

# Migration artistique et identité : Paris, 1870-1940

## *Artistic Migration & Identity: Paris, 1870-1940*

27-29.04.2017

Colloque interdisciplinaire international  
*International Interdisciplinary Conference*

Steven Huebner & Federico Lazzaro  
coordonnateurs / *coordinators*



Diego Rivera, *La Tour Eiffel* (1914) © (2017) Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / SOBPRAC

Journée d'étude / *Study Day*  
26.04.2017

Silence d'or : le surréalisme à 100 ans et le rôle de la  
musique à travers son histoire  
*Silence is Golden: Surrealism at 100 and the Place of  
Music in Its History*

Jeremy Cox & Lloyd Whitesell  
coordonnateurs / *coordinators*

## Lieux du colloque

### École de Musique Schulich (SSM)

Pavillon de musique Elizabeth Wirth  
527 rue Sherbrooke Ouest

A832/833, salles de conférence, niveau 8  
Lobby Wirth, niveau 1  
Salle Tanna Schulich, niveau 1

### Pavillon de musique Strathcona

555 rue Sherbrooke Ouest

Salle Clara Lichtenstein, niveau 2

### Musée des Beaux-Arts Montréal (MBAM)

1380 rue Sherbrooke Ouest

### Pavillon Jean-Noël Desmarais

Le Salon, niveau 2  
Collectionneur, Restaurant Beaux-Arts, niveau 2

### Pavillon pour la paix Michal et Renata Hornstein

### Restaurant Alba

1112 rue Sherbrooke Ouest  
(Angle Sherbrooke et Peel)

## Conference Venues

### Schulich School of Music (SSM)

Elizabeth Wirth Music Building  
527 Sherbrooke Street West

A832/833, Conference Rooms, Level 8  
Wirth Lobby, Level 1  
Tanna Schulich Hall, Level 1

### Strathcona Music Building

555 Sherbrooke Street West

Clara Lichtenstein Hall, Level 2

### Montreal Museum of Fine Arts (MBAM)

1380 Sherbrooke Street West

### Jean-Noël Desmarais Pavilion

The Salon, Level 2  
Collectionneur, Beaux-Arts Restaurant, Level 2

### Michal and Renata Hornstein Pavilion for Peace

### Alba Restaurant

1112 Sherbrooke Street West  
(corner of Sherbrooke and Peel)

## Table des matières / Table of Contents

<b>Lieux du colloque / Conference Venues</b>	<b>p. 1</b>
<b>Mercredi 26 avril 2017 / Wednesday, April 26, 2017</b>	<b>p. 3-15</b>
<i>Avant le colloque... / Before the conference...</i>	
9 h 30 - 18 h 30	MBAM, Le Salon
JOURNÉE D'ÉTUDE / STUDY DAY	
19 h 15	SSM, Salle Clara Lichtenstein
CONCERT	
20 h 30	SSM, A832/833
COCKTAIL DE BIENVENUE / WELCOME RECEPTION	
<b>Jeudi 27 avril 2017 / Thursday, April 27, 2017</b>	<b>p. 16-23</b>
8 h 30	SSM, Lobby Wirth
INSCRIPTION / REGISTRATION	
9 h 00 - 12 h 10	SSM, Salle Tanna Schulich
MOT DE BIENVENUE / WELCOME, SÉANCES / SESSIONS 1, 2	
12 h 10	SSM, A832/833
LUNCH	
14 h 00 - 17 h 00	MBAM, Le Salon
CONFÉRENCE / KEYNOTE 1, SÉANCES / SESSION 3	
<b>Vendredi 28 avril 2017 / Friday, April 28, 2017</b>	<b>p. 24-34</b>
9 h 00 - 12 h 30	SSM, Salle Tanna Schulich
SÉANCES / SESSIONS 4, 5	
12 h 30	SSM, A832/833
LUNCH	
14 h 00 - 18 h 00	SSM, Salle Tanna Schulich
SÉANCES / SESSIONS 6, 7	
18 h 00	SSM, Lobby Wirth
RÉCEPTION / RECEPTION	
19 h 15	SSM, Salle Tanna Schulich
CONCERT	
<b>Samedi 29 avril 2017 / Saturday, April 29, 2017</b>	<b>p. 35-41</b>
9 h 30 - 12 h 20	SSM, Salle Tanna Schulich
SÉANCES / SESSIONS 8, 9	
12 h 20	SSM, A832/833
LUNCH	
13 h 30 - 16 h 50	SSM, Salle Tanna Schulich
SÉANCE / SESSION 10, CONFÉRENCE / KEYNOTE 2	
18 h 30	Restaurant Alba
BANQUET	
<b>Biographies des coordonateurs / Coordinators Biographies</b>	<b>p. 42-43</b>
<b>Dimanche 30 avril 2017 / Sunday, April 30, 2017</b>	
<i>Après le colloque... / After the conference...</i>	
10 h 00 - 17 h 00	MBAM
Visite gratuite de l'exposition Chagall, couleur et musique / Free visit to the exhibit Chagall, Colour and Music	
<a href="https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/chagall">https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/chagall</a>	

**JOURNÉE D'ÉTUDE / STUDY DAY**

« Silence d'or » : le surréalisme à 100 ans et le rôle de la musique à travers son histoire  
 "Silence is Golden" : Surrealism at 100 and the Place of Music in its History

9 h 30	BIENVENUE / WELCOME	Le Salon, MBAM
9 h 45	<b>Jeremy Cox</b> , Dean's Chair in Music, McGill University	p. 4
	"La plus grande audace à notre époque: être simple': Simplicity and the Surreal in Works of Cocteau, Satie and <i>Les Six</i> "	
10 h 30	<b>Michael Boerner</b> , Stony Brook University, New York	p. 4
	"Hearing Surrealism/Surreal Listening"	
11 h 00	<b>Caroline Potter</b> , Kingston University, London	p. 4-5
	"Pierre Boulez, Surrealist"	
11 h 30	PAUSE / BREAK	
12 h 00	<b>Nicole Marchesseau</b> , University of Western Ontario	p. 5
	"Hmrronk, Skrrrrape, Schttttokkke: Automatism in Music?"	
12 h 30	<b>Prathna Lor</b> , University of Toronto	p. 5
	"Orchestral Fictions: On Wilson Harris"	
13 h 00	DÉJEUNER-BUFFET / BUFFET LUNCH	Collectionneur, MBAM
13 h 45	RÉCITAL-MIDI / LUNCHTIME CONCERT	Pavillon pour la Paix, MBAM
	FRANCIS POULENC : <i>Le travail du peintre</i>	p. 6-9
14 h 15	CONFÉRENCE / KEYNOTE	Le salon, MBAM
	<b>Sébastien Arfouilloux</b> , l'École supérieure du professorat et de l'éducation de l'Académie de Grenoble	
	"Le surréalisme, un nouveau paradigme esthétique pour le dialogue entre les arts?"	p. 10
15 h 15	PAUSE / BREAK	
15 h 45	<b>Joseph Pfender</b> , New York University	p. 10
	"Cybernetic Intermediality in the Tape and Film Music of Louis and Bebe Barron"	
16 h 15	<b>Robert Sholl</b> , Royal Academy of Music and University of West London	p. 10-11
	"James Sibley Watson's <i>The Fall of the House of Usher</i> : improvisation – images – complementary serendipities"	
16 h 45	<b>Shi An</b> , Concert pianist, Chicago	p. 11
	" <i>Surrealism Canned</i> : A Classical Pianist's Performance Art Event"	
17 h 15	PETITE PAUSE / SHORT BREAK	
17 h 30	TABLE-RONDE / ROUNDTABLE	p. 11
	<b>Sébastien Arfouilloux; Jeremy Cox; Alexandra Bacopoulos-Viau</b> , McGill University;	
	<b>John Rea</b> , McGill University	
	"L'avènement d'un art plus complet': Fulfilling Apollinaire's Prophecy?"	
18 h 30	FIN DE LA PARTIE FORMELLE DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE / END OF FORMAL PART OF STUDY-DAY	
19 h 15	CONCERT DU SOIR / EVENING CONCERT	Salle Clara Lichtenstein, SSM
	SHI AN : « <i>Surrealism Canned</i> »	p. 12-15
	ERIK SATIE : <i>Parade</i>	
20 h 30	RECEPTION	SSM, A832/833

## Résumés et biographies / Abstracts and Biographies

### “La plus grande audace à notre époque: être simple”: Simplicity and the Surreal in Works of Cocteau, Satie and *Les Six*

Jeremy Cox, Dean's Chair in Music, McGill University

In his pamphlet “Le Coq et l’Arlequin” Jean Cocteau praises the composer Erik Satie for the lesson his music teaches about simplicity being the greatest audacity. But this simplicity is deceptive – and, in fact, requires a whole explanatory note from Cocteau in the volume’s preface!

According to Cocteau, simplicity not only progresses in the same way as refinement does; it is a reaction to it – and one that embodies its own brand of sophistication. As such, it becomes a tool for provocation and destabilisation. We are disconcerted by it, while being unsure whether this is because it is too trivial for our attention or too profound for us to grasp it properly. By extension, this wrong-footing operates in some respects as the kind of “frisson” that was so important to the surrealists in their quest for actions that spring us out of the continuum of normal reality.

In this presentation, I shall suggest that there is an oblique but telling correspondence between the deliberate use of simple, commonplace musical materials and the techniques of “automatic” writing championed by the surrealists. Turning simplicity into an aesthetic goal not only represented a fashionably perverse inversion of the nineteenth-century cult of the sublime; it also chimed with modernist tropes of mechanisation. The knowing deployment of simplicity may be seen as a counterpart of sorts to the wholehearted embracing of the unconscious advocated by Breton and his fellow surrealists.

Cocteau’s theatrical works with music, from *Parade* to *Les Mariés de la Tour Eiffel*, trace a parallel trajectory to that spanning Parisian Dada and the emergence of Surrealism as a defined doctrine. Borrowing from a description of the paintings of Belgian surrealist René Magritte, I shall argue that Cocteau’s conception of audacious simplicity produced works which, at their best, “are beautiful in their clarity and simplicity, but which also provoke unsettling thoughts.”

Voir biographie p. 43 / See Biography p. 43

### “Hearing Surrealism/Surreal Listening”

Michael S. Boerner, Stony Brook University

Historically, practitioners and scholars of surrealism have dismissed music as a means of surreal expression on the grounds of its inability to produce a concrete, objective meaning. Early surrealists tended to favor poetry and visual arts for their more accessible, less symbolic connotations. This consistent devaluation of music through the twentieth century is apparent from the infrequent and often cursory investigations connecting musical practice and the rich philosophical groundings of surrealist thought. Yet composers, critics, and other commentators continue to discuss and engage with sound and music as having “surreal” characteristics.

This paper examines how we can remain open to music’s capacity to produce surreal experiences, and not how we should think of music as inherently “being surreal.” In the first part, I briefly consider current approaches that connect music and surrealism, drawing on the philosophical roots of surrealism as a foundation. The recent turn in music studies towards more integrated approaches in analysis means that the joint reception of music and surrealism across the twentieth century is ripe for reevaluation. Utilizing concepts outlined by Henri Lefebvre and Jean-Luc Nancy I propose a dual framework of “hearing” and “listening” to consider the surreal experience of music.

In the second half, I explore music’s ability to produce surreal experience by applying this framework to two musical pieces from the mid-twentieth century: Pierre Schaeffer’s *Cinq études de bruits* and Francis Poulenc’s *La fraîcheur et le feu*. These two cases highlight points of contention in the discourse about what forces are at play in the perception and conception of the surreal, such as the constitution of concrete sound objects, inter-artistic influences of poetry and music, and relative levels of representation through musical language.



**Michael Boerner** is a PhD candidate at Stony Brook University earning his degree in Music History and Music Theory. His dissertation is titled “Perpetual Revolution: Music, Sound, and Experiential Surrealism,” and traces the relationship between music and the surreal across the 20th century by focusing on historical moments of political, cultural and social dissonance. Michael’s research trends towards artists and works that inhabit the margins of creative practices, having written on topics such as Satie and Parisian Dadaism, embodiment and timbre in Sigur Rós, and drone aesthetics in works by Nico Muhly.

### “Pierre Boulez, Surrealist”

Caroline Potter, Kingston University, London

Pierre Boulez’s creative output has usually been studied from a music analytical perspective in the context of serialism, but I contend that the French literary and broader intellectual context was ultimately at least as important to the composer. While Boulez’s extensive published writings rarely mention surrealism, and while key contemporary commentators such as Edward Campbell, Robert Piencikowski and Stephen Walsh mention it only in passing, I argue that surrealism had a crucial impact on Boulez in his formative years. Piencikowski, in his preface to Walsh’s translation of Boulez’s *Relevés d’apprenti*, suggests that Boulez’s polemical writing style is influenced by “certain surrealist pamphlets of the 1920s,” presumably André Breton’s two *Manifestes du surréalisme*. Moving beyond this focus on Boulez’s writing – always a secondary activity for him – I will explore how creative work (not just theoretical and polemical writings) by authors such as Breton affected Boulez the creative artist. In his book on Boulez and philosophy, Campbell mentions

Boulez's links with figures associated with the surrealist movement such as the Belgian composer and writer André Souris. He hints at Breton's connections to Boulez, concluding "we can simply note these intersections and pass on" (2010, p. 34). Rather than "pass on," this paper will show how Breton's creative work of the 1930s, the concept of "*hasard objectif*," and what James Clifford has termed "ethnographic surrealism" resonate strongly with Boulez's work.

The work of French contemporaries, notably André Jolivet and Olivier Messiaen, is also marked by surrealism and both had a major impact on the young Boulez. This paper initiates a larger project that will situate Boulez's music within a wider context and enhance our understanding of his work by connecting it with significant trends in contemporary French culture.



**Caroline Potter** is currently Reader in Music at Kingston University, London. A graduate in both French and music, her work situates music in broad cultural, artistic and social contexts. She has published widely on French music since Debussy and discovered a previously lost work by Lili Boulanger, *Marche gaie*, which was premiered in the Royal Festival Hall in London in 2015. She is often invited to give talks for major orchestras in the UK and for organizations such as the Gergiev Festival (Rotterdam) and the Philharmonie de Paris, and she has participated in several programmes for the BBC and other national broadcasters. In addition to her current project on Boulez, Caroline continues to work on the music of Henri Dutilleux and is consultant to the Arts and Humanities Research Council funded project "Baudelaire and Song," based in Birmingham University's Modern Languages department.

Caroline was Series Advisor to the London Philharmonia Orchestra's "City of Light: Paris 1900-1950" season and worked with the orchestra's digital team on resources available at [www.philharmonia.co.uk/paris](http://www.philharmonia.co.uk/paris). Her most recent book, *Erik Satie, a Parisian Composer and His World* (Boydell Press, 2016), was named Classical Music Book of the Year by the *Sunday Times*.

### "Hmrronk, Skrrrrape, Schttttokkke: Automatism in Music?"

Nicole Marchesseau, University of Western Ontario

*Surrealist Manifesto* author and movement-head André Breton wrote extensively about the integral connection between automatism and surrealism. While works created via automatic processes are more readily found within literature and the visual arts, musical articulations are rare and not altogether instilled with Breton's ideal of surrealism as "psychic automatism in its pure state." Music from surrealism's early days in Paris failed to capture sonic automatism for several reasons. Not only was music disfavoured by prominent surrealists such as Breton himself, and by extension not promoted, but the dearth of readily available apparatuses able to record more than three and a half minutes of sound made the documentation of any automatic music that may have been made unlikely. Eclipsing the (by comparison) minor problem of capturing sonic expression, political tensions leading up and into the Second World War contributed to a splintering and near dissolving of surrealism altogether. In the search for automatic music, this talk explores music made by *art brut* collector Jean Dubuffet, the work of so-called outsider musicians, post-war pieces by American and European avant-gardists, and the work of free improvisers.



**Nicole Marchesseau** enjoys writing and lecturing on a wide range of twentieth and twenty-first century topics ranging from Outsider Music to *Op Magazine* as an example of pre-web social networking, and from Milton Babbitt to the popular music industry in Canada. Her creative projects have been showcased in Canada and abroad and represent a blend of styles and media. Dr. Marchesseau teaches at The Department of Music Research and Composition at the Don Wright Faculty of Music at Western University, has taught at The Department of Communications and Multimedia at McMaster University and The Music Department of York University in Toronto. She has also guest-lectured at Ryerson University.

### "Orchestral Fictions: On Wilson Harris"

Prathna Lor, University of Toronto

In 1961 T.S. Eliot, at Faber and Faber, approved for publication Wilson Harris's novel, *Palace of the Peacock*. This detail is but one of the modernist genealogies of Harris's work. Often ignored for his difficulty and seeming refusal of anti- or decolonial politics, Harris's work deploys surrealist aesthetics (dreams, the collective unconscious) as a mode of politics that refuses entrance into any kind of normative political arena. In this paper, I consider the role of music in his work as an organizing methodology for understanding his applications of surrealist techniques. Music, I argue, functions not simply as a metaphor but as a system of writing, interpretation, and ethical mode as it grounds the work in the contrapuntal, chordal, and symphonic. Harris has used terms such as the "music of living landscapes" and the "orchestration of elements of fiction," to collate diverse traditions, materials, and seemingly incommensurate realities in order to draw together fragments which seem initially disparate and contradictory. It is precisely this orchestration that illuminates Harris's politics for thinking about how we might form unsuspecting intimate bonds. By attending to music as a spatializing, and not strictly a temporalizing, metaphor, I seek to lay out an understanding of music as a methodology for understanding the esoteric qualities of Harris's thought. Considering intuition and complex creativity, I hope to illuminate the relationship between Harris's difficult surrealist aesthetics and the ethical orientations it generates and points toward as a necessary consequence.



**Prathna Lor** is a doctoral candidate in the Department of English and co-enrolled in the Sexual Diversity Studies and the Diaspora and Transnational Studies collaborative programs at the University of Toronto. A recipient of a Joseph-Armand Bombardier Canada Graduate Scholarship Doctoral Award, Prathna is currently completing a dissertation on difficulty and stubbornness in 20th and 21st century experimental writing.

Le mercredi 26 avril 2017 à 13 h 45

Pavillon pour la paix Michal et Renata Hornstein, Musée des Beaux-Arts Montréal

## RÉCITAL-MIDI

*Le travail du peintre*

FRANCIS POULENC  
(1899-1963)

Jonah Spungin, baryton  
Bryce Lansdell, piano

### Notes de programme

En mai 1917, un jeune Francis Poulenc de 18 ans assiste à la première de *Parade*. L'expérience l'enflamme et le laisse avec une soif pour ce nouvel esprit musical et artistique qu'annonce le ballet : « j'avais soif de cet esprit nouveau que nous apportaient Satie et Picasso. »

Avant la représentation, Poulenc aurait été témoin de cette fois où le poète Guillaume Apollinaire, en uniforme et dont la blessure de guerre à la tête était encore tout en bandage, avait déclaré à la foule que *Parade* était l'incarnation « d'une sorte de sur-réalisme. » À l'automne de cette même année, Poulenc rencontre pour la première fois le poète Paul Éluard, qui deviendra plus tard l'un des principaux poètes du mouvement surréaliste. Environ 40 ans plus tard, l'admiration du compositeur pour la poésie d'Éluard ainsi que l'appréciation des deux hommes pour les œuvres de plusieurs grands artistes du vingtième siècle, incluant Picasso, convergeront vers la création du cycle de chanson «Le travail du peintre» (1956).

« Le travail du peintre » fut le quatrième et dernier cycle de chansons composé par Poulenc sur les poèmes d'Éluard. Outre ce cycle, il composa un cycle de deux mélodies, « Miroirs Brûlants », et quatre chansons individuelles, ainsi qu'un certain nombre d'œuvres pour chœur basées sur la poésie d'Éluard. Malgré le fait que les deux hommes se soient rencontrés en 1917, la relation créative entre Poulenc et le poète ne s'amorça qu'en 1935, avec la composition des « Cinq Poèmes de Paul Éluard », un cycle dans lequel Poulenc compare le processus engendré par la recherche d'un langage musical approprié à cette poésie avec la sensation de tourner à tâtons une clef dans le trou d'une serrure (« œuvre de tâtonnement. Clef tournée dans une serrure »).

C'est avant la mort d'Éluard en 1952 que Poulenc conçoit pour la première fois l'idée de composer un cycle basé sur les peintres dont il est question dans le volume *Voir*. À cette époque, les deux hommes correspondent régulièrement pour trouver un titre général qui puisse convenir à une composition dans laquelle la poésie d'Éluard est utilisée. Avec ce cycle, Poulenc est allé jusqu'à demander à Éluard s'il accepterait d'écrire un nouveau poème évoquant l'art de Matisse, art pour lequel il avait une passion profonde, et ainsi terminer le cycle « dans la joie et le soleil ». Cette admiration n'était manifestement pas partagée par le poète, le cycle complet ne comportant que sept chansons.

Publié en 1948, *Voir* fut une somptueuse production, comportant 44 poèmes et 64 reproductions d'œuvres de 32 artistes peintres. Plusieurs des artistes compris dans le recueil, tels Max Ernst, René Magritte et Salvador Dali, étaient étroitement liés au mouvement surréaliste. Même si Poulenc évita ceux-ci, les poètes qu'il choisit de mettre en musique présentèrent également de nombreux points de contact avec le surréalisme – Pablo Picasso, Marc Chagall, Paul Klee et Joan Miró. Les trois autres – Georges Braque, Juan Gris et Jacques Villon – sont plutôt associés au cubisme.

