

Colloque international

organisé par les laboratoires **CRIHAM** (ex Gerhico-Cerhilim), Poitiers
et **RTMus**, Tours

sous la direction de Véronique MEYER et Vincent COTRO

La première œuvre *Art et musique (XV^e - XXI^e siècles)*

Résumé des Communications



TOURS - mardi 6 décembre 2011

POITIERS - mercredi 7 décembre 2011

Marie-Pauline MARTIN (Université de Provence)

La première œuvre mise en scène : fictions et stratégies du motif de la vocation dans les vies d'artistes au XVIII^e siècle

Voir, dans les premières esquisses du peintre, la preuve de sa nature singulière et élective ; y lire les présages de son accomplissement futur : tel est l'objet des préliminaires de nombreuses Vies d'artistes rédigées tout au long du XVIII^e siècle. Ainsi Charles Le Brun, selon Dubois de Saint-Gelais (1728), avait-il à peine “trois ans qu'avec du charbon qu'il tirait de l'âtre, il remplissait murs et plancher de ses dessins”. Le Lorrain, renchérit Caylus (1748), couvrait d'esquisses son cahier d'école au lieu des usages du latin prodigués, tout comme Trémolières était “né peintre”... Formulé dès la Renaissance, notamment dans les *Vite* de Vasari, le motif de la vocation précoce s'impose, au cours de la période moderne, comme une donnée centrale des Vies d'artistes, dont l'authenticité n'est jamais contestée. Pourtant, l'historicité de ces anecdotes pose question. Bien des grands artistes débutèrent tardivement leur carrière. Mais qu'importe, finalement, puisque l'objet de ces textes vise moins l'information que la célébration.

Par l'étude des mises en scène de la première œuvre dans les Vies d'artistes, cette communication proposera non seulement de souligner l'écart entre l'histoire et son devenir historiographique, mais d'en éclairer les stratégies. De toute évidence, la récurrence du motif du talent inné contribue à définir un portrait idéal de l'artiste, en lui conférant une aura – laquelle émerge à peine du mythe. À ce titre, il conviendra de rappeler le fondement *théologique* de la notion de vocation ; désignant initialement la “grâce que Dieu nous fait pour nous appeler à lui et nous mettre dans le chemin du Salut” (Furetière, 1690). Ce concept, transposé au récit de la jeunesse des peintres, vise un projet élevé : édifier le génie de l'artiste sur le modèle de la vocation des Saints.

Docteur en histoire de l'art (Paris I), diplômée de musicologie et de philosophie, Marie-Pauline Martin est maîtresse de conférences en Histoire de l'art moderne à l'Université d'Aix-en-Provence. Anciennement pensionnaire à l'INHA, elle collabore également, au Centre Allemand d'Histoire de l'Art, à l'édition critique intégrale des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Céline CARENCO (Université de Saint-Étienne)

La première œuvre de Liszt, paradigme de l'image du compositeur dans l'historiographie

La multiplicité des facettes de la carrière artistique de Liszt entraîne l'existence de nombreuses premières œuvres, selon le point de vue que l'on adopte sur l'activité créatrice du musicien. Liszt est pianiste, compositeur, chef d'orchestre, écrivain et critique musical ; il édite des partitions, donne des cours... autant de domaines dans lesquels les contemporains, puis l'historiographie, lui ont accordé plus ou moins de reconnaissance au fil du temps. En outre, la détermination d'une première œuvre, dans le cas de Liszt, se heurte non seulement à la chronologie constamment remaniée du catalogue des compositions, mais aussi à des interrogations qui concernent la nature des œuvres musicales elles-mêmes, dans la mesure où elles sont bien souvent réparties en deux catégories distinctes (réécritures et compositions originales). C'est pourquoi la critique de l'époque, puis les musicologues ultérieurs, ont pensé la première œuvre, chez Liszt, au gré d'une perception du compositeur et d'une construction de son image qui ont varié au cours du temps.

Cette étude propose, à travers l'observation des diverses œuvres que l'Opus 1 de Liszt a désignées tour à tour, d'envisager une lecture de l'historiographie lisztienne qui montrerait comment la construction de l'image de Liszt aurait évolué en fonction de ce que les musicologues lui ont attribué comme première œuvre, au fil des époques et jusqu'à nos jours.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, agrégée de musique, Céline Carencó est doctorante à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, où elle travaille sur les relations entre les œuvres d'Hector Berlioz et de Franz Liszt.

Myriam METAYER (Université de Poitiers)

Quand l'artiste se libère du groupe : mouvements d'avant-garde et prémices de l'identité créatrice dans Panorama des arts plastiques contemporains de Jean Cassou (1960)

En 1960, Jean Cassou (1897-1986), alors à la tête du musée National d'Art Moderne, publie chez Gallimard *Panorama des arts plastiques contemporains*. Figure de l'histoire de l'art de "tradition française", il propose par ce texte de saisir la nature et les qualités stylistiques des manifestations artistiques de la première moitié du XX^e siècle et leurs filiations.

