

Il paraît assez simple d'expliquer pourquoi des musiciens ont appuyé leur création sur des œuvres picturales. Un nombre considérable de musiques (ballets, poèmes symphoniques, mélodies et Lieder, opéras et cantates, etc.) s'appuient sur un support narratif, lui-même porteur d'images. Dans la mesure où les peintres sont des créateurs d'images, il n'est pas étonnant que les musiciens s'en soient inspirés. D'ailleurs, baignant dans le même contexte culturel, les artistes vivant à la même époque se sont souvent reconnus des aspirations communes les conduisant à s'inspirer les uns des autres. L'existence de telles associations rencontre un écho particulier dans l'étonnant phénomène de la synesthésie entre sons et couleurs. Toutefois ces visions musicales et écoutes colorées ne reposent sur aucune base rationnelle : il n'y a pas de consensus sur les analogies entre sons et couleurs. D'aucuns y expriment même parfois une hiérarchie des couleurs assez peu probante.

Nous commençons notre parcours par 5 œuvres dont le sujet est musical.

Fernand Edmond Jean Marie Khnopff (1858-1921) fut l'un des plus importants chefs de file du mouvement symboliste, il a d'abord appartenu à l'école naturaliste. Il établit en général une scène en apparence réaliste, mais y insère des motifs et idées empruntés à toute l'histoire. Même dans ses séries de portraits, Khnopff ne se contente pas de la simple description picturale d'une scène – il se livre à des évocations et non à des observations.

En écoutant Schumann en est un très bon exemple : on voit en arrière-plan un personnage qui joue du piano. La main droite étendue suggère qu'il y a du son, mais nous ne savons pas si c'est le début, le milieu ou la fin de la pièce. Le pianiste, en fait, n'est même pas dans l'image, et nous ne pouvons que supposer qu'il y a quelqu'un, mais cette personne est représentée comme une abstraction. Le visage de la femme assise dans le fauteuil nous reste aussi caché. Nous ne pouvons dire si la musique jouée est joyeuse ou triste, ni même si la femme écoute. La seule chose qui soit clairement représentée par le peintre est l'émotion à fleur de peau. Tout le reste est laissé à l'imagination de l'observateur. *Dichterliebe* op. 48 (poèmes de Heinrich Heine)

Julian Prégardien, ténor ; Éric Le Sage, piano

L'Extase de sainte Cécile / ODE À SANTA CECILIA HAENDEL

L'Extase de sainte Cécile, ou *Sainte Cécile parmi les saints Paul, Jean l'Évangéliste, Augustin et Madeleine*, est une peinture de Raphaël (238 × 150 cm), réalisée au cours de la période 1514-1516, conservée à la Pinacothèque Nationale de Bologne.

Selon la légende, durant la musique païenne qui était jouée à son mariage (notamment de la musique d'orgue, instrument qu'elle tient à l'envers dans le

retable (c'est-à-dire la partie postérieure et décorée d'un autel, qui surmonte verticalement la table) Cécile chantait dans sa tête un hymne à Jésus, une pieuse romance d'amour. Cette romance lui valut de devenir la sainte patronne de la musique. Le tableau de Raphaël fut commandité par le cardinal Lorenzo Pucci en 1517. C'est la première fois qu'on la représente avec des instruments de musique. Ces tableaux religieux étaient très importants au 16e siècle, alors que moins d'un cinquième de la population savait lire. Raphaël fut, avec Michel-Ange, un des premiers artisans de la représentation des légendes et des croyances catholiques.

Le portrait de Raphaël consolida la position de Sainte Cécile comme sainte patronne de la musique. Elle viendrait tout juste d'arrêter de chanter, car les quatre personnages qui l'entourent portent leur attention sur elle; particulièrement Saint Jean qui se penche vers elle avec la longueur de l'émotion. À ses pieds, plusieurs instruments de musique, brisés et désaccordés.

Ode for St Cecilia day, Haendel

Les musiciens du Louvre Marc Minkowski

Aria « the Soft complaining Flute » (soprano)

Frédéric Chopin et Eugène Delacroix : Une amitié profonde grâce à George Sand

Le compositeur et le peintre se sont rencontrés grâce à George Sand et se lièrent d'une profonde et sincère amitié. Frédéric Chopin et Eugène Delacroix s'inscrivent dans la période esthétique du romantisme, période qui se distingue essentiellement par l'expression des sentiments au détriment de la morale et de la raison dans les œuvres artistiques. Dans son enfance, Delacroix s'intéresse déjà à la musique et ses aptitudes musicales sont remarquées par l'organiste de la cathédrale de Bordeaux. Par la suite, il s'initiera au clavecin puis au piano et enfin au violon. Un peintre qui avait donc un goût prononcé pour le 4^e art. Chopin et Delacroix échangeaient beaucoup sur leurs arts respectifs et se trouvaient de nombreux points communs sur leur grande émotivité et leur sensibilité quasi malade commune. George Sand (amante du premier et amie du second) rapporte dans ses Souvenirs une conversation pendant une soirée au cours de laquelle le musicien cherche ce qu'elle appelle « la note bleue » :

« Maurice [le fils de George Sand] veut que Delacroix lui explique le mystère des reflets et Chopin écoute, les yeux arrondis de surprise. Le maître établit une comparaison entre les tons de la peinture et les sons de la musique.

