2008)
- SAMPROVALAKIS Yiannis, *Nikos Skalkottas's ballet music for piano* (Notes de programme du CD "The Land and the Sea of Greece" – Ballet music by Nikos Skalkottas – Lorenda Ramou, piano BIS 1564)
- THEOTOKAS Giorgos, *Eleuthero pneuma* [Esprit libre] (Estia 1998)
- TZIOVAS Dimitris, *O mythos tis genias tou trianta* [Le mythe de la génération des années trente] (Ed. Polis, 2011)
- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités - Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)* (Centre National de la Danse, 2012)
- VITTI Mario, *H genia tou trianta - Ideologia ke morfi* [La génération des années trente – Idéologie et forme] (Ermis 1977)
- *Koulas Pratsika: Erga ke imeres* [La vie et l'oeuvre de Koula Pratsika. Autobiographie et textes pour les 30 ans de l'Ecole de Danse] (Ursa Minor 3/Euthini, Athènes 1991)
- Lettres/programmes/notes de présentation et critiques inédites en provenance des archives de l'Ecole Supérieure de Danse, la Bibliothèque Musicale de Grèce, les archives de Polyxeni Mathéy et les archives Skalkottas.

Lorenda Ramou associe souvent le répertoire pianistique aux autres arts dans ses récitals thématiques. Elle s'est produite dans plusieurs pays européens, les USA, le Maroc et le Chili. Actuellement elle présente « Femme disant adieu » avec l'écrivain Pascal Quignard. Elève de Claude Helffer, Marie-Françoise Bucquet et Steve Drury au CNSMD de Paris et à Boston, elle a aussi suivi des stages avec Pierre-Laurent Aimard et Pierre Boulez. Elle a collaboré avec Maurice Ohana, George Crumb et Mauricio Kagel et a enregistré pour BIS et NAXOS. Ses activités ont été soutenues par des bourses du gouvernement français, de l'Académie d'Athènes, du British Council et des Fondations Fulbright, Meyer et Leventis. A Athènes, elle anime un atelier sur le piano contemporain et dirige la série de concerts *Pianoscapes*. Actuellement en cursus de Doctorat au CNSMD de Paris et l'Université de Paris-Sorbonne, elle travaille sur l'œuvre pianistique de Nikos Skalkottas.

Les ressorts sociologiques d'une alchimie musicale. L'articulation de la danse et de la musique au cours du processus de création de *La Source* à l'Opéra de Paris

Laura Cappelle

L'histoire de la danse classique est faite de relations étroites entre chorégraphes et compositeurs, mises en évidence sur scène par l'imbrication de la danse et de la musique au niveau de l'œuvre finale. Cette alchimie n'est toutefois pas seulement le résultat de la rencontre éventuelle de deux génies : le résultat scénique reste en effet dépendant du travail complexe et délicat effectué en coulisses tout au long des répétitions, qui articule progressivement danse et musique, travail des interprètes et réponse des musiciens.

Si on l'aborde d'un point de vue sociologique, ainsi, danseurs, chorégraphes, maîtres de ballets et musiciens contribuent à déterminer les modalités du rapport à la musique. Étudier la manière dont les acteurs de la danse se rapportent aux pianistes et à l'orchestre est ainsi essentiel pour comprendre la relation qui se noue, qu'il s'agisse de la relation parfois ambivalente des musiciens avec la danse ou de la manière dont le chorégraphe transmet sa conception de la musique et de la « musicalité » requise. Comment, en somme, comprendre la manière dont se noue l'alchimie entre danse et musique du point de vue des répétitions, qui viennent s'imbriquer dans un tissu existant de relations sociales ?

Cette communication s'appuiera sur la recréation en 2011 de *La Source*, ballet de 1866 dont la chorégraphie avait été perdue, par le Ballet de l'Opéra de Paris à l'initiative du chorégraphe Jean-Guillaume Bart. Le travail de terrain réalisé sur toute la période des répétitions de cette création classique permet de saisir la manière dont la musique s'est intégrée au processus de travail en studio et le regard des acteurs sur cette composante du résultat final. Les interprètes, maillon final, vont incarner la partition en scène, mais l'alchimie éventuelle avec la musique à cette étape dépend de tous les paramètres exposés ; nous nous attacherons donc à comprendre comment *La Source* a pu incorporer la partition d'origine de Léo Delibes et Ludwig Minkus à l'aune des paramètres sociologiques de sa création.

Orientation bibliographique

- Centre national du costume de scène et de la scénographie, *Christian Lacroix, la Source, ballet de l'Opéra de Paris: [exposition, Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 16 juin-31 décembre 2012]*, Arles [Moulins], Actes Sud, 2012.
- FAURE Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.
- FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.
- LAHIRE, Bernard, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éd. la Découverte, 2010.
- LEHMANN, Bernard, *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*, Paris, Éd. la Découverte, 2002.
- MORRIS, Gay (éd.), *Moving Words : Re-Writing Dance*, 1st éd., Routledge, 1996.
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel, *Danser: enquête dans les coulisses d'une vocation*, Nouvelle éd., Paris, Éd. la Découverte, 2012.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et actuellement doctorante-contractuelle en sociologie à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Laura Cappelle travaille au croisement de la sociologie de l'art et de la sociologie du genre. Sa thèse, placée sous la direction de Bruno Péquignot, porte sur le genre et ses représentations en danse classique. Elle écrit par ailleurs sur la danse en tant que journaliste et critique, et ce notamment pour le *Financial Times* et plusieurs magazines américains spécialisés.