Mis en suspens pendant que Poulenc travaillait sur son opéra *Dialogue des Carmélites*, le cycle fut complété majoritairement entre septembre 1955 et août 1956. La façon dont Poulenc aborda les poèmes combine à la fois un besoin perpétuel, digne de l'intarissable mélodiste qu'il était, de trouver une réflexion adéquate des sons, de la prosodie et des images évoquées dans les poèmes, avec un désir de transmettre en musique un peu de ses propres sentiments envers l'artiste en question. Ainsi, alors qu'il s'interrogeait à savoir si sa mise en musique de « Georges Braque » était un tant soit peu trop maniérée, il se justifia en déclarant « mais c'est ainsi que je sens Braque. »

« Le travail du peintre » est-il un exemple de musique surréaliste? La réponse honnête se doit d'être non. Toutefois, en tant que fine réaction musicale au travail d'un poète surréaliste notoire, travail dans lequel le thème est celui de l'art d'artistes peintres ayant pour la plupart au moins une connexion perceptible avec le mouvement surréaliste, le cycle offre une occasion hors du commun d'étudier à la fois le potentiel de la musique ainsi que ses limites en tant que véhicule de l'expression surréaliste. Hormis la possible exception de ses années en tant que « nouveau jeune » immédiatement après la Première Guerre mondiale, Poulenc ne prit jamais part à l'avant-garde, du moins jamais avec sa musique en tant que telle. C'est plutôt à travers ses hautes connaissances de la poésie contemporaine et de la peinture qu'il réussit musicalement à capter l'esprit de son époque; dans « Le travail du peintre », il nous dresse de manière riche et nuancée un portrait sonore de ce que représentaient pour lui la poésie d'Éluard et la créativité des sept personnalités de ses contemporains issus du monde de l'art visuel.

**Jonah Spungin** est un baryton prometteur dont « le placement de voix et le timbre sont formidables » (Le Devoir). Né à Ottawa, il poursuit actuellement sa maîtrise en interprétation vocale et en opéra à l'École de musique Schulich de l'Université McGill sous la tutelle de la soprano Dominique Labelle. Il s'est produit à maintes reprises avec Opéra McGill dans des rôles tels Eisenstein dans *Die Fledermaus*, Gideon March dans *Little Women* de Mark Adamo, et Polar Bear Prince lors de la première américaine de *East o' the Sun, West o' the Moon* de James Garner. On a également pu l'entendre chanter dans plusieurs productions du McGill Savoy Society – jouant le Baron Mirko Zeta dans *The Merry Widow* et Captain Corcoran dans *H.M.S Pinafore* – ainsi qu'avec La Compagnie baroque Mont-Royal dans le rôle-titre de *Hercules* de Händel.

En tant que soliste, Jonah a chanté des œuvres telles que *le Messie* de Händel, *Eternal Light: a Requiem* de Howard Goodall, *Requiem* de Fauré et *A Spotless Rose* de Herbert Howells, le tout avec l'église St.Andrew and St.Paul, le *Ottawa Choral Society* et le *Ottawa Sacred Music Society*. Il chante également régulièrement avec des chorales de Montréal et d'Ottawa, notamment avec le chœur de *St. Andrew and St. Paul* à Montréal et, à Ottawa, avec le *Christ Church Cathedral* et le *Ottawa Choir Society*.

**Bryce Lansdell** est un pianiste, un musicien-collaborateur et un pédagogue actif dans la communauté montréalaise. En tant que leader du *Youth Music Network* – un programme qui prône l'égalité d'accès aux arts en offrant des cours de musique gratuits à de jeunes musiciens du quartier de la Petite-Bourgogne – Bryce croit profondément à l'importance de la musique dans le développement communautaire. De 2014 à 2016, à London, Ontario, Bryce œuvra avec le *Sanctuary London* au développement de relations solidaires entre sans-abri à travers la pratique musicale en groupe.

Comme soliste, Bryce reçut en 2015 le premier prix du *Fred Pattison Piano Competition*. Il s'est produit en concert à Vancouver, Toronto, Montréal et Halifax. En tant que musicien collaborateur, Bryce fut l'assistant directeur artistique pour le *Music Theater on the Thames* lors de la production 2015 de *Little Women*. Il détient un baccalauréat en musique avec spécialisation en interprétation du piano du *Western University*, diplôme pour lequel il a reçu le *Alumni Gold Medal*. Il poursuit actuellement une maîtrise en interprétation du piano à l'École de musique Schulich de l'Université McGill dans la classe de Kyoko Hashimoto.

Wednesday, April 26, 2017 at 1:45 p.m.

Michal and Renata Hornstein Pavilion for Peace, Montreal Museum of Fine Arts

## LUNCHTIME CONCERT

*Le travail du peintre*

FRANCIS POULENC  
(1899-1963)

Jonah Spungin, baritone  
Bryce Lansdell, piano

### Programme Notes

When the 18-year old Francis Poulenc attended the première of *Parade* in May 1917, he was fired by the experience with a thirst for the new spirit in music and art that the ballet proclaimed: “I was thirsty for the *esprit nouveau* (new spirit) Satie and Picasso have ushered in.”

Before the performance, Poulenc would have witnessed the poet Guillaume Apollinaire, in uniform and with his head bandaged from his war wound, proclaiming to the audience that *Parade* was the embodiment of “a kind of surrealism.” In autumn of the same year, Poulenc met for the first time the poet Paul Eluard, later to become one of the foremost of the surrealist poets. Some forty years later, the composer’s admiration for Eluard’s poetry and both men’s appreciation of the work of several major artists of the twentieth-century, including Picasso, would converge in the creation of the song cycle “*Le travail du peintre*” (1956).

“*Le travail du peintre*” was the fourth and final cycle of songs that Poulenc composed to poems by Eluard. In addition to these he wrote a paired set, “*Miroirs Brûlants*,” and four individual songs, as well as basing a number of choral works on Eluard’s poetry. Despite the two men having met in 1917, Poulenc’s creative interaction with the poet began only in 1935, when he wrote his “*Cinq Poèmes de Paul Eluard*,” a cycle in which he described his process of finding a musical language appropriate to the poet in terms of tentatively turning a key in a lock (“A fumbling work. A key turned in a lock”).

It was before Eluard’s death in 1952 that Poulenc first conceived the idea of composing a cycle based on painters featured in poems from the volume *Voir*. By this time, the two men would often correspond on the subject of finding a suitable overall title for a particular composition featuring Eluard’s poetry. With this cycle, Poulenc went so far as to ask Eluard if he would write a new poem evoking the art of Matisse, for which he had a deep passion, so as to end the cycle “in joy and sunshine.” This affinity was not shared by the poet and the finished cycle consists of only seven songs.

Published in 1948, *Voir* was a lavish production, containing 44 poems and illustrated with 64 reproductions of the works of 32 painters. Many of the artists featured in the volume, such as Max Ernst, René Magritte and Salvador Dali, were closely connected with the Surrealist movement; Poulenc avoided these but set others whose work undoubtedly had points of contact with surrealism – Pablo Picasso, Marc Chagall, Paul Klee and Joan Miró. The remaining three, Georges Braque, Juan Gris and Jacques Villon, are more associated with Cubism.

Laid aside while Poulenc worked on his opera *Dialogues des Carmélites*, the cycle was largely completed between September 1955 and August 1956. Poulenc’s approach to the poems combines his lifelong *mélodiste*’s concern with finding an apt reflection of the sounds, prosody and imagery of the poems with a desire to evoke musically something of his own reaction to the artist in question. Thus, for example, while questioning whether his setting of “*Georges Braque*” is a little too mannered, he justifies the result by saying “but that is how I *feel* Braque.”

Is “*Le travail du peintre*” an example of musical surrealism? The honest answer would have to be no. Nevertheless, as a finely-tuned musical response to the work of a notable surrealist poet, in which the subject matter is the art of painters most of whom have at least a discernible connection to surrealism, it provides an intriguing case-study for examining both music’s potential and its limitations as a vehicle for surrealist expression. With the possible exception of his time as one of “the young newcomers” immediately after the First World War, Poulenc was never in the *avant-garde* within his own medium of music. It was as a connoisseur of contemporary poetry and painting that he was often best able to tap into the spirit of his times musically; in “*Le travail du peintre*,” he gives us a richly nuanced and revealing portrait in sound of what Eluard’s poetry, and the creative personalities of seven of his contemporaries from the visual arts, meant to him.

**Jonah Spungin** is an emerging baritone for whom “the placement of voice and the timbre are formidable” (*Le Devoir*). Born and raised in Ottawa, he is currently pursuing his Master's in Voice and Opera at the Schulich School of Music of McGill University under the tutelage of soprano Dominique Labelle. He has performed several times with Opera McGill, in roles such as Eisenstein in *Die Fledermaus*, Gideon March in Mark Adamo's *Little Women*, and Polar Bear Prince in the North American premiere of James Garner's *East o' the Sun, West o' the Moon*. He has also appeared in multiple McGill Savoy Society productions, including playing Baron Mirko Zeta in *The Merry Widow* and Captain Corcoran in *H.M.S. Pinafore*, and has performed with the *Compagnie baroque Mont-Royal* in the title role of Handel's *Hercules*.

As a soloist, Jonah has sung with the Church of St. Andrew and St. Paul, the Ottawa Choral Society, and the Ottawa Sacred Music Society in works such as Handel's *Messiah*, Howard Goodall's *Eternal Light: a Requiem*, Fauré's *Requiem*, and Herbert Howells' *A Spotless Rose*. He also frequently sings with many Montreal and Ottawa choirs, most notably the choir at the Church of St. Andrew and St. Paul in Montreal and, in Ottawa, Christ Church Cathedral and the Ottawa Choral Society.

**Bryce Lansdell** is a pianist, collaborative musician, and community music educator who is very active in Montréal. Passionate about using music to foster a healthy community, Bryce leads the Youth Music Network: a programme that advocates for equal access to the arts by providing free music lessons and offering experienced mentors to young musicians in Little Burgundy. From 2014 to 2016, Bryce worked with Sanctuary London to develop relational connection and solidarity amongst homeless adults through group music-making in London, Ontario.

As a soloist, Bryce received first prize in the 2015 Fred Pattison Piano Competition. He has performed in recitals in Vancouver, Toronto, London, Montréal and Halifax. As a collaborative musician, Bryce served as the Assistant Music Director for Music Theatre on the Thames' 2015 production of *Little Women*. He holds a Bachelor of Music, Honours Piano Performance degree from Western University, for which he received the Alumni Gold Medal. He is currently completing a Master of Music degree in piano performance at the Schulich School of Music of McGill University, studying with Kyoko Hashimoto.

### « Le surréalisme, un nouveau paradigme esthétique pour le dialogue entre les arts ? »

Sébastien Arfouilloux, l'École supérieure du professorat et de l'éducation de l'Académie de Grenoble

Replaçant le surréalisme dans la pluralité de formes et de courants esthétiques du début du vingtième siècle, cette étude s'interrogera sur un paradoxe. André Breton formule un refus de la musique, expression « de toutes la plus profondément confusionnelle », alors même que l'inspiration auditive de l'automatisme est affirmée et que le poète se montre sensible aux bruits naturels. Le refus de la musique apparaît donc en lien avec la volonté de définir un domaine esthétique, celui dans lequel se produit l'image surréaliste, une image fortuite, inspirée. Conscient d'avoir ouvert là une trouée dans laquelle les musiciens peuvent s'engouffrer, Breton écrit en 1944 dans « Silence d'or » que l'antagonisme entre la musique et la poésie et l'indice d'une refonte nécessaire. Il souhaite que la musique et la poésie se reconnaissent « une souche et une fin communes dans le *chant* ». Ce paradoxe permettra d'interroger l'émergence d'un discours critique sur la musique chez Breton et de s'interroger sur le modèle rhétorique/poétique qui fonde cette écriture de la musique. Si l'existence d'une musique surréaliste reste discutable, au sens où l'on peinerait à définir les caractéristiques de cette musique, en revanche de nombreuses expériences ont eu lieu. Il conviendra donc de définir en quoi ont pu se concevoir des prolongements et des retentissements musicaux au surréalisme depuis son invention et tout au long du siècle mais aussi en quoi l'expérience musicale a pu constituer un déclencheur et un moteur de l'écriture poétique. On envisagera les expériences de musiciens contemporains, George Antheil, Francis Poulenc, André Souris, mais aussi la refonte esthétique de ceux qui ont poursuivi l'esprit d'insurrection du surréalisme par d'autres moyens comme Pierre Boulez.



**Sébastien Arfouilloux** est l'auteur de *Que La Nuit Tombe sur l'Orchestre*, publié chez Fayard, une monographie sur le surréalisme et la musique saluée par le Prix des Muses en 2010. Ses travaux concernent les rapports entre la création littéraire et la musique contemporaine, notamment dans la musique dite « savante » et le jazz. Docteur en littérature comparée, il a dirigé le colloque international *Le Silence d'or des surréalistes* organisé par le Centre de recherches sur le surréalisme à l'Université Paris 3 en juin 2011. Collaborateur régulier de la revue *Mélusine*, il est membre du Centre de recherches en littérature comparée de l'Université Paris-Sorbonne. Il est responsable de l'antenne de Savoie de l'École supérieure du professorat et de l'éducation de l'Académie de Grenoble, où il enseigne les lettres.

### “Cybernetic Intermediality in the Tape and Film Music of Louis and Bebe Barron”

Joseph Pfender, New York University

The tape-music pioneers Louis and Bebe Barron are widely known for their groundbreaking soundtrack for the science fiction film *Forbidden Planet* (1956), which gained them notoriety largely for the process by which it was produced. They were inspired by the nascent science of Cybernetics to build sound-producing “organisms” out of electronic circuitry, subjecting them to extreme stress until they succumbed to feedback and overloaded. By manipulating tape recordings of these sonic “deaths,” they operationalized this poetic Cybernetic conceit to synthesize some of the first electronic music ever produced. Much less known, however, is their extensive working relationship with author and diarist Anais Nin and her husband, filmmaker Ian Hugo, in avant-garde film and sound. Nin's prose, in particular, evinces a surrealist influence stemming from her attraction to surrealist painter Bridget Bate Tichenor, as well as her years in Paris in the 1920s and 30s.

In this paper I argue that there exist vectors of surrealist intellectual and aesthetic influence in the literary and cinematic work of Nin and Hugo, and that these vectors persist legibly in Louis and Bebe Barron's experimentalism. The Barrons' music, whose iconic sound profile has become closely laminated to science fiction via the popularity of *Forbidden Planet*, manifests grounds for a comparative aesthetics between science fiction and surrealism (as recently highlighted by Gavin Parkinson). Moreover, Hugo's incorporation of impressionistic color effects, kinetic sculpture, the Barrons' music, and Nin's own prose, suggests multifarious traces of Surrealist ancestry. Thus, the fecund intermediality in *Jazz of Lights* (1954) and *Bells of Atlantis* (1952) demands a non-teleological history of the American postwar avant-garde. Belying the impoverished scientific aesthetics commonly ascribed to them, the Barrons' film music shows that they are, in fact, heirs to surrealists both on the continent and in America.



**Joseph Pfender** is a doctoral candidate in Historical Musicology at New York University. His dissertation is entitled “Abundant Emergence in New York Tape Music, 1947-1960,” and establishes contiguities and productive dissonances at the intersection of music, technological change, modernism and avant-gardism. It fuses methodologies from musicology, history of technology, art history, and comparative media studies to speak to broader trends in visual, aural, and intellectual culture. Joseph maintains corollary research interests in the history and influence of cybernetics, abstract expressionism, and the historiography of sympathy.

### “James Sibley Watson's *The Fall of the House of Usher*: improvisation – images – complementary serendipities”

Robert Sholl, Royal Academy of Music and University of West London

This paper embraces music's continuing role in the Surrealist movement, multimedia in a specific work, and interpretative approaches to this thought through improvisation to a silent film. This research will present extracts from the first recorded organ improvisation (recorded in Arundel Cathedral, UK) to James Sibley Watson's experimental silent film: *The Fall of the House of Usher* (1928) <https://vimeo.com/34810401> based on Poe's short story (a siren for the surrealists). Research on this film (around 12 minutes long) has focused on the cinematic context and modernism (Cartwright 1995) and the reconstruction of Alec Wilder's original score for the work (Brewer 2015), but has not explored the surrealist context or potential of the film.

In a commentary (1928), Sibley Watson states: “the importance of the piece lies in its mood – in a development of emotional tone almost without action. We decided to make a picture with a mood rather than a story.” I argue therefore that the images create a *dépaysement* or disorientation (Calvin 1982: xvii) through fading, dissolving, and prismatic images. The film therefore provides rich grounds for improvisation that employs a “systematic hybridity” (Sholl 2015) in which structures (whole-tone, octatonic for example) are distorted. Improvisation therefore sustains and defamiliarizes and provides a complementary serendipity in which a new “image” is created that is a *“rapprochement of two more or less distant realities”* (Pierre Reverdy 1975: 73).

I use organ improvisation treatises from the 1920s (the film was shown all over America (Horak, 2008: 35)) to differentiate my practice. I present an improvisation, which deliberately attempts to create a flat, terse and dream-like (Breton 1980: 328) interior choreography. This “mood,” I propose, is performative of an “unarticulated language” (Stravinsky 1942: 128) that provides a surrealist counterpoint to the film.



**Robert Sholl** is a Professor at the University of West London and teaches at the Royal Academy of Music. He has published widely on twentieth-century music (including Stravinsky, Berio, Birtwistle, Ferneyhough, Messiaen, Arvo Pärt). He is the editor (with Sander van Maas) of *Contemporary Music and Spirituality* (Routledge/Ashgate) and is part of a Leverhulme-funded project on *The Phantom of the Opera* at the Guildhall School of Music and Drama. He studied the organ with Olivier Latry (Notre-Dame de Paris), and in 2016-17 is performing all of Messiaen’s organ works at Arundel Cathedral. In 2017, engagements include recitals at St John’s Smith Square and Notre-Dame de Paris, which will include Improvisations.

### “Surrealism Canned: A Classical Pianist’s Performance Art Event”

Shi An, Concert pianist, Chicago

As a concert pianist, actor, and performance artist, I propose to illustrate my personal connections to surrealism, from the perspective of a performer, particularly through the conception and executions of my solo performance art event, *Surrealism Canned*. On November 11, 2014, I was given a carte blanche show with the Boston-based new music presenter, Fifth Floor Collective. The one-man show I conceived and performed received the following reviews: “A refreshingly perplexing 30-minute concert” (Chicago Reader); “In the end was this sense of openness that gave the event its appeal, more than any particular piece or performance; a modernist sampler, intriguing but undemanding, presented by a thoughtful and adventurous artist” (Boston Musical Intelligencer). *Surrealism Canned* has since transgressed the word “surrealism” itself, subsequently re-appearing as *Everything: Something About Nothing* (Chicago Fringe Festival, 2015) and *NewMusicBox Live!* (Ear Taxi Festival, 2016). In this presentation, I propose to retrospectively examine the original performance of *Surrealism Canned*, and the terms under which I, as a classical musician, confront(ed) surrealism. These terms inevitably expose my allegiances to and tensions with the historical movement, as it relates to my identity as a performer.

Voir biographie p. 12 / See Biography p. 13



**Alexandra Bacopoulos-Viau** is a Banting Postdoctoral Fellow at McGill University whose work centres on modern European history, with a special emphasis on the intersections between the “mind sciences” (psychiatry, psychology, psychoanalysis) and broader cultural developments. Her book manuscript, based on her doctoral thesis completed at the University of Cambridge, illustrates how writing practices were employed as tools for producing knowledge about the psyche in 19th- and early 20th-century France. It focuses specifically on “automatic writing,” a technique used widely in that period by Spiritualist mediums, experimental subjects, and avant-garde poets. Alexandra has published on such topics as the links between psychopathology and Surrealism, medical representations of catalepsy in the 19th century, and the notion of automatism in the modern scientific and extra-scientific imagination.



Recipient of many awards, composer **John Rea** has been frequently commissioned and has written works in several genres: chamber music, music-theater, electroacoustic music, and for large ensemble such as orchestra, ballet, choral, and opera. Orchestras across Canada and in Europe have performed his music. Since 2001, his re-orchestration for 21 players of Alban Berg’s operatic masterpiece, *Wozzeck, op. 7*, commissioned and first performed by the Nouvel Ensemble Moderne in 1995, has been performed in a dozen new productions around the world. Most recently, his re-orchestration for 28 players of Berg’s *Three Pieces for Orchestra, op. 6* was premiered in Winterthur (Switzerland) and Montreal. Since 1973, he has taught composition, music theory, and orchestration at McGill University where he served as Dean (1986-1991) of the Faculty of Music, today the Schulich School of Music. For the musical season 2015-16, the Société de musique contemporaine du Québec named him composer of the year in its *Homage Series*.

Le mercredi 26 avril 2017 à 19 h 15  
Salle Clara Lichtenstein, École de musique Schulich

## CONCERT

« *Surrealism Canned* »

SHI AN

*Parade*

Shi An, piano

ERIK SATIE  
(1866-1925)

**Peletsis-Dardykina Duo-piano**  
Tatiana Dardykina et Anna Peletsis, piano  
avec Fabrice Marandola, percussion

## Notes de programme

### « *Surrealism Canned* »

Ce programme utilise les jeux surréalistes comme tremplin vers de nouvelles interprétations du répertoire pianistique standard. Les techniques et les jeux surréalistes présents dans la poésie et l'art visuel, tels le cadavre exquis et le collage, sont appliqués aux formes sonores de la musique. Dans chaque pièce, la musique d'un moment se combine à celle d'un autre à travers leurs associations imaginaires. Les compositions, et plus particulièrement l'interprétation de ces compositions, accordent une importance particulière à la spontanéité des associations construites par la pensée.