Le récit alterne les chapitres consacrés aux mouvements d'avant-garde et ceux dédiés aux personnalités. Au sein de cette trame narrative, la notion de première œuvre, repérable par l'usage du terme "début", est implicite. Dans sa tentative de synthèse des événements historiques, Jean Cassou tend à confondre les "début" d'un certain nombre d'artistes à leur adhésion aux mouvements d'avant-garde, en particulier le Fauvisme et le Cubisme. Ces derniers incarnent le moment de toutes les expérimentations plastiques au cours duquel les artistes éprouvent leur potentiel créatif. Afin de s'épanouir en tant que personnalité artistique, chaque individu doit par la suite réussir à "se dégager des règles" – en d'autres termes se libérer des cadres collectifs des mouvements d'avant-garde.

L'intervention propose une analyse de ce motif narratif, en déterminant à quel artiste, voire à quelle œuvre, il est appliqué. Dans une perspective historiographique, on cherche à définir la notion de "début" et sa mise en relation avec les mouvements d'avant-garde en s'interrogeant sur le positionnement critique de Jean Cassou.

Myriam Métayer consacre ses recherches aux modalités narratives et éditoriales des manuels d'histoire de l'art publiés en France et en Italie. Pour 2012, elle prépare la publication de sa thèse aux Editions des Presses Universitaires de Rennes. Elle enseigne l'histoire de l'art au Conservatoire de musique et de danse de Houilles.

Gérard BOUGERET (Université de Tours)

Identification de la première œuvre du génie musical : essai

Les traités d'écriture musicale et la pratique qui en découle se sont longtemps référés à des intersections grammaticales transversales mal identifiées et pas toujours très légitimes. L'approche actuelle fait au contraire vœu d'être en permanence au contact de la musique réellement composée.

Cela conduit à un curieux paradoxe théorique. S'il faut exclusivement interroger la main des compositeurs, on peut tenter d'explicitier la grammaire d'un opus, d'un moment. Mais si l'on assigne à une telle grammaire musicale une fonction générative (produire potentiellement tous les énoncés), elle se trouvera assez souvent invalidée par l'impossibilité d'engendrer l'*inouï*. Cependant, le génie se manifeste aussi sans transgression syntaxique, ce qui conduit à une autre exploration que celle de la novation grammaticale.

La seule analyse de l'évolution de la grammaire est impuissante à révéler les indices du caractère génial, parce qu'elle n'exige pas d'appropriation du langage. L'analyste ne produit pas d'énoncés. L'écriture, quant à elle, implique non seulement la connaissance du langage musical sous toutes ses facettes mais aussi cette appropriation au sens de la réécriture. L'expert en écriture produit des énoncés, sait instiller toutes les inflexions...

C'est la raison pour laquelle, il semble judicieux, en partant d'un état initial déterminé du langage, de tenter d'établir le cheminement parallèle de l'écriture commune à une sphère culturelle donnée et de celle qui conduira à la singularité du génie. Le moment où ces deux écritures vont diverger nous indique très précisément la *Première œuvre*.

Gérard Bougeret a d'abord étudié les sciences (mathématiques) et la musique (orgue, clavecin, écriture) avant de croiser ses centres d'intérêt dans une perspective musicologique. Doctorat : Échelle des hauteurs et musique instrumentale à la Renaissance. HDR : Les conditions de l'écriture. Il est maître de conférences à l'université de Tours.

Michaël DECROSSAS (École Pratique des Hautes Études)

La chapelle de Port-Royal à Paris par Antoine Le Pautre : coup d'essai, coup de maître

Antoine Le Pautre (1621-1679) devint célèbre dès son premier chantier, la chapelle de Port-Royal à Paris, conçue en 1646, alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans. Élaborée dans ce vaste mouvement de construction et de rénovation religieuse qui anime la première moitié du XVII^e siècle, l'œuvre de Le Pautre ne pouvait que plaire, par son parti pris délibérément inspiré des idées de la Réforme catholique, toute en répondant aux règles strictes de l'ordre. Les éloges furent nombreux, à commencer par ceux de Sauval qui déclarait ne "rien voir de plus joli, ni de plus propre", mais encore ceux de Blondel ou D'Aviler. Mais, sur d'autres aspects, l'historiographie a été sévère avec l'architecte.

Cette réalisation fut, sans doute, à l'origine de son titre d'ingénieur et d'architecte des Bâtiments du Roi. Pourtant, à l'instar de celle de François Mansart, la carrière d'Antoine Le Pautre présente un aspect incomplet, inabouti. S'il travailla pour Monsieur, duc d'Orléans, (château de Saint-Cloud), ou encore pour madame de Montespan (premier château de Clagny), il ne reçut jamais de commande du Roi. La dédicace à Mazarin de la première édition de son livre d'architecture (1652), ou, plus tard, la mort de Le Vau (1670) aurait pu lui ouvrir la direction des grands chantiers royaux. Toutefois, il ne put jamais faire oublier cette première œuvre, les circonstances dans laquelle il l'avait obtenue et la clientèle qu'elle lui avait apportée, essentiellement issue de la noblesse, proche des Importants, puis des Frondeurs...