Noverre : le maître de ballet et la musique au XVIII^e siècle

Françoise Dartois-Lapeyre

La danse, intrinsèquement liée à la musique, est un art particulièrement prisé du public au siècle des Lumières, que ce soit dans les bals ou au théâtre. Jusqu'alors insérée dans les opéras, elle conquiert son autonomie sous la forme du ballet d'action ou ballet pantomime, qui favorise de nouvelles relations entre la danse et la musique et provoque une mutation des styles chorégraphiques. Noverre fut un des artisans majeurs de ces transformations et à travers sa vie et son œuvre, nous souhaitons préciser comment se concrétisent désormais les rapports entre les deux arts. Comment Noverre, un des principaux compositeurs de ballets, conçoit-il les rapports entre la danse et la musique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ? Dans quelle mesure ses relations avec les compositeurs de musique et les musiciens permettent-elles d'éclairer sa pensée ? Les documents conservés nous permettent-ils de saisir certains liens entre la musique et la danse tels qu'ils se tissent dans ses ballets ?

Nos objectifs sont d'abord d'analyser le point de vue théorique de Noverre sur les rapports entre la musique et la danse, tel qu'il s'exprime dans ses *Lettres sur la danse*, publiées pour la première fois à Lyon, en 1760, puis à Saint-Pétersbourg en 1803, puis de préciser quelles furent ses relations avec les musiciens de son temps ; enfin, si possible, de préciser ce que nous apprennent ses propres ballets, voire de confronter sa pensée avec sa pratique.

Sans ignorer la carrière européenne de Noverre, l'étude privilégiera les rapports entre musique et danse à l'Académie royale de musique, lorsque celui-ci y fut nommé maître des ballets (1776-1781), et s'appuiera sur des documents d'archives, en particulier les livrets, partitions et témoignages d'époque, pour proposer quelques exemples significatifs.

Orientation bibliographique

- NOVERRE, Jean Georges, *Lettres sur la danse et sur les Ballets par M. Noverre [...]*, Lyon [et Stuttgart], Chez Aimé Delaroche, 1760.
- CHÉRUZEL, Maurice, *Noverre 1727-1810, le levain de la danse moderne*, Paris-Saint-Germain-en-Laye, Édition définitive, 1994, 369 p.
- CUÉNIN-LIBER, Mariette, « Médée et Jason : un ballet de Noverre dansé au château d'Étupes en 1771 », in *Bulletin de la Société d'Émulation de Montbéliard*, n° 129, 2006, p. 91-140.
- DAHMS, Sibylle, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, Munich, Epodium, 2010, 505 p.
- GUEST Ivor, *The Ballet of the Enlightenment. The establishment of the ballet d'action in France, 1770-1793*, London, Dance Books, 1996, XIV-456-[48] p.
- LYNHAM, Deryck, *The Chevalier Noverre. Father of modern ballet. A biography by Deryck Lynham*, London-New-York, Sylvan Press & British Book Centre, 1950, 204 p. [rééd. London, Dance Books, 1972].
- MOUREY, Marie-Thérèse et QUETIN, Laurine (dir.), *Jean Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet. Un artiste européen au siècle des Lumières, Musicorum*, n° 10, Tours, Université François Rabelais, 2011, 393 p.
- NOVERRE, Charles-Edward, *The Life and the works of the Chevalier Noverre*, London, Jarrold ans sons, 1882, 128 p.

Ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses, membre du laboratoire de recherche UMR 8596, Centre Roland Mousnier, Françoise DARTOIS-LAPEYRE est maître de conférences en histoire moderne à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)-IUFM de Paris. Après une thèse sur *La Danse au temps de l'Opéra-Ballet* (Paris I, 1983), elle a publié de nombreux articles consacrés à la danse à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècle), et a participé au *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (M. Benoît (dir.), Fayard, 1992), au *Dictionnaire de l'Ancien Régime. Royaume de France XVI^e-XVIII^e siècle* (L. Bély (dir.), PUF, 1996) et au *Dictionnaire des femmes des Lumières* (H. Krief et V. André (dir.), Champion, 2013, à paraître). Elle prépare actuellement une Habilitation à Diriger les Recherches sur les *Maîtres de ballets et danseurs en France au XVIII^e siècle*.

Le ballet au sein d'un ouvrage lyrique : l'exemple du *Don Juan* de Mozart et Da Ponte à l'Académie de Musique (1805, 1834)

Séverine Féron

En 1805, une adaptation en trois actes (en langue française) du *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte est commandée par l'Académie Impériale de musique à Kalkbrenner, Thuring et Baillot. Devenue opéra tragico-héroïque, l'œuvre accueille alors des ballets, de nombreux ajouts et un nouvel ordre des numéros musicaux originaux.

Si les chanteurs pressentis refusèrent alors de participer à la création de l'ouvrage, Pierre-Gabriel Gardel et les plus célèbres danseurs de l'institution y apportèrent quant à eux leur caution et lui garantirent, de fait, une part relative de son succès.

