

Autour de Jean Cartan

Élodie Oriol (mezzo-soprano), **Haude Morvan** (flûte) et **Serge Weber** (piano)

Concert dans le cadre du séminaire résidentiel du laboratoire ACP à Royaumont – 20-21 janvier 2026

Bibliothèque de l'Abbaye de Royaumont – mardi 20 janvier 2026, 18h30

Programme

Jean Cartan (1906-1932)

Choral (n°3) extrait de Hommage à Dante pour piano seul (1931)

Lili Boulanger (1893-1918)

Reflets, mélodie pour voix et piano (1911) sur un poème de Maeterlinck

Claude Debussy (1862-1918)

Syrinx, pour flûte seule (1913)

Jean Cartan

Le Pastour, mélodie pour voix, flûte et piano extraite des Cinq Poèmes de Tristan Klingsor (1927)

Olivier Messiaen (1908-1992)

La Colombe, extrait des Préludes pour piano (1930)

Reynaldo Hahn (1874-1947)

À Chloris, mélodie pour voix et piano (1913), sur un poème de Théophile de Viau (1621)

Claude Arrieu (1903-1990)

Sonatine pour flûte et piano (1943) : 1^{er} mouvement

Jean Cartan

Choral (n°1) extrait de Hommage à Dante pour piano seul

Jean Cartan

Rondeau, mélodie pour voix et piano extraite de Trois Poèmes de François Villon (1927)

Elsa Barraine (1910-1999)

Hommage à Paul Dukas (1936), arrangement pour flûte et piano

Albert Roussel (1869-1937)

Pan, extrait des Joueurs de Flûte pour flûte et piano (1924)

Maurice Ravel (1875-1937)

La Flûte enchantée, extrait de Shéhérazade, trois poèmes pour voix et orchestre sur des vers de Tristan Klingsor (1903), arrangement pour voix, flûte et piano

Poèmes des mélodies

Reflets

**Maurice Maeterlinck (1862-1949), 1886,
publié dans *Serres chaudes*, 1889**

Sous l'eau du songe qui s'élève
Mon âme a peur, mon âme a peur.
Et la lune luit dans mon cœur
Plongé dans les sources du rêve !

Sous l'ennui morne des roseaux.
Seul les reflets profonds des choses,
Des lys, des palmes et des roses
Pleurent encore au fond des eaux.

Les fleurs s'effeuillent une à une
Sur le reflet du firmament.
Pour descendre, éternellement
Dans l'eau du songe et dans la lune.

Le pastour

**Tristan Klingsor [Léon Leclère] (1874-1966),
écrit en 1894-95, paru dans *Bergeries*, in *Le
valet de cœur*, 1908**

Dans la forêt féerique à la sournoise source
J'ai vu boire un pastour en ses deux mains en
coupe ;
Entre ses doigts mal joints l'eau coulait sur la
mousse
Comme la clarté filtre aux calices qu'on coupe.

Il a coupé des fleurs aux rives de la source
Et jouant un air triste et lent qui s'énamoure
Aux trous des musicaux roseaux aux notes
douces
Il a pleuré d'amour pour sa douce pastoure.

Et je me suis perdu dans la forêt lointaine
A t'écouter chanter cet air mélodieux,
Pauvre pastour pleurant au bord de la
fontaine
Où les nymphes du soir viennent mirer leurs
yeux.

À Chloris

**Théophile de Viau (1590 - 1626) extrait des
Stances (1621)**

S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,

Mais j'entends, que tu m'aimes bien,
Je ne crois point que les rois mêmes
Aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importune
De venir changer ma fortune
A la félicité des cieux!

Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
Ne touche point ma fantaisie
Au prix des grâces de tes yeux.

Rondeau

**François Villon (1431-), inséré dans
Testament en 1461**

Mort, j'appelle de ta rigueur,
Qui m'as ma maîtresse ravie,
Et n'es pas encore assouvie
Si tu ne me tiens en langueur :

Onc puis n'eus force ni vigueur ;
Mais que te nuisoit-elle en vie,
Mort ?

