

PROGRAMME

Rencontres de Musicologie Médiévale

14 – 15 janvier 2022

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Site Saint-Charles,
rue du Professeur Henri Serre

Salle des colloques 2



9h30 ■ Accueil et introduction

10h – 11h ■ Nouvelles approches de la lyrique occitane

Modération : Florence Mouchet

Christelle Chaillou-Amadiou (CESCM/CNRS)

- Le grand chant courtois en Italie du Nord : transmission et réception ■

La communication aura pour perspective d'étudier la circulation et la réception du grand chant courtois en l'Italie du Nord et plus précisément en Vénétie. Les chansonniers H (Modène, Biblioteca Estense e Universitaria, a.R.4.4) et za (Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke nadbiskupije, MR 92) furent copiés dans cette région tout comme quelques pièces en langue d'oïl insérées dans des chansonniers provençaux. La présence de la tradition en Italie du Nord montre donc un goût ou du moins un intérêt pour la poésie en langue d'oïl. Si aucune mélodie n'a été notée en Vénétie, nous tenterons toutefois, grâce aux versions des mélodies copiées dans d'autres témoins, de délimiter des particularités formelles ou stylistiques de ce corpus.

Brice Duisit (CEMM/Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

- Les mélodies des troubadours : la modalité comme outil et cadre de lecture ■

Par la comparaison des deux versions d'une chanson de Folquet de Marselha (*Amor merce non muera tan soven*) puis de Raimon de Miraval (*A penas sai d'on m'aprenh...*), dont les leçons se trouvent à la fois dans les manuscrits R (Paris, BnF, fr. 22543) et G (Milan, Biblioteca Nazionale Ambrosiana, R71sup), cette communication vise à montrer que la notation musicale des chansonniers des troubadours n'offre pas une lecture immédiate des mélodies qui y sont inscrites. Au contraire, ces faiblesses nécessitent l'aide d'un outil supplémentaire de lecture : la prise en compte de la modalité, comme outil et comme cadre de recherche, se révèle pertinente pour offrir une lecture cohérente de ce corpus. Cela amène dès lors à définir les fonctionnements de ce système modal.



11h30 – 12h30 ■ Performativités

Modération :

Florentin Machut (Université de Lille)

- Musique et amour dans le *Libro de Apolonio* : de la joute poétique à la légitimation politique ■

Le *Libro de Apolonio* est un roman castillan en vers du XIII^e siècle, appartenant à la célèbre école du *mester de clerecía*. L'espace curial – et courtois – est l'un des éléments centraux (diégétique et extradiégétique) de ces romans, puisque c'est là où se rencontrent les amants. Le sentiment amoureux entre Apollonius et Luciana naît en effet à la cour du roi Architrastes et fait suite à une joute musicale. Luciana, sur la demande de son père, se met à chanter « *una laude* » (178d) tout en s'accompagnant d'une vielle. Après sa prestation, Apollonius lui répond en chantant, et c'est à ce moment que Luciana tombe amoureuse. Les termes musicaux du poème sont extrêmement précis et témoignent donc de la familiarité du poète avec la musique et de l'importance que cette dernière acquiert dans l'espace curial.

Le chant de Luciana, puis celui d'Apollonius montrent bien le pouvoir de la musique : celui de susciter l'amour. Toutefois, le pouvoir du chant n'est pas seulement sentimental : il est aussi politique ! Apollonius, par son chant, parvient à devenir le gendre d'Architrastes, mais surtout à se montrer comme un roi en adéquation avec la renaissance intellectuelle du XIII^e siècle (XII^e siècle

en France). Plus encore, le chant est aussi le moyen particulier d'expression pour les personnages féminins : Luciana suscite l'amour d'Apollonius ; Tarsiana, leur fille, parvient à conserver son honneur et à susciter l'amour du peuple par la seule force de son chant.

De fait, ma communication s'attachera à montrer comment le motif littéraire musical, présent deux fois dans le roman, offre aux personnages à la fois la démonstration d'un pouvoir amoureux et d'un savoir poétique, mais aussi une légitimité politique. Elle montrera aussi l'importance particulière de la musique dans l'espace intellectuel de l'époque.