- L'harmonie en musique, dit-il, ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leurs relations, dans leur succession logique, dans leur enchaînement, dans ce que

j'appellerais, au besoin, leurs reflets auditifs. Et bien la peinture ne peut procéder autrement ! [...] Tu peux fourrer dans ton tableau les tons les plus violents, donne-leur le reflet qui les relie, tu ne seras jamais criard. [...] Le reflet de telle couleur sur telle autre donne invariablement telle autre couleur que je t'ai vingt fois expliquée et prouvée.

- Fort bien, dit l'élève, mais le reflet du reflet ?

- Diable ! Comme tu y vas, toi ! tu en demandes trop pour un jour !

Le reflet du reflet nous lance dans l'infini, et Delacroix le sait bien, [...] Il y a dans la couleur des mystères insondables, des tons produits par relation, qui n'ont pas de nom et qui n'existent sur aucune palette.

[...] Chopin n'écoute plus. Il est au piano et il ne s'aperçoit pas qu'on l'écoute. Il improvise comme au hasard. Il s'arrête.

- Eh bien, eh bien, s'écrie Delacroix, ce n'est pas fini !

- Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient... rien que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer. Je cherche la couleur, je ne trouve même pas le dessin.

- Vous ne trouverez pas l'un sans l'autre, reprend Delacroix, et vous allez les trouver tous les deux.

L'idée plaît au divin artiste. Il reprend, sans avoir l'air de recommencer, tant son dessin est vague et comme incertain. Nos yeux se remplissent de teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente... »

Cette scène décrite par George Sand semble avoir été peinte par Delacroix. L'écrivaine ne traduit-elle pas ici avec des mots, la fusion des couleurs et des sons que recherchaient les Romantiques ?

Véritable témoin de la vie privée du couple Sand/Chopin, Delacroix peint ce portrait en 1838. Il s'agit d'une huile sur toile représentant le compositeur en train d'improviser sur son Pleyel, sa marque favorite de piano qu'il ne délaissera jamais et dont il deviendra « l'égérie » (à l'instar de Liszt qui lui ne jurait que par son Bösendorfer). À travers cette toile Eugène Delacroix ne cherche pas seulement à réaliser un simple portrait. Il représente en fait, l'action créatrice du compositeur polonais en train de jouer et met ainsi sa musique au cœur du tableau. Si l'on observe la peinture d'un peu plus près, les traits de Frédéric Chopin sont fermés, son regard semble perdu dans l'improvisation de sa composition. Le teint pâle mis en lumière par Delacroix, reflète également la santé fragile du compositeur. George Sand en train de coudre à côté de lui, les bras croisés, semble réagir à la musique qu'elle entend. Au sujet du pianiste il

dira : « J'ai vraiment eu avec Chopin des tête-à-tête à perte de vue parce que je l'ai vraiment beaucoup apprécié que ce soit le musicien, le pianiste, un homme d'une grande distinction, d'une distinction rare et c'est l'artiste le plus vrai qu'il m'a été donné de rencontrer. Il est vraiment de ceux, en petit nombre, que l'on peut admirer ». Vous ne pourrez malheureusement pas admirer la toile originale puisque Delacroix n'achèvera jamais son œuvre. Il s'agissait en prime, de l'unique tableau représentant le couple. A la mort du peintre, la toile sera séparée en deux, sûrement parce que cela était plus rentable pour l'acquéreur de l'époque. Le portrait de George Sand est conservé au musée d'Ordrupgaard de Copenhague tandis que celui de Chopin, se trouve au Musée du Louvre, séparant ainsi les deux amants mythiques de la vie romantique du XIXe siècle.

Polonaise op.44 de Frédéric Chopin par Ivo Pogorelich

Marc Chagall et Igor Stravinsky : L'Oiseau de feu, la naissance d'une collaboration

Tous deux réputés pour être les artistes parmi les plus influents du XXe siècle, Marc Chagall -peintre d'origine russe et naturalisé français- et Igor Stravinsky -grand compositeur russe- laisseront une empreinte indélébile dans l'esthétique moderne de leurs arts respectifs. A tel point qu'une collaboration entre les deux hommes donnera naissance à un projet artistique de renommée mondiale. Marc Chagall était un grand mélomane et la musique tenait une place prépondérante dans ses peintures (par exemple son Violoniste vert ou encore sa Commedia dell'arte). Il avait également pour habitude de peindre en écoutant ses compositeurs favoris dont faisait partie Igor Stravinsky. Le peintre avait en effet déjà assisté à la toute première représentation du Sacre du printemps de 1913 à Paris et s'était pris d'une grande admiration pour Stravinsky, qui avait composé son premier ballet en deux tableaux, à l'Opéra Garnier avec un orchestre symphonique : L'Oiseau de feu, né en 1910 s'inscrit dans une tradition postromantique.