Deux étions et n'avions qu'un cœur ;
S'il est mort, force est que dévie,
Voire, ou que je vive sans vie
Comme les images, par cœur,
Mort !

La flûte enchantée

**Tristan Klingsor, extrait de *Shéhérazade*
(1903)**

L'ombre est douce et mon maître dort
Coiffé d'un bonnet conique de soie
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.
Mais moi, je suis éveillée encor
Et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie.
Un air tour à tour langoureux ou frivole
Que mon amoureux chéri joue,
Et quand je m'approche de la croisée
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

Quelques extraits de textes parus en mémoire de Jean Cartan

Extraits de G. G. [Gilbert Gadoffre], « Témoignage – Jean Cartan », *La revue des jeunes*, 15 décembre 1933, p. 1583-1595¹.

Une présentation suivie d'extraits des carnets et lettres de Jean Cartan

Et pourtant le succès venait. On commençait à dire autour de lui que ce jeune homme si discret écrivait des choses merveilleuses ; que l'on jouait dans les grands concerts son quatuor, ses mélodies sur des poèmes de Klingsor, de Villon et de Mallarmé. [...] On savait qu'il méditait dans la solitude une œuvre considérable pour soli, chœur et orchestre, sur les paroles du Pater.

Il lutta aussi. Il lutta contre ceux qui ne voulaient pas comprendre. Il lutta contre la maladie. Ses apparences d'adolescent cachaient une inflexible volonté. Et puis les déceptions, les repos forcés, la solitude, tout cela mûrit un homme. À vingt-trois ans, libéré de toute influence, il était déjà un maître. Le temps approchait où il serait désigné pour représenter la musique française au Congrès d'Oxford, où il devrait faire face, éperdu, aux acclamations d'une salle enthousiaste. Et voici terriblement vite arrivé le temps où la maladie va l'abattre. [...]

Voici qu'il a passé comme un météore à l'horizon de la musique française. Nul ne sait où il va ni d'où il vient. Il est de ceux qu'on ne peut rattacher à aucune école et qu'aucune définition ne contient. Quelques années lui ont suffi pour créer ces choses inexplicablement belles.

Extraits des Carnets de Jean Cartan

(1924-25)

L'art, au milieu de la vie, c'est une oasis au centre d'un désert où la route est parfois très dure. Venez respirer sa fraîcheur. Approchez-vous de l'eau et plongez-y vos deux mains, sans réfléchir, sans parler, sans chercher à savoir pourquoi elle est si bonne.

(1927)

De plus en plus je me rends compte que la vie, au fond, n'est qu'un voyage, un grand voyage marin dans un monde étranger où il y a beaucoup à voir, beaucoup à apprendre, beaucoup à comprendre surtout, où de grandes joies sont réservées à ceux qui sauront lire un peu dans les yeux du silence.

[...] Jusqu'à cette année, insensiblement, j'ai laissé se former en moi ma nature, j'ai laissé monter du fond de l'inconnu toutes ces idées très chères que j'ai de la vie, du bonheur, de l'art, qui sont, au fond, des choses si proches. Aujourd'hui il me faut lutter pour être moi-même, pour avoir le droit de rester moi-même. C'est autre chose qui commence, et sans doute est-ce la vie, simplement.

(16 mai 1927)

Être bruyant, ce n'est pas être fort : la vraie force est dans le silence. [...] Pour l'artiste ce n'est pas une qualité que la force, c'est un devoir. Tant d'esclavages nous attendent : l'argent, le public, la tradition la mode : il faut tout dominer. [...] Partir avec un idéal et se dire que tout sera bon sur la route qu'il faut suivre : la misère ? mais oui. Du moment que l'on a la lumière, qu'importent toutes ces pauvres choses ?