Michaël Decrossas a soutenu une thèse de doctorat (2008) sur le château de Saint-Cloud des Gondi aux Orléans, architecture et décors (1577-1785), à l'École pratique des Hautes Études. Il a été ATER à l'Université de Tours (2005-2007). Ses recherches portent actuellement sur l'architecte Antoine Le Pautre auquel il a déjà consacré plusieurs articles.

Suzanne-Marie KASSIAN (Université Paris-Sorbonne, Université de Tbilissi)
Le Requiem d'Ockeghem : première œuvre polyphonique pour les morts

Ce Requiem appartient aux meilleurs œuvres d'Ockeghem. Par la force de son emprise artistique, par la maîtrise et l'originalité de la partie technique de la composition, par la richesse et la finesse du langage musical, il rejoint le niveau des œuvres les plus remarquables de toute la Renaissance. Mais sa valeur historique n'est pas déterminée seulement par les critères indiqués ci-dessus. Écrite entre 1480 et 1490, cette œuvre d'Ockeghem peut être considérée comme le premier exemple de la mise en polyphonie de la messe des morts : étant donné que le Requiem de Dufay a été perdu, cette œuvre se retrouve en effet la première du genre. L'original du manuscrit se trouve à la Bibliothèque du Vatican sous le numéro Chigiana, C.VIII. 234. Ce codex Chigi a été constitué, selon Herbert Kellman, entre 1498 et 1503, probablement à la demande de Philippe I^{er} le Beau, roi de Castille. Le manuscrit en parchemin, d'une taille de 370 x 275 mm, est couvert de velours rouge, de planches de bois avec coins en laiton recouvrent ses angles. Son étude nous a permis de constater une foliotation souvent fautive et deux mains de copistes différentes juste pour le Requiem à partir de f. 136v jusqu'à la fin de l'œuvre f. 142. La notation devient très dense et esthétiquement moins belle. Le Requiem contient cinq parties : Introitus (*Requiem aeteraeternam*), Kyrie, Graduel (*Si ambulem*), Tractus (*Sicut cervus desiderat*), Offertoire (*Domine Jesu Christe*). Ockeghem utilise la technique de la paraphrase de plain-chant issue de la *missa pro defunctis* grégorienne. En présentant l'analyse du Kyrie nous exposons des particularités du processus de composition de la polyphonie d'Ockeghem. Le Requiem d'Ockeghem servit de modèle de composition pour ses contemporains, et notamment, Antoine Brumel, Pierre de la Rue.

Suzanne-Marie Kassian, Docteur d'État, professeur de musicologie et de philosophie d'art au Conservatoire d'État et à l'Université d'État de Tbilissi (Géorgie), membre de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux de l'Université Paris-Sorbonne (Paris 4) et de la Société Française de Musicologie.

Fabrizio LOLLINI (Université de Bologne)

La “première œuvre” comme preuve d’assimilation de nouveautés artistiques : deux cas dans l’histoire de l’enluminure

La “première œuvre”, au-delà de sa valeur en tant que début et en tant que preuve révélatrice de la plus précoce intention artistique consciente, peut également constituer un témoin privilégié du degré de pénétration de nouveautés stylistiques qui caractérisent une période. Cela vaut surtout lorsque l’opus 1 – comme la critique tente généralement de construire le catalogue d’un artiste – ne démontre pas une situation de lente progression par rapport à la tradition précédente, mais une soudaine accélération, et une totale et immédiate assimilation du *stream* plus avancé.

La grande initiale découpée de Neri da Rimini, conservée aujourd’hui à la *Fondazione Cini* de Venise – signée et datée dans la fatidique année jubilaire de 1300 – montre, plus qu’une dérivation, presque un plagiat des nouveautés giottesques, à tel point qu’elle fut prise comme preuve du passage de Giotto à Rimini avant (ou durant) cette date.

Le manuscrit de l’œuvre de Aulo Gellio de la *Biblioteca Ambrosiana* de Milan, est également signé et daté (ou du moins datable) de l’année 1448. Dans la grande scène du frontispice, l’enlumineur Guglielmo Giraldi applique une vision de l’espace qui révèle une connaissance, bien que pas encore complètement maîtrisée, des nouveautés de recherche propre à cette période dans le domaine de la perspective; ici aussi, la “première œuvre” de Giraldi est considérée comme paradigme d’une révolution qui dérive de la connaissance de l’œuvre de Piero della Francesca dans l’aire géographique padane. Dans les deux cas, le début personnel coïncide avec une coupure nette, une interruption par rapport à la continuité de l’histoire de la tradition locale précédente, et nous permet en outre de considérer le passage de compétence entre deux environnements productifs parallèles du point de vue technique, mais complètement différents sur le plan de la perception : la peinture monumentale et l’enluminure.