Fañch Thoraval (UCLouvain)

- La dimension performative de la prière en musique : réflexions sur un contrafactum d'un motet attribué à Antoine Brumel, ca 1500 ■

Depuis la fameuse étude d'Erwin Panofsky sur l'*Imago pietatis*, de très nombreux travaux se sont penchés sur l'association de l'image et de la prière dans les pratiques dévotionnelles médiévales, montrant comment ces dernières reposent largement sur la méditation et la visualisation intérieure (par exemple, la fameuse « prière de saint Grégoire » et l'« Homme de douleurs »). Plus récemment, la mise en musique – le plus souvent polyphonique – de textes comme le cycle de prières *O Domine Jesu Christe* a également pu être associée à cette tradition. Or, si l'implication de telles pièces dans cette culture religieuse ne fait pas de doute, la manière dont elles y *agissent* reste en partie obscure. De fait, bien que les travaux de Bonnie Blackburn (1997) invitent à les considérer comme des prières musicalisées plutôt que comme des compositions musicales, la majeure partie des études portant sur ce répertoire tend à se concentrer sur leurs contextes d'exécution ou sur leurs particularités compositionnelles. Pourtant, les enjeux de la mise en musique d'une prière vont bien au-delà des simples dimensions contextuelles et esthétiques. Comme l'ont suggéré plusieurs auteurs, la prière est à de nombreux égards un énoncé performatif, au sens le plus « pragmatique » du terme. Dès lors, la mise en musique d'une prière modifie profondément sa valeur performative puisqu'elle altère la nature de son énonciation et, parfois, de son énonciateur. En s'appuyant sur le cas de *O Domine Jesu Christe te supplice exoramus*, un contrafactum anonyme basé sur un motet attribué à Antoine Brumel (Firenze, BNC, Panciatichi 27, f. 86v-87), cette communication ambitionne d'explorer les implications performatives de la prière musicalisée, considérée comme un énoncé à la fois noté et exécuté.



14h – 15h30 ■ Table ronde « Quelles approches pédagogiques pour enseigner la musique et/ou la musicologie médiévales ? »

Gisèle Clément et **Khai-Dong Luong** (Doctorant en musicologie médiévale, CEMM ; co-directeur artistique de la *Camera delle Lacrime*), **Cristina Alis Raurich** (Musicienne et musicologue ; diplômée de la Schola cantorum de Bâle ; doctorante à l'université de Würzburg), **Florence Mouchet** (LLA-Créatis/Université Toulouse Jean Jaurès), **Isabelle Ragnard** (IReMus/Sorbonne Université ; CNSMDP)



16h – 17h30 ■ Significations

Modération : Matthias Sieffert

Violaine Anger (Université d'Évry Val d'Essonne)

■ Regarder la notation sur ligne avec Jean Scot dit l'Érigène ■

On connaît les premières notations sur ligne, qui accompagnent l'écriture dite « dasiane », dans les traités, essentiellement, de Hucbald de Saint Amand, de la *Musica enchiridias* et de la *Scolica enchiridias*. Le nom de Jean Scot a souvent été prononcé à ce propos, sans qu'une influence précise puisse être démontrée. Mieux, une lecture trop hâtive de certains passages du *Periphuseon*, visant à y entendre une pratique polyphonique et à y lire la première utilisation musicale du mot « organum » a été écartée de façon définitive.

L'intervention partira d'un autre point de vue : après avoir lu de près le *Periphuseon*, les *Annotationes ad Marcianum* et le *Commentaire sur l'Évangile de Saint Jean*, peut-on regarder les premières écritures musicales sur ligne ? Il s'agira là d'un exercice intellectuel en quelque sorte, sans horizon ni de preuve, ni de démonstration. Mais l'épopée métaphysique qu'est l'œuvre érigénienne dégage un certain nombre de notions : le son comme première épiphanie divine ; le sens intérieur comme capacité humaine à intérioriser des structures non langagières ; la conception du langage vrai comme ce qui est traversé par la compréhension de l'organisation de la nature...

D'un autre côté, l'écriture sur ligne fait des choix visuels qui peuvent nous sembler un peu décalés aujourd'hui : l'échelle enroulante sur la quinte que construit la notation dasiane ; les lettres, non pas comme des clés, mais comme des signes engendrés autour de la base du *T jacens* ; portées non pas sur des lignes mais sur une colonne d'où partent des lignes sur lesquelles sont écrites les syllabes...

Peut-on interroger ces deux sources l'une par l'autre ?

C'est à cet exercice de pensée que se livrera l'intervention, de sorte à évaluer jusqu'où on pourrait (ou pas) accepter l'idée d'une imprégnation commune, partagée par ceux qui ont inventé cette écriture.