Extraits des Lettres de Jean Cartan

Lettre à Simone E., 28 novembre 1929

Je vous remercie des souhaits que vous avez envoyés au Pater pour sa naissance. [...] J'ai un peu peur pour lui de ces salles de concerts où tant de gens viennent chercher simplement une ou deux heures de divertissement qui les charme sans les déranger du train ordinaire de leur vie. Ils sont si peu

¹ Pour un inventaire des sources concernant Jean Cartan, cf. Thomas Vernet, Gilbert Gadoffre et la musique, des années de jeunesse aux Décades musicales de Royaumont, in Georges Lomné (dir.), *Dialogue des cultures. Le legs de Gilbert Gadoffre*, Institut collégial européen, Editions Espaces 34, 2025, p. 59-79

préparés à entendre une œuvre dont je voudrais, au contraire, qu'elle *tourmente* ceux qui l'entendront, et qu'elle ne cesse pas de vivre pour eux dès qu'ils auront fini de l'écouter.
[...] Ceux à qui il n'est pas donné de se réaliser par l'art, dans la création d'une œuvre extérieure, c'est vers l'intérieur qu'ils doivent se tourner. Je veux dire que la vie, si on lui donne un sens assez profond, la construction de soi-même, est une œuvre aussi.

Extraits de : Les idées de Jean Cartan, *La revue musicale*, mai 1933, vol. 14, n° 136, p. 340-343.

Texte rédigé par Jean Cartan en 1929 en réponse à l'invitation du musicologue José Bruyr (1889-1980) autour de la question « Où va la musique ? »

Ne pourrait-on dire que le caractère dominant de la production musicale depuis Debussy est une recherche fiévreuse, incessante de moyens nouveaux ? Ceci tant pour le langage lui-même qui a vu toutes les évasions, que pour sa présentation extérieure, comme l'orchestration [...]

Dans le jeu des périodes musicales semblable à celui des saisons, il en est de « classiques : toute chose s'y tourne vers l'intérieur, comme la terre en hiver, où rien de superflu ne subsiste. D'autres, pour lesquelles je ne sais pas de nom, où toute la vie se porte au dehors avec une prodigalité charmante. Aucun autre souci que de fleurir en couleurs et en formes nouvelles. C'est un de ces printemps que vient de vivre la musique. [...]

Il n'est pas mort. On a cru que la rudesse de certaines musiques d'aujourd'hui s'opposait à la séduction debussyste. Mais ce n'est là que très superficielle apparence. J'y vois, sous des aspects divers, la même poussée vers l'extérieur, la même tendance sur laquelle des détails nous abusent. [...]

Donc, il [ce printemps] n'est pas mort. Il faudra le tuer. J'ai tâché d'être objectif et déjà le silence de l'impartialité me pèse ! Pourquoi cacher que, ce printemps, toute sève s'en est retirée, qu'il n'est plus que cette pauvreté : la forme que l'esprit ne guide plus. Debussy apportait à la musique une psychologie nouvelle, un monde de notations secrètes, inconnues avant lui et qui le menaient fatalement à orienter son langage vers la subtilité. Strawinsky a été porté à la brutalité du *Sacre* et des *Noces* par une nécessité intérieure. Ces grands musiciens, je les aime. [...]

Il me semble évident que la nouveauté extérieure est capitale pour beaucoup aujourd'hui ; que, pour beaucoup, un nouveau progrès dans la dissonance peut faire seule la preuve d'une valeur musicale. C'est pourquoi l'on a si mal compris les dernières œuvres de Strawinsky [*Apollon musagète*, *Noces*, *Mavra*] [...]

Pour moi – est-ce l'effet de mon âge ? – lassé infiniment de l'esthétique d'avant-guerre, qui ne me semble plus capable d'aucune vie, ces œuvres me sont chères. [...]