Mais une seconde version sera commandée par le Metropolitan Opera de New York en 1945 et Chagall fût chargé de réaliser les décors et les costumes du ballet. C'est lors de cette collaboration que les deux artistes se rencontrèrent pour la première et unique fois. Le peintre souhaitait conserver une part du romantisme russe à travers ses œuvres picturales, à l'image de la version de 1910. Mais il réussira à insuffler une modernité et une plus grande liberté à l'œuvre musicale à travers des décors et des costumes extrêmement colorés. Son but ultime étant de donner au spectacle une dimension picturale pour que le spectateur ait l'impression de plonger directement dans un tableau. Pour cela il n'hésita pas à peindre directement sur les costumes des danseurs et ce, juste avant le lever de rideau de la représentation. Avec l'utilisation de couleurs vives

et la création de personnages chimériques dans ses décors, le peintre fit écho au rythme entraînant et aux timbres vifs et changeants de la musique de Stravinsky. Ami d'André Malraux, à l'époque ministre des Affaires culturelles, Chagall est mandaté par celui-ci pour remplacer la fresque du plafond de l'Opéra Garnier. Agé de 77 ans il entreprend un gigantesque chantier pictural durant un an et dévoile en 1964, une nouvelle fresque de 220 m² venue remplacer l'œuvre originale de Jules-Eugène Lenepveu. Mal reçue par le public, qui l'accusa de dénaturer le bâtiment du second empire, Chagall rendit malgré tout un hommage étincelant à 14 compositeurs d'opéras et de musique lyrique, à travers l'évocation de leurs plus grands chefs-d'œuvre. Apparaissent alors, entre autres, des scènes et des personnages empruntés au *Lac des cygnes* de Tchaïkovski, à *Roméo et Juliette* de Berlioz, au *Pelléas et Mélisande* de Debussy, à Giselle d'Adam ou au *Tristan et Isolde* de Wagner, sans oublier les opéras et ballets pour lesquels Chagall a signé les costumes et les décors, *Daphnis et Chloé* de Ravel ou *La Flûte enchantée* de Mozart.

Mozart et Edgar Degas : Une passion commune pour l'Opéra

Edgar Degas grandit dans une famille mélomane et fut très vite initié par son père à la musique. Tenant un salon qui promouvait la musique ancienne – avec au répertoire des compositeurs comme Bach, Rameau et surtout Gluck – il transmet sa passion musicale à son fils. Si le peintre est surtout réputé pour ses scènes de ballets et ses portraits de danseuses, il n'en aimait pas moins l'opéra. Entre 1885 et 1892 il s'y rendra même 77 fois, témoignant ainsi de son véritable amour pour l'art lyrique, pourtant si peu connu des spectateurs de ses toiles. Et pour cause, Degas ne peindra qu'une seule toile d'une scène d'opéra durant toute sa vie qu'il peindra en 1877 (Orsay) : *les Choristes*, ou *les Figurants*.

Cette œuvre représente un groupe de choristes, chantant en costumes de scène face au public de l'époque. Degas aurait confié à son ami Henri Meilhac, auteur dramatique et librettiste d'opéras, qu'il s'agissait du Don Giovanni de Wolfgang Amadeus Mozart. Un doute persiste cependant quant au lieu du spectacle. L'œuvre était à cette période, inscrite au programme de l'Opéra de Paris mais également à celui du Théâtre lyrique. On ne sait donc pas quelle maison le peintre a choisi pour assister à cette représentation mozartienne. On suppose tout de même que le baryton Jean-Baptiste Faure, qui interprétait le rôle de Don Juan à l'époque, apparaît sur la toile. Il aurait été en effet, une grande source d'inspiration pour le peintre et surtout l'un de ses plus grands commanditaires. Edgar Degas explorera tous les moindres recoins de deux opéras à Paris. Tout d'abord celui de la rue Le Peletier, détruit dans un incendie en 1873, et bien sûr le fameux Palais Garnier qu'il fréquentera à partir de 1875 afin de puiser

l'inspiration. L'originalité de Degas, à l'instar des autres peintres impressionnistes, est qu'il travaillait uniquement de mémoire et ne peignait jamais de scène dans l'action. Pour pallier cela, il réalisa donc de nombreux croquis et esquisses de musiciens, chanteurs et danseuses qu'il représentera dans son atelier et non pas en répétition comme ses toiles peuvent pourtant le laisser supposer.