Kevin Roger (CESR/Université de Tours)

■ Les origines alternatives du *tenor* dans les motets du XIV^e siècle ■

Les grandes lignes de la composition du motet isorythmique en France au XIV^e siècle sont de nos jours bien connues : aux répétitions mélodico-rythmiques du *tenor* – *taleae* et *colores* – s'ajoute la pluritextualité des voix supérieures qui, parfois, observent également une périodicité musicale. De même, il a maintes fois été souligné que la mélodie du *tenor* est le plus souvent issue du plain-chant, suivant la pratique du *cantus firmus*. Les citations textuelles qui accompagnent les *tenores* dans les sources s'avèrent alors particulièrement utiles en vue de retrouver l'origine exacte de la mélodie. Cependant, tous les motets de provenance française ne respectent pas ces normes. Outre les quelques exemples basés sur un *cantus firmus* profane, certains, majoritairement composés durant la seconde moitié du siècle, disposent d'un *cantus* à l'évidence inventé ou d'une citation textuelle indépendante, occasionnellement non liturgique.

Ces origines alternatives du *tenor* exposent alors une composition hétérogène du motet à la fin du XIV^e siècle. Cette communication aura ainsi pour objectif d'en présenter les particularités à travers un corpus de cinq motets rencontrés dans les manuscrits *Ivrea* et *Chantilly*. Leur analyse mènera à constater quelques paradoxes, invitant à nuancer leur originalité. Car bien qu'ils tendent à première vue à s'émanciper d'une réalisation conventionnelle, ces motets démontrent également un attachement à la tradition du *cantus firmus* : tandis que certaines mélodies peuvent être indirectement reliées à des passages liturgiques, le choix des citations semble respecter un cadre littéraire similaire à celui du plain-chant. Ainsi, cette présentation conduira plus largement à réviser les modalités de composition du motet isorythmique.

Guillaume Bunel (IreMus/Sorbonne Université)

■ « Mort *la mi la mort* » : notation musicale et rébus-vanités aux XV^e et XVI^e siècles ■

Dès le XV^e siècle, on recense de nombreux rébus en partie musicaux dissimulant des sentences funèbres, ou *memento mori*. Associant une imagerie macabre (crânes, ossements, faux, pierres tombales) à des symboles de l'éphémère ou de l'imprévisible (dés à jouer, notes de musique, fleurs), ces rébus-vanités lient habilement le tragique au facétieux, en illustrant ce qu'ils

condamnent. Enfouies sous un dédale de signes, les sentences morales cachées par ces rébus se trouvent révélées par une dramaturgie ingénieuse, qui ménage des effets de surprise et d'effroi comparables à ceux des doubles portraits-vanités de la peinture flamande (Rogier van der Weyden, Jan Provoost, Barthel Bruyn l'Ancien). Associés à l'univers du carnaval, aux fêtes des fous, et à l'idée de renversement du monde (rebous), ces rébus s'inscrivent également dans la lignée des danses macabres médiévales, qui illustrent l'abolition des hiérarchies sociales, et mettent en scène l'association de la terreur et du grotesque, de la musique à la fragilité du corps. Présents au sein de sources d'une grande diversité – prières en rébus, portraits-vanités, épitaphes, recueils manuscrits,... –, les rébus-vanités constitueront longtemps une tradition vivace. Les *Bigarrures du Seigneur des Accordz* d'Estienne Tabourot (1582/3) en transmettent plusieurs exemples, parmi lesquels deux rébus-épitaphes contenant des notes de musique ou figures musicales. Le *Sertum Spirituale musicale* de Johann Thüring, publié en 1634, s'ouvre quant à lui par une étonnante épigramme-vanité, formée d'un long rébus musical. Plus d'un siècle avant l'apparition du genre pictural proprement dit des « vanités », les rébus-vanités inventent un langage original, qui associe le visuel au sonore. Détournant ingénieusement la notation musicale et les symboles traditionnels, ils s'inscrivent au croisement d'une multitude de traditions et de pratiques médiévales.