De la montagne où je vous écris en ce moment et où je reviens souvent, le culte actuel de l'extérieur me semble si vain ! Est-ce d'elle que je tiens ce goût passionné en moi de ce qui, dans une œuvre, en est le centre : le mouvement profond qui l'a fait naître ? Ici, sous les lignes souples ou vives des crêtes, au flanc des montagnes, en leur moindre repli ne sent-on pas, toujours vivante, la poussée intérieure qui leur a donné naissance ? Ces lignes, où les yeux aiment à revenir, ne sont que l'aspect extérieur par lequel cette force s'exprime, comme la construction de son œuvre pour un grand artiste. Mais les sapins, les pâturages dont le tout se recouvre, – ces détails de la forme – comme on sent bien ici qu'ils ne sont que secondaires ! À l'automne, le vert se consume puis la neige s'étend partout. Les lignes seules vivent... et toute la beauté reste. Je pense à ces œuvres du passé dont le temps a détruit pour nous la nouveauté extérieure, mais qu'une puissance secrète préserve de toute mort. [...]

J'ai dit que je croyais à un retour vers le « classique ». Ne voyez pas là une approbation de l'école néo-classique de certains jeunes compositeurs. Le pastiche auquel ils s'adonnent n'est encore qu'un article de plume. Ce n'est pas la loi d'une autre époque transportée dans la nôtre qui peut nous suffire, mais une loi propre à nos besoins, qui lutte contre les tendances dernières de la musique, mais qui en sorte.

Quelques repères biographiques

Jean Cartan (Nancy, 1906-Sanatorium de Bligny, 1932)



(Texte extrait des présentations de l'enregistrement de ses œuvres de musique de chambre par le quatuor Stanislas, Timpani, 2011 et de l'enregistrement des mélodies Partir avec un idéal, par Kaëlig Boché et Thomas Tacquet, Hortus, 2020)

Pratiquement oublié aujourd'hui, ce compositeur mort très jeune – comme Lili Boulanger, Guillaume Lekeu, Jehan Alain – a laissé un vide qui n'a pas été comblé dans le paysage musical français. Contemporain de Rosenthal, Jolivet, Messiaen, il nous laisse une œuvre restreinte en quantité, mais personnelle et très attachante, reconnue par Maurice Ravel, Paul Dukas et Albert Roussel. Fils du mathématicien Elie Cartan (Dolomieu, Isère 1869-Paris 1951), nommé en 1903 à la chaire de calcul différentiel et intégral de Nancy, dont l'apport à la théorie des groupes est considérable ; frère d'Henri Cartan (Nancy 1904- Paris 2008) un des fondateurs du groupe Bourbaki, auteur de travaux sur les fonctions analytiques de plusieurs variables complexes, sur la topologie algébrique et sur l'algèbre homologique, Jean Cartan connaît une enfance heureuse, dans une famille mélomane, d'un haut niveau intellectuel, mais rattachée à la simplicité authentique du village paternel où l'on va en vacances, et dont son grand-père puis son oncle furent le maréchal-ferrant. D'abord rebelle aux études de piano, malgré l'exemple de son frère et de ses deux parents, il décide à 13 ans de consacrer sa vie à la musique. Il fait de rapides progrès, délaissant bientôt classiques et romantiques pour découvrir les musiciens contemporains, Debussy, Ravel, Stravinski, Bartok, au piano comme aux concerts, qu'il fréquente assidûment. Il entre au Conservatoire de Paris en 1924, étudie l'harmonie avec Samuel Rousseau et la composition avec Charles-Marie Widor puis Paul Dukas, qui est confiant dans son talent, mais il est peu apprécié des jurys.