La prestation dure environ 40 minutes et est construite autour des œuvres suivantes :

CHOPIN : Études, opus 18 et 25 (œuvres arrangées par technique de collage)

BACH et SHOSTAKOVITCH : Clavier bien tempéré et opus 87 (à la manière d'un cadavre exquis)

MOZART et J.S. BACH : *La Flûte enchantée* et les *Variations Goldberg* (à la manière d'un cadavre exquis)

KEITH KUSTERER : *Trivia Surreal* (2013)



Décrit.e comme étant un « tour de force... un.e artiste réfléchi.e et aventureux.se » (*Boston Musical Intelligence*), « complètement unique sur la scène montréalaise et peut-être même sur la scène internationale » (*Innovations en Concert*), et « un.e interprète précis.e, engagé.e, accueillant.e et sans crainte devant de grandes ambiguïtés » (*Chicago Reader*), Shi An (世安) est un.e artiste polyvalent.e, créatif.ve, original.e et imaginatif.ve. Shi reçu un baccalauréat en composition *summa cum laude* du *Columbia College*, et une maîtrise en interprétation du piano de l'Université McGill. Iel a enseigné en tant qu'artiste invité pour le département de composition du *Boston Conservatory* en 2013-2014, et joint la faculté de professeurs de

piano adjoints du *New Music School* en 2014. Aussi écrivain.e, iel a contribué à la réalisation d'articles pour le *New Music Box*, *FOCI Arts*, *chicshifter* et *Riksha*, traitant de pédagogie, d'économie, de la mode, et des intersections d'ethnie et de genre.

Keith Kusterer (né en 1981, Charlotte, Caroline du Nord) est compositeur, parolier, professeur, multi-instrumentiste, dramaturge, scénariste, amateur de cuisine et de vin, hôte enthousiaste, réalisateur et conservateur dans le domaine des arts. Il écrit la musique et les scénarios autant pour des concerts traditionnels que pour des projets interdisciplinaires, collaborant avec des artistes qui œuvrent dans le monde du théâtre, du film, de la conception d'éclairage et de la danse. En 2013, Keith reçoit un diplôme en composition au cycle supérieur du Boston Conservatory (M.M '13), où il termine ses études dans la classe de Marti Epstein et Curtis Hughes et un stage d'enseignement avec le département d'histoire de la musique. Il fut également major de sa promotion du Columbia College-Chicago (B.M '11), où il étudie avec le compositeur Marcos Balter et la pianiste Bette Coulson. En tant que jeune musicien, il reçoit un prix du John Lennon Songwriting Competition (2000). Plusieurs années plus tard, il gagne le Allan-Turner Award in Composition (2008) et reçoit du chef Eric Hewitt le prix du Boston Conservatory Wind-Ensemble Competition (2012). Ses œuvres continuent d'être jouées internationalement par des ensembles de musique contemporaine et par des organisations artistiques.

## **Parade**

À quelques semaines près d'il y a 100 ans, le 18 mai 1917, le public parisien fut témoin de la première par les Ballets Russes d'une nouvelle œuvre, *Parade*. Le scénario était de Jean Cocteau, la chorégraphie de Léonide Massine, les décors et costumes de Pablo Picasso et la musique d'Erik Satie. L'esprit du temps était complexe – la France était une nation encore aux prises avec la guerre, mais qui commençait doucement à sentir un souffle de victoire et un espoir pour un nouvel épanouissement des arts. Le 15 mars 1917, un nouveau quotidien, le Nord-Sud, fut lancé avec tout l'optimisme des paroles suivantes : « La guerre se prolonge. Mais on en connaît d'avance l'issue. La victoire est désormais certaine. » Les éditeurs du Nord-Sud soutenaient donc qu'il était grand temps de mettre fin à la négligence qui avait jusqu'alors miné les arts et les lettres. Ils proposèrent le poète Guillaume Apollinaire comme figure de proue de ce mouvement et comme exemple pour les jeunes artistes, car : « Plus que quiconque aujourd'hui, il a tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons. »

L'aide d'Apollinaire fut sollicitée pour le nouveau ballet, qui devait être présenté aux côtés de l'un des triomphes d'avant-guerre des Ballets Russes, *Pétrouchka* de Stravinsky, ainsi que de deux autres morceaux plus conventionnels; *Les Sylphides* (sur la musique de Chopin) et *Soleil de Nuit* (sur la musique de Rimsky-Korsakov). Il se peut très bien que l'impresario Sergei Diaghilev ait souhaité un succès de scandale comparable à celui qui avait accueilli la première du *Sacre du Printemps* en 1913. En fait, c'est très exactement ce qu'il souhaitait : il avait été piqué au vif par les remontrances de Diaghilev qui lui avait dit, directement après la première du *Sacre*, « étonne-moi ».

Quelques-unes des idées de Cocteau pour *Parade*, particulièrement celle qui veut que le ballet soit conçu comme un « entrez voir » et encourage les spectateurs à l'extérieur du théâtre à entrer pour voir les merveilles du « vrai » spectacle, remonte à une proposition faite à Stravinsky en 1914 pour collaborer sur un ballet qui devait s'intituler *David*. Suite à la réponse peu enthousiaste de Stravinsky, Cocteau s'est tourné vers Satie et, dans un tour de force, s'est assuré les services de Picasso pour les décors et les costumes, garantissant ainsi une étiquette d'avant-garde pour toute l'initiative.

Cocteau appelait *Parade* un « ballet réaliste », mais cette appellation devrait être comprise dans un contexte où Picasso traite métaphoriquement la réalité par les techniques du cubisme. Cocteau clarifie ce point lors du compte-rendu qu'il fait de sa collaboration avec *Parade*, publié en juin 1917 dans *Nord-Sud*. Tout comme le peintre (ici, il est de toute évidence question de Picasso) prend son inspiration dans de vrais objets pour ensuite les métamorphoser en peinture « sans pourtant perdre de vue la puissance de leurs volumes, de leurs matières, de leurs couleurs et de leurs ombres », il décrit les intentions de la chorégraphie, inspirée par les croquis de Picasso, comme étant un ensemble de vrais gestes qui, transformés en danse, retiennent toutefois leur véritable force.

Selon Cocteau, la musique de Satie réussit à leurrer l'auditeur, et à lui faire entendre simultanément « la parade et le spectacle intérieur ». Faisant une analogie avec le monde visuel, il parle de l'effet *trompe-l'oreille* qui advient lorsqu'on utilise des bruits du « vrai monde » – une machine à écrire, un revolver, des sirènes, etc. – dans la partition. Encore une fois, l'étroite liaison entre le réel et l'illusion, et les plans conflictuels sur lesquels ces éléments se croisent et se recoupent dénotent l'esthétique cubiste qui se trouve derrière tous les éléments visuels, sonores et chorégraphiés qui font partie de la conception du ballet.

Pour Apollinaire, qui fournit – et lu à voix haute tout juste avant la prestation – une note de programme pour le nouveau ballet, le terme « réaliste », même lorsque compris dans cette optique très particulière, ne décrit pas adéquatement l'approche novatrice à la réalité démontrée dans *Parade*. Il proposa plutôt de concevoir l'œuvre comme un prototype d'« une sorte de sur-réalisme », dans lequel il voyait le couronnement de « cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet ».

Un siècle plus tard, il est naturel de remettre en question l'optimisme presque héroïque de la vision d'Apollinaire, celle d'un art plus complet et, plus particulièrement, du rôle de la musique dans une telle forme artistique. Malgré tout, l'occasion que marque ce centenaire nous offre l'opportunité de revisiter cette époque très particulière qui a donné naissance à *Parade*, une époque où, malgré les dangers qui menacent encore de tous côtés, un sentiment de renouveau et de liberté sans précédent commence à poindre, découlant de cet « esprit nouveau » que le monde de l'après-guerre verra fleurir. Le concert de ce soir est accompagné d'images tirées du programme original du 18 mai 1917 ainsi que de certaines reconstructions modernes de la chorégraphie de *Parade*, le tout dans une volonté de recréer un peu de l'atmosphère extraordinaire – ou, comme on en est venu plus tard à le dire – de l'atmosphère surréelle qui aurait envahi le public ce soir-là.

Wednesday April 26, 2017 at 7:15 p.m.  
Clara Lichtenstein Hall, Schulich School of Music

## CONCERT

« *Surrealism Canned* »

SHI AN

*Parade*

Shi An, piano

ERIK SATIE  
(1866-1925)

**Peletsis-Dardykina Piano Duo**  
Tatiana Dardykina and Anna Peletsis, piano  
with Fabrice Marandola, percussion

## Programme Notes

### « *Surrealism Canned* »

This programme employs surrealist games as a launching point for new interpretations of standard piano repertoire. The surrealist techniques/games present in poetry and visual art, such as “exquisite corpse” (*le cadavre exquis*) and collage, are applied to the sonic forms of music. In each work, the music is elided from one moment to another through its imagined associations. The compositions, and, more particularly, the performances of these compositions, place particular importance on the spontaneous associations made within the mind.

The performance will last for approximately 40 minutes and is based around the following works:

CHOPIN: Etudes, Op. 18 and 25 (arranged through collage)

BACH and SHOSTAKOVITCH: Well-Tempered Clavier and Op. 87 (arranged through exquisite corpse)

MOZART and J.S. BACH: The Magic Flute and Goldberg Variations (arranged through exquisite corpse)

KEITH KUSTERER: Trivia Surreal (2013)



Described as “a *tour de force*... a thoughtful and adventurous artist” (*Boston Musical Intelligencer*), “completely unique on the Montreal scene and perhaps the world over,” (*Innovations en Concert*), and “a precise, engaged, welcoming performer unafraid of deep ambiguities” (*Chicago Reader*), **Shi An (世安)** is an artist with versatility, creativity, originality and imagination. Shi graduated *summa cum laude* with a B.M. in composition from Columbia College, and with an M.Mus in piano performance from McGill University. They taught as a visiting artist in the composition department of Boston Conservatory in 2013-14, and joined the adjunct piano faculty of New Music School in 2014. Also a writer, they have contributed articles to *New Music Box*, *FOCI Arts*, *chicshifter*, and *Riksha*, on education, economy, fashion and the intersections of gender and race.

Keith Kusterer (b.1981, Charlotte, NC) is a contemporary composer, songwriter, teacher, multi-instrumentalist, playwright, filmmaker, food, wine and hospitality enthusiast, producer and curator for the arts. He writes music and script for both the concert stage and interdisciplinary performance projects, collaborating with artists in the fields of theater, film, light design and dance. Keith received a graduate degree in composition at the Boston Conservatory (M.M '13), fulfilling a teaching assistantship with the music history department and private study with composers Marti Epstein and Curtis Hughes. He graduated as valedictorian from Columbia College-Chicago (B.M '11) as a student of the composer Marcos Balter and pianist Bette Coulson. As a younger musician, he received an award from the John Lennon Songwriting Competition (2000): several years later became a recipient of an Allen-Turner Award in Composition (2008) and was selected by the conductor, Eric Hewitt, as a winner of the Boston Conservatory Wind- Ensemble Competition (2012). His work continues to be programmed internationally by new music ensembles and artistic organizations.

## **Parade**

Just a few weeks short of 100 years ago, on May 18 1917, a Parisian audience witnessed the première by the Ballets Russes of a new work, *Parade*, to a scenario by Jean Cocteau, with choreography by Léonide Massine, sets and costumes by Pablo Picasso and music by Erik Satie. The spirit of the times was complex – France was a nation still deeply embroiled in war but with the beginnings of hope for victory and for a new flourishing of the arts. On March 15 1917, a new journal, Nord-Sud, had been launched with the following optimistic opening words: “The war continues. But we already know the result of it. Victory, henceforth, is certain.” The editors of Nord-Sud therefore claimed that it was time to end the neglect of the arts and letters. They proposed the poet Guillaume Apollinaire as the figure around which the younger artists should rally, because: “More than anyone today, he has mapped new ways, opened up new horizons.”

Apollinaire’s support was enlisted for the new ballet, to be programmed alongside one of the pre-war triumphs of the Ballets Russes, Stravinsky’s *Petrushka* and two more conventional works, *Les Sylphides* (using the music of Chopin) and *Soleil de Nuit* (with music by Rimsky-Korsakov). The impresario Sergei Diaghilev may well have been hoping for a comparable *succès de scandale* to that which greeted the première of *Le Sacre du Printemps* in 1913. Certainly, Cocteau wished for this; he had been stung by Diaghilev’s admonishment to him, delivered immediately after the première of *Le Sacre*, that he should “astonish me!”

Some of Cocteau’s ideas for *Parade*, especially that the ballet should be conceived as a “come-on,” exhorting an audience outside a theatre to enter and see the marvels of the “real” show, date back to as early as 1914 to a proposed collaboration with Stravinsky on a ballet then to be called David. After Stravinsky’s lukewarm response, Cocteau turned to Satie and, in something of a coup, secured the services of Picasso for the sets and costumes, thus guaranteeing an avant-garde credibility for the whole endeavour.

Cocteau called *Parade* a “ballet réaliste” (realist ballet), but this term should be understood in the context of Picasso’s metamorphic treatment of reality using the techniques of Cubism. Cocteau makes this clear in his account of the collaboration on *Parade* published in *Nord-Sud* in its June 1917 issue. He describes the choreographic intentions, inspired by Picasso’s sketches, as being to take a set of real gestures and transform them into dance without their losing their realistic force, just as a painter (he clearly means Picasso) takes inspiration from real objects in order to metamorphose them into pure painting, “without, however, losing sight of the power of their size, matter, colour, and shadow.”

According to Cocteau, Satie’s music achieved the trick of enabling one somehow to “hear” simultaneously “the outer ballyhoo [parade] and the show inside.” Using an analogy from the visual realm, he spoke of the *trompe-l’oreille* effect of using “real-world” noises – a typewriter, revolver, sirens, etc. – as part of the score. Again, the conjunction of the real and the illusory, and the conflicting planes in which these elements intersect, suggests a Cubist aesthetic behind all the elements, visual, sonorous and choreographic, of the ballet’s conception.

For Apollinaire, who provided – and read out immediately prior to the performance – a programme note for the new ballet, the term “réaliste,” even if understood in this rather special way, did not adequately describe the novel approach to reality demonstrated in *Parade*. Instead, he proposed the work as the prototype for “a kind of surrealism,” one in which he saw the first consummation of “that convergence of painting and dance, of plasticity and mimicry, the birth-signal of more complete art.”

100 years on, we may question the heroic optimism of Apollinaire’s vision of a more complete art and, especially, of music’s place within such an art. Even so, the occasion of this centenary provides us with an opportunity to revisit the very particular times of *Parade*’s first airing, when dangers still threatened on all sides but a sense was beginning to emerge of the unprecedented possibilities flowing from the “esprit nouveau (new spirit)” that the post-war world would engender. Tonight’s performance is accompanied by images from the original programme for May 18 1917 and from modern reconstructions of the choreography of *Parade* in an attempt to re-create something of the extraordinary – or, as we would later come to say, surreal – atmosphere that would have been experienced by the audience that evening.



## Résumés et biographies / Abstracts and Biographies

### De la « chair sauvage du Canada » à *La chair décevante* : Écritures de l'expérience parisienne chez Jovette Bernier Stéphanie Bernier (Université de Sherbrooke) et Adrien Rannaud (Université de Sherbrooke)

Dans cette communication, nous souhaitons étudier les ramifications du phénomène d'intensification des réseaux franco-québécois dans les années 1920 et 1930 au Québec (Lacroix, 2014) à partir de la trajectoire et de la production romanesque de Jovette Bernier (1900-1981). À l'instar de ses pair.e.s (Alice Lemieux, Simone Routier et Rosaire Dion), Jovette Bernier se rendra en France lors d'un séjour de trois mois (avril-juin 1930). Quoique relativement court, ce passage à Paris est un moment charnière pour Bernier, et qui trouvera son prolongement fictionnel dans le roman *La chair décevante* (1931).

Or, les circonstances entourant le séjour de Jovette Bernier en Europe restent méconnues et son roman n'a jamais fait l'objet d'une étude épousant la perspective de l'écriture de l'expérience parisienne. Nous tenterons donc de décrypter un phénomène sociolittéraire d'importance au Québec, celui du retour de Paris, à partir de deux lieux d'écriture chez Jovette Bernier : la correspondance et le roman.



**Adrien Rannaud** est stagiaire postdoctoral et chargé de cours à l'Université de Sherbrooke. Il a obtenu en 2016 un doctorat en études littéraires de l'Université Laval. Chercheur associé au Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ), il s'intéresse à la littérature québécoise des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, aux études sur le genre dans l'histoire littéraire, à l'histoire du magazine et aux études sur la célébrité. Il a récemment dirigé deux dossiers pour des revues scientifiques : « Regards croisés sur les sociabilités et la vie culturelle en région au Québec » (codir. Alex Tremblay Lamarche), à paraître sous peu dans *Mens*; et « Le livre et le journal : croisements, prolongements et transformations », à paraître sous peu dans *Mémoires du livre*.



**Stéphanie Bernier** est étudiante au doctorat en études françaises à l'Université de Sherbrooke. Sous la supervision de Pierre Hébert, elle prépare une thèse sur le mentorat littéraire dans la correspondance entre Louis Dantin et les Individualistes de 1925. Elle participe, depuis 2012, au projet d'édition annotée de la correspondance de Louis Dantin. Dans ce contexte, elle a collaboré à la publication du premier tome de cette édition, qui porte sur la correspondance entre Louis Dantin et Alfred DesRochers (Fides, 2014) et codirige avec Pierre Hébert la publication du deuxième tome de ce projet, à paraître chez Fides. Elle a également codirigé l'ouvrage *Le livre comme art. Matérialité et sens* (Nota bene, 2013).

### The Paradox of Playing Innocent: American Artists in Fin-de-siècle Paris Emily Burns (Auburn University)

In an article on the American artists' community in Paris published in the *London Independent* in 1891, the Canadian critic Gilbert Parker argued that "If [the 'American temperament'] has any quality which is conspicuously eminent, it is naïveté, it is a habit of looking at things as if they were seen for the first time." For his international readers, Parker tapped into a long-standing mythology about American culture as belated and innocent when he explained that the American "is bade to be independent and free from his youth up; he is impelled to think things out for himself; he is told, in effect, from his cradle to be naïve." Parker participates in a pervasive performance of cultural innocence among the thousands of Americans who traveled to or who studied in Paris in the late nineteenth and early twentieth centuries. European observers often characterized Americans as lacking a history and exhibiting cultural youth. This expectation structured a sense of cultural belatedness as Americans mirrored expectations of US character for European audiences. My research of letters and diaries and reading of print material related to Americans in Paris has uncovered that many of the US artists, students, tourists and writers who traveled to Paris actively appropriated characteristics of innocence. Facets of a sustained and repeated social and artistic performance appear in the construction of American artists' communities in Paris; discourses around Puritanism and the protection of American women artists; American encounters with French artists and objects; and in the iconographic and stylistic choices of American art produced in France.

In describing artists being "told... to be naïve", Parker highlights the wily nature of constructions of innocence, which marks a paradox. Philosopher Immanuel Kant notes the potential farce within the concept of innocence, claiming, "an art of being naïf is a contradiction", since the definition of naïveté is artlessness. Any performed appearance of "uncorrupted, innocent nature" is immediately undermined by artifice. This talk considers examples of this pervasive performance to address why it held such cultural currency for US artists and writers in Paris in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Myths of lacking a past and tradition did important cultural work to assuage anxieties expressed by Henry James that especially after the Civil War, the American "has eaten of the tree of knowledge." American artists' concern with definitions of innocence and naïveté began to appear around the end of the Civil War; postures of American innocence resound even more loudly at precisely the moment when geopolitical events suggested its impossibility. This talk reveals the fraught and troubled nature of this discourse of innocence in the context of American art study in Paris.



**Emily Burns** is Assistant Professor of Art History at Auburn University. In her research, Dr. Burns considers Franco-American artistic and cultural exchange in the late nineteenth and early twentieth centuries. Her book, *Transnational Frontiers: The Visual Culture of the American West in the French Imagination, 1867–1914*, is under contract with the University of Oklahoma Press. It analyzes the intertwined relationships between art and popular culture, addresses questions of transnational exchange, Native agency, and cultural nationalism in imagery of the American West in Paris. Her next project, from which this talk draws, is a book manuscript on constructions of American cultural belatedness in late nineteenth-century Paris. Her research has been supported by the Metropolitan Museum of Art, the Smithsonian American Art Museum, the Terra Foundation for American Art, the University of Nottingham, Crystal Bridges Museum of American Art, the Amon Carter Museum of American Art, and the Buffalo Bill Center of the West.

### ***Questa è Parigi* : La ville des années 30 sous la loupe d'un écrivain et un peintre italiens**

Caterina Sansoni (Université de Strasbourg)

En 1931 Giovanni Comisso (Treviso, 1885–1969) publie un recueil d'articles, *Questa è Parigi* (Edizioni Ceschina, Milano), avec les dessins de Filippo de Pisis (Ferrara, 1896–Milano, 1956). Cette œuvre (dont les textes étaient déjà apparus sur le journal *La Gazzetta del Popolo*, à partir de l'année 1927) constitue un aperçu personnel de la vie artistique et quotidienne à Paris, du point de vue d'un écrivain et d'un peintre italiens.

Comisso a raconté son expérience de la Première Guerre mondiale dans *Giorni di guerra* (1930) et a exploré différents genres littéraires : les récits de voyage, les romans, l'autobiographie, les poèmes, les essais, les articles. Son parcours en tant qu'écrivain a été au début très influencé par l'esthétique de Gabriele D'Annunzio; ensuite il s'est distingué moins par le rythme de la narration que par la description, en mettant en lumière une capacité très marquée de délinéer les états d'âme des personnages et les atmosphères psychologiques. Tout au long de sa vie, il a été aussi libraire à Milan et marchand d'art à Paris. À Rome, après le premier conflit mondial, il avait connu les peintres Luigi Onofri, Giorgio de Chirico et Filippo de Pisis. Ce dernier déménagement à Paris en 1925, où il reste pendant environ quatorze années, en entrant dans le groupe d'artistes « Italiani a Parigi ».