19h30 ■ Concert

Cristina Alis Raurich (organetto) et **Brice Duisit** (voix, vièle à archet, luth)



Source image : cristinaraurich.cat



Source image : <http://cimmducielauxmarges.org>

Maison des choeurs

Place Albert 1er
Montpellier

Transports : tram 1 et 4, arrêt Albert 1er

9h – 10h ■ Destinations et usages du livre

Modération : Anne-Zoé Rillon-Marne

Alessandra Fiori (Istituto Superiore di Studi Musicali L. Boccherini, Lucques)

- Le manuscrit I-Bc Q11, une source à l'usage des moines bolonais et ses rapports avec la France ■

Le ms. I-Bc Q11 n'est certainement pas une source négligée par la recherche musicologique, bien que jamais évaluée dans son intégrité et sa complexité. Les conjectures relatives à son possible emploi par une communauté monastique féminine – entre la fin du XIII^e siècle et la deuxième moitié du siècle suivant – trouvent maintenant des preuves remarquables, fondées surtout sur l'observation des écritures non musicales dans la source, bien que certaines considérations au niveau du répertoire puissent aussi conduire au même résultat. Dans le manuscrit, les caractères spécifiques de la culture musicale des religieuses (du Moyen Âge au Baroque) apparaissent d'une façon très claire. Ses pièces polyphoniques sont dignes d'une attention particulière : quelques-unes d'entre elles sont recueillies dans une section homogène, intéressante par sa proximité avec le répertoire français du motet, mais toutefois élaborée d'une façon très originale. Des recherches récentes ont encore plus rapproché cette collection du milieu avignonnais, et conduit à l'identification de quelques personnes impliquées dans la rédaction et la correction du manuscrit.

Océane Boudeau (Universidade Nova de Lisbonne ; SAPRAT/EPHE)

- Présentation du projet d'équipe « Les manuscrits musicaux du monastère de Belém : une tradition hiéronymite inconnue » ■

Ce projet d'une durée de dix-huit mois débutera en janvier 2022 et aura pour objet d'étude les livres de chœur provenant du monastère hiéronymite de Belém, à Lisbonne. Ce monastère fut construit par le roi Manuel I du Portugal (1469-1521) pour les frères de l'ordre de Saint-Jérôme. Inspiré par la spiritualité franciscaine, cet ordre ibérique fondé au XIV^e siècle s'établit en Castille et au Portugal et prospéra tout au long du XV^e siècle grâce aux appuis des pouvoirs tant ecclésiastiques que temporels.

Quarante manuscrits provenant du monastère de Belém nous sont ainsi parvenus. La plupart furent copiés au début du XVI^e siècle et sont maintenant conservés à la Biblioteca Nacional du Portugal et à la Free Library de Philadelphie. Le point de départ de ce projet sera l'étude des imprimés les plus anciens de l'Ordre. Sur cette base, les manuscrits de Belém pourront être étudiés afin de mettre en exergue leurs éventuelles différences par rapport à une liturgie centralisée dont l'unité était imposée par la tête de l'Ordre.



10h30 – 12h30 ■ Transtextualité et intertextualité

Modération : Valérie Fasseur

Gaël Saint-Cricq (GRHis/Université de Rouen Normandie)

- Polyphonie chez les confrères : *Cele m'a s'amour* et la parodie d'organum ■

Copiés dans un manuscrit des années 1270 (Paris, BnF, fr. 12615), sept motets polyphoniques ont depuis plus d'un siècle résisté aux analyses des musicologues : ces pièces, copiées consécutivement dans cette source, sont liées par la citation de refrains, leurs teneurs insolites et surtout leur remarquable brièveté, qui leur vaut d'être surnommées *Kurzmotetten* dans l'historiographie du motet. Ces caractéristiques très singulières, notamment leur brièveté, posent de nombreuses questions sur la fonction de ces miniatures et leur éventuel rattachement à un ensemble plus large au sein duquel elles s'articuleraient.

Cette communication se focalise sur le premier de ces *Kurzmotetten* : *Mieus voil sentir* / ALLELUYA (M34). Je montrerai que cette pièce n'est pas un motet autonome, mais qu'elle constitue en réalité le dernier refrain du motet-centon *Cele m'a s'amour* / ALLELUYA...REGNAT (M34), une pièce copiée dans la même source et dont la voix supérieure est constituée d'une chaîne de refrains vernaculaires préexistants. Une fois pourvue de son dernier refrain, cette pièce n'est, clairement, plus seulement un motet : c'est aussi, et surtout, une parodie d'organum. Elle détourne d'une part la forme et les conventions du genre liturgique de l'organum polyphonique parisien, et d'autre part parodie les thèmes de la liturgie de la Vierge et celui du mariage mystique en particulier, par une série de refrains amoureux dialogués entre un homme et une femme au-dessus de l'alléluia de l'Assomption *Hodie Maria virgo*.