En 1834, Castil-Blaze, Emile Deschamps et Henri Blaze remaniaient de nouveau *Don Juan* sous la forme d'un Grand Opéra Romantique en cinq actes (toujours en langue française) sur le modèle de *Robert le Diable* de Meyerbeer. La nécessité d'inclure un ballet au deuxième acte de l'opéra conduisit les adaptateurs à imaginer des scènes exotiques. On y découvre notamment un «pas morlaque» sur la *Marche Turque*, un Chevalier Maure (scène du bal), des danseuses de Naples (Acte V).

Le final, aussi mémorable que spectaculaire mettra en scène un cortège de jeunes filles, des groupes de damnés, ainsi que des squelettes se déplaçant au son du *Dies Irae* du *Requiem* de Mozart, faisant par là-même écho à la «scène du cloître» de *Robert le Diable* de Meyerbeer.

Il s'agira ici de dresser un état des lieux de la *réalité* des ballets introduits au sein de ces deux adaptations de *Don Juan*, puis, d'appréhender les conséquences musicales, formelles et dramaturgiques induites par l'introduction de ces chorégraphies dans l'œuvre de Mozart. Suivront une analyse des partis-pris esthétiques des concepteurs ainsi qu'une réflexion sur l'évolution du goût du public de l'Opéra de Paris entre l'Empire et la Monarchie de Juillet.

Ainsi, ces deux adaptations seront-elles interrogées à travers les aspects techniques, historiques et esthétiques portés à notre connaissance. Ce, afin de pouvoir nous représenter (plus justement) l'importance sociologique prise par la danse au sein d'un ouvrage lyrique, ainsi que la finalité assignée à cette forme artistique quant à son rôle dramaturgique au sein du genre opératique.

De ce travail sera ensuite dégagé l'idéal de synthèse artistique et culturel propre à cette époque, qui, appliqué à cet opéra de Mozart, débouche sur la création d'un *Don Juan* tout à fait spécifique, synthétique dans son propos, et prétexte à l'invention autant qu'à la volonté de plaire à son public.

Orientation bibliographique

Sources :

- *Don Juan*, drame lyrique en trois actes. Paroles de Thuring et Baillot. Musique de Mozart arrangée par Kalkbrenner. Représenté pour la première fois le mardi 30 fructidor an XII (17 septembre 1805). Matériel d'orchestre manuscrit.
- *Don Juan*, opéra en trois actes, représenté pour la première fois le 30 fructidor an 13 (17 septembre 1805). 3 volumes. in-4°. ms (arrangement Kalkbrenner). Conducteur d'orchestre qui comprend de nombreuses modifications et annotations ainsi que les musiques de ballets.
- *Don Juan*, opéra en cinq actes, arrangement de Castil-Blaze - Emile Deschamps. Sept volumes manuscrits in-4°, non paginés. Exemplaire des représentations à l'Opéra depuis 1834, avec toutes les variantes, modifications, coupures et additions.
- *Don Juan*, drame lyrique en trois actes, représenté pour la première fois par l'Académie Impériale de Musique le 30 fructidor an 13. (Poème de Thuring et Baillot. Musique de Mozart arrangée par Kalkbrenner. Ballets de Gardel). Paris, chez Ballard, an XIII. 1805. - (8) - IV - 86 pages ; 20 cm.
- *Don Juan*, opéra en cinq actes de Mozart - Traduction de Emile Deschamps (Divertissements de Coraly. Décorations de Cicéri, Feuchère, Despléchin, Léger, Filastre et Cambon), représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le 10 mars 1834. -2ème édition, Paris, Aguyot : Ucanel : Barba, s.d. - 119 pages, 22 cm.

Ouvrages :

- CANNONE, Belinda, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris, Klincksieck, 1991, 360 pages.
- CASTIL-BLAZE, H-F, *Mémorial du Grand Opéra, épilogue de l'Académie Royale de Musique, histoire littéraire, musicale, chorégraphique de ce théâtre de 1645 à 1847*, Paris, Castil-Blaze, 1847, 64 pages.
- GIRARD, Henri, *Emile Deschamps dilettante, relations d'un poète romantique avec les peintres, les sculpteurs et les musiciens de son temps*, Paris, Honoré Champion, 1921.
- JOIN-DIÉTERLE, Catherine, *Les décors de scène de l'opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988, 295 pages.
- MARTY, Laurent, *La création de Don Juan à l'opéra de Paris*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PLANCHE, Gustave, *Etudes sur les arts*, Paris, M. Levy, 1855.
- SCUDO, Paul, *Critique et littérature musicale*, Paris, Victor Lecou, 1852, 347 pages.
- WILD, Nicole, *Décors et costumes du 19ème siècle à l'Opéra de Paris*, Paris, Catalogue de l'Opéra, B.N., 1987, 307 pages.

Articles :

- ANGERMÜLLER, Rudolph, «Les versions françaises de *Don Juan*, de 1805 à 1834, *Annales mozartiennes, 1980-1983*, de l'Institut central de la recherche sur Mozart de la fondation Internationale «Mozarteum Salzburg», Bärenreiter, Kassel-Basel-London, 1983.
- JOIN-DIÉTERLE, Catherine, «*Don Juan*, un opéra romantique», *L'Oeil*, n°305, décembre 1980, pp.46-97.