Ayant joué en 1925 la Sonatine pour piano d'Albert Roussel, qu'il admire beaucoup, à l'occasion d'un concert à l'Ecole Normale Supérieure, dont son frère est élève, il est invité par le compositeur, et lui montre ses premiers essais ; cette amitié profonde et durable lui sera d'un grand réconfort. Roussel est dédicataire du Quatuor, premier ouvrage édité de Cartan. Il travaille régulièrement et ses œuvres sont jouées dans la foulée, sauf le Pater, esquissé dès la fin 1927, qu'il termine en 2 ans, et qui connaîtra une création posthume ; les 5 Poèmes de Tristan Klingsor sont créés par Jane Bathori, interprète de Debussy, Ravel, Poulenc, en 1927 ; les 3 Chants d'Été et les 3 Poèmes de Villon en 1927 et 28 par Suzanne Peignot, amie de Poulenc ; les 2 sonnets de Mallarmé par Claire Croiza, ambassadrice de la mélodie française, en mai 1931. L'année 1930 est féconde : les Sonnets de Mallarmé, le Second Quatuor dédié au quatuor Pro Arte. La Sonatine pour flûte et clarinette, d'abord jouée à Paris en mai 1931, est accueillie avec enthousiasme en juillet 1931 au Festival International de Musique Contemporaine d'Oxford, où Roussel doit l'encourager à saluer, et où il refuse les offres d'un grand éditeur, ayant déjà promis sa partition à la maison parisienne Heugel. Souffrant d'asthme depuis sa petite enfance, il doit entrer à l'automne 1931 au sanatorium de Bligny, près de Briis-sous-Forges dans l'Essonne, où il meurt le 26 mars 1932. Albert Roussel lui consacre un long article dans la Revue Musicale.

Claude Arrieu (1903-1990)

Louise-Marie Simon entre au Conservatoire de Paris en 1924, où elle choisit son pseudonyme. Elle est élève de composition de Paul Dukas à partir de 1928 et remporte en 1932 un premier prix. Elle entre en 1935 à la Radio et réussit en 1936 l'examen de metteur en ondes, faisant à cette occasion la connaissance de Pierre Schaeffer, avec qui elle participe à l'aventure de la musique concrète. Elle est cependant exclue de la radio en juillet 1941 à la mise en application du second statut sur les Juifs. Son œuvre radiophonique *Frédéric Général* reçoit en 1949 à Venise le prix Italia de la RAI. L'année 1944 voit l'écriture d'une de ses œuvres majeures, sa *Cantate des sept poèmes d'amour en guerre* sur des poèmes de Paul Éluard, créée en 1945. Elle quitte la Radio en 1947 pour se consacrer à la composition, mais bénéficiera de nombreuses commandes. On estime sa production à plus de quatre cents œuvres. Émile Vuillermoz a salué dès 1929 sa voix originale : « Cette musique a du caractère et de la force. Elle crée une formule de bonne humeur un peu pince-sans-rire et de prestesse désinvolte dont l'accent est tout à fait neuf dans la musique d'aujourd'hui ».

(source : Florence Launay, <https://www.presencecompositrices.com/compositrice/arrieu-claude/>, d'après Françoise Masset, Une Femme et un compositeur : Claude Arrieu, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris-Sorbonne, 1985)

Elsa Barraine (1910-1999)

À l'âge de 19 ans, la jeune Elsa Barraine remporte le Grand Prix de Rome. Elle est la quatrième femme à recevoir le prix après Lili Boulanger en 1913, Marguerite Canal en 1920 et Jeanne Leleu en 1923. Elsa Barraine s'affirme alors comme l'une des compositrices les plus talentueuses de sa génération. En 1941, elle perd son emploi en tant que chef de chant avec l'Orchestre National de la RTF en raison de son héritage juif. Résolument antifasciste, engagée dans la résistance française, Elsa participe à la création avec Roger Desormière et Louis Durey du Comité du Front National de la Résistance des Musiciens français. Cet organisme de rébellion musicale organise des concerts d'œuvres françaises contemporaines ou interdites, soutient financièrement les musiciens juifs, organise des manifestations musicales contre la collaboration allemande. Personnalité musicale de premier plan, elle occupe de nombreuses fonctions professionnelles au cours de sa vie, dont cheffe de chant des chœurs rattachés à la Radiodiffusion française, pianiste et preneuse de son dans le même établissement, journaliste communiste engagée, en particulier à *L'Humanité*, professeure au Conservatoire de Paris et inspectrice des théâtres lyriques nationaux pour le Ministère de la Culture.