Fabrizio Lollini, né à Bologne, enseigne l’histoire de l’art médiéval à l’Alma Mater Studiorum - Università di Bologna et il collabore avec le Dickinson College de Carlisle (PA, USA). Il a publié des nombreuses études sur l’enluminure et la peinture italienne du XIV^e et XV^e siècles, entre autres les catalogues des manuscrits enluminés des bibliothèques de Reggio Emilia et Imola.

Maxime MARGOLLÉ (Université de Poitiers)

Béniowski, ou les Exilés du Kamchatka (Duval et Boieldieu, 1800), de l'opéra-comique aux parodies

Le 8 juin 1800, est créé à l'Opéra-Comique (salle Favart) *Béniowski, ou les Exilés du Kamchatka*. Le librettiste, Alexandre Duval s'inspire d'un épisode des *Voyages et Mémoires de Maurice Auguste, comte de Benyowsky*, ouvrage en deux volumes, publié pour la première fois en français en 1791. L'opéra-comique de Duval et Boieldieu raconte comment le comte Béniowski, exilé en Sibérie par l'Impératrice en défendant sa Pologne natale contre les armées Russes, tente d'échapper à son sort en s'évadant avec l'aide de ses codétenus.

Suite au succès de cette œuvre, les parodies se multiplient. Citons par exemple *Jenesaisky, ou les Exaltés de Charenton* de Barré, Despréaux, Dieu-la-Foi et Chazet, créé au théâtre du Vaudeville, ou encore *Betowski*, de Léger, Villiers et Guilbert de Pixérécourt créé au théâtre des Troubadours. Dans la première, les auteurs transposent la scène dans un asile de fous à Charenton pour mieux faire rire le public du Consulat.

La première œuvre, ici les *Voyages et Mémoires de Maurice Auguste, comte de Benyowsky*, est donc prétexte à de nombreuses "secondes" œuvres. Une première transformation s'opère avec l'adaptation à l'Opéra-Comique des *Mémoires* ; puis une seconde, moins fidèle, dénature encore un peu plus les *Mémoires* en parodiant l'ouvrage lyrique. L'analyse de ces trois niveaux d'œuvres nous permettra de nous interroger et de mettre en valeur la part d'originalité de chacune d'entre elles tout en soulignant les caractéristiques liées à chaque genre.

Après avoir obtenu un Master 2 mention Très Bien (L'opéra-comique pendant la Révolution : Lodoïska dans la rivalité des Théâtres Feydeau et Favart), Maxime Margollé poursuit ses recherches portant sur l'opéra-comique pendant la Révolution en doctorat, sous la direction de Jean Gribenski. Ce travail de recherche est soutenu par une allocation ministérielle.

Marinella PIGOZZI (Université de Bologne)

Art et science en dialogue dans la première œuvre publique d'Annibal Carrache

Les “maniérés”, Fontana, Passerotti, Camillo Procaccini, Calvaert n'épargnèrent pas de railleries et de critiques les premiers essais publics d'Annibal à Bologne. Ils furent particulièrement durs avec le *Christ en croix*, le “porteur” peint en 1583 pour le retable des Machiavelli dans l'église de San Nicole, située rue San Felice à Bologne, sa première œuvre publique dans la reconstitution historiographique. Ils disaient de celui-ci qu' “il était d'un style à pratiquer dans l'académie du nu, non à servir dans un retable”. Leur férocité nous confirme les méthodes pratiquées à l'académie des Carraches qui avait ouvert ses portes depuis un an seulement: la confrontation de la figuration plastique et du chromatisme pictural à la nature, à l'être humain, à la vérité des corps et des sentiments, au spectacle quotidien de l'existence. Même imparfaite, vulgaire et plébéienne, à leurs yeux l'humanité méritait d'être respectée. La précision du trait d'Annibal s'attarde sur le caractère matériel et tend à restituer la consistante des objets et du corps. Pour Annibal, l'expérience est le facteur décisif qui permet d'enrichir les connaissances. Il réfute le caractère dogmatique des moulages du corps, traditionnellement utilisés dans les ateliers. Il privilégie le parcours antidogmatique de la science. Pour Annibal, le savoir théorique se conjugue avec la pratique et avec l'expérience du vrai et du quotidien. Celui-ci se confronte directement à la réalité de la nature et à la réalité du caractère humain et cherche à les représenter avec justesse. Fort d'une riche culture artistique, il remet en question le principe de l'imitation des antiques. Il s'intéresse à la vérité de la nature et des sentiments avec l'aide de la science, de l'anatomie surtout.