Henri Loyrette conservateur et historien de l'art, expert d'Edgar Degas, dira à son sujet que : « Degas ne comprenait pas très bien que Gauguin puisse aller à Tahiti et aux Marquises quand lui-même trouvait son Tahiti et ses Marquises tous les soirs à l'Opéra ». Chacun son voyage...Ce tableau des Choristes était conservé au musée d'Orsay, puis prêté dans le cadre d'une exposition en 2009, au musée Cantini de Marseille. Le tableau a été dévissé et dérobé en pleine nuit et en raison de son petit format il avait pu être facilement dissimulé. Les Musées nationaux estimaient la valeur des Choristes à 800 000 euros et déplorait une lourde perte pour le patrimoine culturel français. L'œuvre sera finalement retrouvée 8 ans plus tard en 2018, lors d'un banal contrôle douanier dans la soute d'un bus en Seine-et-Marne. Les Choristes finira par rejoindre à nouveau, la collection du Musée d'Orsay où il est possible de l'admirer.

7 œuvres picturales ayant inspiré une musique

Liszt et Zichy

C'est un dessin de Mihaly Zichy, offert à Liszt en 1881, qui inspire au compositeur son ultime poème symphonique Du berceau à la tombe (1882). Un poème symphonique est une œuvre généralement pour orchestre symphonique, en un seul mouvement, et pour laquelle le compositeur s'inspire d'un sujet non musical. Ce dernier peut être de différentes natures : littéraire, philosophique, historique, poétique, picturale. Le genre est apparu au milieu du XIX^e siècle et a évolué jusqu'au début du XX^e siècle, puis il s'est en quelque sorte "dilué" dans l'histoire de la musique occidentale cessant d'avoir une existence officielle

Au centre du dessin, trône le musicien qui reçoit son inspiration du ciel. À ses pieds les bornes de la vie sont symbolisées, à gauche par une femme tenant son nourrisson, à droite par un vieillard penché sur une tombe ; ces deux extrêmes sont séparés par une banderole portant le titre du drame raconté par la musique.

Extrait : Der Kampf um's Dasein [le combat pour la vie]

Les Goyescas sont une suite de six pièces pour piano écrite par Enrique Granados en 1911. Le titre suggère que, à la façon de Francisco de Goya et de ses majos (aristocrates habillés en paysans) Granados réutilise des airs populaires pour en faire une musique noble. Il écrit notamment : « Je suis amoureux de la psychologie de Goya, de sa palette, de sa personne [...]. Ce rose blanchâtre des joues qui contraste avec le velours noir ; ces créatures, les mains perle et jasmin, m'ont possédé. »

Créées entre 1819 et 1823, une période de troubles politiques et d'agitation sociale en Espagne, (guerre d'Espagne et du Portugal, mouvements insurrectionnels, traités avec l'Amérique du Nord pour la Floride etc.) « Les Peintures Noires » témoignent des peurs profondes, des angoisses et du désenchantement de Goya. Ce qui rend cette série particulièrement intrigante, c'est que Goya a peint ces œuvres directement sur les murs de sa maison, la Quinta del Sordo (Villa de l'Homme Sourd), les destinant à ses yeux seulement. C'était une entreprise intensément personnelle, transformant son espace de vie en un journal visuel. Ces peintures, avec leurs tons sombres et leurs images perturbantes, et particulièrement celle que j'ai choisie, représentant la vieillesse effrayante et crue, qui offrent un rare aperçu de la psyché de l'artiste, ouvrant une fenêtre sur le paysage tumultueux de l'esprit de Goya. Parmi les œuvres notables de cette série, citons Saturne dévorant son fils, Sabbat des sorcières et Duel aux gourdins.

Influence sur l'art moderne : L'approche profonde et introspective de Goya dans Les Peintures Noires a laissé une empreinte indélébile sur l'art moderne. Pablo Picasso, un admirateur notable de Goya, a reconnu l'impact de ces œuvres sur son propre développement artistique.

Cette pièce de Granados a pour particularité d'être faite de ruptures. Il n'existe pas de correspondance entre chacune des pièces et un tableau particulier : il s'agit plus de l'évocation d'une atmosphère générale que d'une description musicale précise (3ème pièce).

L'écriture est assez mouvementée avec des crescendo, des pianissimo qui se succèdent. À cela s'ajoute une instabilité rythmique. La difficulté est de tenir la longueur du phrasé et la continuité du « chant » malgré la fluctuation de l'écriture et des dynamiques. La douleur s'immisce peu à peu.

Moussorgski et Hartmann

Les Tableaux d'une exposition, sont une suite de dix pièces pour piano composée par Modest Moussorgski en 1874 en hommage au peintre et architecte Viktor Hartmann. Les deux hommes, entièrement dévoués à la cause de l'art russe, étaient rapidement devenus amis. La mort soudaine de l'artiste à 39 ans a profondément bouleversé Moussorgski qui a prêté des œuvres de sa

collection personnelle pour une exposition dédiée à son ami et a visité cette dernière en personne. C'est tout rempli des émotions suscitées par cette visite qu'il a composé sa musique, basée sur des dessins et aquarelles de Hartmann, malheureusement perdus aujourd'hui. Les quelques esquisses qu'on a retrouvées n'en donnent pas une image très convaincante et il faut faire travailler son imagination en se fiant aux titres évocateurs que le musicien a donnés aux différentes pièces écrites dans un style très descriptif

Par exemple : Gnomus, Le vieux château, Les Tuileries, jeux d'enfants et disputes, et pour finir : X. La Grande porte de Kiev.

