Revue de musicologie
Tome 108 (2022) • nº 1
p. 3-40

"I have trodden the winepress alone": The Voice of Christ and the Mystic Winepress in a Thirteenth-Century Conductus*

Mary Channen Caldwell

Beginning in the early twelfth century, a striking image of Christ paired with a winepress emerged across visual media.[1] Rooted in a long tradition of scriptural exegesis, the image of Christ treading grapes in a winepress or being pressed like a grape with his blood dripping down became increasingly popular throughout the Middle Ages, enduring even after the Protestant Reformation in printed books and woodblock prints.[2] Across its variable manifestations, the image reflects a

* I am grateful to Rachel May Golden and Michelle Urberg for reading and commenting on earlier versions of this article; Sarah Guérin for her guidance on the art-historical aspects; Lily Kass for her careful editing; and Jeffrey Wayno and Thomas B. Payne for helping me with various citations. I presented a version of this contribution as part of the musicology colloquium series at the Peabody Institute of Johns Hopkins University in 2021 at the kind invitation of Laura Vasilyeva; I am thankful for the helpful and generous feedback of the attendees. My gratitude also to the anonymous readers for this journal, whose thoughtful comments led to significant improvements.

1. James H. Marrow has identified the earliest occurrence in a ceiling painting from 1108 in the cloister church of Kleinkomburg, Germany, where it is connected with the cross; see *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk: Van Ghemmert, 1979, p. 83 and Fig. 58, and "Inventing the Passion in the Late Middle Ages," in *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*, ed. Marcia Kupfer, University Park: Pennsylvania State University Press, 2008, pp. 23–52, here p. 27. See also Perrine Mane, "Le Pressoir mystique dans les fresques et les miniatures médiévales," in *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses, 27 mai 1989*, ed. Danièle Alexandre-Bidon and Jean Delumeau, Paris: Éditions du Cerf, 1990, pp. 93–106, here pp. 94–97.

2. Horst Wenzel, "The *Logos* in the Press: Christ in the Wine-Press and the Discovery of Printing," in *Visual Culture and the German Middle Ages*, ed. Kathryn Starkey and Horst Wenzel, New York: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 223–49. Elina Gertsman, "Multiple Impressions: Christ in the Wine Press and the Semiotics of the Printed Image," *Art History*, 36/2, 2013, pp. 310–37. Sílvia Canalda i Llobet and Cristina Fontcuberta i Famadas, "The Mystic Wine-