Marinella Pigozzi est professeur associé d'Histoire de la critique de l'art et de Muséologie et collectionnisme à l'Université de Bologne, Département des arts visuels. Elle est directrice du doctorat en Histoire de l'Art. Elle a notamment publié sur le rapport entre théorie, science et praxis de l'art.

Christina TSCHECH (Université de Paris 1)

*La première œuvre comme fondement d'une "mythologie individuelle"
dans l'art des années 1960-70*

Dans le courant de la mythologisation du moi des années 1960 et 70, certains artistes inaugurent leur pratique par une action, présentée comme un acte fondateur. Cette "première œuvre", qui ne correspond pas ici à la première expression créative de l'individu, est présentée par l'artiste lui-même comme le fondement de sa carrière. Présentant en amorce des traits de l'œuvre en devenir, des caractéristiques qui seront consciemment réitérées, cette action est le point nodal d'une mise en scène de soi artistique. En général, l'action est non seulement documentée par la photographie et le film, mais aussi appuyée par une sorte de mythe fondateur, renvoyant à des événements de l'histoire personnelle de l'individu ou à ses origines. L'artiste tisse ainsi une trame à laquelle s'arrimera son œuvre future, un fil conducteur qui traversera toute sa création.

Savamment mises en scène comme geste radical, expérience intime ou épreuve initiatique, ces premières affirmations artistiques s'inscrivent dans une époque marquée par le renforcement de l'individualisme et de sa construction narrative. Le terme des "mythologies individuelles" en tant que "notion ouverte, non hermétique" visant un "éclatement de notions de style figées" (Harald Szeemann, 1972) souligne au mieux cette sensibilité commune. Les mythologies individuelles renforcent le caractère subjectif ainsi que la dimension autobiographique et introspective très présente dans l'art de cette époque.

Christina Tschech, docteur en histoire de l'art (qualifiée en sect. 18), est chargée de cours à l'Université de Paris-Est, Marne-la-Vallée et conférencière au MNAM/Centre Georges Pompidou. Elle a étudié l'histoire de l'art et l'histoire à l'Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne.

Etienne KIPPELEN (Université de Provence)

La jeune génération sérielle dans les années 1945-1955 : une esthétique de la table rase ?

Dès le milieu des années 1940, une nouvelle génération de compositeurs, pour la plupart élèves de Messiaen et de Leibowitz, adopte le sérialisme dès ses premières créations. La fin de la Seconde Guerre mondiale, propice à la reconstruction, appelait aussi pour les créateurs l'émergence d'un style nouveau, sans compromis esthétique, moral et politique avec les musiques des décennies passées, comme le déclare Boulez en 1954 : "Il semble que la génération actuelle puisse prendre congé de ses prédécesseurs ; elle est arrivée à se définir d'une façon suffisamment précise et explicite pour ne plus accepter de parrainage."

Contrairement à l'opinion ordinairement répandue selon laquelle les œuvres de jeunesse seraient des ballons d'essai encore marqués par le poids de la tradition, Boulez, Stockhausen, Barraqué, Philippot et Nono ont souhaité se démarquer résolument des rives tonales que reconnaissaient encore la majorité de leurs contemporains, même parmi ceux de leur génération (Dutilleux, Damase, Landowski, Casterède notamment) et ont défendu très tôt une esthétique de la rupture avec le passé, esthétique d'après laquelle il n'est reconnue de tradition fondatrice du nouveau langage que celle de Webern. Mais peut-on cependant parler de table rase ? Face aux scandales qui ont accompagné certaines créations, à l'impétuosité des écrits et des propos et à la radicalité de leurs œuvres, il semble judicieux d'examiner aujourd'hui la réalité de cette rupture. Le rapport à l'histoire que les compositeurs revendiquent sera confronté aux mutations intrinsèques du matériau afin de questionner la pertinence de l'idéal proclamé de la table rase.

Agrégé de musique et lauréat du CNSMD de Paris, Etienne Kippelen occupe actuellement les fonctions d'ATER à l'Université de Provence (histoire de la musique, analyse, esthétique, composition). Il soutiendra sa thèse de doctorat en 2012 sur la mélodie dans la musique instrumentale après 1945 (dir. François Decarsin). Ses recherches concernent les musiques des XX^e et XXI^e siècles, ainsi que les problématiques de modernité, de postmodernité et d'hypermodernité.