Les différentes pièces sont précédées du thème de Promenade et entrecoupées de promenades symbolisant la déambulation du visiteur entre chaque tableau.

Bohuslav Martinů compose les Fresques de Piero della Francesca, en 1955. L'œuvre rend hommage aux fresques de La Légende de la Vraie Croix de Piero della Francesca que le compositeur avait admirées en 1954. Elle s'inspire plus particulièrement de La Rencontre de la reine de Saba et du roi Salomon et du Rêve de l'empereur Constantin. Elle privilégie une ambiance onirique, chatoyante et fastueuse avec un arrière-fond d'inquiétude / cf. Tim Burton

Piste 1 jusqu'à 2.57 Kubelik

Hindemith Mathis der Maler

Retable d'Issenheim

Quatre siècles séparent ces deux œuvres, pourtant elles sont étroitement liées. Grünewald (1475-1528), un homme mélancolique, vécut dans l'ouest de l'Allemagne à une époque brutale.

La guerre des paysans allemands (1524-1525) fut le plus grand soulèvement d'Europe occidentale avant la Révolution française. La rébellion s'étendit au Tyrol, au nord de l'Italie et à l'Alsace et, à son apogée, couvrit la majeure partie de l'Allemagne

Il dut être institutionnalisé pour maladie mentale et possession démoniaque et la majorité de ses œuvres ont été perdues. Ses rares œuvres subsistantes, remarquées pour leur description graphique de la souffrance humaine, connurent un regain de popularité au 19e siècle.

Le plus imposant de ses ouvrages est le Retable d'Issenheim D'autres maîtres, tels Max Ernst et Picasso, se sont inspirés de Grünewald dans leurs propres peintures. L'opéra de Hindemith (et sa symphonie) « Mathis der Maler » (« Matthias le Peintre ») a pour sujet Grünewald lui-même, et fut inspiré par le

Retable d'Issenheim, dans lequel Hindemith lisait une représentation de la montée des Nazis. Il se voyait lui-même abandonner ses amis Juifs. Il se voyait environné de dangers à l'approche de la Deuxième Guerre mondiale. Et comme Grönewald (dans l'opéra), il se résolut à fuir le confort.

Il veut exprimer la noirceur de son époque en continuant par sa musique à formuler une critique du régime nazi.

Au milieu des querelles religieuses - et de diverses intrigues amoureuses qui ne sont que des prétextes - le compositeur trace, d'un même feu, dans le matériau de son opéra réaliste une fresque symbolique et un criant appel à la résistance. C'est ainsi que l'on y trouve une critique du pouvoir inhumain auquel le peintre refuse de se soumettre. On pourra voir dans l'autodafé une brutalité aveugle frappant de destruction, choisie au hasard, la pièce de Till l'espiègle, un mythe néerlandais contant symboliquement la révolte du peuple flamand contre l'invasion espagnole qui sera mis en musique par Strauss, en un poème symphonique troublant et mystique (datant de 1894-95). On ne peut bien sûr pas passer sur la tragique résonance hitlérienne de cet acte de barbarie culturelle.

Il contemple dans l'air que nous écoutons la ruine de toutes ses illusions et de toutes ses utopies.

En 1927, Ottorino Respighi compose *Le Triptyque de Botticelli* inspiré par trois grandes fresques de ce peintre de la fin du XVe siècle. Le premier volet illustre l'allégorie du Printemps. La musique entre en résonance avec le caractère du tableau par son orchestration légère privilégiant les cordes et les bois dans les aigus, et son rythme entraînant. Pour symboliser le thème de l'amour courtois il cite une chanson du XIIème siècle dont dérive le thème central de la pièce plus en rapport avec l'allure noble des personnages. Les deux autres volets sont dans la même veine.

Henri Dutilleux compose en 1978 *Timbres, espace, mouvement*, sous-titré *La Nuit Etoilée* en référence au tableau de Vincent van Gogh. Il dit vouloir décrire « l'effet de tournoiement quasi cosmique qui s'en dégage ». Pour évoquer le vertige de l'espace entre le ciel et la terre, il emploie un orchestre dont les cordes aiguës sont absentes, avec un pupitre très fourni en vents (bois et cuivres) et de nombreuses parties solistes. Pour rendre le mouvement qui parcourt le ciel dans le tableau, il utilise une rythmique tournoyante, traversée par des élans sonores brusques sur un fond sonore statique.

« La grande attraction qui me pousse vers une forme d'expression souvent très proche du domaine musical et pourtant si éloignée par nature, cette attirance, je ne peux l'attribuer qu'à la pure intuition, non au raisonnement, encore moins à une inclination d'esprit propre à l'analyse. » La considération que Dutilleux éprouve pour le travail des peintres, les similarités qu'il décèle dans ces deux métiers sont des indicateurs de son attrait pour cet art.