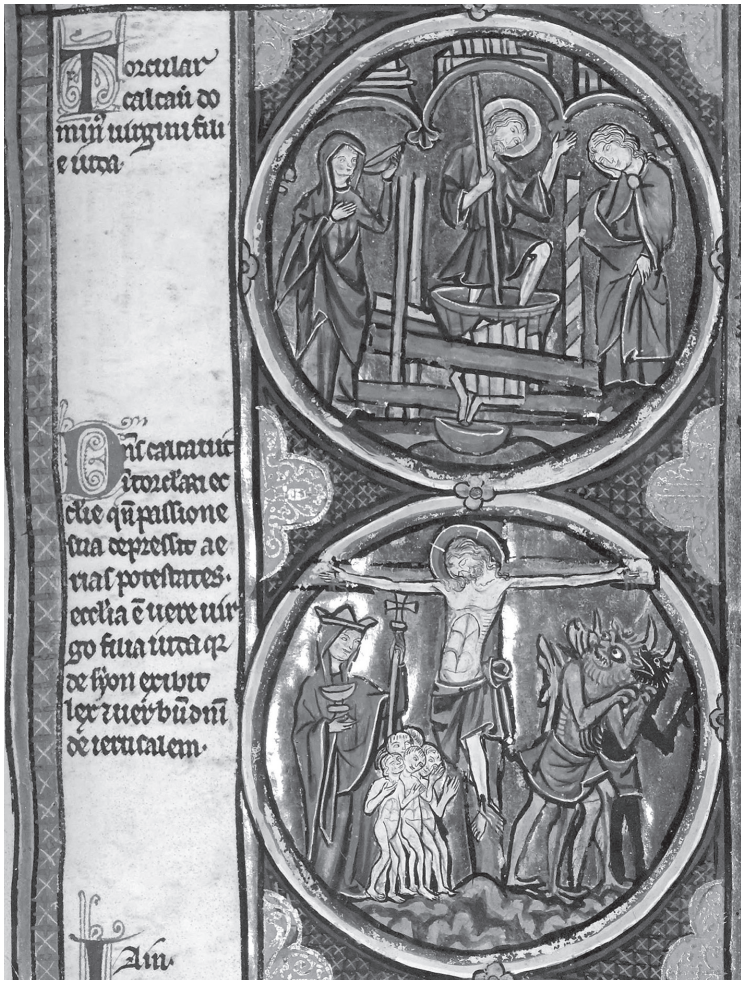

FIGURE 1 • F-Pn lat. 11560, fol. 160r, Lamentations 1:15 “Torcular calcavit dominus virgini filie Iuda.” Christ treading grapes alongside the Virgin Mary and John above Christ on the cross flanked by Ecclesia and demons in a *Bible Moralisée* (Paris, *c.*1230s)

Revue de musicologie
Tome 108 (2022) • nº 1
p. 41-82

Du récit mythifié à la réalité musicale. Le black metal dans les années 1980*

Baptiste Pilo

Les études sur le metal (*metal studies*) se sont multipliées depuis plus d'une dizaine d'années et forment désormais un domaine d'études à part entière[1]. Extrêmement dynamiques, elles sont encore loin d'avoir épuisé leur objet, de nombreuses zones d'ombre n'ayant pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Cet article propose d'éclairer l'une d'entre elle : le black metal des années 1980.

Le black metal est depuis les années 1990 fortement associé à la Norvège, pays qui l'a popularisé entre 1991 et 1994. Pour autant, dans les publications le concernant, il est toujours rappelé que le black metal existait dès les années 1980. Pour le metal[2], cette décennie est particulièrement active, comme le résume le sociologue Keith Kahn-Harris : « La fameuse "New Wave of British Heavy Metal" […] au début des années 1980 a énormément contribué à la spécificité du metal. Ce moment de convergence […] est aussi le moment où s'amorce le processus de fragmentation du metal qui atteindra son apothéose dans les années 1990[3]. » Cette fragmentation se fait en deux directions : l'une,

* L'auteur souhaite remercier Louis Delpech pour ses précieux commentaires et suggestions ayant permis de parfaire le présent article ainsi que Iulia Dima pour l'ensemble de l'aide apportée.

1. Voir la revue de l'International Society for Metal Music Studies, *Metal Music Studies*, publiée depuis 2014.
2. Sur le metal en tant que genre voir Benjamin Hiller, « Considering Genre in Metal Music », *Metal Music Studies*, 6/1, 2020, p. 5-26.
3. Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford : Berg, 2007, p. 2 : « The so-called "New Wage of British Heavy Metal" […] in the early 1980s contributed enormously to the distinctiveness of metal. This moment of coalescence […] was also the moment that began the process of the fragmentation of metal that was to reach its apotheosis in the 1990s. » Nous traduisons (toutes les citations, sauf mention contraire).

populaire et grand public ; l'autre, radicale et moins accessible[4]. Cette seconde direction, qui nous occupera ici, est couramment nommée le metal extrême. Il regroupe en son sein plusieurs sous-genres : le thrash metal, le death metal, le doom metal, le grindcore et le black metal. La forme prise par le black metal dans les années 1980 – en amont, donc, de sa diffusion à une large échelle – n'a pourtant jamais été examinée de façon détaillée : quelques groupes sont évoqués, on rappelle l'importance du satanisme et le caractère blasphématoire des paroles[5]. Ce caractère vague et l'imprécision des descriptions invitent à pousser plus loin l'interrogation. Nous nous demanderons ainsi dans cet article à quelles réalités historiques, littéraires, visuelles et musicales se rapportait le black metal dans les années 1980.

Afin de répondre à cette question, nous nous appuierons sur un ensemble de sources constitué de textes produits depuis les années 1990 par des universitaires et des journalistes, sur un fanzine[6] norvégien, *Slayer Magazine*, que nous analyserons en détail, ainsi que sur un large corpus de productions musicales allant du début des années 1980 à celui des années 1990.