Sarah MAUPEU (Université de Cologne)

The (re)discovery of the primary work – A critical application of George Kubler's "prime object" to Francis Alÿs exhibition Fabiola

For the past twenty years, the Belgian artist Francis Alÿs (*1959) has been collecting portraits of Saint Fabiola. Fabiola, a noblewoman of ancient Rome, is the patron saint of women who have been divorced, betrayed, abused or widowed. Today, Alÿs's collection consists of around 350 images, most of them produced by amateur artists and purchased by Alÿs at flea markets and antiques shops. Although made of different materials, these works are similar in style and composition. That is, they seem to descend from one "original" portrait or "prime object" painted by Jean-Jacques Henner in 1885 and lost since 1889. Alÿs's artistic practice of accumulating and comparing replicas brings the question of the status of the prime object into focus: Do prime objects really exist or are they a retrospective invention or an abstract idea? What importance does the prime object have within a sequence, if many of the images are just replicas of replicas? Are the replicas only interesting with regard to the reconstruction of the prime object or are they artworks in and of themselves? In his essay "The Shape of Time. Remarks on the history of things" (1962), the American art historian George Kubler (1912–1996) articulated a concept of the prime object. He conceived of art history as a sequence of "problems" and their "solutions". At the beginning of every sequence there is a prime object, the first solution to the specific problem. Often, the prime object is no longer existent. However, there are various replicas, which show only minimal alterations in form. By assembling all the replicas, the lost prime object can be reconstructed. Although Kubler later revised his idea of "prime objects", his concept offers new perspectives on the status of "primary works" and "secondary replicas" in the case of Alÿs's collection of Saint Fabiola-images.

*Sarah Maupeu (*1980), art historian, is research assistant at the Centre de recherche interdisciplinaire sur la France et la Francophonie (CIFRA) and PhD-student at the interdisciplinary a.r.t.e.s.-research school at the University of Cologne. Her PhD-project is about concepts of "primitive art" in art history and cultural anthropology since 1900.*

Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET (Université de Metz)

Metastasis, “opus 1” de Xenakis : entre construction auto-historiographique, mythe et réalités de la réception dans l’Europe musicale de l’après-guerre.

Par la construction historiographique qui s’est élaborée autour d’elle, *Metastasis* de Iannis Xenakis apparaît comme un exemple emblématique des processus de désignation mis en jeu dans la notion de première œuvre. En effet, il est couramment admis que cette composition pour orchestre créée le 16 octobre 1955 aux *Donauessinger Musiktage* est LA première œuvre de Xenakis. Ce fut certes la première à être jouée – grâce à l’intervention efficace de Hermann Scherchen - mais non la première qu’il ait essayé de faire exécuter ; dans les mois qui suivirent, le compositeur poursuivit d’ailleurs des démarches pour voir créer des œuvres élaborées antérieurement à celle-ci. Cette désignation de *Metastasis* comme “première œuvre” suit en fait la description donnée par Xenakis lui-même qui, dans un certain nombre de déclarations auto-historiographiques, lui assigne un emplacement militaire dans sa production. La rapprochant de son manifeste “La crise de la musique sérielle” dont la publication est quasi-contemporaine de la première exécution de *Metastasis*, il la présente comme la composition qui a révélé au monde musical des années cinquante son originalité créatrice, en particulier comme concurrent du mouvement sériel.

Une telle description s’avère occulter un certain nombre d’éléments tels que l’écriture sérielle de *Metastasis*, l’incidence effective de sa création, la programmation, avec un intérêt nettement plus marqué, d’*Achorripsis* et de la musique électro-acoustique de Xenakis au début des années 60, etc. L’étude conjuguée de la documentation de genèse de cette œuvre et des sources de sa réception (mais aussi d’autres œuvres qui l’ont suivie jusqu’au début des années 60) permet alors d’analyser le processus de construction historiographique de l’époque et son évolution.

Anne-Sylvie Barthel-Calvet est maître de conférences à l’Université Paul Verlaine de Metz en musicologie (musique contemporaine). Spécialiste de Xenakis, ses recherches récentes s’inscrivent dans une démarche d’historiographie critique. Elle a dirigé l’ouvrage collectif : Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945 (Metz, CRULH, 2011).

Stéphanie MARCHAL (Université de Heidelberg)

La première œuvre de Gustave Courbet

L'œuvre de jeunesse de Gustave Courbet est à peine étudiée. Les chercheurs se concentrent surtout sur la phase mûre de sa peinture – c'est-à-dire sur la phase réaliste à partir de 1848. Mais ses premiers tableaux ne montrent pas seulement en germe toute sa potentialité stylistique mais ils annoncent également presque tous les sujets de son œuvre future. Tout au long de son parcours Courbet lui-même adopte deux manières de faire avec ses premières toiles : Soit il les présente dans ses expositions individuelles en 1855 et 1867 et les détermine ainsi à posteriori comme des étapes importantes de sa formation artistique ; il rassemble les premières œuvres dans une perspective homogène en le considérant comme sa biographie écrite, comme un "Bildungsroman". Soit ils recourent ses premières œuvres, il peint par-dessus. Pour Courbet, ce dernier acte symbolise ou implique un départ stratégique et ponctue toujours une étape décisive dans sa carrière suggérant le début d'une nouvelle phase artistique et /ou sociale.

Par ailleurs, je me propose d'interroger les stratégies de jeune Courbet pour réussir au Salon annuel. Le choix des premières toiles proposées au jury de Salon peut être considéré dans un rapport dialectique avec sa réception publique. Lors de ses premiers jours à Paris (1839) où il tente d'accéder à la célébrité, Courbet réfléchit beaucoup au choix des œuvres qu'il va présenter au public.