Séverine FÉRON, agrégée d'Education Musicale et Chant Chorale, Docteure en musicologie est, depuis 2011, chargée de cours à l'Université de Bourgogne à Dijon (Département de musicologie). Elle a publié des articles (*Ostinato Rigore, Analyse Musicale...*) et donné des cycles de conférences (Cité de la Musique à Paris...).

Elle a soutenu une thèse intitulée : « *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte à travers les premières adaptations parisiennes (1805-1834). Contribution à l'histoire du goût musical » sous la direction de Jean Mongrédien (Paris IV-Sorbonne - 2002). Elle a également obtenu un premier prix de recherche en classe d'esthétique au C.N.S.M.D.P (1998). Les parodies des *Don Juan* parisiens de la première moitié du dix neuvième siècle constituent un terrain de recherche particulièrement fécond pour questionner le goût du public et explorer les problématiques liées à l'interprétation, la scénographie et l'intégration des ballets au sein d'un ouvrage lyrique.

1917-1918, *L'Homme et son Désir* de Claudel, Milhaud, Parr : un creuset anthropologique

Frank Langlois

Entre février 1917 et décembre 1918, Paul Claudel et Darius Milhaud séjournèrent au Brésil ; le premier était ambassadeur de France (avec rang de ministre plénipotentiaire) et le second secrétaire d'ambassade (avec, en sus, des missions d'attaché culturel). En août 1917, la compagnie *Les Ballets Russes*, en tournée en Amérique du Sud, s'arrêta à Rio de Janeiro, pour y donner dix représentations, que dirigea Ernest Ansermet, dont Vaslav Nijinski fut la grande vedette, et au cours desquelles furent, notamment, joués : *Parade* ; *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; *Le spectre de la Rose* ; et *Les Sylphides*.

Contrairement à Milhaud qui, vivant à Paris depuis 1909, avait déjà vu maints spectacles des Ballets Russes, Claudel, en permanent éloignement du territoire national, en ignorait tout. Le choc (autant à assister à ces représentations qu'à converser avec Nijinski) fut tel que, sur le champ, le poète et le compositeur s'attelèrent à un ballet, *L'Homme et son Désir*, destiné à cet incomparable danseur (à son art comme à sa pensée) et enfoui dans cette nature amazonienne dont un tout récent voyage de deux semaines leur avait révélé la luxuriante tristesse.

Instantanément, Claudel composa un argument d'un ballet (qualifié de « *poème plastique* »), et Milhaud commença par faire des essais de « *son petit orchestre, maigre, chaque instrument conservant sa voix et sa démarche personnelles [...]. Essai de déclamation soutenu uniquement par des batteries avec succès complet.* » [Claudel, *Journal*, éd. Gallimard, coll. *La Pléiade*, tome I, p.383]. Pour les décors et les costumes, ils s'adjoignirent le concours d'Audrey Parr, épouse d'un diplomate britannique. Éloigné du public depuis janvier 1919, Nijinski ne dansa ni ne connût ce ballet qu'il avait suscité.

Achévé en 1918, *L'Homme et son Désir* connut sa première représentation le 6 juin 1921, à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées. Non par *Les Ballets Russes*, mais par *Les Ballets Suédois*, compagnie qui, active à Paris depuis mars 1920, avait deux têtes : Rolf de Maré (1888-1964), financeur et directeur général (il était également collectionneur d'art) ; et Jean Börlin (1893-1930), chorégraphe et danseur (formé auprès de Jaques-Dalcroze, à la Cité-jardin d'Hellerau, et de Fokine). Au-delà de leur choix esthétiques respectifs, ces deux compagnies différaient en un point fondamental : les Suédois suivaient une démarche de nature anthropologique, tandis que les Russes demeuraient attachés au merveilleux. Au-delà du scandale qui accueillit sa première production (dans le rôle archétypal de *L'Homme*, Jean Börlin, était quasi-nu), *L'Homme et son Désir* est un ouvrage marquant.

Dans son premier temps, cette communication présentera la genèse de ce ballet au travers ses sources les plus diverses : sources écrites intimes (correspondances, journaux), sources écrites publiques (articles de presse, documents conçus par la compagnie chorégraphique), iconographie et sources musicales.

Dans un second temps, cette communication s'efforcera de cerner les principales novations qu'apporte ce ballet : anthropologique (à la recherche de l'être humain et du Temps primordiaux), chorégraphique (avec quatre écritures simultanées), musicale (une permanente polystructure) et scénographique (nourrie d'Appia et des claudéliennes associations du Livre médiéval et du Livre mallarméen).

Orientation bibliographique

- a) lettres écrites par Paul Claudel, Darius Milhaud, Audrey Parr
- b) journaux intimes écrits par Paul Claudel, Hélène Hoppenot
- c) mémoires écrites par Darius Milhaud
- d) articles de presse (*L'Intransigeant*, *Le Monde musical*, *Paris musical*, *Paris Journal*, etc)
- e) iconographie appartenant au fonds Ballets Suédois / Dansmuseet, à Stockholm
- f) documents conservés dans la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro
- g) versions diverses de la partition musicale

phonographie sommaire :

- 1948 : Ensemble Roger Désormière, Darius Milhaud (direction)
- 1992 : Les Temps Modernes, Bernard Dekaise (direction)
- 2002 : KammarensembleN et Ensemble Francis Poulenc, Sonny Jansson (direction)

Docteur HDR en musicologie à l'Université de Rouen, Frank Langlois mène une double carrière : enseignant-chercheur et concepteur-réalisateur de politiques culturelles.