*Questa è Parigi* est un ensemble de descriptions de la ville et de ses quartiers. Chaque article est consacré à un milieu particulier : Comisso nous raconte ses expériences en tant qu'habitant étranger de la ville et en tant qu'écrivain. En effet, les chapitres les plus intéressants sont sans doute « Caffè celebri e ignoranti » (« Cafés célèbres et ignorants ») et « Il salotto borghese : dove Proust è incomprendibile » (« Le salon bourgeois : où Proust est incompréhensible »). L'auteur italien ne lésine pas sur le recours à la satire pour peindre les portraits de nombreux personnages plus ou moins impliqués dans le milieu artistique. Il ne manque pas de s'interroger sur son identité italienne et sur la façon avec laquelle les Français se réfèrent à l'Italie et à sa culture, en soulignant les clichés qui nourrissent leurs opinions. Il s'agit évidemment d'une œuvre dont la lecture se veut aisée : les dessins de de Pisis contribuent à rendre ce recueil d'articles un ensemble de fragments suscitant le sourire et la curiosité. Paris est représentée comme une ville cosmopolite et riche en contradictions, grouillante en individus, mais en même temps favorisant la solitude. Une décennie sépare l'Europe de la Deuxième Guerre mondiale : *Questa è Parigi* apparaît comme une des dernières étincelles de légère insouciance artistique.



**Caterina Sansoni** est Attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université de Strasbourg, Faculté des Langues et Cultures étrangères, Institut d'Études romanes (Italien). Elle a soutenu son doctorat en juillet 2016 avec une thèse sur les personnages romanesques dans l'œuvre d'Elsa Morante, en cotutelle avec l'Université de Pise (*Les personnages d'Elsa Morante. Construction, dimension sociale et dynamiques relationnelles dans l'œuvre romanesque d'Elsa Morante*). Elle a étudié Cultures littéraires européennes à Bologne et à Strasbourg, en rédigeant une thèse sur *l'Histoire de ma fuite* de Giacomo Casanova (*Histoire de ma fuite : genèse d'une autobiographie*). À présent, elle s'occupe principalement du roman italien du XX<sup>e</sup> siècle.

### **The Chiasmus of France and Russia: Rococo Revival in the Ballets russes' *Le Pavillon d'Armide***

Milena Schaller (Northwestern University)

Alexandre Benois, set designer and librettist for the Ballets russes' first season in Paris in 1909, claimed that their ballet *Le Pavillon d'Armide* "was meant to demonstrate to the French public our understanding and interpretation of that 'most French of epochs', the eighteenth century". I argue that *Le Pavillon d'Armide* also bore clear relations to a Russian view of that era. Both perspectives on this past, French and Russian, stared through the lens of a deeply Romantic conception: in Russia the eighteenth century became a misty realm, made all the more fascinating by the political and artistic erasure of Catherine II at the beginning of the nineteenth century; in France, it was an epoch lost before the irreversible Revolution. Benois became obsessed with both. In the decade prior to the ballet's premiere, Benois went to Versailles and created hundreds of sketches and paintings of the palace, portraying the eighteenth-century decline of the court, capturing what he called a "wonderful melancholy." At the same time, he was also putting together a monograph on Tsarskoe Selo, the summer residence of the Russian rulers, meticulously detailing an edifice (in)famous for its decadent rococo style. In *Le Pavillon d'Armide*, based on Théophile Gautier's *Omphale*, unreal and real places are conflated into a magical view of the past as the protagonist steps into a rococo tapestry of an enchanted French garden remarkably similar to Tsarskoe Selo, set with prop fountains that featured real water pumped from the Seine.

Benois's obsession with the French and Russian aristocratic past also allowed him to tap into contemporary political currents. As France and Russia were establishing their political ties through the Franco-Russian alliance and emphasizing artistic parallels between the two nations, *Le Pavillon d'Armide* conjured up a century when French and Russian ballet intertwined. The first Russian imperial

ballet school was established in 1738 by empress Anna, led by French ballet master Jean-Baptiste Landé, and that French influence continued to the time of the Ballets russes, when Russian ballet returned to influence France. Just as the setting of *Le Pavillon d'Armide* in eighteenth century France could just as easily depict eighteenth century Russia, the Russian dance troupe could easily represent the continuation of the French ballet tradition. With this chiasmus, *Le Pavillon d'Armide* highlighted the two nations' similar conceptions of the spirit of their own eighteenth centuries and paved the way for their artistic cross-pollination in the twentieth century.



**Milena Schaller** is a Musicology PhD student at Northwestern University, having earned her Masters in Musicology at Washington University in St. Louis and her Bachelors in French and Cello at UC Davis. Her main area of research is the intersection of French and Russian puppet traditions at the turn of the twentieth century, and narratives of the real and unreal. Her interest in navigation of culture and politics across countries and genres has led to a myriad of projects, including investigating Parisian reception of Russian musicians at the turn of the century, as well as the use of folk melody in folk metal bands of the present. She has presented her work on Finnish folk metal band Turisas and Swiss band Eluveitie at the Midwest Graduate Music Consortium, the International Conference on Music since 1900 in Glasgow, and at the Analytical Approaches to World Music Conference in New York.

### **The Ballets Russes and the Possibility of *Liturgie***

Barbara Swanson (York University)

In the Fall of 1914, Sergei Diaghilev and Leonide Massine began rehearsing the ballet *Liturgie* in preparation for the Ballets Russes season in Paris the following Spring. A sacred spectacle inspired by the Byzantine Divine Liturgy, the ballet explored the space between ritual and spectacle, reverence and iconoclasm, amid a revival of traditional Catholicism within early twentieth-century France and a growing Russian expatriate community. *Liturgie* was never staged, however, and in the course of this paper I will explore factors that prevented its realization. I will also explore how place intersected with national identity and artistic experimentation in the work. In various correspondence about *Liturgie*, the theme of place recurs: *Liturgie* could never be staged in Russia, the work would not be tolerated in England; but within the seemingly more neutral site of cosmopolitan Paris, *Liturgie's* collaborators could experiment freely with Russian tradition and religious orthodoxy. For example, the set designer, Natalia Goncharova, could use and manipulate the strict conventions of Orthodox iconography to explore visual abstraction, but had been condemned in Russia for her icon-inspired images. Although Stravinsky later denied involvement with *Liturgie*, passages from *Les Noces* (perhaps originally for *Liturgie*), include manipulations of Orthodox chant very similar in character to Goncharova's treatment of icons.

The importance of *Liturgie* as experimental space for its creators and as a barometer of artistic freedoms in Paris should not be overlooked, even if the work never reached the stage. That said, the charged nature of staging a living ritual act may have prevented the final realization of the project, especially given the growing Russian expatriate community in Paris and increasing Catholic sympathies among Ballets Russes collaborators including Stravinsky. Although the work was still expected as late as 1921, *Liturgie* seems to have succumbed both to "the weight of its creators' aspirations" (Sjeng Sheijen) and a changing cultural-religious climate in postwar Paris.



**Barbara Swanson** is a musicologist and Postdoctoral Fellow in the Department of Visual Art and Art History at York University in Toronto. Her work has been supported by fellowships and awards from the American Council of Learned Societies, the American Musicological Society, and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Her primary research explores relationships between music and art in early modern Italy, but extends to music and visual culture more broadly. Forthcoming publications include essays in *Analytical Essays on Music by Women Composers* (Oxford University Press) and in *Perfect Harmony and Melting Strains: Music in Early Modern Culture* (Walter de Gruyter), as well as a review of Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM) in the *Journal of the American Musicological Society*.

Le jeudi 27 avril 2017 à 14 h  
Le Salon, Musée des Beaux-Arts de Montréal

## CONFÉRENCE

### Paris, 1870-1940 : capitale culturelle mondiale. Pourquoi? Comment? Jusqu'où?

Pascal Ory (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)



À la veille de la Seconde Guerre mondiale, Paris peut, à juste titre, se dire, se croire et se prouver, à elle-même comme aux autres, capitale culturelle mondiale. Non pas « capitale culturelle du monde », ce qui n'aurait pas de sens, mais la plus mondiale de toutes les grandes cités culturelles de l'époque. Pour peu qu'on y réfléchisse, les raisons en sont principalement politiques. La puissance de la monarchie française, y compris impériale, génératrice d'une tradition du mécénat d'État, le prestige des Lumières puis de la culture républicaine, assimilant la France à une oasis de liberté intellectuelle, la victoire de 1918, enfin, dont on a oublié le retentissement, et d'abord en ce qui concerne la confrontation avec l'Allemagne : autant d'éléments qui assoient une hégémonie culturelle. Le centralisme français et les nombreuses contributions des uns et des autres à la construction du mythe de Paris poussent les expatriés volontaires et les exilés forcés, les artistes et les intellectuels étrangers qui affluent en ces années-là à choisir l'installation initiale et souvent définitive dans la capitale, assimilée un peu rapidement à toute la France.

Peut-être, cependant, faut-il aller encore un peu plus loin dans l'expertise, et tenter de mesurer aussi les limites et les ambiguïtés de cette conjoncture. Celles-ci sont perceptibles dans la récurrence d'un discours xénophobe au sein de certains milieux culturels, loin d'être marginaux. Mais elles le sont plus encore dans la démarche intégratrice qui suppose que cette migration converge vers une assimilation plus ou moins complète aux normes nationales, sans parler de la mise en place d'un « *soft power* » diplomatique encore clairement arrimé à un certain sentiment de supériorité. Cependant, comme le montre, entre autres, la notion – en usage dans le monde des arts plastiques comme de la musique – d'« École de Paris » – dont la caractéristique principale est d'être composée d'étrangers –, ou la diplomatie culturelle conduite in extremis par le Front populaire, c'est ce même pays, tenté par le narcissisme ou l'arrogance, qui, juste avant la catastrophe de 1940, maintient encore au plus haut – dès lors qu'on le compare à la situation de la plupart des grands pays du monde –, le mixte improbable de liberté formelle, d'hédonisme philosophique et d'ambition sociétale qui le caractérisait aux yeux de tant de créateurs étrangers. Et c'est ainsi que se construit, au long des générations, cette alchimie, qu'il importe d'analyser, consistant à renforcer une identité par l'apport constant d'énergies venues de l'extérieur, bref à faire du national avec du mondial.

**Pascal Ory** est professeur d'histoire contemporaine à la Sorbonne (Université Paris 1). Il a contribué à définir l'histoire culturelle au travers d'une vingtaine d'ouvrages, dont : *L'histoire culturelle* (PUF, 5e édition 2015); *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle* (Complexe, 2008); *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938* (Plon, 1994; réédition CNRS Éditions 2016); *L'entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981* (Le Seuil, 1983).

Dans le domaine de l'histoire politique il a publié, entre autres : *Les Collaborateurs* (Le Seuil, 1976, réédité en poche); *Du fascisme* (Perrin, 2003, réédité en poche); *Ce que dit Charlie. Treize leçons d'histoire* (Gallimard, 2016).

Il a publié en 2017 un ouvrage à caractère autobiographique, *Jourir comme une sainte, et autres voluptés* (Mercure de France) et fera paraître à la rentrée *Vox Populi. Populisme, radicalité, catastrophe* (Gallimard).

Thursday, April 27, 2017 at 2:00 p.m.  
The Salon, Montreal Museum of Fine Arts

## KEYNOTE ADDRESS

### Paris, 1870–1940: Global Cultural Capital. Why? How? To what extent?

Pascal Ory (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)



Just before the Second World War, Paris quite reasonably could claim, believe, and prove itself to be a world cultural capital; not “cultural capital of the world”, which would make little sense, but the most international of all great cultural centres of the time. Upon reflection, the reasons for this are largely political. The influence of the French monarchy, notably its imperial power and a tradition of state patronage that flowed from it, sophisticated Enlightenment culture, republicanism that made France seem like an oasis of intellectual freedom, the victory of 1918 whose impact, incidentally, went largely forgotten, especially regarding confrontation with Germany, all these factors conspired to establish cultural hegemony. Together, French centralism and various ways of constructing legendary Paris incited voluntary expatriates, the forcibly exiled, many foreign artists, and intellectuals to initially and then permanently settle in a city which the popular imagination had rather hastily equated with all of France.

To deepen this broad appraisal, we should attempt to trace the limits and ambiguities of the period under investigation in recurring xenophobic discourses within certain well-established cultural circles. These limits and ambiguities are even more palpable in the recurrence of an integrative approach to widespread emigration, namely that the latter would, more or less, be subsumed in a common process of assimilation to national norms, along with the establishment of a diplomatic “soft power” firmly anchored in a sense of national superiority. What is shown in the notion of a “School of Paris” in visual arts and music circles (whose main feature was to be made up of foreigners), or in cultural diplomacy, the purview *in extremis* of the Popular Front, is a nation inclined to narcissism or arrogance that up until the catastrophe of 1940 was maintained at its highest pitch—something which bears comparison to other leading countries of the world—and an extraordinary combination of formal liberties, philosophical hedonism, and social ambition that characterized Paris in the eyes of so many foreign artists. Thereby was this alloy strengthened over generations, reinforcing French national identity through outside contributions and, in short, resulting in nationalism built out of globalism.

**Pascal Ory** is Professor of Contemporary History at the Sorbonne (Université Paris I). He has contributed to defining cultural history through more than twenty publications that include: *L'histoire culturelle* (PUF, 5th Edition, 2015); *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle* (Complexe, 2008); *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938* (Plon, 1994; second publication by CNRS Éditions, 2016); and *L'entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981* (Le Seuil, 1983). His publications in the field of political history include, among others: *Les Collaborateurs* (Le Seuil, 1976, reprinted in paperback); *Du fascisme* (Perrin, 2003, reprinted in paperback); and *Ce que dit Charlie. Treize leçons d'histoire* (Gallimard, 2016).

In 2017 he published the autobiographically themed volume *Jouir comme une sainte, et autres voluptés* (Mercure de France). His *Vox Populi. Populisme, radicalité, catastrophe* (Gallimard) is forthcoming in the fall.

## ***Rythmes pittoresques* : Architectural Poetics and the Chat Noir Network**

Heidi Brevik-Zender (University of California, Riverside)

This paper focuses on the Polish-born pianist Marie Krysinska (1857–1908) who emigrated to Paris and began playing music at Le Chat noir, the city's famous bohemian cabaret. In Paris Krysinska discovered another venue for creative expression: that of poetry, which became her primary activity. This paper examines a literary expression of the Chat Noir network in Krysinska's first published collection of poems *Rythmes pittoresques*. This network was articulated in the names of writers, musicians, painters, and performers to which Krysinska dedicated her poems, one of whom was Maurice Isabey, architect of the façade and theater of the Chat Noir. The paper will illuminate the intersection of music and architecture in Krysinska's work and will posit that the generative milieu of the Chat Noir encouraged transnational and inter-artistic cross-pollination that resulted in a new form of architectural poetics.



**Heidi Brevik-Zender** is Associate Professor of French and Comparative Literature and is director of the French Program at University of California, Riverside. Her research interests are in French literature and culture of the nineteenth century, with an emphasis on connections among fashion, gender, urban space, architecture, and issues of modernity. She is author of the book *Fashioning Spaces: Mode and Modernity in Late-Nineteenth-Century Paris* (University of Toronto Press, 2015).

## **Le Paris des imprésarios (1900-1914)**

Lætitia Corbière (Université de Genève/ Université Lille 3)

Dans la Vienne du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'agent artistique Albert Gutmann est à la tête de la principale direction de concerts et domine le marché musical autrichien. Depuis bientôt 25 ans, il organise des manifestations musicales dans la capitale habsbourgeoise ainsi que de tournées danubiennes pour les artistes les plus réputés. Éditeur de compositeurs contemporains viennois tels qu'Hugo Wolf, Joseph Marx, Julius Sulzer ou Arnold Schönberg, il programme volontiers leurs œuvres dans des concerts assurés par des grands noms de la scène viennoise (Rosa Papier, Marie Wilt, Theodor Reichmann, etc.) ou par des vedettes internationales (Ferruccio Busoni, Eugène Ysaÿe, Arthur Rubinstein, etc.).

Cependant, pour maintenir ses positions face à une concurrence internationale (et plus particulièrement berlinoise), Gutmann doit acquiescer à une présence internationale et pouvoir offrir à ses artistes des tournées toujours plus prestigieuses. Dans cette perspective, en 1908, un bureau est ouvert à Paris et Albert Gutmann s'installe dans la capitale française avec la ferme intention d'y faire reconnaître non seulement la musique viennoise (déjà admirée et encensée), mais aussi les musiciens viennois et, plus largement, autrichiens. Plus qu'une simple ouverture des tournées, l'entrée sur le marché parisien constitue un changement qualitatif. Pour s'imposer sur cette scène difficile, Albert Gutmann mobilise un imaginaire autrichien et propose des spectacles largement inspirés du classicisme viennois – et bien éloignés de la modernité affichée à Vienne.

Cette présentation aura pour objectif d'expliquer le rôle de Paris dans le commerce musical. Bien qu'elle ne puisse rivaliser complètement avec le centre historique que reste Vienne ou avec l'affirmation plus récente de Berlin en termes de vitalité musicale, la capitale française rassemble de très nombreux imprésarios et reste l'un des lieux où se jouent les carrières internationales. Nous nous attacherons donc à montrer l'influence des agents artistiques sur les mobilités en prenant soin d'interroger leur temporalité (des circulations rapides – dans le cas des artistes – aux migrations – pour Albert Gutmann) et leurs conséquences, espérées ou réalisées, sur les carrières musicales et sur les approches artistiques.



Doctorante en cotutelle à l'Université de Genève et à l'Université de Lille, **Lætitia Corbière** prépare une thèse sur les imprésarios en Europe et aux États-Unis. Ses recherches portent sur les circulations culturelles et sur le développement des réseaux transnationaux d'intermédiaires artistiques.

## **« Chez Munkácsy » : Un Hongrois au carrefour de la sociabilité artistique parisienne (1870-1900)**

Réka Krasznai (Musée des Beaux-Arts, Galerie nationale hongroise (Budapest) / Université Eötvös Loránd)

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les lacunes dans le système institutionnel artistique en Hongrie poussent de nombreux peintres hongrois à partir à l'étranger, Paris devenant progressivement la destination la plus convoitée. À partir des années 1870, on y enregistre une communauté d'artistes hongrois toujours croissante qui – outre le milieu artistique effervescent et une multitude d'opportunités d'émergence et de reconnaissance – sont attirés par le succès du Hongrois Mihály Munkácsy et sa personne même.

En effet, son parcours artistique exemplaire – médaille (unique) au Salon en 1870, puis médaille de 2<sup>e</sup> classe en 1874, suivie d'une médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1878, accompagné de différents grades de la Légion d'Honneur et une réception critique essentiellement positive – mériterait une étude à part entière, aussi bien que ses stratégies de carrière, notamment son contrat exclusif avec le marchand, éditeur et collectionneur d'art Charles Sedelmeyer à qui il doit son succès et sa reconnaissance internationale. Mais Munkácsy, grand protecteur des jeunes artistes hongrois qu'il accueille volontiers chez lui, détient également un atelier destiné à la formation de ses élèves de différentes nationalités et crée même un prix (la « bourse Munkácsy ») pour la promotion de jeunes talents.

Cependant, l'artiste gagne surtout son importance dans les milieux artistiques parisiens grâce à un événement plus mondain : les soirées qu'il tient chaque vendredi dans son hôtel luxueux avenue de Villiers où se côtoient peintres et sculpteurs des cercles académiques et du « juste milieu » (Léon Bonnat, Hans Makart, Franz von Lenbach, Jules Bastien-Lepage, etc.), hommes de lettres républicains (Alexandre Dumas fils, Alphonse Daudet, Anatole France, Leconte de Lisle), philosophes et historiens (Ernest Renan, Hippolyte Taine), critiques (Albert Wolff), marchands d'art (Sedelmeyer, Vollard), émigrés hongrois et personnalités de l'administration austro-hongroise, de passage à Paris, écrivains et musiciens hongrois (Zsigmond Justh, Franz Liszt), mais aussi présidents de la République (Sadi Carnot et Jules Gambetta), et, à l'autre bout de la table, les élèves de l'atelier Munkácsy. Au centre de ces réceptions – caractérisées par une structure libre et une ouverture d'esprit, et que l'on ne peut donc strictement qualifier de « salon » – se trouve Madame Munkácsy, veuve du baron de Marches, jouant un rôle essentiel dans les interactions sociales.

En se basant sur des sources contemporaines telles que critiques, articles de journaux, mémoires (de l'écrivain Zsigmond Justh, des peintres József Rippl-Rónai, Lajos Kunffy et István Csók) et lettres (Mihály Munkácsy), cette communication se propose d'étudier à travers la figure de Munkácsy – qui semble être une institution à lui tout seul pour cette communauté d'artistes hongrois –, et son réseau étendu de relations sociales, un milieu cosmopolite de la sociabilité artistique parisienne jusqu'ici peu connu.



**Réka Krasznai** est conservatrice adjointe au Département des peintures de la Galerie nationale hongroise. Après un séjour d'études et de recherches de trois ans à Paris, elle a soutenu son mémoire de master – préparé sous la direction de Ségolène Le Men et portant sur les peintres hongrois exposant au Salon au XIX<sup>e</sup> siècle – à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Elle a été assistante de Claire Bernardi à la Conservation du musée d'Orsay pour l'exposition *Allegro barbaro. Béla Bartók et la modernité hongroise. 1905–1920*. Chargée de la collection des peintures du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a été commissaire de la nouvelle exposition permanente du XIX<sup>e</sup> siècle, inaugurée à la Galerie nationale hongroise en novembre dernier. Parallèlement à son travail de conservation, elle poursuit ses recherches – à l'école doctorale « Atelier » : Centre franco-hongrois en Sciences sociales à l'Université Eötvös Loránd (Budapest) – sur la carrière et le milieu social des peintres hongrois installés à Paris vers la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle.