Source : Léopold Tobisch, Elsa Barraine, compositrice oubliée, musicienne engagée et pédagogue humaniste, 2021, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/elsa-barraine-compositrice-oubliee-musicienne-engagee-et-pedagogue-humaniste-5467708>

Lili Boulanger (1893-1918)

Fille de Ernest Boulanger, compositeur et professeur de chant au conservatoire, prix de Rome en 1835 (élève de Charles Valentin Alkan, Halévy et Jean-François Lesueur) et de Raïssa Mychetska (comtesse russe, cantatrice), elle est âgée de deux ans lorsque se manifestent les premiers signes d'une maladie qui l'emportera trop jeune. Sa sœur, Nadia, plus tard devenue une légendaire pédagogue de la musique qui a formé les plus grands musiciens actuels a renoncé au prix de Rome après trois tentatives infructueuses face à l'infrangible plafond de verre de ce concours très misogyne.

Avec sa cantate *Faust et Hélène*, Lili est la première femme compositrice à obtenir le premier prix de Rome en 1913. En 1914, malgré une santé précaire, elle se rend à la villa Médicis, puis à cause de la guerre s'installe à Nice. Les deux sœurs fondent un Comité Franco-Américain du Conservatoire d'aide aux combattants. En 1916 elle retourne à la villa Médicis. En 1917, une intervention chirurgicale ne rétablit pas sa santé. Composant infatigablement tout en se sachant condamnée, elle laisse, aux côtés de pièces délicates inspirées par Fauré et Debussy, des œuvres de grande ampleur, étranges, âpres et sombres, en phase avec la brutalité de son époque.

Source : https://www.musicologie.org/Biographies/b/boulanger_lili.html et Frédérique Reibell, Lili Boulanger ou les mystères de la création musicale, Classykeo, 2021.

À propos du programme...

(...quelques clefs d'écoute librement proposées par Serge)

Les compositions de Jean Cartan sont marquées par la recherche de couleurs à même de traduire des atmosphères poétiques précises. Son travail est exemplaire de l'importance des grammaires d'écriture qu'on se choisit pour faire entendre quelque chose d'encore « inouï » au sens propre. Il témoigne de ce que signifiait la quête de modernité dans la musique française de l'entre-deux guerres alors que les avant-gardes battaient leur plein : atonalisme, dodécaphonisme, motorisme, etc. faisaient couler beaucoup d'encre.

Les recherches harmoniques de nombre de ses contemporains tournent autour de modes (ou gammes) qui, semblant « étranges » aux oreilles, ouvraient des perspectives nouvelles : modes antiques (lydien, phrygien, ionien, dorien, etc.), grégoriens, Renaissance (Palestrina), non occidentaux (gammes indiennes, persanes, d'Extrême-Orient, etc., que les expositions universelles et coloniales ont contribué à faire connaître), ou même non humains (chants d'oiseaux). Un autre souffle nouveau vient de musiques considérées alors comme ne relevant pas nécessairement de la musique savante, comme le jazz, le flamenco ou de nombreuses musiques de tradition orale, citadines ou rurales, que les pionniers de ce qui s'intitulera plus tard ethnomusicologie commencent à collecter très méthodiquement (on pense à Béla Bartók et Zoltán Kodály en Europe centrale, Heitor Villa-Lobos ou Isabel Aretz en Amérique latine). Toutes ces découvertes ouvrent à une subtilité harmonique qui oscille entre complexité et simplicité, permettant à la fois de dérouter l'auditeur mais aussi de le conforter dans une atmosphère bien caractérisée. S'y ajoute la question de l'agencement des voix, qui peut s'orienter vers la complexité polyphonique (inspirée des madrigaux de la renaissance, des choralis ou du contrepoint des fugues de Bach) aussi bien que vers la simplicité monodique (renvoyant au chant grégorien ou à des musiques anciennes comme la flûte antique).