Enseignant-chercheur : aux universités d'Évry – val d'Essonne, de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines et, depuis septembre 2012, au Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon ;

Concepteur et réalisateur de politiques culturelles : outre des missions d'expertise demandées par le Ministère de la Culture et par diverses collectivités locales, activité de conseiller artistique de théâtres lyriques (Opéra de Rouen, entre 2005 et 2010) et d'orchestres (Orchestre d'Avignon, entre 2009 et 2011 ; et, depuis 2011, *Zagrebački Solisti* [*Les solistes de Zagreb*] aux côtés de Marc Coppey).

Parmi les publications :

- Roland de Lassus, *Con bien fou tu serais Orlando, lettres au duc de Bavière* ; traduction, édition et présentation par Frank Langlois (éd. Harmonia Mundi, Arles, 1988)
- Pierre Souvtchinsky, *Un siècle de musique russe & autres écrits* ; édition et présentation par Frank Langlois (éd. Actes-Sud, 2003, Arles)
- Jacques Lenot, *Utopies & Allégories. Entretiens avec Frank Langlois* (éd. Musica Falsa, Paris, 2007)
- À paraître prochainement : Marc Monnet, *Entretiens avec Frank Langlois* (éd. Musica Falsa, Paris, 2013).
- En cours d'écriture : *Darius Milhaud ou Je suis Dada depuis 1992* (éd. Fayard)

Ce que le cinématographe fait à la danse : les représentations de kabuki dans les films muets puis les premiers films sonores japonais

Simon Daniellou

Bien que le kabuki soit un art de la scène mêlant danse, musique et performance, les captations cinématographiques de son répertoire ont longtemps privilégié le premier élément aux dépens des deux autres. Avant le recours, tardif au Japon, à l'enregistrement synchrone de l'image et du son dans le courant des années 1930, le seul spectacle du mouvement suffit donc à satisfaire un goût de la production locale pour l'attraction scénique. Et lorsque l'utilisation de caméras sonores s'impose finalement, les choix de mise-en-scène des cinéastes confrontés à des numéros dansés s'en trouvent bouleversés. Ainsi, Yasujiro Ozu, qui tourne encore en 1934 une fiction muette sur une troupe de kabuki, *Histoires d'herbes flottantes*, filme l'année suivante pour son documentaire sonore *Kagamijishi* une danse d'*onnagata* et une « danse du lion ». Mais le résultat n'enchanté guère ses commanditaires, les conventions représentationnelles semblant perdre de leur évidence une fois projetées sur un écran. Alors que le style du cinéaste est à l'époque déjà établi, les contraintes liées aux conditions de tournage avec son synchrone et musique jouée en direct ont comme dénaturé sa mise-en-scène. Le filmage d'un spectacle dansé avec accompagnement musical entraîne en effet des partis pris artistiques : faut-il sacrifier le son direct à la multiplication des angles de prise de vue afin de saisir toutes les subtilités de la danse ou s'encombrer d'un système d'enregistrement sonore de qualité mais imposant une frontalité étrangère à la scénographie particulière du kabuki ? Confrontés à ces questionnements, Ozu mais également d'autres réalisateurs tels que Teinosuke Kinugasa, Kenji Mizoguchi ou Mikio Naruse, optent à la même période pour des solutions formelles évolutives. Les spécificités scéniques de cette pratique théâtrale sont donc à prendre en compte pour saisir tous les enjeux et variantes de ces diverses propositions d'ordre technico-esthétique.

Orientation bibliographique

- BORDWELL, David, *Figures traced in light: on cinematic staging*, Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 2005.
- BORDWELL, David, *Ozu and the poetics of cinema*, London/Princeton, British Film Institute/Princeton University Press, 1988.
- BREWSTER, Ben et JACOBS, Lea, *Theatre to cinema : stage pictorialism and the early feature film*, New York, Oxford University Press, 1997.
- BURCH, Noël, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982 [1979].
- ERNST, Earle, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974.
- GAUDREAU, André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- MacDONALD, Keiko, *Japanese Classical Theater in films*, Cranbury/Rutherford, Associated University Presses/Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
- SATO, Tadao, *Le Cinéma japonais*, tome 1, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

Simon Daniellou est ATER en Études cinématographiques à l'Université Rennes 2. Il prépare actuellement une thèse sur la représentation des arts scéniques dans le cinéma japonais. Ses travaux les plus récents portent sur les œuvres de Hou Hsiao-hsien, Tsui Hark, Kôji Wakamatsu et Hong Sang-Soo.