Cette pièce est importante pour la question des contextes de création et de performance du motet vernaculaire du XIII^e siècle. S'il s'agit du premier cas connu de parodie liturgique dans le champ de la polyphonie du XIII^e siècle, il s'inscrit pourtant dans une tradition vivace de parodies de la liturgie durant la seconde partie du Moyen Âge, qui situe la création et la performance de ce centon parodique dans le cadre des confréries cléricales. Plus précisément encore, le contexte de la copie de cette œuvre et les références qui l'émaillent suggèrent que cette pièce fut créée et exécutée dans le cadre de la confrérie des Jongleurs et des bourgeois d'Arras, dont elle épouse la double culture cléricale et vernaculaire, l'érudition et les activités de ses membres, et le goût pour la théâtralité.

Anne Ibos-Augé (IReMus)

■ *Robin et Marion* en polyphonie : un « cycle » du ms. de Bamberg ■

Outre les allusions au célèbre couple présentes dans plusieurs polyphonies copiées dans un environnement vraisemblablement parisien, un groupe de motets notés dans le manuscrit de Bamberg partage une partie de son matériau musical (et textuel) avec le *Jeu de Robin et Marion*. Il s'agit de trois motets de « Robin et Marion » centrés autour de *Mout me fu grief / Robin m'aime / PORTARE*, et qui proposent une manière de résumé du *Jeu*.

Dans le premier, *En nom Dieu, que que nus die / Quant voi la rose espanir / NOBIS*, le poète enjoint Marion de délaisser Robin pour l'aimer, sur fond d'ouverture printanière. La composition centrale *Mout me fu grief / Robin m'aime / PORTARE* renvoie à une double lecture du couple amoureux par le biais des voix supplémentaires adjointes au rondeau. Le dernier motet, *Il n'a en toi sens ne valour / Robins, li mauvais ouvriers / OMNES* oppose deux idées : dans la voix intermédiaire, Robin refuse un baiser à Marion et lui demande de ne pas précipiter les choses ; le *triplum* en revanche condamne cette idée, tenue pour timorée.

Il est tentant de voir dans ce bref cycle un condensé de certains des traits du *Jeu*. Indépendamment de l'argument poétique, l'analyse musicale révèle en outre de nombreux traits communs aux différentes compositions. Cette communication se propose d'étudier ce « cas d'école » et d'examiner, grâce à lui, les possibles prolongements en termes de filiation/transmission/symbolique entre le *Jeu de Robin et Marion* et les compositions qui lui sont associées.

Marie-Virginie Cambriels (CEMM/Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

■ Les *Cantigas de Santa Maria*, des monodies pluritextuelles ? Perspectives sur l'usage de la centonisation ■

Les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Sage, d'une extraordinaire magnificence quant à leurs manuscrits, sont souvent considérées comme quelque peu archaïques dans leur forme musicale, comparée à la complexité du motet qui leur est contemporain. Au-delà de quelques cas de *contrafacta* déjà clairement identifiés et étudiés, l'identification de centons, rendue plus facile par de nouveaux outils numériques, semble permettre de nouvelles clés de lecture et donner une profondeur supplémentaire à ce répertoire, créant un réseau de signification intertextuel, empruntant souvent aux répertoires liturgiques et paraliturgiques. Nous en donnerons quelques exemples.



14h – 15h50 ■ Reconstitutions

Modération : Isabelle Ragnard

○ Olivier Féraud (LabEx ARCHIMEDE)

- Les anges de la crypte : tenter d'entendre le son d'une fresque du XV^e siècle ■

Cette communication souhaite rendre compte d'un projet, en cours de création au sein du CIMM, de mise en musique de la fresque des anges musiciens conservée dans la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Haute-Loire), datée d'environ 1420. L'intérêt de cette création est de mobiliser des domaines et des enjeux multiples et complémentaires. Elle convoque d'une part la recherche musicologique, en tâchant de rassembler autour de la fresque des compositeurs qui lui sont contemporains et liés à son contexte d'exécution, souvent peu connus et représentatifs de la transition de l'Ars Nova vers l'école franco-flamande. Elle implique d'autre part l'histoire de l'art, par la collaboration avec la chercheuse Yuko Katsutani dont les travaux aident à inscrire la fresque dans un contexte artistique global. L'archéo-lutherie intervient également dans la restitution d'instruments de musique représentés dans la fresque. Enfin, outre la sonorité des instruments, ce sont à la fois l'exploration d'une stylistique musicale (ornementation, diminution...) et une réflexion sur l'instrumentation et la fonction musicale des performeurs du répertoire qui permettent de proposer une image sonore de ce que les commanditaires de la fresque pouvaient avoir dans l'oreille en contemplant ces anges musiciens.