Cet article portera son attention sur le black metal des années 1980 de trois manières. Il s'agira, dans un premier temps, de procéder à un bilan historiographique critique sur la littérature écrite à son sujet. Nous nous interrogerons sur la manière dont différents auteurs ont traité ce sujet et dont ils ont construit une histoire du black metal dans les années 1980. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur une source spécifique, les huit premiers numéros (1985-1991)

4. Deena Weinstein, *Heavy Metal. The Music and its Culture*, New York : Da Capo Edition, 2000.

5. Concernant le satanisme, voir Asbjørn Dyrendal, « Satanism and Popular Music », in *The Lure of the Dark Side. Satan and Western Demonology in Popular Culture*, dir. Christopher Partridge et Eric Christianson, Londres : Equinox, 2009, p. 25-38. L'auteur propose de diviser le satanisme contemporain en trois grandes familles. La première, associée à la figure d'Anton LaVey, est un satanisme rationaliste. Satan y est considéré comme un symbole. Les membres de cette famille sont le plus souvent matérialistes, athées et rationalistes. La seconde famille est un satanisme ésotérique. Ses membres sont théistes, souvent inspirés par le paganisme, la tradition occulte occidentale, la magie ou même les autres traditions religieuses. Ces deux familles sont auto-centrées (« self-religion ») : l'individu est au centre de leurs pratiques. La troisième famille est un satanisme réactionnel (« reactive »), paradigmatique et conformiste (« paradigmatically conformist satanism »). Ses membres utilisent des éléments du christianisme mais en les inversant. Le caractère rebelle de l'inversion l'associe le plus souvent à une expression adolescente. Le black metal dans les années 1980 se situe dans cette famille.

6. Le fanzine peut être défini comme « une forme d'édition amateur, davantage mue par un enthousiasme pour le contenu que par un intérêt commercial. Il est écrit, édité et produit par des fans. Faire un fanzine revient à proposer un contre-discours qui se veut alternatif au courant dominant ; il peut également tenter d'occuper un espace laissé vacant avant lui. » Chris Atton, « Sociologie de la presse musicale alternative », *Copyright Volume !*, 5/1, p. 7-25, ici p. 9. Nous renvoyons à ce dernier numéro de *Copyright Volume !* consacré à la presse musicale alternative, ainsi qu'à l'ouvrage de Samuel Etienne, *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it yourself*, Saint-Malo : Strandflat, 2016.

Revue de musicologie
Tome 108 (2022) • nº 1
p. 83-110

Rationaliser la création musicale ? Ethnographie d'une classe de composition*

Alexandre Robert

Que « fait » une classe de composition musicale à celles et ceux qui la fréquentent ? Qu'est-ce qui s'y transmet ? Comment s'organise et se déroule la formation à cette pratique ? À l'inverse des écoles de danse[1], des écoles d'arts visuels[2], des écoles de théâtre[3] ou encore, dans le domaine musical, de nombreux contextes d'apprentissage des pratiques vocales et instrumentales[4], les classes de composition et les activités dont elles sont le théâtre n'ont que peu été saisies par l'ethnographie[5]. Or, si des travaux ont pu interroger le fonctionnement et l'influence

* Ce texte a bénéficié des relectures attentives et des conseils avisés des membres du groupe de lecture de l'équipe « Analyse des pratiques musicales » de l'Ircam, ainsi que des trois évaluateur·rices anonymes de la *Revue de musicologie*. Qu'elles et ils soient ici chaleureusement remercié·es.

1. Voir Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris : La Dispute, 2000 ; Joël Laillier, *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris : CNRS Éditions, 2017.
2. Voir Gary A. Fine, *Talking Art. The Culture of Practice and the Practice of Culture in MFA Education*, Chicago : University of Chicago Press, 2018 ; Jérémie Vanderbunder, « Peut-on enseigner l'art ? Les école supérieures d'art, entre forme scolaire et liberté artistique », *Revue française de pédagogie*, 192, 2015, p. 121-134.
3. Voir Serge Katz, « Jouer sur les mots. Langage et apprentissage théâtral en France et en Allemagne », *Ethnologie Française*, 38/1, 2008, p. 39-48.
4. Voir, entre autres exemples, Rémi Deslyper, *Les élèves des écoles de « musiques actuelles ». La transformation d'une pratique*, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2018 ; Lothaire Mabru, « Des postures musiciennes », *Ethnologie Française*, 25/4, 1995, p. 591-607 ; Katell Morand, « Apprendre à chanter. Essai sur l'enseignement du jazz vocal », *L'Homme*, 177-178, 2006, p. 107-129 ; Matthew Rahaim, *Musicking Bodies. Gesture and Voice in Industani Music*, Middletown : Wesleyan University Press, 2012 (en particulier le chapitre 6 « *The Paramparic Body* »).
5. On peut toutefois mentionner l'enquête ethnographique de l'anthropologue Lucille Lisack portant sur les institutions de la musique contemporaine à Tashkent, et notamment sur une Masterclass de composition. Mais ce dispositif n'est ici pas tant étudié pour lui-même ou pour

de certaines classes de composition des XIXe et XXe siècles à partir de sources diverses[6], l'approche ethnographique est susceptible d'offrir un autre éclairage sur ces dispositifs de formation et d'en donner à voir des aspects auxquels la connaissance historique a moins facilement accès. L'immersion prolongée, les observations répétées et les demandes d'explicitation auprès des enquêté·es permettent en effet de documenter finement, de l'intérieur, les *modalités* des processus de formation à la composition (environnement matériel, prescriptions enseignantes, interactions entre les différent·es participant·es, etc.) aussi bien que les *effets concrets* qu'ils exercent sur les apprenti·es-compositeur·rices (formes et degrés des appropriations, transformation des pratiques, etc.).