Corps et sonorités tsiganes sous la caméra de Tony Gatlif

Charlotte Riom

Le peuple tsigane est sans nul doute une source d'inspiration privilégiée pour les artistes qu'explique la dimension lyrique de leur culture. Danse et musique gitanes contiennent un pouvoir libérateur utilisé à des fins artistiques par de nombreux cinéastes tels que Federico Fellini, Ingrid Bergman ou Carlos Saura, par une vision tantôt romantique ou tantôt réaliste. C'est le cas de l'Œuvre cinématographique de Tony Gatlif qui ne peut se lire et se comprendre qu'au travers de la relation musique/danse inséparable de la condition tsigane. Quelques unes de ses œuvres ont même occasionné une collaboration entre chorégraphe, danseur et compositeur (*Canta Gitano*, 1981 ; *Vertiges, du flamenco à la transe*, 2007). Une particularité est justement le fait que Tony Gatlif soit lui-même musicien et compositeur et auteur des compositions musicales de ses films.

Vie sociale, danse, musique et chant forment une entité indissociable, ici, le flamenco, qui se veut avant tout une manière d'être au monde. Cette rencontre entre la danse et la musique à la fois spontanée et engagée manifeste un va-et-vient constant, un mouvement circulaire définissant la spiritualité des gitans. Ce que donne à voir la caméra de Tony Gatlif est comment en danse, en musique et dans leur association sont pensés la condition tsigane, leur philosophie et l'absence d'attachement à un lieu en particulier ou à une personne défunte (*Liberté*, 2010 ; *Latcho Drom*, 1993).

Orientation bibliographique

- ANGRISANI, Silvia et TUOZZI, Carolina, *Tony Gatlif : un cinéma nomade*, Torino, Lindau, 2003, 187, p.
- ASSEO, Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, Paris, Gallimard, 1994, 160 p.
- CLERGUE, Lucien, *Les gitans* ; préf. de Jean Cocteau (1957), introd. de Tony Gatlif, Paris, 1996, Marval, 221 p.
- GATLIF, Tony et KANNAY, Eric, *Liberté*, Paris, Éditions Perrin, 2010, 238 p.
- GIURCHESCU, Anca, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Le geste musical », Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 2001, 368 p.
- GRANDE, Felix, *Memoria del flamenco*, Gran Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 652 p.
- MIRROR, Kkrist, *Gitans : le pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer*, scénario et dessins, préface de Tony Gatlif, Paris, EP Emmanuel Proust Éditions, 2009, 80 p.
- DA COSTA PEREIRA, Cristina, *Os ciganos ainda estão na estrada*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, 175 p.
- THEDE, Nancy, *Gitans et Flamenco, Les rythmes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2000, 406 p.
- VAUX DE FOLETIER, François de, *Le monde des tsiganes*, Berger-Levrault, 1983, 213 p.

Charlotte Riom est docteur en musicologie (Paris IV-Sorbonne, « option musique et arts »), ballerine et musicienne. Ses recherches s'orientent vers la dramaturgie musicale du ballet, les relations musique/danse et le dialogue des arts scéniques. Elle a étudié la notation chorégraphique Benesh au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris qu'elle a introduite dans sa thèse de doctorat qui portait sur la trilogie grecque de Stravinsky et de Balanchine. Elle s'est aussi initiée aux notations Sutton et Laban à l'université Paris VIII/Saint-Denis. Elle enseigne actuellement l'histoire de la musique occidentale à l'École Supérieure de Sciences Sociales à la Fondation Getulio Vargas à Rio de Janeiro au Brésil.

Moments transgressifs : la danse improvisée dans le film non-musical

Gaëlle Lombard

Que des personnages se mettent soudain, ou lentement, à transformer leur marche en danse, en accord avec une musique qui paraît surgir autant du monde alentour que de leur propre affect, qu'ils entraînent avec eux d'autres silhouettes dans leur métamorphose, est une constante de la comédie musicale, genre cinématographique où c'est au son d'intimer sa direction au mouvement de et dans l'image. Mais, hors de ce domaine, nombre de films insèrent, de manière sporadique ou diffuse, des moments où, seuls, en duo, ou en groupes, des hommes et des femmes, dont la fonction, qu'elle soit interne à la fiction ou extratextuelle, n'est nullement liée à la danse, se mettent à improviser des chorégraphies singulières, car paraissant n'obéir qu'à la réaction provoquée par l'instant présent et ne s'incluant pas dans un contexte spectaculaire. Quelle que soit son appartenance générique (film de gangsters, mélodrame, thriller, comédie), l'œuvre, durant le temps de cet abandon, semble alors rompre avec sa logique : le terme « transgressif » s'impose parce qu'effectivement, en brisant ainsi le cours du film, ces moments semblent aller contre son ordre. Ne sont-ils qu'apartés magiques, instants de grâce, ou rappellent-ils un élémentaire du cinéma ? Dans la mesure où l'expression qu'ils confèrent à la musique n'est pas codifiée par le champ global dans lequel ils se situent, créent-ils une cassure (de rythme, de thème) ou, au contraire, servent-ils à condenser en une durée précise (celle qui détermine une unité musicale, qu'elle soit instrumentale ou chantée) le sujet du film où ils s'insèrent ? A travers des analyses d'extraits de films aussi divers que, *Blue Velvet* de David Lynch (1986), *Les nuits de Cabiria* de Federico Fellini (1957) ou *8 femmes* de François Ozon (2001), la communication tentera de répondre à ces questions.