**MIGRATION ARTISTIQUE ET IDENTITÉ: PARIS, 1870-1940 / ARTISTIC MIGRATION AND IDENTITY: PARIS, 1870-1940**  
Colloque interdisciplinaire international / International Interdisciplinary Conference

- 8 h 45 INSCRIPTION / REGISTRATION Lobby Wirth, SSM  
**SÉANCE / SESSION 4 : À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ NATIONALE /**  
**SEARCHING FOR NATIONAL IDENTITY** Salle Tanna Schulich, SSM  
 (chair : **Annegret Fauser**, University of North-Carolina, Chapel) p. 25-26
- 9 h 00 **Brice Ameille** (France), "George Moore, du rapin à l'écrivain : L'identité multiple et contrariée d'un Irlandais à Paris"
- 9 h 30 **Inna Pravdenko** (France), "National, Cosmopolitan, International: Identities of the South American Painters in the Parisian Salons at the End of the Nineteenth Century"
- 10 h 00 **Caroline Rae** (UK), "From Latin America to Paris: Musical and Literary Interactions during the Interwar years"
- 10 h 30 PAUSE / BREAK
- SÉANCE / SESSION 5 : HYBRIDATIONS / HYBRIDATION**  
 (chair : **François de Médicis**, Université de Montréal) p. 26-27
- 11 h 00 **Jacinthe Harbec** (Canada), "*Within the Quota*: L'expérimentation franco-américaine de Gerald Murphy et Cole Porter"
- 11 h 30 **Nathan Seinen** (Hong Kong), "'The Effect of the Parisian Atmosphere': Prokofiev's Symphony 'Of Iron and Steel'"
- 12 h 00 **Alexandre Bies** (France), "L'attraction de Paris : un contre-modèle de la société victorienne pour les artistes du 'mouvement esthétique'"
- 12 h 30 LUNCH A832/833, SSM  
**SÉANCE / SESSION 6 : LES STYLES DE LA MODERNITÉ COSMOPOLITE /**  
**STYLES OF COSMOPOLITAN MODERNITY** Salle Tanna Schulich, SSM  
 (chair : **Federico Lazzaro**, McGill University) p. 27-29
- 14 h 00 **Paul Bazin** (Canada), "*Coincidentia mundorum sonorum* : Paris pour point de dissémination des postulats ultrachromatiques du compositeur russe Ivan Wyschnegradsky"
- 14 h 30 **Marie Cadalanu** (France), "Les cinéastes allemands à Paris dans les années trente"
- 15 h 00 **Maria de Fatima Morethy Coutu** (Brazil), "Images d'un Brésil moderne et primitif : Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral à Paris et la construction du modernisme brésilien"
- 15 h 30 **Cécile Poulot** (France), "Adolf Loos à Paris : Un architecte viennois dans un foyer artistique cosmopolite à la recherche d'une nouvelle reconnaissance"
- 16 h 00 PAUSE / BREAK
- SÉANCE / SESSION 7 : COMMUNAUTÉS NATIONALES À PARIS / NATIONAL COMMUNITIES IN PARIS**  
 (chair : **Michel Duchesneau**, Université de Montréal) p. 29-30
- 16 h 30 **Amélia Costa da Silva** (France), "Entre Lisbonne et Paris : Les premiers vents de modernité de l'avant-garde portugaise"
- 17 h 00 **Mauricio Gómez Gálvez** (France), "La première vague de compositeurs chiliens à Paris dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : Transfert culturel, acculturation, métissage"
- 17 h 30 **Zachary Milliman** (Canada), "Festival Hongrois and the Hungarian Avant Garde's Parisian Emigration"
- 18 h 00 RÉCEPTION / RECEPTION Lobby Wirth, SSM
- 19 h 15 CONCERT Salle Tanna Schulich, SSM  
 p. 31-34

*Musique sans passeports dans le Paris de Chagall /  
 Music without passports in Chagall's Paris*

## Résumés et biographies / Abstracts and Biographies

### George Moore, du rapin à l'écrivain : L'identité multiple et contrariée d'un Irlandais à Paris

Brice Ameille (Université Paris-Sorbonne)

N'était le film Albert Nobbs récemment sorti en salles, qui a peut-être pu le faire redécouvrir, le nom de George Moore (1852-1933) n'est aujourd'hui guère connu que des spécialistes et des universitaires. Pourtant, ce romancier, poète et critique d'art irlandais à la personnalité atypique occupe une place non négligeable dans l'histoire de la littérature britannique et jouissait de son vivant d'une certaine renommée. Mais si nous nous penchons ici sur son parcours, c'est parce que celui-ci est symptomatique de bien des trajectoires de jeunes étrangers aspirant à devenir artistes dans – et grâce à – la capitale française, balançant entre leur singularité d'allogène et une volonté d'assimilation surprenante.

Les sept années que Moore passe à Paris de 1873 à 1880 sont pour lui fondatrices. Se destinant à une carrière de peintre, il ne tarde pas à comprendre qu'il n'est pas assez doué pour réussir, et se lance donc dans la littérature. Lui qui avait à ses débuts des goûts très académiques fait alors la rencontre décisive de la modernité, qu'elle soit littéraire (Mallarmé, Zola, les Goncourt...) ou picturale (Manet et les impressionnistes). Il se forme et affine son goût lors des conversations animées qui se tiennent dans les cafés. La Nouvelle Athènes, qui accueille d'autres étrangers, mais surtout une bonne partie de l'avant-garde parisienne, devient son repaire, et il en laissera l'éloge le plus flatteur lorsqu'il la nommera la seule « véritable académie française ».

Si l'identité de peintre de George Moore est malmenée, contrecarrée, pour être finalement remplacée par celle d'écrivain, son identité d'Irlandais est, elle, complètement niée lors de son séjour à Paris. Loin de faire preuve de nationalisme ou de ressentir une quelconque nostalgie de sa patrie, Moore a, dans sa jeunesse, une haine féroce pour son pays natal, l'Irlande, alors qu'il éprouve pour les Français une profonde amitié. Pour autant, il traverse à nouveau la Manche à partir de 1880 et passera, pour l'essentiel, le reste de sa vie à Londres et à Dublin, prenant même part au Celtical Revival.

C'est toute la complexité de l'identité multiple et changeante de George Moore que nous nous proposons d'étudier dans cette communication, en nous intéressant tout d'abord à sa mue artistique, puis à son rapport aux nationalités, qui se façonnent tous deux au gré de ses rencontres parisiennes.



**Brice Ameille** est docteur en Histoire de l'art. Ancien membre du Centre Chastel et actuellement ATER à l'Université Paris-Sorbonne, ses recherches portent sur la peinture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement sur l'impressionnisme. Il a récemment soutenu sa thèse sur les relations entre ce mouvement et la peinture ancienne (à paraître aux Presses universitaires de Paris-Sorbonne). Ses derniers articles sont « "Parlez-moi des Hollandais, ils sont les bons peintres". Réflexions sur les racines néerlandaises du paysage francilien au XIX<sup>e</sup> siècle » (*Du romantisme à l'impressionnisme. Paysages d'Île-de-France*, catalogue de l'exposition, 2016) et « L'impressionnisme : cause de la "décadence" picturale, ou antidote? Une lecture nationaliste de Camille Maclair » (à paraître dans *Réception de l'impressionnisme au temps de l'avant-garde : 1910-1950*).

### National, Cosmopolitan, International: Identities of the South American Painters in the Parisian Salons at the End of the Nineteenth Century

Inna Pravdenko (Institute for Transtextual and Transcultural Studies, University Jean Moulin Lyon 3)

This paper explores the migratory trajectories of the painters from South America who participated in the salons of the Société nationale des Beaux-Arts in the last decade of the nineteenth century in Paris. The career paths of these painters represent possible ways to circulate in the transatlantic artistic space and the issues of (self)-identification they faced demonstrate the complexity of the global artistic system at the turn of the centuries. Their integration into French artistic life and positions in the artistic worlds of the home countries were uneven and reflected not only social and educational background of each painter, but also the tensions between the demand for being international and appeal for the "national schools of painting" in Europe and in Americas.



Currently a PhD candidate in Transcultural studies, I am working on a thesis about South American painters in the salons of the Société nationale des Beaux-Arts. I hold a MA degree in Art History from European University at St. Petersburg (Russia) and a MA in Comparative Cultural Studies from University Lyon 3. My research interests concern the questions of artistic migration in all its forms (artists, exhibitions, art objects, ideas) and the problems of transfers and exchanges between the geographical regions, and between different art forms. I am a member of the research network Art in the periphery (<https://artintheperiphery.wordpress.com/home/>) and of the project *Entangled Modernisms : Chinese Artists Trained in Europe* (<http://www.zo.uni-heidelberg.de/iko/ethnographicceye/>).

## From Latin America to Paris: Musical and Literary Interactions during the Interwar years

Caroline Rae (Cardiff University)

By the early twentieth century Paris had become the well-established cultural promised land for generations of Latin American writers, and composers, who flocked to the French capital to experience first-hand the European culture which it was then fashionable to emulate. By the 1920s, the relationship of Frenchified Latin Americans with European, and specifically Parisian, cultural influences was becoming more complex as a result of an increasing desire to establish a distinctive Latin American identity. This paper investigates the interactions of Alejo Carpentier and Miguel Angel Asturias with the composers with whom they came in contact in Paris, and considers not only how the writers who were to represent the vanguard of the so-called Magical Realist movement in Latin American literature influenced the composers aesthetically and compositionally, but also how Varèse, Milhaud and Villa-Lobos stimulated Carpentier to forge his quest for a uniquely Latin American identity that paradoxically asserted independence from the European.



**Caroline Rae** is a Reader in music at Cardiff University. The author of *The Music of Maurice Ohana* (2000), she has published numerous articles and book chapters on 20th-century music in France, and is an authority on the musical writings of Alejo Carpentier. She is currently preparing the first study of Jolivet in English. Her French music research has led to involvements with major orchestras. She was Series Advisor to the Philharmonia Orchestra for their landmark festival of French music City of Light : Paris 1900–1950 and has been a programming consultant to the BBC National Orchestra of Wales. She broadcasts regularly on BBC Radio 3. Also a pianist and pupil of Dame Fanny Waterman and Yvonne Loriod-Messiaen, she remains active as a performer. She is a graduate of Somerville College Oxford and the Hochschule für Musik und Theater in Hanover.

## *Within the Quota* : l'expérimentation franco-américaine de Gerald Murphy et Cole Porter

Jacinthe Harbec (Université de Sherbrooke)

Le « ballet-sketch » *Within the Quota* exemplifie parfaitement la réalité d'échanges interculturels entre artistes dans le Paris cosmopolite des années 1920. Créé à Paris le 23 octobre 1923 par les Ballets suédois de Rolf de Maré, *Within the Quota* a pour auteurs deux Américains, qui ont migré à Paris pour des raisons socioculturelles. Il s'agit du peintre Gerald Murphy, qui signe l'argument, le décor et les costumes, et le jazzman Cole Porter, qui compose la musique. Mais le mélange de nationalités ne s'arrête pas à cette alliance américano-suédoise : l'orchestrateur est le compositeur français Charles Koechlin.

Si l'équipe interculturelle derrière *Within the Quota* se distingue déjà par son cosmopolitisme, son sujet témoigne aussi des enjeux liés à l'immigration artistique. En effet, les scènes se fondent sur les premières expériences humaines d'un paysan suédois débarqué à New York. Intitulé en français *L'Immigrant*, le ballet se veut une satire de la loi américaine sur le quota d'immigration.

Alors que *Within the Quota* se définit comme une œuvre américaine, elle emprunte plusieurs éléments stylistiques à la culture française. Cette influence découle de la place que Murphy et Porter prennent rapidement dans l'avant-garde parisienne dès leur arrivée à Paris. Ainsi, Murphy se lie d'amitié avec les peintres cubistes Picasso et Léger alors que Porter côtoie régulièrement les compositeurs modernes Milhaud et Koechlin. Au moment où Rolf de Maré, le directeur des Ballets suédois, leur commande un ballet américain, leur réalité « migrante » s'inscrit profondément dans leur démarche créatrice.

Cette communication sur *Within the Quota* étudie l'expérimentation franco-américaine exercée dans la scénographie de Murphy et la musique de Porter. Divisée en trois parties, la présentation consiste, en premier lieu, de retracer la genèse de l'œuvre, en décrivant les circonstances dans lesquelles de Maré sollicite les deux artistes américains pour la création de ce ballet. En deuxième lieu est examiné le travail scénographique de Murphy, qui exprime avec son regard d'expatrié la quintessence de l'américanisme et sa démesure. En effet, le style cubiste appliqué dans le décor, transformé en un immense tabloïd, affiche les attrayantes icônes du rêve américain. En troisième lieu, il est question du « concept de l'écriture migrante » appliqué à la musique de Porter. À ce sujet, on constate que plusieurs éléments de la partition apportent une couleur « française » à sa composition jazz. L'étude comparative du manuscrit pour trois pianos et de la partition d'orchestre démontre définitivement que l'écriture américaine de Porter s'imprègne de composantes mélodiques et harmoniques propres au langage moderne français.

En somme, *Within the Quota* révèle que Murphy et Porter ont travaillé dans un esprit de collaboration : décor cubiste et musique jazz s'y réunissent pour créer une œuvre américaine qui témoigne du phénomène de migration artistique à Paris.



Professeure d'écriture et d'analyse musicales à l'Université de Sherbrooke, **Jacinthe Harbec** mène ses travaux de recherche dans les domaines du langage et de l'esthétique de la musique française du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce cadre, elle est coauteure du Catalogue des œuvres de Henri Collet et coéditrice du collectif *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*. Ses récentes communications et publications présentent une approche interdisciplinaire entre les différentes formes artistiques (musique, danse, peinture, littérature) dans l'étude d'œuvres scéniques. Les ballets *Parade* et *Relâche* de Satie, *L'Homme et son désir* et *La Création du monde* de Milhaud, *Skating Rink* et *Le Cantique des cantiques* d'Honegger, entre autres, ont fait l'objet de plusieurs conférences prononcées au Canada, aux États-Unis et en Europe. Actuellement, elle prépare un ouvrage portant sur les liens interartistiques propres aux productions des Ballets russes et des Ballets suédois, à paraître chez Vrin.

## “The effect of the Parisian atmosphere”: Prokofiev’s Symphony “of Iron and Steel”

Nathan Seinen (Chinese University of Hong Kong)

Prokofiev moved to Paris in October 1924, and attempted to make his mark with his *Second Symphony*, a loud, dissonant, and heavy-textured work. It was first performed on 6 June 1925 at one of the Concerts Koussevitzky, and was something of “a flop,” in the composer’s own words, leaving the audience and even the composer bemused: “Can it be that now I’m in my prime, and at the height of my technical powers, I have fallen flat on my face, and after nine months of feverish work?” It remains the least often performed of his symphonies, and has not been given attention by scholars. But the style of the work and the history surrounding it reveal a great deal about the major debates in music aesthetics of the period, and about the status of Russian music and the position of the imagined community of Russian musicians within Paris’s musical life. This paper examines the context and genesis of the composition, and the fallout in the reception of the symphony, which serves as a case study through which to address larger issues of national styles and cosmopolitan interaction.

Prokofiev was both iconoclastic and tied to tradition; antagonistic to much new music but nevertheless influenced by it; socially independent and yet connected to the most elevated artistic circles, institutions, and patrons such as Koussevitzky and the Princesse de Polignac. During the time he worked on the symphony he lived with his family in a large house in Bellevue, just outside Paris. This location encapsulates his insider/outsider position. I interpret the work as the last gasp of Russian primitivism, which Prokofiev represented to French audiences (e.g., the Scythian Suite) after Stravinsky had moved on to “Bach with wrong notes” and begun to associate with Les Six. The symphony was an obvious attempt to take on contemporary music and match or overtake it. In doing so it also absorbed elements such as the “sound technique” of Honegger’s *Pacific 231* and blues and jazz via Milhaud.

Beyond the evidence of the scores of the symphony and other associated works, and reviews of the symphony’s first performance, Prokofiev’s diaries are an important source. He comments acerbically on contemporary music and on the leading figures within it, but nevertheless in both his everyday life and in his compositional development he was not able to remain aloof from what was happening in Paris. The Diaghilev commission (*Le Pas d’acier*) that followed the symphony marked a change of course that would affect the rest of his career, since, as he wrote, “I shall not rush to embark on another piece as dense and unwieldy as this one: Dukelsky is right, one must write more simply and diatonically”.



**Nathan Seinen** teaches music history at the Chinese University of Hong Kong. His primary area of research is Russian music, with particular interests in opera and ballet. He is currently completing a monograph on Sergey Prokofiev’s Soviet-period operas. He received his PhD in historical musicology from Cambridge University in 2012.

### L’attraction de Paris : un contre-modèle de la société victorienne pour les artistes du « mouvement esthétique »

Alexandre Bies (Centre de Recherche en Histoire des Idées (CRHI), Université Nice-Sophia-Antipolis)

Les liens entre les artistes de l’*aesthetic movement* (des préraphaélites avec Ford Madow Brown, et surtout Whistler, Swinburne ou Wilde) et Paris sont très importants, aussi bien en vertu de l’influence des conceptions artistiques qui y ont cours à l’époque chez les parnassiens, que par les nombreuses visites qui sont l’occasion d’un rapprochement avec les artistes français ou permettent l’exploration des bas-fonds parisiens qui nourriront, chez Wilde, certaines scènes du *Portrait de Dorian Gray*.

Face au rigorisme moral de la société victorienne, les conceptions artistiques françaises constituent un contre-modèle : alors même que ceux qui vient de Paris apparaît comme marqué par le vice pour la majorité des critiques britanniques, ce rejet renforce plus encore l’attachement des artistes qui y voient un moyen de s’opposer à la critique moralisante de leur pays et revendiquer un amoralisme esthétique.



**Alexandre Bies**, agrégé de Philosophie est doctorant contractuel chargé d’enseignement à l’Université Nice-Sophia-Antipolis.

### Coincidentia mundorum sonorum :

#### Paris pour point de dissémination des postulats ultrachromatiques du compositeur russe Ivan Wyschnegradsky

Paul Bazin (Université McGill)

Émigré à Paris en 1920, le compositeur russe Ivan Wyschnegradsky a passé près de soixante années dans cette ville à poursuivre l’élaboration et la théorisation d’un langage musical singulier fondé sur les microdivisions de l’octave – l’« ultrachromatisme ». Nourri tant par la correspondance qu’il entretient, durant les années 1920, avec les compositeurs demeurés en Union soviétique que par ses échanges avec les musiciens et les facteurs européens, et tirant partie des structures mises en place dans la capitale française par la diaspora musicale russe, il rédige des textes que *La Revue musicale* met sous presse dès 1924 et qui jouèrent un rôle décisif dans la dissémination de son postulat théorique. Parallèlement à ces travaux, il compose des œuvres qui circulent dans les différents cercles musicaux du Paris de l’entre-deux-guerres. Cette présentation souligne comment l’œuvre wyschnegradskyenne est tributaire tant de ses origines russes que de l’influence du milieu parisien.



**Paul Bazin** poursuit actuellement des études doctorales à l'Université McGill, où il consacre ses recherches à la musique microtonale du compositeur Bruce Mather et à l'héritage musical d'Ivan Wyschnegradsky. Il est détenteur d'un baccalauréat en chant classique de l'Université de Sherbrooke (2010) ainsi que d'une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal (2013), dans le cadre de laquelle il s'est consacré à l'analyse des mélodies de Serge Garant. Boursier de Bibliothèques et Archives nationales du Québec et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, Paul Bazin a consacré divers textes (revues *Circuit et Intersections*) et conférences (OICRM, SQRM, SMUC) à la musique des compositeurs québécois de l'après-guerre, en plus de collaborations régulières avec le Centre de musique canadienne au Québec. Outre ses activités musicologiques, Paul Bazin est chanteur au sein de l'Ensemble Kô, ensemble vocal montréalais avec lequel il a participé à l'enregistrement de deux albums consacrés aux musiques ancienne et contemporaine, et à la création mondiale de l'opéra *The Trials of Patricia Isasa* (2016).

### **Les cinéastes allemands à Paris dans les années trente**

Marie Cadalanu (Education nationale, lycée Jean Perrin, Saint-Ouen-l'Aumône)

Au début des années trente, l'évolution politique en Allemagne pousse un certain nombre de réalisateurs – ainsi que d'autres techniciens et artistes de cinéma – à émigrer, en Angleterre et en France principalement, Paris s'avérant être la destination quasi naturelle de beaucoup d'entre eux, souvent avant un nouveau départ vers Hollywood. Parmi les plus célèbres, Curtis Bernhardt, Max Ophuls, G.W. Pabst, Fritz Lang, Robert Siodmak, Ludwig Berger ou encore Wilhelm Thiele.

Cette décennie parisienne, souvent isolée entre des succès allemands puis hollywoodiens, conduit la plupart des critiques à passer cette période quasiment sous silence, à l'exemple d'Hervé Dumont qui intitule le chapitre de Robert Siodmak, le maître du film noir consacré à cette période de la vie du réalisateur d'« intermède parisien » avant d'évoquer l'« éclectisme de circonstance » qui caractérise sa production française, *La crise est finie* en tête. Suivant la voie proposée par Thomas Elsaesser dans son article « Pathos and Leave-Taking », nous tenterons de réhabiliter cette période de la production des réalisateurs allemands généralement maltraitée par l'histoire du cinéma.

Il convient d'emblée de nuancer l'idée d'une « parenthèse » fermée sur elle-même pour replacer les films que nous considérons dans le contexte de la collaboration historique entre les cinématographies allemandes et françaises. En effet, si les années trente sont marquées par l'immigration nombreuse de cinéastes et techniciens allemands en France, et par leur importance corollaire dans l'industrie française du cinéma de cette période, la collaboration entre la France et l'Allemagne revêt un caractère historique, par le biais des coproductions et surtout des versions multiples, qui favorisent le travail ultérieur des migrants à Paris et introduisent déjà des échanges techniques et esthétiques entre les deux pays.