Dans le sillage des travaux de « musicologie empirique[7] » invitant à incorporer l'approche ethnographique dans la boîte à outils musicologique dans le but de restituer l'épaisseur sociale des pratiques musicales[8], je propose dans cet article d'opérer une plongée au sein du « Cursus de composition et d'informatique musicale » de l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique) à partir d'une enquête menée durant onze mois entre septembre 2017 et juillet 2018. Héritier des « stages d'informatique musicale » par lesquels le département de la pédagogie de l'Ircam assurait, dès 1977, la formation aux outils technologiques de création issus de la collaboration entre musicien·nes et scientifiques, le « Cursus de composition et d'informatique musicale » a été créé en 1990[9]. Il s'agit d'une formation payante (les frais de scolarité s'élèvent à 2 000 €) qui, chaque année, offre à dix jeunes compositeur·rices prometteur·ses – sélectionné·es sur dossier par un jury composé de membres de l'Ircam et de personnalités extérieures – l'opportunité de s'initier à un ensemble de technologies

ses effets formateurs que pour ce qu'il révèle de processus ou de pratiques à plus large échelle tels que la globalisation culturelle en Ouzbékistan post-soviétique ou les usages de l'écrit dans le monde de la musique contemporaine. Voir Lucille Lisack, « L'ethnographie de la musique écrite. Fabrication, usage et circulation des partitions », *Cahier d'ethnomusicologie*, 30, 2017, p. 73-90 ; Lucille Lisack, « A National School for a Global Music : the Case of Uzbekistan in the Globalized Network of Western-Style "Contemporary Music" », in *Music Globalization : Heritage and Innovation in a Digital Age*, dir. David Hebert et Mikolaj Rykowski, Cambridge : Cambridge Scholars Press, 2018, p. 190-217.

6. Voir par exemple Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris : Bourgois, 1995 ; Jean-Michel Nectoux, « "Tous écoutent la parole du maître" : Gabriel Fauré et ses élèves », in *Le Conservatoire de Paris*, t. 2 : Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995, dir. Anne Bongrain et Alain Poirier, Paris : Buchet-Chastel, 1999, p. 345-356 ; Alexandre Robert, « La transformation d'une oreille. Déodat de Séverac à la Schola Cantorum », *Revue de musicologie*, 103/1, 2017, p. 53-92.

7. Voir *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, dir. Eric Clarke et Nicholas Cook, Oxford : Oxford University Press, 2004.

8. Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 249 et suiv.

9. Peter Szendy, « De l'IRCAM à l'Ircam », in *Lire l'Ircam*, dir. Peter Szendy, Paris : Ircam-Centre Georges Pompidou, 1996, p. 73-148.

Revue de musicologie
Tome 108 (2022) • nº 1
p. 111-134

Notes et documents

Isabelle Nef et Louise Hanson-Dyer : une collaboration autour du clavecin

Thalia Laughlin

En 1928, la mécène australienne Louise Hanson-Dyer (1884-1962) quitte sa ville natale de Melbourne. Elle s'installe à Paris, capitale artistique du siècle, avec son premier mari James Dyer qui a fait fortune grâce à son entreprise de linoléum en Australie. Le couple emménage dans un appartement luxueux au cœur de la cité et peu après Louise Hanson-Dyer établit sa propre maison d'édition, les Éditions de l'Oiseau-Lyre, qui plus tard deviendra aussi une maison de disques.

Étant la sœur du maire de Melbourne, elle était membre active de la bourgeoisie et s'employait à promouvoir et financer les efforts musicaux, artistiques et intellectuels de la branche victorienne de la British Music Society, de l'association des Presbyterian Ladies' Old Scholars, de l'Alliance Française et du Melbourne Symphony Orchestra. Elle organisait aussi de nombreuses soirées musicales chez elle à Toorak, un quartier chic de Melbourne, afin d'accueillir des artistes internationaux et d'encourager de jeunes artistes émergents. C'est cette ambiance artistique et cosmopolite que Louise Hanson-Dyer cherche à recréer une fois arrivée à Paris.