Orientation bibliographique

- AUMONT, Jacques (sous la dir. de), *L'invention de la figure humaine/Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris : Cinémathèque française (Musée du cinéma), conférences du collège de l'art cinématographique, 1995.
- BERTHOMIEU, Pierre, *La musique de film*, Paris : Klincksieck (50 questions), 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma T.2 : L'image-temps*, Paris : Les Editions de Minuit, 1985.
- FABBRI, Véronique, *Danse et philosophie : une pensée en construction*, Paris : L'Harmattan (Esthétiques), 2007.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse/Librairie de la danse (la pensée du mouvement), 2004 (1997)
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris : Gallimard (Idées), 1949 (1872).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris : Livre de poche, 1991 (1886).
- SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris : Seuil (Points Essais), 2005 (1995).
- VALÉRY, Paul, *Philosophie de la danse*, dans *Variété*, Œuvres complètes, T.1, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997 (1936).

Docteure en études cinématographiques, Gaëlle Lombard a enseigné à l'université Paris 7 et à l'université Rennes 2. Elle est l'auteur d'une thèse sur F.F. Coppola (*Le démiurge enchaîné – les figures de la transgression et du châtement dans l'œuvre de F.F. Coppola*) et d'articles – dont le dernier est *La femme comme figure totalisante : y a-t-il une généalogie de l'actrice almodovarienne ?*, dans *Cycnos* vol. 27, Paris-Nice, 2011. Membre de HAR (Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense), elle travaille sur des objets aussi divers que la fiction chez Jean Painlevé, le fantastique cinématographique, le comique chez Pedro Almodovar ou la comédie musicale, dans le cadre d'une réflexion sur la poétique des films.

L'écriture du geste et du mouvement dans les œuvres de Karlheinz Stockhausen des années 70 et 80 : *Inori*, *Harlekin* et *Kathinkas Gesang*

Emmanuel Ducreux

Les années soixante-dix voient Stockhausen réinvestir le champ de la notation traditionnelle, notamment dans *Mantra* pour deux pianos et modulateurs en anneau. Dès cette œuvre, le compositeur aborde, même de manière sommaire, le rapport au geste, non d'un point de vue anecdotique comme il a pu l'envisager précédemment, mais d'un point de vue structurel. Cette exploration initiée dès cette époque trouvera tout son sens et son aboutissement définitif dans son opéra *Licht*, qui, selon Stockhausen lui-même, constitue à la fois un point d'aboutissement de son œuvre, mais également un moment de renouvellement devant le conduire vers d'autres expériences et d'autres concepts compositionnels.

Nous nous proposons d'explorer ce passage entre musique instrumentale au sens le plus général du terme et appropriation par Karlheinz Stockhausen de l'écriture du geste au travers d'œuvres intermédiaires entre *Mantra* et *Licht*, œuvres qui marquent chez ce compositeur une préoccupation différente des créateurs de sa génération. Seront ainsi abordé *Inori*, œuvre dans laquelle le geste dansé est intégré au geste compositionnel sans être à proprement parlé noté, et des œuvres directement antérieures à *Licht*, (comme notamment *Harlekin*), œuvres pour lesquelles Karlheinz Stockhausen imagine une notation du geste intégrée à l'acte de la création musicale.

Orientation bibliographique

- DELIÈGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'IRCAM*, Hayden, 2003
- DIRMEIKIS Paul, *Le Souffle du temps – Quodlibet pour Karlheinz Stockhausen*, Saint-Etienne, Telo Martius, 1999
- FRISIUS Rudolf, *Stockhausen, Einführung in das Gesamtwerk – Gespräche*, Mainz, Schott, 1996
- FRISIUS Rudolf, *Stockhausen, Die Werke 1950 – 1977*, Mainz, Schott, 2008
- MACONIE Robin, *Stockhausen on music, Lectures & Interviews*, London, Marion Boyars Publishers Ltd, 1991
- MACONIE Robin, *Other planets – The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, Inc, 2005
- RIGONI Michel, *Le rêve de Lucifer*, Paris, Michel de Maule, 2001
- RIGONI Michel, *Stockhausen, ... un vaisseau lancé vers le ciel*, Millénaire III, Bourg-la-Reine, 1998
- STOCKHAUSEN Karlheinz, *Texte zur Musik, Band 5&6*, Köln, DuMont Buchverlag, 1989

Après avoir reçu une formation d'organiste auprès d'André Isoir, Emmanuel Ducreux a suivi au Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon les cursus d'écriture, d'analyse et de composition, sous la direction de Raffi Ourgandjian.

Comme compositeur, il est aujourd'hui particulièrement préoccupé par la problématique du rapport entre musiques écrites et musiques improvisées.

Après avoir dirigé plusieurs écoles de musiques, il enseigne aujourd'hui l'analyse des musiques des XX^e et XXI^e siècles au Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon, où il est également responsable du département de culture musicale.

Ses publications portent notamment sur la musique de l'École de Vienne et sur le courant spectral.