■ Baptiste Chopin (CIHAM/Université Lumière Lyon 2 ; CNSMD de Lyon)

- Le canon du Campo Santo de Pise : contexte iconographique et spécificités organologiques en vue d'une reconstitution instrumentale ■

Le canon, instrument de type cithare sur table apparenté au psaltérion médiéval, est doté d'une morphologie trapézoïdale assez largement représentée dans le contexte italien du *Trecento*. Cette communication propose d'étudier les spécificités d'une représentation singulière, celle réalisée par Bonamico Buffalmacco dans la fresque du *Trionfo della morte* du Campo Santo de Pise (milieu XIV^e siècle) au regard d'un corpus iconographique italien plus large, notamment compilé à l'issue d'un récent séjour de recherche en Ombrie et Toscane. L'attention sera portée sur le programme iconographique qui l'entoure, la scène dans lequel l'instrument et la musicienne sont inscrits, les caractéristiques organologiques fines (cordes, morphologie précise, chevilles...), ainsi que les modes et positions de jeu de la musicienne. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'un doctorat *Recherche et pratique*, dans un projet visant d'une part à la reconstitution à venir de l'instrument par un archéo-luthier puis sa mise en son, sa mise en musique et son intégration artistique dans le paysage de la diffusion actuelle des musiques médiévales. Cette présentation sera donc l'occasion de définir les enjeux et les orientations qui présideront à l'établissement du cahier des charges pour la réalisation de cet instrument.

■ Sylvain Roy (Institut Français d'Études en Asie Centrale)

- Le rubāb de Khulbuk ■

Le rubāb de Khulbuk, nom donné à un instrument figurant sur une fresque du X-XI^e siècle de notre ère, constitue la plus ancienne représentation qui nous soit parvenue d'un luth de type rubāb. En cela, cette représentation est unique et précieuse. Cependant, l'intérêt de cette œuvre ne s'arrête pas là, car outre l'ancienneté de la représentation d'un rubāb, l'instrument est représenté avec un archet (mode d'ébranlement propre aux instruments à cordes frottées). Au regard de la période de réalisation de cette œuvre, entre le X^e et le XI^e siècle, il pourrait également s'agir de la plus ancienne représentation d'un archet. Les spécialistes apprécieront la forme asymétrique de ce dernier, ce qui veut dire qu'à cette époque le geste instrumental était déjà spécialisé : une élaboration qui est toujours d'actualité. Un autre détail important retiendra notre attention, le manche de l'instrument présente des traits horizontaux qui pourraient laisser à penser qu'il s'agisse de frettes. Ce qui ferait du rubāb de Khulbuk une preuve que ce type d'instrument pouvait être ébranlé par deux modes : celui des cordes frottées et celui des cordes pincées. Mon intervention s'attache à présenter en détail mes travaux d'interprétation des éléments organologiques de l'instrument en vue d'une possible reconstitution.



16h10 – 16h40 ■ L'avenir des Rencontres de Musicologie Médiévale

■ Organismes

Océane Boudeau (Universidade Nova de Lisbonne ; SAPRAT/EPHE, Paris)

Marie-Virginie Cambriels (CEMM/Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

Gisèle Clément (CEMM/Université Paul-Valéry – Montpellier 3 ; CIMM)

Anne Ibos-Augé (IReMus)

Anne-Zoé Rillon-Marne (CHUS/UCO, Angers ; IReMus)

Gaël Saint-Cricq (GRHis/Université de Rouen Normandie)

■ Nous contacter

rmm@sciencesconf.org

■ Sites internet

[https://sfmusicologie.fr/Groupe des médiévistes](https://sfmusicologie.fr/Groupe%20des%20médiévistes)

<https://cemm.www.univ-montp3.fr>



CEMM
centre
d'études
médiévales
de Montpellier
EA 4583

sfm
société
française
de musicologie