Ces incursions se combinent avec des inspirations poétiques où se côtoient des incursions dans une Antiquité souvent idéalisée, le gothique, l'orientalisme ou dans la culture populaire. C'est ce croisement d'inspiration, musicale et poétique, qu'illustrent la plupart des pièces de ce programme : l'Antiquité réduite à l'Arcadie où des bergers jouent de la flûte, au moment où l'archéologie éveille l'intérêt sur les instruments et la pratique musicale antiques (Syrinx et la Flûte de Pan), le Moyen-Âge (François Villon, Hommage à Dante), la clarté et l'équilibre du « style français » des XVII^e et XVIII^e siècles (revisités par Reynaldo Hahn et Claude Arrieu), l'ambiance fin de siècle qui voit le succès du symbolisme (Maurice Maeterlinck) et de l'orientalisme avec Tristan Klingsor, chez qui l'Orient exotisé est évoqué par une flûte qui, sur d'autres modes musicaux, évoque d'autres associations poétiques. Enfin, même si La Colombe est une œuvre très précoce de Messiaen, elle est annonciatrice de ses infatigables recherches combinant modes anciens ou exotiques et collecte ornithologique des chants d'oiseaux.

Ses contemporains – camarades du Conservatoire, en particulier dans la classe de composition de Paul Dukas, ont aussi cherché leur propre voie. Vraisemblablement, Cartan aurait participé à un éphémère groupe, « les Quatre », avec Messiaen, Barraine et Arrieu. Ces compositeur·ices ont entre les mains à cette période des matériaux similaires mais suivent des chemins clairement distincts, reflétant leur quête intérieure. Il manquerait pour compléter ce programme d'autres compositeur·rices de la même génération qui les ont nécessairement croisés, comme Yvonne Desportes, Maurice Duruflé, Georges Hugon, Manuel Rosenthal et bien d'autres...

Les interrogations de Jean Cartan ne perdent pas de vue la réélaboration des héritages musicaux : les « maîtres » qui, en leur temps, ont été « modernes », ce qu'on leur doit, comment on s'approprie leur enseignement, comment on leur rend hommage, mais surtout, comment on se forge un style bien à soi. Claude Debussy, Paul Dukas, Albert Roussel, Maurice Ravel dont donc conviés dans ce programme, et, à un titre un peu différent, Lili Boulanger, comme prédécesseuse elle aussi prématurément disparue – on ne peut s'empêcher de déceler une communauté de destin, de sensibilité et d'écriture entre elle et Jean Cartan.

Jean Cartan a beaucoup reçu de deux enseignants qui ont inspiré une génération nombreuse et très créative. Dukas et Roussel ont en commun d'avoir poussé loin la recherche et le jeu aux confins harmoniques et le perfectionnisme de l'écriture musicale – sans pour autant adopter le dodécaphonisme qui arrivait de Vienne au milieu des années 1920. Ce chemin ouvert par Dukas, Roussel et d'autres (à savoir : creuser, sculpter, superposer les modes, les voix et les couleurs harmoniques avec audace et le maximum de concision) est en quelque sorte un impératif légué par Debussy, qui avait poussé le langage tonal à ses limites et montré qu'on pouvait explorer l'inouï.

Il suffit donc d'écouter Lili Boulanger, Olivier Messiaen, Elsa Barraine Claude Arrieu et, bien sûr, Jean Cartan, pour entendre que chacun-e avait très jeune « trouvé » sa propre manière d'écrire, sans rester dans l'influence de..., en créant des atmosphères tour à tour intimes, recueillies, sombres ou au contraire lumineuses et éclatantes de joie.

Élodie Oriol est historienne, spécialiste de l'histoire de la musique, de la circulation et de la professionnalisation des artistes à Rome au XVIII^e siècle, ancienne membre de l'École française de Rome (2019-2022), enseignante-chercheuse à l'Université Paris 8 – Saint-Denis, Laboratoire MeMo.

Haude Morvan est enseignante-chercheuse en histoire de l'art médiéval à l'Université Bordeaux-Montaigne, membre du laboratoire Ausonius, spécialiste de l'art funéraire et des ordres religieux dans l'Europe du XIII^e siècle et ancienne membre de l'École française de Rome (2014-2016).

Serge Weber est géographe au laboratoire ACP, Université Gustave Eiffel. En parallèle de ses travaux en géographie sociale et urbaine des migrations internationales, il tente d'articuler rencontres scientifiques et musicales pour explorer les liens entre musique et géographie.