D'un point de vue esthétique, nous soulignerons la spécificité de ces films qui ne sont ni des ersatz de films allemands, ni des tentatives de copies des films français. Nous proposons donc de donner un aperçu des influences multiples, esthétiques et techniques, dont témoignent les films réalisés par les cinéastes émigrés à Paris. Ces films révèlent un mélange extrêmement riche de tradition allemande (des adaptations d'œuvres d'auteurs allemands, comme *Werther* adapté par Max Ophuls ou *La Vie parisienne* qui fait l'objet d'une variation davantage que d'une adaptation par Robert Siodmak (l'œuvre d'Offenbach étant déjà elle-même le fruit d'une collaboration entre l'Allemand Offenbach et les Français Meilhac et Halévy), des reprises de motifs cinéma allemand – la valse, typique du cinéma allemand et viennois –, etc.), d'adaptation au contexte français voire de tentation des modèles hollywoodiens (*La crise est finie*, Robert Siodmak, 1934). Paris même est vu par le prisme d'Offenbach dans *La Vie parisienne*.



Normalienne, agrégée de lettres modernes, docteur en études cinématographiques. Ma thèse porte sur le film musical français des années trente, croisant une approche historique et esthétique. Plus généralement, mes recherches en cinéma se concentrent sur le cinéma français et la chanson de film. J'enseigne actuellement le français au lycée.

### **Images d'un Brésil moderne et primitif :**

#### **Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral à Paris et la construction du modernisme brésilien**

Maria de Fatima Morethy Couto (Unicamp, University of Campinas)

Ma présentation discutera l'impact provoqué par les idées de l'avant-garde européenne des années 1920 dans la production littéraire (en particulier les manifestes) et artistique de deux grands noms du modernisme brésilien : Oswald de Andrade, auteur des manifestes *Pau-Brasil* et *Anthropophage*, et Tarsila do Amaral. Tous les deux ont été protagonistes d'une nouvelle histoire qui s'annonçait au Brésil et n'ont pas hésité à proclamer l'intention de rompre avec le passé récent et les paradigmes artistiques alors en vigueur.

Je crois, cependant, que les œuvres d'Oswald et Tarsila de la phase héroïque (années 1920) ont subi forte influence de leur fréquentation mondaine de l'avant-garde parisienne. Leurs rencontres et les relations sociales et artistiques qu'ils ont établies à Paris, dans leurs différents séjours dans la ville, ont été des facteurs clés dans le renouvellement de leur œuvre à partir de 1923 et dans les images révolutionnaires qu'ils ont alors créées.

Comme exemple de l'importance des contacts qu'ils ont fait à Paris, je cite leur amitié avec le poète Blaise Cendrars, qui les présenterait à une parcelle expressive du monde artistique et littéraire parisien. Grâce à Cendrars, ils ont connu Brancusi, Jean Cocteau, Fernand Léger, Erik Satie et les marchands Ambroise Vollard et Léonce Rosenberg. En outre, Cendrars donnerait divers conseils à Tarsila au sujet de sa peinture et de sa carrière en Europe, l'amenant, par exemple à refuser l'invitation pour exposer dans la salle de bal du journal

Paris-Midi parce que, à son avis, l'endroit n'a pas été d'un grand prestige.

Tarsila et Oswald ont construit, chacun à sa manière, une image du Brésil dans laquelle le moderne et le primitif se juxtaposaient. Leurs œuvres reflètent des choix conscients des affiliations et des associations à certaines avant-gardes et ne sont devenues possibles que grâce à leur fréquentation du petit monde parisien. Elles révèlent, en outre, que les deux possédaient la conscience du rôle historique qu'ils voulaient jouer. Le *Manifeste anthropophage* a déjà été traduit en plusieurs langues et a fait l'objet de nombreuses études. Abaporu aujourd'hui au MALBA, en Argentine, raconte brillamment l'histoire d'un modernisme « périphérique », faite d'accords et de désaccords, des réussites et des échecs, des projets et des expériences disparates.



I'm Associate Professor at the University of Campinas, Brazil, and my main interests are art of the 20th century and art criticism, especially Brazilian and Latin American avant-garde, modern art and postwar abstractions. I am co-author of the book *ABCdaire Cézanne*, Paris, Flammarion, 1995; author of the book *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística, 1940/1960* (*For a National Vanguard: Brazilian critique in search of an artistic identity, 1940–1960*), published in 2004, and of many texts and articles related to my fields of interest. I have co-edited three collections: *Arte e suas instituições* (*Art and its institutions*), released in 2012, *Espaços da Arte Contemporânea* (*Contemporary Art Spaces*), released in 2013 and *Histórias da arte: modos de ver e de exibir no Brasil* (*Histories of art: ways of seeing and exhibiting in Brazil*), 2016.

### **Adolf Loos à Paris : Un architecte viennois dans un foyer artistique cosmopolite à la recherche d'une nouvelle reconnaissance**

Cécile Poulot (Doctorante, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3 EA 4223 –  
Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone (CEREG))

La communication souhaite étudier le cercle de l'architecte Adolf Loos (1870-1933) durant sa migration artistique à Paris entre 1923 et 1931. L'analyse repose sur des photographies d'époque, la presse spécialisée et généraliste, des mémoires et autobiographies, mais aussi des lettres et archives des hauts lieux artistiques fréquentés par le Paris cosmopolite d'alors. L'objectif est de figurer une géographie des relations culturelles de l'architecte dans le Paris de l'entre-deux-guerres en montrant ses connexions anciennes et nouvelles et en analysant le rôle qu'elles ont joué dans le projet architectural et/ou la diffusion de sa pensée, notamment dans le débat sur l'architecture internationale qui s'impose alors.



**Cécile Poulot** est diplômée en histoire de l'art à l'École du Louvre à Paris et à l'université Karl Ruprecht d'Heidelberg en Allemagne. Elle débute cette année un doctorat en études germaniques à l'université Paris III Sorbonne Nouvelle intitulé *Adolf Loos : un architecte viennois au parcours connecté dans l'Europe de l'Entre-deux guerres* sous la direction de Céline Trautmann-Waller. L'article « Prague et la Tchécoslovaquie dans la trajectoire de l'architecte viennois Adolf Loos » est en cours de publication dans la revue *Austriaca*.

### **Entre Lisbonne et Paris : Les premiers vents de modernité de l'avant-garde portugaise**

Amélia Costa da Silva (Université de Strasbourg)

De façon à étudier le rôle des courants esthétiques français dans la construction du Modernisme portugais, tout en utilisant comme support primaire les revues de l'époque, dans nos recherches nous nous proposons de réfléchir d'une part, à la réception de certains textes et certains auteurs français dans le contexte littéraire du Portugal et, d'autre part, à l'émancipation de la production littéraire portugaise par rapport aux modèles français.

Une étude du Symbolisme, du Modernisme et du mouvement Avant-Garde au Portugal n'a qu'à reconnaître le rôle des revues et différentes publications culturelles dont l'amplitude a su affirmer le caractère innovant et créateur de cette période esthétique.

Ces trois mouvements complémentaires sont, en effet, liés à la formation de groupes et réseaux d'écrivains et d'artistes qui ont su trouver, dans la publication collective, l'occasion la plus efficace de matérialiser leur intervention dans le contexte culturel de leur temps.

Les réseaux qui se tissent notamment entre Lisbonne et Paris démontrent un certain mouvement d'ouverture du Portugal à la réalité culturelle de l'Europe et une certaine « attitude francophile », pour reprendre l'expression de François Castex. Attentifs à cette réalité, la plus grande partie des jeunes littéraires et artistes de cette période sont des exemples vivants des relations culturelles entre le Portugal et l'Europe : ils sont nombreux à partir pour s'installer à Paris, souvent avec des bourses d'études et grâce à la voie du mécénat. Au Portugal, être moderne commence par demander une importation de quelque chose d'extérieur et c'est ainsi que les premières ruptures orchestrées par les premiers modernistes se font surtout à Paris. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est donc à Paris que plusieurs groupes d'écrivains et d'artistes cherchent à assimiler les particularités des nouvelles formes artistiques et à profiter du cosmopolitisme que la capitale française, bien différente du provincialisme portugais de l'époque, pouvait les offrir.

Dans notre communication, nous nous proposons de présenter cet engouement qu'éprouvait cette génération par rapport à la capitale française, cette admiration qui a inspiré la naissance de certains réseaux d'amitié et d'échanges favorisés par un contexte social et politique particulièrement bouleversé et par la création et publication d'un certain nombre de revues littéraires et artistiques.



**Amélia Costa da Silva** a suivi une formation universitaire au Portugal, en France et en Italie et prépare depuis octobre 2015 sa thèse de doctorat en Littérature générale et comparée à l'Université de Strasbourg, sous la direction du Professeur Pascal Dethurens, intitulée *Le Modernisme portugais : réception, métamorphose et évolution des courants esthétiques français dans les revues artistiques et littéraires publiées au Portugal entre 1889 et 1956*. Depuis 2014, dans cette même université, elle est également lectrice de Portugais. Ses travaux portent principalement sur l'avant-garde portugaise et son rapport avec l'Europe, mais une partie de son activité est également tournée vers les questions d'esthétique et d'histoire littéraire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et les marges de la littérature : tradition orale, récit de voyage, le rapport entre arts plastiques et littérature, réécriture(s).

### La première vague de compositeurs chiliens à Paris dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : Transfert culturel, acculturation, métissage

Mauricio Gómez Gálvez (IReMus, Université Paris-Sorbonne)

À l'instar des écrivains comme Alberto Blest Gana et Vicente Huidobro, les compositeurs chiliens ressentent une particulière attraction pour la capitale française, « portail de globalisation » par excellence. À leur retour de ce haut lieu de consécration, ces musiciens ont souvent été vus, pour détourner une expression d'Alejo Carpentier, « comme on regarde le pèlerin de retour des Lieux Saints ». Mais la fascination pour Paris comporte pour certains le danger d'une perte d'identité : « Ici on décide assumer ou abandonner sa condition de Latino-Américain » affirme ainsi un compositeur chilien. Or, la prise de conscience de ce risque amènera souvent ces musiciens à intensifier leurs rapports à leur culture d'origine, à l'étudier intensément et à la diffuser dans le lieu d'accueil, comme par exemple le compositeur Carlos Lavín (1883-1962) dans les années 1920. Comme tant d'autres intellectuels latino-américains, il accentue son intérêt pour les cultures indigènes de son pays pendant son séjour à Paris, à l'aide de ces véritables « portails sur la globalité » que sont les archives et les bibliothèques parisiennes d'alors. Il rédige des articles importants pour *La Gazette musicale* et *La Revue musicale* et publie des œuvres chez Max Eschig. Bien que plus discret, Carlos Isamitt (1885-1974), présent à Paris à la même époque, suivra l'exemple de Lavín et deviendra dès son retour au Chili un chercheur éminent des cultures autochtones du pays et le principal représentant du courant musical indigéniste. Un autre cas de figure intéressant est le compositeur Pedro Humberto Allende (1885-1959), important passeur culturel et musicien qui réussira à attirer l'attention du milieu musical parisien avec ses œuvres d'inspiration nationale, notamment ses *Doce tonadas* pour piano, créées à Paris par Ricardo Viñes, le consacrant comme la figure principale du nationalisme musical au Chili.

Cette communication se concentrera sur les trajectoires de ces musiciens, constituant la première vague de compositeurs chiliens venus en France. Dans quelle mesure le séjour à Paris infléchit-il leur parcours? Quel rôle jouent-ils dans la circulation d'idées, pratiques et savoirs entre le centre et la périphérie culturels? L'adoption d'un style indigéniste ou nationaliste est-elle une posture stratégique passagère pendant leur séjour parisien? Outre ces questions, il s'agira d'étudier des processus complexes chez ces musiciens, comportant plusieurs phases : fascination initiale et absorption de la culture parisienne; prise de conscience d'être porteurs d'une identité particulière; (dans certains cas) réaction ou repli sur soi; enfin, compromis et quête d'une synthèse culturelle.



**Mauricio Gomez Galvez** est doctorant en musicologie. Après des études d'interprétation musicale et de pédagogie au Chili, il obtient un master en musicologie à l'université Paris-Sorbonne. Il y prépare actuellement une thèse sur les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne du second XX<sup>e</sup> siècle, sous la direction de Michèle Alten d'abord, puis de Jean-Marc Chouvel. Intéressé par des questions liées à la migration artistique, il organise en 2013 la journée d'études internationale *La musique chilienne et l'Europe. Échanges/interactions XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles* à la Maison de l'Amérique latine à Paris. Il a publié dans les revues *Transposition. Musique et sciences sociales* (n° 4, 2014 et n° 6, 2016), *Anuario Musical* (n° 70, 2015), *Resonancias. Revista de investigación musical* (n° 39, 2016),

ainsi que dans l'ouvrage collectif *Littératures et musiques dans la mondialisation, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* (dir. A. Fléchet et M-F. Lévy, Publications de la Sorbonne, 2015).

### Festival Hongrois and The Hungarian Avant Garde's Parisian Emigration Zachary Milliman (McGill University)

In the early years of the twentieth century, the music of the avant-garde New Hungarian Music Society (Új Magyar Zene-Egyesület or UMZE), famously represented by Béla Bartók and Zoltán Kodály, found a warmer reception in Paris than in Budapest. In Paris, the polemics that mired new musical developments in Hungary did not color the reception of audiences, who enthusiastically celebrated the exotic exports. Facilitated by Hungarian musicologist, composer, and Parisian émigré Sándor Kovács, the Festival hongrois of 1910 created an important platform for young Hungarian composers. Francophone Hungarian composer Géza Vilmos Zágón continued to promote the UMZE when he emigrated to Paris in 1912. His plans to organize another Festival hongrois, however, were thwarted when he was conscripted into the Hungarian army during World War I, dying as a result in 1918. This paper proposes to explore the musical connection between Paris and Budapest in the early first decades of the twentieth century, and how the French style helped Hungarian composers counter the conservative Austro-Hungarian musical language.

**Zachary Milliman** is a first-year PhD student in musicology at McGill University. In 2015–2016 Zachary was a Fulbright scholar working as a fellow at the Hungarian Musicological Institute. He is the co-founder of the non-profit organization the Composer Discovery Initiative, and former lecturer at the University of Alaska Anchorage.

Le vendredi 28 avril 2017 à 19 h 15  
Salle Tanna Schulich, École de musique Schulich

Friday, April 28, 2017, 7:15 p.m.  
Tanna Schulich Hall, Schulich School of Music

**CONCERT**

**CONCERT**

***Musique sans passeports dans le Paris de Chagall /  
Music without passports in Chagall's Paris***

**Anne Robert, violon / violin  
Frédéric Lambert, alto / viola  
Chloé Dominguez, violoncelle / cello  
Stéphane Lemelin, piano**

**Shana Cooperstein**  
choix et présentation des œuvres picturales /  
curator and presenter of visual works

- À la manière de... pour piano (1911/1914) ALFREDO CASELLA  
(1883-1947)  
... César Franck : Aria  
... Gabriel Fauré : Romance sans paroles  
... Vincent d'Indy : Prélude à l'après-midi d'un ascète  
... Claude Debussy : Entr'acte pour un drame en préparation  
... Maurice Ravel : Almazor, ou Le mariage d'Adelaïde
- Quatre Pièces en trio pour trio à cordes (1927) LADISLAS DE ROHOZINSKI  
(1886-1938)  
Très modéré  
Modéré  
Un peu lent  
Modérément animé
- Duo pour violon et violoncelle (1926) TIBOR HARSÁNYI  
(1898-1954)  
Allegro ma non troppo  
Andante  
Presto
- Divertissement pour violon et alto (1929) ARTHUR LOURIÉ  
(1892-1966)
- Sonatine n° 1 pour piano et violon (1926) ALEXANDRE TANSMAN  
(1897-1986)  
Modéré  
Intermezzo : Andantino cantabile  
Scherzo (Fox-Trot) : Allegro risoluto  
Notturmo : Lent  
Finale : Allegro grazioso
- Le violoncelle bien tempéré pour piano et violoncelle (1927), Préludes n°s 1-6 ALEXANDRE TCHÉREPINE  
(1899-1977)  
Moderato  
Tempo risoluto  
Animato  
Moderato  
Mesto  
Allegro

## Présentation

Ce concert-découverte présente un répertoire rarement joué : la musique de chambre écrite par des compositeurs immigrés à Paris dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle.

Interdisciplinaire comme le colloque qui l'accueille, ce concert propose une immersion visuelle et auditive dans les cercles artistiques cosmopolites des années 1920. Des tableaux d'artistes en lien avec les compositeurs joués seront projetés durant l'exécution des œuvres, suivant un parcours qui touche aux thématiques du colloque : l'hommage à Paris de la part des étrangers; la découverte de sa propre culture dans le contexte de l'émigration; l'expérimentation moderniste permise par la liberté de la Ville lumière; les synthèses stylistiques rendues possibles par la rencontre de différentes traditions artistiques.

## Presentation

This concert is an exploration of repertoire seldom played: chamber music by composers who migrated to Paris in the first decades of the twentieth century. Appropriately interdisciplinary in the context of its host colloquium, it engages the visual and auditory with the ethnically diverse Parisian artistic circles of the 1920s. Paintings by artists bearing some connection with the composers whose pieces are heard will be screened during the performance, following a trajectory that mirrors the colloquium's main themes: foreigners' tributes to Paris; a rediscovery of one's own culture in the experience of migration; modernist experimentation made possible by liberties granted in the City of Light; and stylistic fusion that emerged through the meeting of different artistic traditions.

## Biographies



**Chloé Dominguez** est une violoncelliste parmi les plus accomplies de sa génération. Polyvalente, elle maîtrise tant les subtilités du répertoire baroque, interprété sur instrument d'époque, que celui de la musique contemporaine. Chloé Dominguez est une artiste recherchée pour ses qualités de chambriste. Elle est membre du réputé Trio Hochelaga, mais également violoncelle solo de l'Ensemble contemporain de Montréal et de l'Orchestre de chambre McGill. Elle se produit régulièrement au Canada, aux États-Unis et lors de nombreux festivals internationaux dont le Festival de Lanaudière, Festival of the Sound ainsi que le Ottawa Chamberfest. Les qualités musicales de Chloé Dominguez ont été saluées par de nombreux prix et distinctions. En 2009, elle est lauréate du concours de la banque d'instruments de musique du Conseil des arts du Canada et remporte le prêt du violoncelle *McConnel Nicolaus Gagliano* de 1824. Détentrice du Prix Jeunes Artistes de Radio-Canada, elle a aussi obtenu la plus importante bourse d'études musicales offerte par un organisme du secteur privé au Canada, soit le Prix du Violon d'or de l'École de musique Schulich.

Au nombre de ses mentors figurent Matt Haimovitz, Antonio Lysy, Denis Brott et Carole Sirois. Détentrice d'un Diplôme d'études supérieures obtenu au Conservatoire de musique de Montréal, elle est également titulaire d'un doctorat en interprétation musicale de l'Université McGill. Chloé Dominguez est professeur de violoncelle. Elle enseigne notamment la musique de chambre à l'Académie de musique du Domaine Forget depuis 2015. Elle joue sur un violoncelle Lorenzo Carcassi de 1745.

**Chloé Dominguez** is one the most accomplished and versatile cellist of her generation. She is equally at ease playing early music on period instruments and working with today's best composers. She holds the solo cello position at the *Ensemble Contemporain de Montréal*. Her reputation as an avid chamber musician and as a member of the Trio Hochelaga has led her to perform in Canada and the United States, at many international festivals such as the Lanaudière Festival, Festival of the Sound and the Ottawa Chamberfest. Chloé Dominguez has received numerous prizes and awards. In 2009, she was a winner of the Canada Council's Musical Instrument Bank Competition. Recipient of the *Prix Radio-Canada Jeunes Artistes*, she was also awarded McGill's Schulich School of Music's Golden Violin Award which is the most important private scholarship in music education in Canada.

She studied with Matt Haimovitz, Antonio Lysy, Denis Brott and Carole Sirois. She obtained a *Diplôme d'études supérieures* from the *Conservatoire de musique de Montréal* and completed her doctorate degree in performance at McGill University. Chloé Dominguez at the Domaine Forget's summer music academy. She plays on a 1745 Lorenzo Carcassi cello.



Après avoir reçu une maîtrise en histoire de l'art de la *Temple University*, **Shana Cooperstein** a entamé un doctorat en histoire de l'art à l'Université McGill. Ses champs d'intérêt incluent les théories de la représentation, la standardisation et les intersections entre l'art et la science. Mettant toutes ces zones de recherche en jeu, sa thèse de doctorat situe la pédagogie française du dessin du dix-neuvième siècle au sein des connexions liant l'art, la conception industrielle et la visualisation du savoir. Dans les années passées, Cooperstein a été stagiaire dans divers établissements, tels le Musée des beaux-arts de Montréal, The Institute of Contemporary Art à Philadelphie, The Museum of Modern Art et The Carnegie Museum of Art.

After receiving a Master of Arts in art history at Temple University, **Shana Cooperstein** began pursuing a doctorate in art history at McGill University. Her academic interests include theories of representation, standardization, and the intersection of art and science. Bridging these areas of inquiry, her dissertation situates nineteenth-century French drawing pedagogy at the nexus of art, industrial design and the visualization of knowledge. In the past, Cooperstein has had the opportunity to intern at various institutions, such as The Montreal Museum of Fine Arts, The Institute of Contemporary Art in Philadelphia, The Museum of Modern Art, and The Carnegie Museum of Art.



**Frédéric Lambert** détient un doctorat en interprétation d'alto à l'Université McGill, obtenu sous la direction du professeur André Roy. Il a été membre fondateur du quatuor à cordes Lloyd Carr-Harris de 2002 à 2007. En 2005, le groupe a remporté le Grand Prix ainsi que la médaille d'or de la Fischoff International Chamber Music Competition et a présenté plusieurs concerts en France, en Angleterre, en Italie, aux États-Unis, en Australie et au Canada. Frédéric Lambert s'est joint au Quatuor Molinari à l'été 2007. Depuis, le groupe a remporté de nombreux Prix Opus, dont Événement de l'année, pour l'année 2014. Il est aussi chroniqueur culturel à l'émission Médium Large, aux côtés de l'animatrice Catherine Perrin, sur Ici Radio-Canada Première.