En tant que fondatrice et unique propriétaire des Éditions de l'Oiseau-Lyre, elle s'occupe de toutes les opérations au sein de l'entreprise. Elle travaille activement avec des musicologues, artistes, relieurs, interprètes, équipes d'enregistrement et ingénieurs du son, dirigeant la maison d'édition d'une main de fer pour assurer un travail de haute qualité. Les Éditions de l'Oiseau-Lyre publient d'abord en 1932-1933 *Les Œuvres complètes de François Couperin*[1] en douze volumes luxueux, qui seront suivis par de nombreuses œuvres de musique ancienne, moderne,

1. François Couperin, *Œuvres complètes de François Couperin*, éd. Maurice Cauchie, Paris : Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1932-1933.

folklorique et pédagogique. En 1938 elle commence à vendre des disques 78 tours puis en 1949, c'est la première maison à commercialiser des disques 33 tours en France, enregistrant la musique de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Henry Purcell et Jean-Philippe Rameau, ainsi que de compositeurs modernes tels que Darius Milhaud, Frank Martin, Charles Koechlin et Peggy Glanville-Hicks, tout en continuant la publication de partitions[2].

À la fin des années 1930, Louise Hanson-Dyer prend sous son aile la claveciniste suisse Isabelle Nef (1895-1976). C'est alors le début d'une collaboration fertile, peu étudiée dans la littérature académique, qui durera plus de vingt ans. Le présent article réunit les sources qui existent à ce sujet, notamment dans les fonds d'archives des Éditions de l'Oiseau-Lyre, explorant l'accueil que le public a réservé à leurs disques et la contribution des deux femmes au renouveau de la musique ancienne au XXe siècle, afin d'offrir une nouvelle perspective. Bien qu'il n'y ait à ce jour aucune monographie publiée sur Isabelle Nef, de brefs articles existent dans plusieurs dictionnaires biographiques : *Le Dictionnaire des femmes célèbres de tous les temps et tous les pays* de Lucienne Mazenod et Ghislaine Schoeller[3] ; le *Biographical Dictionary of Musicians* de Theodore Baker[4] ; l'encyclopédie musicale *Grove* de Howard Schott[5] ; et *Les femmes dans la mémoire de Genève, du XVe au XXe siècle* d'Erica Deuber Ziegler et Natalia Tikhonov[6]. D'autres détails biographiques se retrouvent également dans quelques nécrologies écrites à sa mort en 1976, notamment par ses amis Franz Walter et Edouard Muller-Moor[7]. Cependant aucune de ces sources secondaires ne traite en détail du travail d'Isabelle Nef aux Éditions de l'Oiseau-Lyre ou de sa relation avec Louise Hanson-Dyer. Le seul ouvrage secondaire qui la mentionne brièvement est le *Lyrebird Rising. Louise Hanson-Dyer of Oiseau-Lyre, 1884-1962*, principale biographie de la mécène australienne par Jim Davidson, dans laquelle il écrit que Louise Hanson-Dyer fut « impressionnée » par la claveciniste et « déterminée à faire avancer » sa carrière[8]. Cependant, mis à part quelques anecdotes de travail, le livre ne contient

2. Kerry Murphy, « Dyer, Louise Berta Mosson (1884-1961) », in *The French Australian Dictionary of Biography*, en ligne.
3. Lucienne Mazenod et Ghislaine Schoeller, *Dictionnaire des femmes célèbres de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1992.
4. Theodore Baker, Laura Diane Kuhn et Nicolas Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York : Schirmer Books, 1997, p. 2577.
5. Howard Schott, « Nef, Isabelle (Lander) », in *Grove Music online*.
6. Erica Deuber Ziegler et Natalia Tikhonov, *Les femmes dans la mémoire de Genève, du XVe au XXe siècle*, Genève : S. Hurter, 2005.
7. Franz Walter, « Mort d'Isabelle Nef », *Journal de Genève*, 3 janv. 1976, p. 14. Edouard Muller-Moor, « Isabelle Nef », *Revue musicale de Suisse Romande*, 1, 1976, p. 26-27.
8. Jim Davidson, *Lyrebird Rising. Louise Hanson-Dyer of Oiseau-Lyre, 1884-1962*, Melbourne : Melbourne University Press, 1994, p. 361 : « Louise was much taken with the harpsichordist