Après ses études de l'histoire de l'art et de la littérature italienne à Heidelberg, Sienne et Naples de 1999 à 2005, Stéphanie Marchal a travaillé en tant qu'assistante scientifique de plusieurs expositions à la Schirn Kunsthalle de Francfort. En décembre 2010, elle a soutenu une thèse de doctorat en histoire de l'art portant sur les autoportraits de Gustave Courbet à l'Université de Heidelberg. Depuis septembre 2011 elle travaille en tant que coordinatrice scientifique (dans le cadre du thème annuel "Le Silence") au Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris. Projet de post-doc : Julius Meier-Graefe et la "nouvelle" critique d'art.

Nicolas MORON (Université de Saint-Étienne)

La Sonate op. 1 de Serge Prokofiev : un faux départ ?

Au cours des dernières années passées au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Prokofiev composa notamment six sonates. Certaines furent perdues, d'autres réutilisées partiellement, retravaillées, transformant ces premiers pas dans le domaine de la composition musicale en œuvres dignes de porter enfin un numéro d'opus. Des trois mouvements qui constituaient la 2^e *Sonate*, Prokofiev ne conserva que le premier, qu'il remania, afin d'en faire l'œuvre symbolique qui marqua le début d'un catalogue qui ne cesserait dès lors de s'enrichir : la 1^{ère} *Sonate pour piano* op. 1.

Esquissé en 1907, remanié lors de sa dernière année dans la classe de composition du conservatoire en 1909, au moment même où Prokofiev change de professeur de piano, l'opus 1 marque la fin de la première période créative du compositeur pendant laquelle il avait imité ses aînés. Sa personnalité manque à cette œuvre qu'il qualifie de "naïve et simple", et dont le style est comparé tantôt à Schumann, tantôt à Scriabine. À l'opposé, les quatre études qui forment l'opus 2 constituent de l'aveu même de Prokofiev le début d'une nouvelle période, et sont érigées comme modèle de sa pensée musicale et des éléments qui la caractérisent.

Cette communication se référera en premier lieu aux écrits du compositeur, dans leur langue originale, qu'ils soient publiés ou inédits, qu'ils soient d'ordre épistolaire ou qu'ils relèvent de l'autobiographie ou du journal intime. Il se propose de confronter ces documents et les œuvres elles-mêmes afin d'établir tous les éléments de leur genèse, de préciser quels ont été les obstacles à leur publication, d'exposer les commentaires contradictoires qu'elles ont suscités, et de mettre en exergue leurs similitudes et différences.

Docteur en musicologie ayant soutenu en 2011 une thèse intitulée Une incantation mise en musique : Édition critique de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev, Nicolas Moron prépare actuellement l'agrégation de musique à l'École Normale Supérieure de Lyon. Ses recherches portent essentiellement sur la musique russe, dans une perspective historique et philologique.

Stéphan ETCHARRY (Université de Reims)

Le Quintette opus 1 de Joaquín Turina : l'“adoubement” parisien d'un compositeur espagnol

Entre 1905 et 1913, le jeune Sévillan Joaquín Turina décide de venir se perfectionner à Paris en suivant notamment les cours de composition à la Schola Cantorum. C'est encore à Paris, en 1907, qu'il signe la première œuvre qu'il juge digne d'inaugurer son catalogue de manière officielle : le *Quintette en sol mineur*, pour piano et quatuor à cordes. Turina place ainsi son *opus 1* sous l'égide de la figure tutélaire du “père Franck” et de la Schola Cantorum, ce qui lui permet d'asseoir en quelque sorte sa légitimité de compositeur et d'accéder à une certaine forme de reconnaissance du Paris musical de l'époque qui représente pour lui – comme pour la plupart des musiciens espagnols depuis le milieu du XIX^e siècle – un passage quasi obligé dans la carrière. À plus d'un titre, cet *opus 1* doit être considéré comme une œuvre-clef dans la production de Turina puisque, au-delà même de cette première reconnaissance, le style musical de l'Andalou connaîtra dès lors un tournant esthétique décisif. Tout en dédiant à la musique de chambre une part importante de ses œuvres et tout en poursuivant l'exploration de certains principes compositionnels hérités de l'enseignement scholiste, Turina laissera s'exprimer davantage la muse andalouse, engageant alors son art sur les voies de l'identité nationale. Ainsi tournera-t-il finalement le dos à cet *opus 1* en raison de son aspect d'épigone et de son manque de personnalité. La communication se propose de sonder les traits stylistiques hérités de la Schola tout en mettant en valeur les éléments plus personnels qui sont déjà en germe dans cette œuvre. L'étude tentera également de mieux recontextualiser cet *opus 1*, dans sa genèse et sa réception, afin d'interroger le sens profond à donner à cette “première œuvre”.