Violist **Frédéric Lambert** holds a Doctorate in Performance from McGill University, obtained under the direction of Professor André Roy. He was a founding member of the Lloyd Carr-Harris String Quartet from 2002 to 2007. The quartet won the 2005 Grand Prize and gold medal in the Fischoff International Chamber Music Competition, and has given concerts in France, England, Italy, the United States, Australia, and Canada. Frédéric Lambert became a member of the Molinari Quartet in the summer of 2007. Since then, the group has gone on to win several Opus Prizes, including "Musical Event of the Year" for 2014. Frédéric Lambert also serves as cultural commentator on Médium Large broadcast on Ici Radio-Canada Première, alongside host Catherine Perrin.



Le pianiste **Stéphane Lemelin** est bien connu du public canadien et se produit régulièrement aux États-Unis, en Europe et en Asie. Souvent soliste des principaux orchestres canadiens, il est aussi très apprécié en récital et comme partenaire en musique de chambre.

Son répertoire est vaste et montre un goût marqué pour la littérature allemande classique et romantique et une forte affinité pour la musique française, comme en témoignent la vingtaine de titres de sa discographie, qui inclut des œuvres de Fauré, Saint-Saëns, Debussy, Poulenc et Roussel. De plus, Stéphane Lemelin est directeur de la collection « Musique française 1890-1939 : Découvertes » sur le label Atma Classique, dans laquelle il a enregistré des œuvres de Samazeuilh, Ropartz, Migot,

Dupont, Dubois, Rhené-Bâton, Rosenthal, Alder, Lekeu and Vierne.

Lauréat du Concours international Robert Casadesus de Cleveland, il a été boursier de plusieurs organismes nationaux et internationaux, dont notamment du Conseil des Arts du Canada et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

Stéphane Lemelin a étudié avec Yvonne Hubert à Montréal, Karl-Ulrich Schnabel à New York, Leon Fleisher au Peabody Conservatory de Baltimore, et Boris Berman et Claude Frank à la Yale University, où il a reçu un doctorat en musique. Il a enseigné pendant plus de dix ans à l'Université d'Alberta et est depuis 2001 membre du corps professoral de l'École de musique de l'Université d'Ottawa, dont il est directeur depuis 2007. Pédagogue recherché, il est souvent invité à donner des master classes à travers le monde. Stéphane Lemelin est également membre du Trio Hochelaga ainsi que fondateur et directeur artistique du Prince Edward County Music Festival, en Ontario.

Pianist **Stéphane Lemelin** is well-known to audiences throughout Canada and regularly performs in the United States, Europe and Asia. A guest soloist of the major Canadian orchestras, he is widely sought after as a recitalist and chamber music partner.

His repertory is vast, with a predilection for the German Classical and Romantic literature and a particular affinity for French music, as evidenced by his more than twenty recordings, which include works by Fauré, Saint-Saëns, Debussy, Poulenc and Roussel. Moreover, Stéphane Lemelin is director of the French music series "Découvertes 1890-1939" on the Atma Classique label, for which he has recorded works by Samazeuilh, Ropartz, Migot, Dupont, Dubois, Rhené-Bâton, Rosenthal, Alder, Lekeu and Vierne.

A prize-winner of the Robert Casadesus International Competition in Cleveland, he has received many national and international awards and grants, notably from the Canada Council for the Arts and the Social Sciences and Humanities Council of Canada.

Stéphane Lemelin studied with Yvonne Hubert in Montreal, Karl-Ulrich Schnabel in New York, Leon Fleisher at the Peabody Conservatory, Boris Berman and Claude Frank at Yale University, where he obtained a doctorate. He taught at the University of Alberta for more than ten years, and since 2001 has been on the faculty of the School of Music of the University of Ottawa, where he has served as Director since 2007. A dedicated pedagogue, he has been invited to give master classes around the world. Stéphane Lemelin is also a member of Trio Hochelaga and Artistic Director of an annual chamber music festival held in Ontario, the Prince Edward County Music Festival.



La violoniste **Anne Robert** est reconnue pour son jeu qui exprime « sensibilité, suavité du son, dextérité et élégance du phrasé » (*The Strad Magazine*, Londres). Artiste accomplie, elle mène une carrière active de chambriste qui la conduit régulièrement au Canada, en Europe, aux États-Unis et en Asie. Premier violon à l'Orchestre symphonique de Montréal pendant douze ans, elle est membre du Trio Hochelaga qu'elle a fondé en 2000. Anne Robert donne aussi des récitals avec l'organiste Jacques Boucher et a été Directrice artistique du Festival d'été de la Maison Trestler pendant sept ans. Elle a créé *Continuum*, un projet artistique et médical qui soutient les porteurs de mutations génétiques prédisposant au cancer.

Son catalogue discographique comprend plus d'une trentaine de titres, dont des premières éditions d'œuvres méconnues de compositeurs tels Dubois, Tournemire, Vierne, Huré, Lazzari et Migot qui révèlent l'éclectisme de son répertoire et son intérêt marqué pour la musique française postromantique. Elle donne régulièrement des classes de maître et est fréquemment sollicitée comme jurée, notamment pour le Concours international

musical de Montréal et le Concours Tibor Varga (Suisse). Le Conseil des arts du Canada a pour sa part tenu à souligner son talent et sa contribution au milieu musical en lui décernant une bourse de développement de carrière. Ses différents projets artistiques sont soutenus par le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal.

Formée à l'Université d'Indiana, à la *Royal Academy of Music* de Londres et au Conservatoire de musique de Montréal, elle y obtient les plus hauts diplômes en interprétation et de nombreuses distinctions. Ses professeurs ont été Josef Gingold, Manoug Parikian et Taras Gabora pour le violon et Menahem Pressler, Janos Starker, Gyorgy Sebok et Otto Joachim pour la musique de chambre.

Pédagogue appréciée, elle enseigne au Conservatoire de musique de Montréal et à l'Académie internationale d'été du Centre d'arts Orford. Elle joue sur un violon Carlo Antonio Testore de 1738.

Violinist **Anne Robert** is renowned for her "sensitivity, warm sound, dexterity and elegant phrasing" (*The Strad Magazine*, London). She enjoys an active career as a chamber musician and regularly plays in Canada, Europe, Asia and the United States. First violin of the *Orchestre symphonique de Montréal* for twelve years, she is a member of the Trio Hochelaga, which she founded in 2000. Anne Robert also gives recitals with organist Jacques Boucher and was artistic director of the Maison Trestler Summer Festival for seven years. She has created "*Continuum*", an artistic and medical project which supports people with genetic susceptibility that can lead to cancer.

Anne Robert's discography contains more than thirty titles which reveal her vast and varied repertoire and her particular affinity with French post-romantic music. Among those recordings are some first editions of works by composers such as Dubois, Tournemire, Huré, Lazzari, Vierne and Migot. She regularly gives masterclasses and serves on juries, notably for the Montreal International Music Competition and the Tibor Varga Competition (Switzerland). She was awarded many grants from the Canada Council for the Arts and has the ongoing support of the *Conseil des arts et des lettres du Québec* and of the *Conseil des arts de Montréal* for her different artistic projects.

She received the highest diplomas in interpretation from Indiana University, the Royal Academy of Music of London and the *Conservatoire de musique de Montréal*. Her teachers were Josef Gingold, Manoug Parikian and Taras Gabora for the violin and Menahem Pressler, Janos Starker, Gyorgy Sebok and Otto Joachim for chamber music.

Renowned pedagogue, she teaches at the *Conservatoire de musique de Montréal* and at the International Summer Academy of the Orford Arts Center. She plays on a 1738 Carlo Antonio Testore violin.



## Résumés et biographies / Abstracts and Biographies

### Hanns Eisler, the Angel of Homelessness, and the Heterotopia of Migration

Florian Scheduling (University of Bristol)

In 1937, Hanns Eisler was highly productive, composing workers' songs, chamber music, lieder to texts by Brecht and other authors, nine chamber cantatas, the *Lenin-Requiem*, and parts of the *Deutsche Sinfonie*. He was also mobile, travelling almost frantically across Europe, visiting and supporting the International Brigade in Madrid and Murcia in Spain, attending conferences in London, conducting and getting married in Prague, and working with Bertolt Brecht in Denmark, before eventually migrating to the United States in early 1938. Paris, too, was among these locations in Eisler's itinerant life that year, and, among all those locations, is of special significance. In March, at the Paris-held ISCM Festival, a performance of a portion of the *Deutsche Sinfonie* – then still titled *Anti-Hitler Symphony* – won Eisler a prize that was to secure a further performance at the Paris World Exhibition later that same year. Interference by the Nazi regime with French authorities thwarted this concert, however, and its cancellation witnesses a peculiarly poignant case of musical, indeed sonic, displacement. My paper charts the importance of Paris as a location in Eisler's long migration, especially through an examination of the emerging *Deutsche Sinfonie*, which emerges as a work marked by the dichotomy of places and displacements. Beyond this biographical focus, I situate Eisler's work against the context of migratory culture in 1937 Paris, in which Eisler played a prominent, if transitory role, mixing with other refugees from Hitler Germany like Lion Feuchtwanger, who modelled Sepp Trautmann, the protagonist of the novel *Exil*, on Eisler. I give particular attention to the Angel of Homelessness from Klaus Mann's novel *Volcano*. Based in Paris and begun in 1937, the novel on one level focusses on the migratory journeys of refugees from Hitler Germany as they meet in the French capital. In a central passage at the climax of the novel, however, the Angel of Exile takes flight, journeying to other places of displacement. In so doing, Mann's novel renders the fixity of places into spaces and, indeed, networks of displacement. In terms of content, form, and technique, both Mann's and Eisler's work, linked by their connections to Paris 1937, speak profoundly of migration and mobility as third spaces of empowerment. They challenge homogeneous notions of rigid stylistic fixities and extend beyond negotiations between home versus exile, nostalgia versus acculturation. Instead, the seeming paradoxes between place and displacement, form and formlessness, technical constraint and eclecticism, length of duration and breathless brevity of individual elements, outline a specific culture of migration and mobility as hybrid, fluid, syncretic and heterogeneous. In arguing that both works exemplify profoundly a cultural space of displacement, I suggest that they form part of a wider – displaced – network of the heterotopia of migration.



Before joining the University of Bristol as Lecturer in 2014, I was Lecturer and Research Fellow at the University of Southampton, having previously taught at the University of Cambridge and Royal Holloway. I studied in Hamburg (Germany), Salamanca (Spain), and Royal Holloway, University of London. I have published on topics such as avant-garde musics of migrant composers during World War II, music by émigrés for film, cabaret of diasporic communities, and historiographies of exile studies. More recently, I have done extensive research on the Jewish musical modernity and its relation to issues of place, mobility, and migratory heterotopia, focusing on the music of figures such as Mátyás Seiber, István Anhalt, György Ligeti, and Hanns Eisler. My book, *Music and Displacement*, co-edited with Erik Levi, was published in 2010. My monograph on migratory music culture in mid-20th-century London is under contract with Boydell & Brewer.

### Les années parisiennes d'André Kertész : parcours exilique, enjeux artistiques et questionnement identitaire

Orsolya Elek (Université Aix-Marseille/Université Eötvös Loránd de Budapest)

Photographe d'origine hongroise, André Kertész est considéré aujourd'hui comme partie intégrante de l'héritage culturel français, mais aussi américain. C'est à l'âge de 31 ans qu'il rejoint l'émigration hongroise et la scène internationale d'avant-garde à Paris et s'installe dans les alentours de Montparnasse. Ce quartier, devenant à partir de la fin de la Grande Guerre le centre d'un carrefour artistique, attire peintres, poètes, écrivains, mais aussi révolutionnaires et vagabondes du monde entier. Contrairement aux pittoresques ruelles du Montmartre, le quartier de Montparnasse de cette époque dispose d'un visage plutôt provincial et d'une situation géographique marginale dans la capitale. Son climat de liberté et son milieu anticonformiste attirent les exilés de tout horizon.

S'entraînant à se procurer de petits travaux, ces artistes finissent souvent par pratiquer la photographie tout simplement parce que l'opportunité ou la nécessité se présente. Sans une éducation académique préalable, ils s'expriment plus librement que leurs collègues professionnels. C'est dans cette ambiance de liberté que le langage autonome de la photographie moderne s'émerveille et que se cristallisent les savoir-faire d'un nouveau type de presse imprimée dans laquelle le photoreportage et les manières novatrices de la mise en page prennent un rôle primordial. C'est dans ce milieu également que le modeste et talentueux Kertész développe son langage artistique personnel et va contribuer à la naissance d'une catégorie nouvelle : le photographe auteur indépendant. Lorsque la polarisation graduelle de l'opinion publique vers l'extrême droite et l'extrême gauche devient sensible dans la vie professionnelle dans la deuxième moitié des années 1930, Kertész quitte la France et part pour New York – au moment même où la citoyenneté française lui est proposée pour ses mérites artistiques.

Cette communication vise à montrer comment, dans les années 1920 à Paris, la communauté d'intellectuels migrants a contribué à la naissance de l'autonomie de l'art photographique et à l'évolution de la presse illustrée. Dans le cadre d'une étude monographique focalisée sur le parcours professionnel et artistique du photographe André Kertész entre les années 1925 et 1936, et en mettant en pratique l'approche sociologique de la culture de Raymond Williams, cette présentation se propose d'analyser les enjeux identitaires

d'André Kertész à travers le vécu exilique qui accompagne sa création et sa réussite artistiques dans le milieu cosmopolite et interculturel du quartier Montparnasse.



Photographe et chercheuse hongroise, **Orsolya Elek** vit et travaille en France depuis 2010. Après avoir obtenu sa licence en photojournalisme en Hongrie, elle a poursuivi ses études de master en art contemporain à l'Université Paris 8. Elle prépare actuellement sa thèse en cotutelle internationale entre l'Université AixMarseille (sous la direction d'Alexis Nouss, professeur en littérature générale et comparée) et l'Université Eötvös Loránd de Budapest (dans l'école doctorale « Atelier », Centre franco-hongrois en Sciences sociales). Son projet de recherche se porte sur les questions de sentiments d'appartenance et le parcours exilique chez André Kertész (1894-1985). En parallèle de ses préoccupations académiques, Orsolya Elek présente régulièrement son travail photographique dans le cadre d'expositions personnelles et collectives, participe à l'organisation de la foire internationale *Paris Photo* et collabore à l'équipe rédactionnelle du magazine en ligne *L'Œil de la Photographie*.

### Entre ouverture musicale et repli corporatiste : Les jazzmen français face à la présence de leurs homologues étrangers à Paris (1919-1939)

Martin Guerpin (Université d'Evry-Val d'Essonne)

Dès la fin de la Première Guerre mondiale, la vogue du jazz en France incite de nombreux musiciens américains et anglais à se produire, voire à s'installer à Paris. Parfaitement conscients de l'aubaine commerciale que représente cette musique, les orchestres de danse français l'adoptent rapidement. Leurs musiciens s'y forment grâce à une fréquentation assidue des jazzmen américains actifs à Paris. Des frustrations s'expriment, cependant : certains jazzmen français protestent contre l'omniprésence de musiciens étrangers dans les dancings parisiens. Circonscrits au milieu professionnel du jazz, le débat diffère de ceux, plus largement diffusés, sur les effets culturels de son implantation en France. Il met en jeu une question d'ordre esthétique – les musiciens français sont-ils aussi aptes à jouer du « bon » jazz que les musiciens américains, noirs ou blancs? – et une question légale et économique – faut-il faire appliquer strictement la loi interdisant aux établissements parisiens de faire jouer des orchestres réguliers comptant plus de 10 % de musiciens étrangers. Dans les années 1930, la tension entre ouverture aux jazzmen étrangers et revendications protectionnistes se prolonge et s'institutionnalise. D'un côté, des musiciens ou des critiques parfois proches de l'Action Française, comme Hugues Panassié, organisent la venue de nombreux jazzmen afro-américains. Leurs concerts parisiens sont soutenus par la revue *Jazz-Hot*. De l'autre, un groupe de musiciens menés par Stéphane Mougin milite pour l'augmentation des postes réservés à des jazzmen français. Ce groupe trouve sa tribune dans *Jazz-Tango*, une revue corporatiste créée en 1930 et destinée « à défendre les intérêts des bons musiciens de danse français ». Ces différents positionnements, qui contribueront tous à la naissance de l'idée d'un « jazz de France », ne sont pas figés : *Jazz-Hot* met régulièrement à l'honneur des musiciens français. De son côté, *Jazz-Tango* plaide à partir de 1937 en faveur de la présence de jazzmen étrangers, au moment où les lois françaises sur les travailleurs immigrés se durcissent.

À partir d'un corpus large mêlant presse et archives syndicales, cette communication mettra en évidence un pan complexe et encore méconnu de l'histoire du jazz, en le resituant dans le contexte des migrations artistiques en France. Elle s'attachera à identifier les groupes partageant les différentes positions évoquées, positions qui, en tout état de cause, ne se laissent pas réduire à la dichotomie xénophilie/xénophobie. La réflexion permettra en outre de questionner ou de nuancer trois *topoi* de l'histoire des arts dans la France de l'entre-deux-guerres : l'opposition entre des années 1920 cosmopolites et des années 1930 marquées par un fort repli nationaliste; la place parfois exclusive accordée à la seule question raciale (certes fondamentale) dans les travaux sur le jazz; enfin, les homologues déterministes entre orientations politiques et prises de position vis-à-vis de la musique.



Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, **Martin Guerpin** est agrégé de musique. Il a soutenu une thèse de doctorat sur les *Enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant français (1903-1939)* sous la direction de M. Laurent Cugny et de M. Michel Duchesneau (Université Paris-Sorbonne / Université de Montréal, 2015). Il a enseigné l'histoire et l'analyse des musiques populaires au Conservatoire à rayonnement régional de Paris, à Sciences-Po Paris et à l'Université d'Evry. Ses travaux ont été publiés dans la *Revue de Musicologie*, la *Revue Musicale OICRM* ou encore dans *Les Cahiers de la SQRM*. Martin Guerpin est lauréat des prix SOCAN/PROCTOR de la Société de musique des Universités canadiennes et du Prix « Présences de la musique » de la Société québécoise de recherche en musique.

Saxophoniste, il fait notamment partie du Gil Evans Paris Workshop avec lequel il a remporté le prix « *Jazz Magazine* du meilleur concert français en 2014 ».

### The (French) Origins and Development of International Independent Art on Display at the Jeu de Paume in 1937

Kate Kangaslahti (KU Leuven)

In April 1937 the Russian-born artist Wassily Kandinsky sought to persuade the director of the Musée du Jeu de Paume to stage an exhibition of contemporary art by foreign artists who, like him, lived in the capital. Kandinsky and his fellow artists, the Catalan sculptor Julio González and Italian painter Alberto Magnelli, were grieved that Paris, "this world centre of art", had failed to find a place for abstract and Surrealist artists within the Exposition Internationale that year, and particularly protested their exclusion from a large display of modern painting at the Petit Palais. International visitors, Kandinsky argued, were to be given an incomplete picture of the city's different artistic movements and he urged the director, André Dezarrois, to correct this imbalance on walls of the Jeu de Paume,

the state's Musée des Écoles étrangères contemporaines. Three months later 177 works by 38 different artists took over the museum's first floor, an exhibition small in scale, but ostensibly bolder in scope than even Kandinsky had envisaged. According to its title, *Origines et développement de l'art international indépendant*, offered a broad historical survey that aimed to show viewers the development of twentieth century art as succession of global movements.

Despite such lofty ambitions, the exhibition was to prove a source of professional conflict and personal disappointment. During early preparations for the event, Kandinsky had anticipated that the display would "show in a clear and persuasive manner the organic, natural and necessary evolution of modern art from its roots and bring some order to the confusion surrounding the subject." A number of different interests, however, worked to transform the original, broadly international parameters of the exhibition to an anthology of Parisian art, in which the presence of foreign artists served only to reinforce the enduring influence of modern art's French origins. Much to Kandinsky's particular chagrin, Christian Zervos, influential editor of the review *Cahiers d'art* and secretary general of the exhibition's organising committee, ensured that the best spaces at the Jeu de Paume went to painters already well represented at the larger *Maîtres de l'art indépendant* at the Petit Palais. Other disgruntled artists publicly protested the show's didactic failings, decrying the "dangerous" omission of a number of foreign artists and demanding its equitable reorganisation in an open letter to the Prime Minister. In reconstructing the exhibition at the Jeu de Paume and examining aspects of its organisation, display and critical reception, this paper will explore how French museums accommodated foreign-born artists (or not) and why a wide institutional diffidence persisted towards their work on eve of the Second World War.



**Kate Kangaslahti** is a Research Fellow in the research group Cultural History since 1750 at KU Leuven. She completed her PhD in the History of Art at the University of Cambridge, and has worked at the British Museum in London and at the School of Art, Design, and Media, at Nanyang Technological University in Singapore. She is currently researching a book on the editor and publisher Christian Zervos, focusing on the iconographical archive of modern art and architecture he compiled and its global diffusion under the cover of his review, *Cahiers d'art*. More generally her published research addresses the relationship between art and politics in France in the first half of the twentieth century, with particular reference to cultural constructions of national identity, the situation of foreign artists practising in France, the art and architecture of the international Expositions and the role of the art press between the wars.