La musique comme thème formel

La musique fournit un thème formel propre à permettre une recherche picturale. En 1912, Georges Braque peint un *Hommage à Bach* dans lequel, pensant sans doute à la façon dont le maître du contrepoint construit et déconstruit un thème, il présente une vision éclatée d'un violon. Braque, *Hommage à Bach*, 1912, coll. Privée

La même année 1912, Picasso se sert de la guitare comme sujet d'expérimentation sur la déconstruction de la forme. (« Guitare » 65 x 33 x 19 cm)

En 1921, il peint *Les Trois Musiciens* qui terminent et synthétisent ses recherches cubistes.

Avec le Futurisme la peinture cesse enfin d'être un art silencieux dans la mesure où les artistes imaginent des manifestations mêlant tous les arts et sollicitant tous les sens. On déclare que la peinture devra être bruyante et transmettre toutes les couleurs de la vitesse, de la joie, « *des cafés chantants et des music-halls, toutes les couleurs conçues dans le temps et non dans l'espace.* » Il annonce ainsi ce qu'on appellera plus tard le « happening ».

Rappelons aussi Matisse, *La Tristesse du Roi* qui est une symphonie de formes et de couleurs réalisée avec des papiers gouachés, découpés et collés. L'innovation formelle de ce tableau vient en outre de ce que la tristesse du personnage soi-disant principal est caractérisée par l'instrument de musique, lui-même personnage. C'est dire à quel point la musique marque le sentiment de tristesse par l'évocation forte du son « gouaché », le rendu pictural donnant la même impression que le « reflet auditif » cher à Delacroix. Les notes de musique sont les formes découpées dans le papier, elles vivent de même, reliées pour jamais dans ces collages si touchants. Edward Elgar, concerto pour violoncelle par Jacqueline Du Pré

Hokusai la mer

Claude Debussy et Katsushika Hokusai : La mer comme source d'inspiration commune

En 1854, le Japon se voit contraint par les Américains de s'ouvrir au commerce avec l'Occident -permettant par la même occasion une diffusion des arts et de la culture nipponne dans toute l'Europe où elle exercera une forte influence. L'art japonais vient petit à petit remplacer l'exotisme du Moyen-Orient au sein de la communauté artistique de l'époque et s'impose comme nouvelle source d'inspiration pour les artistes européens. Un peintre a particulièrement influencé la culture occidentale à titre posthume : Katsushika Hokusai (1760-1849). Véritable touche-à-tout : dessinateur, peintre, graveur et même écrivain, l'artiste japonais à l'origine même du mouvement japoniste, est encore aujourd'hui extrêmement célèbre en Europe. En 1831 il peint une estampe intitulée La Grande Vague de Kanagawa issue de la série des 36 vues du Mont Fuji. Cette gravure sur bois représentant une vague déferlante est l'une de ses œuvres les plus renommées. La mer est un sujet de représentation de la nature, qu'affectionne particulièrement Hokusai.

La Grande Vague de Kanagawa de K. Hokusai (exposition Fukami, Paris)

Hokusai a laissé une marque importante dans la musique de Claude Debussy. En seulement deux ans, Debussy compose trois « Esquisses symphoniques » pour orchestre qu'il surnommait « La Mer ». Jouée pour la première fois en 1905 par l'orchestre Lamoureux l'œuvre est assez mal reçue par le public de l'époque. La spécificité de Debussy est de composer de la musique au cours de laquelle l'auditeur peut visualiser ce qu'il entend, à la manière d'une peinture. Kandinsky dira même que les musiciens les plus modernes, comme Debussy, transforment les images spirituelles en une forme plus purement musicale. Tout comme Hokusai, Debussy fait de la nature sa principale source d'inspiration. L'Orchestre symphonique – c'est-à-dire composé de cordes, des bois, des cuivres et des percussions – permet au compositeur d'explorer toute une palette sonore avec de nombreuses nuances et d'altération de tempo qui évoquent les vagues. Le pianiste Sviatoslav Richter dira au sujet de La Mer : « Dans la musique de Debussy, il n'y a pas d'émotions personnelles. Il agit sur vous encore plus fortement que la nature. En regardant la mer, vous n'aurez pas de sensations aussi fortes qu'en écoutant La Mer ».

Debussy et Monet

Debussy n'a jamais revendiqué l'étiquette « d'impressionniste » pour son œuvre, au contraire : « Ce qui m'impressionne surtout, c'est la bêtise de ceux qui veulent à tout prix faire de ma musique un paysage à accrocher dans un

décor. Je ne décris pas, je ne reproduis pas. J'exalte... ». Pourtant, l'épithète reste indissolublement collée à son nom. Depuis, le qualificatif a perdu la valeur péjorative qu'il avait à l'époque mais il est encore couramment utilisé aujourd'hui.