Docteur en musicologie et agrégé de musique, Stéphan Etcharry est maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), rattaché au Centre d'études et de recherche en histoire culturelle (CERHIC, EA 2616). Il travaille sur la musique française au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et plus particulièrement sur l'hispanisme.

Sandra KISTER (Université d'Utrecht)

Orchestrating the beginning – Francis Bacon

British painter Francis Bacon always claimed that his artistic career began with the triptych *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944). The only earlier work that he liked to acknowledge was a *Crucifixion* from 1933. The 1930s were always downplayed by him as a period in which he was drifting and not working seriously as a painter. In my paper I would like to argue that Bacon, by focusing on the 1944 triptych, presented himself as a radical postwar painter, instead of as a late-Cubist or late-Surrealist painter. As studies by Hugh Davies, Anne Baldassari and Martin Hammer showed, Bacon in fact was influenced by Roy de Maistre, Picasso and Graham Sutherland, amongst others, and was struggling for a long time to find his own style.

Bacon carefully edited his œuvre by destroying most of his early work, and was very controlling about the way in which his work was presented in exhibitions and publications. He also was very influential in interviews, the most famous being the ones with art critic David Sylvester that typically begin with the discussion of *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*. Using the example of the three retrospective exhibitions at Tate Gallery (later Tate Britain) in 1962, 1985 and 2008, I will demonstrate that Bacon eventually was in absolute control of his image, and continued to be so even after his death in 1997.

Furthermore, I will discuss the concept of *egogenesis*, a concept coined by art historian William Heckscher in 1981, meaning a moment of radical transformation, in which the artist finds himself. In the case of Bacon this moment is orchestrated by the painter himself and kept alive by others. In the paper I will argue that *Opus I* is a construction, one that the public wants to see, and that hands art historians and critics the tools for a gripping narrative. A final question will be if it is relevant for the public to see the artist struggle to find his style or is it enough to accept the artist's vision about what is to be considered the first masterpiece?

Sandra Kisters is assistant professor in modern art at Utrecht University, The Netherlands. She defended her dissertation Living the life of an artist. Influences on the image making of modern artists. Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe, Francis Bacon in 2010 at VU University, Amsterdam.

Jean GRIBENSKI (Université de Poitiers)

*De la première œuvre à l'opus 1 : les débuts de Mozart et de Beethoven
(1760-1795)*

Les premières compositions de Mozart, très précoce on le sait (il est alors âgé de moins de quatre ans), datent de 1759-1760. En 1764 est publié à Paris, par les soins de son père Leopold, son "opus 1" : deux sonates pour clavecin avec accompagnement de violon (K. 6 et K. 7). Mais c'est seulement en 1778 qu'il fait paraître lui-même, de nouveau à Paris, son véritable op. 1, constitué de six sonates pour la même formation (K. 301-306). Quatre ans plus tard, Beethoven, alors âgé de douze ans, compose sa première œuvre. Mais il ne publiera qu'en 1795, à Vienne, son opus 1 : une série de trois trios avec piano.

Certes, les deux compositeurs tentent l'un et l'autre de s'assurer une diffusion maximale, en choisissant avec soin le genre, tout comme l'éditeur. Mais les deux cas diffèrent aussi très sensiblement. En moins de vingt ans, la situation a beaucoup évolué, de sorte que, avec Beethoven, on peut parler de véritable stratégie éditoriale, ce qui n'est pas encore le cas pour Mozart : pour Beethoven, l'édition est devenue un enjeu absolument essentiel.

Professeur émérite à l'université de Poitiers, Jean Gribenski a été Président de la Société française de musicologie (1996-2001). Spécialiste de la vie musicale en France dans la deuxième moitié du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, il a publié dans ce domaine de nombreux articles, ainsi que le Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825 (2006).



Toutes les communications ainsi que le concert sont en **accès libre et gratuit**.

TOURS

Département de musique et musicologie,
Amphithéâtre
5, rue François-Clouet – Tours

Renseignements : Nicole ISOARD
02 47 36 77 33
nicole.isoard@univ-tours.fr

POITIERS

UFR Sciences Humaines et Arts,
Hôtel Fumé, salle des Actes
8, rue René Descartes – Poitiers

Renseignements : Catherine MALE
05 49 45 45 15
catherine.male@univ-poitiers.fr

Remerciements

Nous tenons à remercier l'UFR Sciences Humaines et Arts de l'Université de Poitiers, ainsi que l'UFR Arts & Sciences Humaines de l'Université de Tours et les équipes CIREMIA (dir. M Zapata) et le GRAAT (dir. T Harris), pour leur soutien financier à ce colloque.

Illustrations : W Brookes, *Cimabue et Giotto*, 1848
AJL Jazet, *Mozart enfant à la cour de François 1^{er}*
(détail), 1860

© Trustees of British museum
Conception et réalisation :
I Fortuné, UFR SHA, Poitiers