Physique et métaphysique chorégraphique dans le cinéma musical de Max Ophuls

Philippe Roger

S'il est une constante du cinéma de Max Ophuls, c'est bien le double rapport à la musique et à la danse. Double rapport irriguant son œuvre, depuis son premier succès intimiste (*Liebelei*, 1933) jusqu'à sa dernière expérience, monumentale (*Lola Montès*, 1955). Qu'on pense aux bals de *La Tendre ennemie* (1936) puis de *Werther* (1938) et *De Mayerling à Sarajevo* (1940). La période américaine verra le retour de la Vienne mythique de *Liebelei* et de ses valse, avec *Lettre d'une inconnue* (1948). Mais c'est l'après-guerre qui voit le motif chorégraphique prendre chez Max Ophuls une nouvelle vigueur, dès *La ronde* (1950), puis *Le Plaisir* (1952) et, en apothéose, *Madame de...* (1953). Dans les quatre ultimes chefs-d'œuvre entrepris par Ophuls après guerre, le motif chorégraphique n'est plus seulement la traduction d'une physique, il vise une métaphysique. Cela se trouve affiché dès *La ronde*, avec son meneur de jeu qui convoque une valse qui est celle du Temps ordonnateur de toutes choses. *Le plaisir* continue sur cette lancée, avec son premier volet *Le masque*, située en un Palais de la danse qui condense tout le tragique de la condition humaine, comme course vaine après le Temps. *Madame de...* est de la même eau, avec ses bals enchaînés qui figurent l'inexorable temporel. Quel lien peut-on établir entre les films de l'avant-guerre, mettant en scène une danse physique (et déjà politique) et l'après-guerre, avec ses préoccupations de plus en plus ouvertement métaphysiques ? Si le motif chorégraphique prend une si grande place dans cette esthétique, c'est qu'elle s'accorde à la logique d'un cinéma conçu comme musique, construction musicale. D'où l'émergence du motif du Temps dans un tel contexte de création. En fin de compte, c'est parce que Max Ophuls invente une pensée musicale du cinéma qu'il s'intéresse tant à la danse dans tous ses films.

Orientation bibliographique

- ANNENKOV, Georges, *Max Ophuls*, Paris, Le Terrain vague, 1962.
- BEYLIE, Claude, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963.
- ROGER, Philippe, "Lettre d'une inconnue" de Max Ophuls, Crisnée, Yellow Now, 1989.
- Revue 1895, *Max Ophuls*, vol. 34-35, Paris, 2001.

Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2, Philippe Roger est l'auteur d'ouvrages consacrés à des films de Max Ophuls (*Lettre d'une inconnue*), Jean Grémillon (*Remorques*), Edmond T. Gréville, Gérard Blain et Jean-Claude Guiguet (il a édité les écrits de ce cinéaste en 1992 et publié en 1999 une étude sur son dernier long métrage, *Les Passagers*). Critique aux Études, où il tient une chronique régulière, et à *Jeune cinéma*, Philippe Roger réalise des films documentaires (le plus récent est le long métrage *Le Récital de Besançon*, consacré au pianiste Dinu Lipatti) et a coordonné le numéro de *CinémAction* consacré aux *Archives du cinéma et de la télévision*.

Remerciements

Merci à toutes les équipes du Conservatoire qui ont permis la réalisation de ce deuxième colloque international.

Et tout spécialement, aux équipes de la régie (chef de service : Luc Nermel), des relations internationales (chef de service : Isabelle Replumaz) et de la communication (chef de service : Nicolas Crosio).

Aux étudiants du CNSMD pour leur participation au déroulement du colloque : Claire Laplace, Aurélien Ramage, François Micol, Coline Miallier, Nicolas Munck. Ainsi qu'à Eduardo Mena et Marie Fournier, stagiaires.

Aux étudiants intervenus dans les intermèdes musicaux et dansés et à leurs professeurs, pilotes de ces intermèdes : Maxime Bordessoules, Gabriel Fillatre, Renaud Garros, Randy Lopez, Joséphine Meunier, Amlmendra Navarro, Jade Orgeas, Benoît Peillon, Garegin Pogossian, Eva Rauch, Emma Saide, Margaux Tonder, Ana Torrealba, (accompagnement artistique Dominique Genevois) ; Véronique Bouilloux, Barbara Brzezinska, Maeva Depollier, Sacha Dessandier, Hélène Diot, Delphine Dulong, Anna-Liisa Eller, Camille Joutard (classe Martial Morand), Benjamin D'Anfray (classe de Florent Boffart), Alice Szymanski (classe de Philippe Bernold), Galdric Subirana (classe de Jean Geoffroy, Frank Gizycki (classe de Juliette Beauviche), Hugo Gonzalez (classe de Gilles Alonzo), Consort de flûte Brouillamini : Aranzazu Nieto, Elise Ferrière, Virginie Botty, Florian Gazagne ; Héloïse Mas, Mathilde Verolles (classe d'Isabelle Germain - Jean-Marc Lesage, accompagnement piano), Anne-Lise Binard, Anna-Liisa Eller, Marwan Dafir (accompagnement artistique Jean-Marc Foltz et Henri-Charles Caget).

Aux présidents de séance : Martin Barnier, Emmanuel Ducreux, Frank Langlois, Alain Poirier, Florence Poudru, Pierre Saby.

Mise en page du programme : Nathalie Hérard
Traduction vers l'anglais : Roger Miller
Traduction vers le français : Cécile Huin
Couverture : Blaise Adilon