Si l'on pense toujours à Debussy pour l'accompagnement sonore de l'univers visuel Claude Monet, cela n'a rien d'étonnant. Car, même si le musicien n'a probablement jamais rencontré le peintre, il s'est nourri aux mêmes sources : les émotions éprouvées devant le spectacle changeant de la nature. « Voir le jour se lever est plus utile [pour le musicien] que d'entendre la Symphonie pastorale » écrit le compositeur dans La Revue blanche (1er juillet 1901). De la même façon, Monet s'affranchit de la figuration descriptive en s'abandonnant à ses sensations. Essayons de préciser ce qui rapproche leur démarche : le musicien enchaîne par petites touches de courts motifs qui sont constamment variés par des harmonies riches et des nuances infinies ; on peut suivre la construction, précise mais aux ressorts secrets, dans ce qu'elle a de mobile est d'imprévisible.

De son côté, le peintre parvient à fixer le caractère éphémère et fugitif d'une atmosphère en juxtaposant des petites touches de couleurs pures sur sa toile ; ses Nymphéas sont à la limite de l'abstraction. Exemples : Impressions soleil levant, 1872, musée Marmottan ; les Coquelicots, 1873, musée d'Orsay ; les Nymphéas bleus 1919, musée d'Orsay

Pelléas et Mélisande, première scène

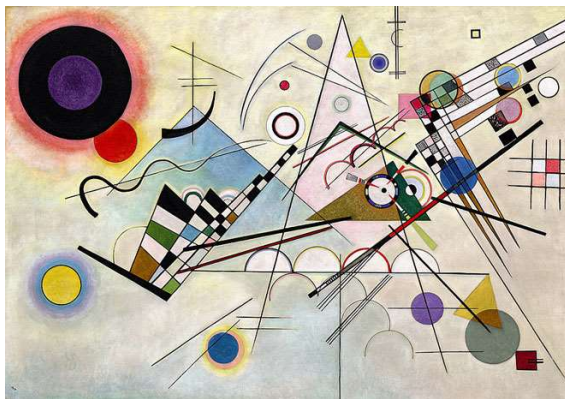
Autres révolutions au XXe siècle

Arnold Schönberg et Vassily Kandinsky : Les précurseurs inséparables de l'abstraction et de l'atonalisme.

En 1911, Vassily Kandinsky se rend à Munich pour assister à un concert d'Arnold Schönberg. Au programme : les pièces pour piano opus 11 et surtout le quatuor à cordes n°2 en fa dièse mineur opus 10 qui subjuguèrent instantanément l'artiste. A tel point qu'il peindra dès le lendemain, Impression III (Concert), une huile sur toile qui viendra illustrer la musique de Schönberg. S'en suivront de nombreuses correspondances entre les deux artistes qui partageront une vision commune de leurs arts respectifs. Kandinsky écrira même après le concert, une lettre adressée à Schönberg en ces termes : « je viens d'assister à votre concert. Vous avez réalisé dans vos œuvres ce dont j'avais, dans une forme à vrai dire imprécise, un si grand désir en musique (...) vos compositions sont justement ce que moi aussi je recherche sous une forme picturale ». Véritable source d'inspiration dans son travail, la musique est pour Kandinsky -fondateur de l'art abstrait- une

synesthésie à part entière. C'est à dire que la stimulation d'un sens en l'occurrence ici l'ouïe du peintre, est perçue par un autre sens à savoir le toucher (avec l'acte créateur sur sa toile), sans que ce dernier n'ait été stimulé directement.

Au XX^e siècle, l'abstraction picturale, qui rompt radicalement avec le motif et marque la dissolution de l'objet, accentue encore davantage la perméabilité entre les diverses disciplines artistiques. Reconnu pour avoir inscrit les principes du dodécaphonisme dans l'histoire, Arnold Schönberg est également un peintre suffisamment légitime pour que ses œuvres soient exposées aux côtés de celles d'un Vassily Kandinsky



Impression III (Concert), 1911, Städtische Galerie im Lenbachhaus & Kunstbau,

Les travaux des deux artistes sont très similaires dans leur approche et ils iront même jusqu'à développer le concept de « l'audition colorée ». Car si l'art abstrait s'émancipe de l'art figuratif, si l'on ne peut plus vraiment savoir ce qui est représenté sur la toile il faut en revanche, faire appel à nos sens pour goûter l'émotion qui se dégage de cette expérience visuelle. C'est dans ce courant esthétique de l'abstraction que Kandinsky s'épanouit à travers les compositions d'Arnold Schönberg. L'abstraction se développe dans l'art pictural au XX^e siècle, et son équivalent est l'atonalisme. Schönberg s'affranchit complètement de toute tonalité, qui était pourtant jusque-là le fondement de la musique savante. Il remet totalement en cause l'écriture et la théorie de la composition de la musique occidentale et c'est un vrai bouleversement dans le monde musical. Cela peut s'entendre à l'oreille avec une musique extrêmement dissonante. Schönberg compose dorénavant ce que l'on appellera de la musique contemporaine à l'image de son binôme Kandinsky avec la peinture.

Dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'art* (1910), Vassily Kandinsky médite sur les rapports entre peinture et musique, forme et couleur, et tente de définir leurs valeurs expressives et leurs combinaisons. Mais les deux artistes vont

encore plus loin puisqu'ils décident d'exploiter le talent synesthète de Kandinsky pour relier chaque couleur à un son, qu'ils classifient dans Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier

Jaune = tend vers sonorités légères et tonne comme grondement fort d'une trompette, d'une fanfare dans un registre très haut

Rouge = sonorité du tuba, persistante, imposante, forte (percussions puissantes)

Violet = cor anglais, dont l'intensité évoque les tons graves des instruments à vent en bois (par exemple le basson)

Vert = sonorité tranquille et méditative du violon

Ondine Guillaume

Nuit transfigurée s'inspire d'un poème narrant la promenade d'un couple au cours de laquelle la femme annonce à son amant qu'elle porte un enfant dont il n'est pas le père. Celui-ci lui assure qu'il l'élèvera comme son propre enfant.

Tu chasses avec moi sur la mer glaciale,

Mais une propre chaleur rayonne

De toi en moi, de moi en toi.

Elle va transfigurer l'enfant étranger.

Tu vas l'enfanter pour moi, de moi,

Tu as apporté un éclat de lumière en moi,

Tu m'as moi-même refait enfant."

Sextuor Talich

Pierre Boulez : la leçon de Paul Klee

Klee, Polyphonie, 1932, musée des Beaux-Arts à Bâle

Peintre et pédagogue, Paul Klee possède de solides connaissances musicales qui irriguent sa pensée et ses écrits. Les résonances musicales sont d'autant plus présentes dans son travail qu'il a longtemps hésité entre la musique et les arts visuels. Sans volonté de traduire de manière graphique la musique, ou d'imiter une sorte de graphisme musical en peinture, Paul Klee tente simplement d'appliquer la musique à un autre mode d'expression.

Ayant observé et analysé des œuvres de Paul Klee (dans Le Pays fertile - Paul Klee, Paris, éd. Gallimard, 1989), Boulez ne cherche nullement à les illustrer ; il emprunte seulement au peintre des principes de composition, sans méconnaître les différences quant aux matériaux utilisés : « Il est important pour un musicien de savoir que les déductions de Klee dans le champ visuel

peuvent être traduites en un monde de sons, pourvu que la correspondance se situe à un niveau structurel très élaboré ».

«... l'intérêt d'une ligne mélodique n'est pas de permettre une transcription visuellement plus ou moins belle (...) Ce qu'il nous faut retenir des exemples que nous donne Klee, c'est qu'il existe une ligne principale et des lignes secondaires, qu'il faut chercher à comprendre comment ces lignes secondaires s'organisent géométriquement par rapport à la ligne principale (...) Klee est d'ailleurs toujours très pragmatique... il ajoute "Imaginez la marche d'un homme accompagné par son chien se promenant librement à ses côtés !" Et voilà ... Mais combien peuvent passer de la promenade du chien à l'idée très générale et abstraite d'ornementation ? »

Boulez trouve aussi chez Klee des solutions au problème de la perte de repères ressentie à l'écoute de la musique dodécaphonique. En effet, alors qu'autrefois la mélodie détenait la suprématie, le sérialisme met toutes les notes de la gamme chromatique à égalité. C'est la série qui devient première, mais sera-t-elle toujours perceptible comme l'était la mélodie ? Comment trouver de « nouveaux indicateurs de mémoire » ?

« Lorsque Klee souligne des surfaces par des textures de petits points plus ou moins denses qui en font apparaître les divers types, Webern fait la même chose en musique »

La fin du livre de Boulez évoque ses relations compositionnelles avec l'aquarelle de Klee Monument à la limite du pays fertile, alors qu'il réfléchissait sur l'écriture de Structures pour deux pianos, en 1951-1952 :

« Ce qui m'a frappé alors, c'était la rigueur, la sévérité de ce partage de l'espace en sections à peu près égales, mais que venait très légèrement varier une invention subtile, riche, quoique réduite à un minimum de dispersion grâce à une discipline visible. (...) Cela coïncidait avec les préoccupations qui étaient les miennes à cette époque-là. »

CONCLUSION :

Après avoir évoqué ces quelques exemples on peut en tirer comme leçon que le jeu des correspondances entre artistes dépasse le cadre étroit de leurs disciplines réciproques, que ce soit sur le plan sensible (impressions, émotions) que sur des points plus spécifiques de leurs démarches créatives (rythme, mélodies, constructions formelles, couleurs instrumentales etc.) La rupture avec le passé, socle de la création artistique, va de pair avec l'influence des artistes ayant vécu à la même époque, ressentant le même temps présent, tous s'unissant afin d'ébaucher dans l'Histoire de quoi sera fait l'Art de demain