### Paris, une « Université musicale mondiale »?

Marie Duchêne-Thégarid (post-doctorante, ANR Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle)

« Paris flambeau des Arts, Paris centre musical du monde [...], Paris, capitale de la France victorieuse et libre, peut devenir, si nous le voulons, l'Université musicale mondiale ». Comme en témoigne ce projet d'article probablement rédigé, à l'aube des années 1920, par Auguste Mangeot, cofondateur de l'École normale de musique, pédagogues et administrateurs de la vie culturelle française tentent alors d'attirer les jeunes étrangers dans les institutions parisiennes d'enseignement artistique. Cette intention, mue par la volonté explicite de faire de ces artistes apprentis de futurs prosélytes de « l'école française », s'accompagne, pendant l'entre-deux-guerres, d'une floraison d'écoles étrangères ou à vocation internationale, ce que traduisent leurs noms : Conservatoire américain de Fontainebleau (1921), Conservatoire russe Rachmaninov (1923), Conservatoire international de musique (1925), Institut international de musique (circa 1928), Institut vocal universel de Paris (1937), etc.

La multiplication de ces établissements d'enseignement musical semble être le symptôme d'une intensification des migrations estudiantines artistiques vers la capitale française. Encore faut-il évaluer l'attractivité réelle de ces institutions auprès des talents étrangers. Fondée sur une étude prosopographique mobilisant les archives administratives de plusieurs écoles de musique au recrutement international, cette communication brosera le portrait collectif des apprentis musiciens étrangers qui, entre 1918 et 1940, poursuivent à Paris leur formation artistique. Les registres d'inscription des élèves conduisent par exemple à mesurer le nombre des ressortissants étrangers et à identifier leur provenance; les adresses indiquées par les jeunes musiciens au secrétariat de leur école permettent, quant à elles, de reconstituer les réseaux de sociabilité – estudiantine, nationale, artistique, etc. – auxquels ils appartiennent, si souvent décisifs pour la poursuite de leur carrière.

Ces séjours d'études s'avèrent en effet cruciaux pour les futurs artistes qui, tout au long de leur formation parisienne, élaborent leur réseau professionnel, consolident leurs compétences techniques et, en adoptant des principes esthétiques ou d'interprétation, développent leur personnalité. Cette évolution laisse des traces : les témoignages des professeurs sur les progrès des interprètes en herbe et les œuvres qu'écrivent, pendant leur scolarité, les apprentis compositeurs, attirent l'attention sur la diversité des degrés d'assimilation auxquels parviennent les élèves étrangers au cours de leurs études en France.

Documents pédagogiques et biographiques invitent ainsi à tracer les contours de cette « école française » à laquelle se confrontent ces étudiants migrants et à l'aune de laquelle ils affinent leur identité esthétique. Entre imitation, hybridation, métissage et rejet, c'est à Paris, au cœur de cette « Université musicale mondiale », que certains artistes étrangers, prenant la mesure de leur altérité, entreprennent de mettre leur talent au service de la construction d'un langage musical national.



Docteur en histoire de la musique, titulaire du prix d'histoire de la musique du CNSMDP, normalienne, agrégée de lettres modernes et enseignante dans ce domaine, **Marie Duchêne-Thégarid** a consacré sa thèse de doctorat aux *Élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres*. Auteur de plusieurs articles portant sur la vie musicale en France dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et d'une monographie dédiée au Concours de musique de Genève, elle coordonne les travaux de l'équipe qui, dans le cadre du projet ANR Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle, élabore une base de données prosopographique répertoriant les élèves du Conservatoire de Paris.

### Sanyu (Chang Yu) : Traditions et avant-garde, entre la Chine et Paris

Georges A. Bertrand (Chercheur indépendant rattaché à l'Académie de Limoges)

Dès 1920, Paris accueille un certain nombre d'artistes étrangers, certains venus de Chine. Parmi eux, Chang Yu (devenu « Sanyu » en français), arrivé dans la capitale française à l'âge de 20 ans en 1921. Décidant de s'intéresser au bouillonnement artistique de la capitale française au sortir de la Première Guerre mondiale, et ce en marge des écoles d'art institutionnelles, son style évolue au contact des artistes qu'il côtoie à Paris. Partagé entre l'éducation artistique chinoise qu'il a reçue, le choc de la modernité européenne et sa propre personnalité, il essaie de concilier d'une part les contraintes très strictes d'un art codifié avec l'exubérance parisienne, et d'autre part les thèmes de la peinture traditionnelle chinoise avec le surgissement d'autres thèmes (comme le nu) qui lui étaient inconnus, devenant un artiste à la fois « parisien » et singulier.



Docteur en Lettres et civilisations, ancien élève à l'École du Louvre, **Georges A. Bertrand** est historien d'art et photographe. Il a occupé des fonctions d'Attaché culturel et universitaire dans plusieurs pays du Maghreb et du Machrek et travaille depuis des années sur les passages esthétiques incessants entre les cultures d'Europe et d'Asie, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Il a publié plusieurs ouvrages en tant qu'historien d'art et/ou photographe. Il est l'auteur, entre autres, d'un panorama en deux volumes distincts des passages entre cultures musulmanes et cultures européennes d'un point de vue linguistique (*Dictionnaire étymologique des mots français venant de l'arabe, du turc et du persan*, réédition 2013) et esthétique (*TRACES, mémoires musulmanes en cœur de France*, réédition

2014). Son dernier ouvrage, *De poésie et de Perse*, publié en 2015, est consacré à l'Iran, et allie texte sur la mystique persane et photographies contemporaines.

### Joséphine Baker, Florence Mills : Musiques afro-américaines, Paris 1925-1926

Laurent Cugny (Université Paris-Sorbonne, Paris, France)

Tout le monde a entendu parler de l'explosion de Joséphine Baker lors de La Revue nègre au Théâtre des Champs-Élysées en octobre 1925. Mais on connaît moins le passage d'une autre chanteuse afro-américaine, Florence Mills, qui se produit à Paris en 1926. La comparaison entre les deux événements est pourtant riche d'enseignements sur la représentation de la négrité dans la France de cette époque, ne serait-ce que par la réverbération immense du premier et quasi nulle du second. Mais c'est aussi en les juxtaposant tous les deux au reste de la présence de la musique afro-américaine dans cette France de 1925-1926 qu'apparaissent nombre de traits très caractéristiques de l'époque. On tentera de montrer que, avec ce binôme, s'est mise en place une certaine représentation de l'afroaméricanité, que le son a portée tout autant que l'image.



Né le 14 avril 1955 à La Garenne-Colombes. Professeur des universités, musique et musicologie, spécialiste de jazz. Université Paris-Sorbonne (nomination 2006). Concerts et enregistrements avec Gil Evans (1987). Directeur musical de l'Orchestre National de Jazz (1994-1997), du Gil Evans Paris Workshop (depuis 2014). Coordinateur du projet Histoire du jazz en France, soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche (2009-2011) Auteur de l'opéra jazz *La Tectonique des nuages*, création Festival Jazz à Vienne, 2006, reprise Théâtre de la Ville, 2007, enregistrement 2010 (Signature/Radio France), création version opératique, Angers Nantes Opéra, avril 2015. Directeur de la collection « Jazz en France », Éditions Outre mesure, Paris (depuis 2012). Codirecteur de la collection « Musiques », Presses universitaires Paris Sorbonne (depuis 2016). Directeur artistique du Jaaz Festival Saint-Omer (depuis 2014). Officier de l'ordre des Arts et des Lettres (promotion juillet 2011).

### Présences musicales tziganes à Paris entre 1867 et 1889 : Un exotisme bien parisien

Laure Mouchard (Centre Norbert Elias, EHESS)

La présence des musiciens tziganes à Paris entre 1867 à 1889 est caractérisée par la double description paradoxale dont ils font l'objet dans les journaux. Éléments incontournables de la mondanité parisienne intégrés à l'économie du divertissement comme en témoignent les revues de soirées et d'événements mondains, ils demeurent néanmoins constamment relégués à l'exotique. S'opposent ainsi sans s'exclure deux figures du musicien tzigane. La première, inspirée de Franz Liszt et de son *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, présente un tzigane libre et sauvage dont la musique est directement influencée par la nature de son environnement : comme les « steppes de Hongrie », sa musique est changeante et violente, elle est insaisissable selon les journalistes qui ne la décrivent que par ses effets organiques voire charnels. La seconde présente quant à elle un musicien bien rôdé aux espaces du divertissement, toile sonore des restaurants de la capitale, élément de décor des soirées mondaines, invité des espaces de villégiature haut-bourgeois hors Paris. C'est dans l'intervalle entre ces deux figures du musicien tzigane que se glisse une interrogation centrale sur son authenticité, interrogation orchestrée par le journaliste Albert Wolff sous la forme d'une campagne « anti-contrebande », décrivant le « subterfuge tzigane » et dénonçant l'effet de mode entretenu par les compositeurs français.



Les recherches de **Laure Mouchard**, doctorante au Centre Norbert Elias (EHESS), consistent en l'analyse de la diffusion des musiques tziganes en France. Convaincue de la nécessité du point de vue diachronique pour saisir au mieux les phénomènes et genres musicaux, son intérêt se porte tout autant sur l'intégration des musiciens tziganes hongrois et roumains aux sphères du divertissement parisien dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que sur le développement, au XX<sup>e</sup> siècle, des genres musicaux particuliers que sont le flamenco, le jazz manouche, les fanfares de cuivres et taraf de cordes des Balkans, genres indexés en France à l'étiquette « tzigane ».

### **Présences juives dans les avant-gardes artistiques parisiennes, 1905-1940**

Nelly Singer (Chercheuse indépendante)

Si Paris devient dans les premières années du vingtième siècle le carrefour des avant-gardes et des artistes étrangers venus de tous horizons, on assiste également à l'émergence d'un débat nationaliste dans la critique d'art, décrivant la présence d'artistes « métèques » à Paris. Exacerbée par la Première Guerre mondiale, cette vision d'un art strictement national s'oppose au cosmopolitisme des avant-gardes parisiennes défendu par les critiques et poètes que sont Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Blaise Cendrars.

Les sentiments xénophobes et antisémites sont exprimés avec une virulence croissante dans la critique d'art, culminant vers 1925 autour de la notion d'un « art juif », parallèlement au succès commercial de l'École de Paris et à la construction d'une identité juive moderne dans les arts. L'École de Paris devient, sous la plume des critiques, tantôt le symbole du « génie juif », tantôt l'altérité insaisissable, image par excellence du déracinement et de l'« abâtardissement » d'un art français, thèse qui rejoindra bientôt la théorie nazie de l'art « dégénéré » en 1933.

Au croisement des avant-gardes parisiennes, l'œuvre poétique de Benjamin Fondane incarne la tension entre l'exil du Juif errant et la culture française d'adoption, profondément aimée et sublimée dans sa poésie, qui devient bientôt le symbole du paradis perdu auquel sont confrontés un grand nombre d'artistes et penseurs en exil dès 1940.



**Nelly Singer** est historienne de l'art et travaille comme chercheuse indépendante à Paris sur les biens culturels spoliés pendant la Seconde Guerre mondiale, auprès d'organismes étrangers (Allemagne, Israël). Diplômée de l'École du Louvre et de Lettres modernes à l'Université Paris VII Diderot, ainsi que de l'Institut d'Études juives Paideia de Stokholm, Nelly Singer a pour objet d'étude la création artistique et intellectuelle des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et notamment les interactions intellectuelles et culturelles entre judaïsme, christianisme et politique dans la modernité occidentale. Nelly Singer envisage de réaliser une thèse de doctorat consacrée au développement d'une identité artistique juive européenne dans la modernité.

Le samedi 29 avril 2017 à 15 h 50  
Salle Tanna Schulich, École de musique Schulich

Saturday, April 29, 2017, 3:50 p.m.  
Tanna Schulich Hall, Schulich School of Music

**CONFÉRENCE**

**KEYNOTE ADDRESS**

**Paris, capitale de la nostalgie / Paris, Capital of Nostalgia**

Ihor Junyk (Trent University)



Paris a été longtemps identifiée comme l'épicentre de l'innovation culturelle. Walter Benjamin l'a nommée glorieusement la capitale du dix-neuvième siècle, David Harvey l'a sacrée capitale de la modernité et Sarah Wilson l'a qualifiée de capitale des arts. Toutefois, en dépit de toutes ces appellations bien méritées, qui ont trait au modernisme et au progrès, cette conférence soutient que Paris doit également être considérée comme la capitale de la nostalgie.

Ma conférence interroge la ville en tant que site et objet d'une nostalgie intense et compétitive. J'y observe les arts et l'idéologie d'une droite nationaliste qui tente de retourner vers un passé glorieux avant que les fragmentations du cosmopolitisme et de l'avant-garde ne se fassent sentir. J'examinerai également la nostalgie de l'avant-garde; non pas une nostalgie qui tente de réanimer le passé, mais une nostalgie qui regarde vers le passé pour bondir de plus belle vers le futur.

Explorant les vies et les ouvrages de trois « réfugiés » notoires – Charles Maurras, Joseph Roth et Walter Benjamin – ma conférence tentera de mettre en lumière le modernisme, ses déplacements, son histoire ainsi que les similitudes déconcertantes entre les années 1930 et aujourd'hui.

**Ihor Junyk** est professeur associé du département d'études culturelles et de littérature anglaise à la *Trent University*. Il est l'auteur de *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity and Style in Paris* (University of Toronto Press, 2013). Ses articles sur la littérature et la culture visuelle ont été publiés par des revues de premier rang telles *Grey Room*, *Comparative Literature* et *Modern Fiction Studies*.

Paris has long been identified as the epicentre of cultural innovation. Walter Benjamin famously called it the capital of the nineteenth century. David Harvey pronounced it the capital of modernity. And Sarah Wilson dubbed it the capital of the arts. However, in spite of its well-deserved status as the hub of modernist experimentation and progress, my paper will argue that Paris also needs to be seen as the capital of nostalgia.

My paper will explore the city as both site and object of intense and competing nostalgias. I will look at the art and ideology of the nationalist Right which attempted to return to a glorious past, before the fragmentations of cosmopolitanism and the avant-garde. But I will also look at the nostalgia of the avant-garde itself: not a nostalgia that tried to reanimate the past, but one that looked to the past in order to leap into the future.

Exploring the lives and works of three key "refugees" – Charles Maurras, Joseph Roth, and Walter Benjamin – my paper will try to throw a light on modernism, displacement, history, and the unsettling resonances between the 1930s and today.

**Ihor Junyk** is an Associate Professor of Cultural Studies and English Literature at Trent University. He is the author of *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity and Style in Paris* (University of Toronto Press, 2013). His articles on literature and visual culture have appeared in leading publications such as *Grey Room*, *Comparative Literature*, and *Modern Fiction Studies*.

## Biographies des coordonnateurs / Coordinators Biographies



**Dr. Jeremy Cox** est le *Dean's Chair* en musique à l'école de musique Schulich de l'Université McGill pour l'année 2016-2017. En visite, il apporte à l'école une expertise qui couvre l'interprétation, la recherche, l'enseignement, la direction académique et le développement de cursus académiques. Prof. Cox a pris sa retraite en 2015 du poste de directeur général qu'il occupait à l'Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC), et de son poste de vice-président de l'International Music Council (IMC). Auparavant, il occupa pendant plus de dix ans le poste de doyen du Royal College of Music à Londres, assurant des responsabilités ayant trait à l'apprentissage, à l'enseignement et à la recherche. Prof. Cox a étudié la musique au Oxford University et y obtint un doctorat en 1986. En plus de son travail dans plusieurs départements de musiques dans des universités et conservatoires à travers le Royaume-Uni, il mena une carrière active en tant que chanteur et chef d'orchestre. Depuis le lancement du programme de modernisation mené à travers l'Europe par le Processus de Bologne de 1999, il fut étroitement impliqué dans les développements européens d'enseignement supérieur et continue de travailler en tant que conseiller dans ce domaine. Alors que son mandat de doyen responsable tire à sa fin, il continue de travailler sur son livre, *Poulenc, Apollinaire and the Mélodie in the Age of Modernity*, livre qui sera achevé à la fin de l'année 2017.

**Dr. Jeremy Cox** is Dean's Chair in Music at the Schulich School of Music of McGill University 2016-17. In this visiting role, he brings to the school an expertise that spans performance, scholarship, teaching, academic leadership, and curriculum design. Prof. Cox retired in 2015 as Chief Executive of the Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC) and Executive Vice-President of the International Music Council (IMC). Prior to that, he had more than ten years' experience as Dean of the Royal College of Music in London, with overall responsibility for learning, teaching and research.

Prof. Cox read Music at Oxford University and completed his Doctorate there in 1986. Alongside his work in a range of university music departments and conservatoires across the UK, he pursued an active career as a singer and conductor. Since the launch of the Europe-wide modernisation agenda ushered in by the 'Bologna Declaration' of 1999, he has been closely involved in European developments in higher education and continues to work in an advisory capacity in that arena. As his term as Dean's Chair draws to a close, he continues to work on his book, *Poulenc, Apollinaire and the Mélodie in the Age of Modernity*, due for completion by the end of 2017.



La recherche de **Steven Huebner** se concentre sur la musique française et italienne du dix-neuvième et vingtième siècle. Son nouveau livre, *Les Opéras de Verdi. Éléments d'un langage musico-dramatique* fut publié par les Presses de l'Université de Montréal en 2017. Parmi les titres d'articles écrits récemment, on trouve « Francis Poulenc's *Dialogues des Carmélites*: Faith, Ideology, Love », « Ravel's Politics » et « Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing ». Il enseigne à l'Université McGill depuis 1985.

**Steven Huebner's** research focuses on French and Italian music of the nineteenth and twentieth centuries. His newest book is *Les Opéras de Verdi. Éléments d'un langage musico-dramatique* published by Presses de l'Université de Montréal in 2017. Recent essay titles include "Francis Poulenc's *Dialogues des Carmélites*: Faith, Ideology, Love," "Ravel's Politics" and "Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing." He has taught at McGill University since 1985.



**Federico Lazzaro**, musicologue, s'intéresse à l'histoire et à l'esthétique de la musique en France sous la Troisième République. Après une thèse sur le concept de « renouveau » chez André Jolivet et Olivier Messiaen dans les années 1930 (Università di Pavia, 2011), il a obtenu un second doctorat en musicologie portant sur l'« École de Paris » (Université de Montréal, 2015). Il est stagiaire postdoctoral à la McGill University (avec une bourse de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique), chargé de cours à l'Université de Sherbrooke et coordonnateur du projet de recherche *Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950* dirigé par Michel Duchesneau. Il est membre de la rédaction des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* et de *Gli spazi della musica*. Il a publié des articles sur la musique de Debussy, Ravel, Jolivet, Rota, Monteverdi et Carlo Gesualdo, et collaboré à l'édition critique de l'opéra *Sigismondo* de Rossini. Son livre

*Écoles de Paris en musique, 1920-1950 : identités, nationalisme, cosmopolitisme* est en cours de publication dans la collection « MusicologieS » (Paris, Vrin).

Musicologist **Federico Lazzaro** specializes in music history and aesthetics in France during the Third Republic. After completing a dissertation on “expressive renewal” in the works of André Jolivet and Olivier Messiaen during the 1930s (Università di Pavia, 2011), he went on to earn a second Doctorate in Musicology, focusing on the School of Paris (Université de Montréal, 2015). He is currently a postdoctoral fellow at McGill University (with a grant from the Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique), an instructor at the Université de Sherbrooke, and research coordinator for *Histoire de l'esthétique musicale en France 1900–1950*, under project director Michel Duschesneau. He serves on the editorial staff of *Cahiers de la Société Québécoise de recherche en musique* and *Gli spazzi della musica*. He has published articles on the music of Debussy, Ravel, Jolivet, Rota, Monteverdi, and Carlo Gesualdo, and has collaborated on the critical edition of Rossini's opera *Sigismondo*. His forthcoming book, *Écoles de Paris en musique, 1920-1950 : identités, nationalisme, cosmopolitisme*, will be published by Vrin (Paris) in the collection “MusicologieS”.



**Lloyd Whitesell** est Professeur Associé à l'École de musique Schulich de l'Université McGill. Il a coédité le livre *Queer Episodes in Music and Modern Identity* (2002), livre gagnant du Philip Brett Award pour la meilleure musicologie LGBT. Son étude interprétative de *The Music of Joni Mitchell* fut publiée en 2008. Il a également publié des articles sur le style queer et la subjectivité dans la musique de Benjamin Britten et Maurice Ravel, ainsi que des articles sur la blancheur, le style camp, la musique de film et la culture moderniste. Il vient tout juste de terminer un livre s'intitulant *Wonderful Design: Glamour in the Hollywood Musical*.

**Lloyd Whitesell** is Associate Professor in the Schulich School of Music, McGill University. He coedited the book *Queer Episodes in Music and Modern Identity* (2002), which won the Philip Brett Award for best LGBT musicology. His interpretive study of *The Music of Joni Mitchell* appeared in 2008. He has published articles on queer style and subjectivity in the music of Benjamin Britten and Maurice Ravel, as well as articles on whiteness, camp, film music, and modernist culture. He has just completed a book entitled *Wonderful Design: Glamour in the Hollywood Musical*.

Traductions anglais / français	Emmanuelle Majeau-Bettez	English/French Translations
Traductions français / anglais	Le Trait juste	French/English Translations
Conception du programme	Assemble Ensemble	Program Design

## NOTES

---

**MIGRATION ARTISTIQUE ET IDENTITÉ: PARIS, 1870-1940 / ARTISTIC MIGRATION AND IDENTITY: PARIS, 1870-1940**  
Colloque interdisciplinaire international / International Interdisciplinary Conference

## NOTES

---

**MIGRATION ARTISTIQUE ET IDENTITÉ: PARIS, 1870-1940 / ARTISTIC MIGRATION AND IDENTITY: PARIS, 1870-1940**  
Colloque interdisciplinaire international / International Interdisciplinary Conference

## NOTES

---

**MIGRATION ARTISTIQUE ET IDENTITÉ: PARIS, 1870-1940 / ARTISTIC MIGRATION AND IDENTITY: PARIS, 1870-1940**  
Colloque interdisciplinaire international / International Interdisciplinary Conference

