

PEINTURE ET MUSIQUE. UN MÊME LANGAGE ?

Monette LAPRAS

« Chaque fois que le mauvais esprit assaillait Saül, David prenait la cithare et en jouait. Saül respirait alors plus à l'aise, se trouvait soulagé, et le mauvais esprit se retirait de lui ». (Bible Samuel chapitre 16) Depuis la nuit des temps les artistes associèrent dans leurs œuvres, la musique et la peinture.



Les poteries grecques représentent des cithares et des aulos, les peintures hellénistiques et romaines regorgent de représentations musicales.

Fra Angelico nous montre de magnifiques chœurs d'anges. Vermeer associe le virginal ou le luth à ses personnages féminins. Plus près de nous ce sera Chagall et son violon, la guitare chez Picasso, l'orchestre chez Dufy ou Nicolas de Staël. Mais on est en droit de se demander, quels liens, au cours des siècles, unirent les deux disciplines.

Nous allons voir en premier lieu que les théories scientifiques ou se prétendant telles, ont essayé de résoudre les problèmes soulevés par le rapprochement des deux formes d'expression, plastique et musicale.

Puis il nous faudra constater que si la peinture n'a cessé d'associer la musique aux représentations picturales, cette association va parfois se heurter aux différents diktats et interdits structurant la société, au fil du temps.

Nous tenterons d'établir une distinction entre cette coexistence instaurée, peut-on dire, spontanément ou en fonction de codes sociaux, et les tentatives de fusion réelle des deux disciplines dans les œuvres d'art, les artistes obéissant à un réel et profond désir d'unir réellement la musique et la peinture en une seule et unique œuvre d'art.

Il nous faudra donc démêler ce qui, dans cette union des deux formes d'art, est du ressort d'une injonction, voire d'une mode, que celles-ci

soient philosophique, religieuse, culturelle, ou scientifique, donc d'un conditionnement, et au contraire de ce qu'elle doit à un intime besoin de l'artiste, de réunir en une seule approche, deux besoins impérieux. Enfin nous essaierons de découvrir les réponses que les XIX^e et XX^e siècles ont apportées à ces tentatives.

Mais d'abord examinons ce que les théoriciens ont échafaudé sur la question.

Ce rêve récurrent de fonder le rapprochement peinture/musique sur des bases scientifiques a inspiré les savants et les intellectuels au même titre que les peintres, et les compositeurs eux-mêmes.

On s'appuiera sur les théories du spectre à sept couleurs de Newton et sur Jean Philippe Rameau dans son *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* qui constatait « la confluence des trois progressions ou générations mathématiques : l'arithmétique, la géométrie, l'harmonique ».

Goethe, au XIX^e s'opposera à cette mathématisation de l'art. Pensons aussi, avec notre collègue Dominique Aman, aux théories du clavecin oculaire du père Castel, publiées dans *Le Mercure de France* en 1720 présentées en 1999 par Marc Waszawoski, et pour qui, je cite « les couleurs suivent la propagation des tons et à chaque ton correspond une couleur »

Mais Marc Waszawoski en conclut, je le cite, que « le père Castel se serait laissé piéger par son goût pour les analogies qui pour une part et a contrario, témoignent de l'impossible traduction »

Marc Waszawoski, après avoir constaté les différences de vitesse de propagation entre les ondes de la lumière et celles du son, ainsi que les différences de perception entre les deux, termine sa critique en évoquant le point de vue de la composition qui dit-il « n'est pas une suite d'éléments juxtaposés successifs. Elle est une forme composée, unique, en partie ineffable et par définition intraduisible »

A la fin du XIX^e siècle, Alfred Binet, auteur de *La psychologie expérimentale*, publia dans *La Revue des deux Mondes* des observations intéressantes sur le problème de l'audition colorée, problème qui semble avoir préoccupé les esprits à cette époque d'intense fermentation artistique. Il conclut ses recherches par la certitude qu'un pourcentage non négligeable de personnes affirme entendre des sons colorés, et dont « l'œil écoute », selon la formule de Paul Claudel. Mais, Binet précise que chez ces mêmes personnes, les équivalences n'ont aucune stabilité et varient d'un moment à l'autre. L'époque, très influencée par le Symbolisme, permettait des rapprochements variés, tels qu'entre les voyelles et les couleurs, dans le célèbre sonnet de Rimbaud, ou alors le goût et la musique, chez Des Esseintes, le héros de l'auteur d'*À Rebours*.

Bien que simulant une précision très scientifique, ces témoignages relèvent des tendances ambiantes à l'imagination et au mystère.

En ce qui nous concerne et prudemment, nous nous contenterons pour l'instant de dire que son et lumière sont le résultat d'un même phénomène, la vibration de l'air.

Évoquant une citation de Philippe Granarolo selon laquelle « on croit aisément que les théories rendent compte des qualités sensibles : ce qu'elles ne font bien sûr jamais », nous resterons dans le champ de la subjectivité.

Cependant force est de constater qu'à côté des théories, les artistes dès l'Antiquité nous offrent des œuvres où la musique tient une place très importante.

Mais très vite, des blocages vont se faire jour.

En effet si, en Grèce et à Rome, le rapprochement ne visait d'abord qu'à traduire par les artistes, la recherche de l'harmonie, et ainsi refléter leur vie quotidienne, où se mêlaient étroitement musique peinture, poésie et danse, les philosophes imposèrent bientôt à la musique des règles très strictes.

Dans la Grèce ancienne la musique figure en bonne place dans les représentations, en particulier dans la sculpture, dès le troisième millénaire.



Plus tard on verra figurer sur les vases et amphores, les aulos, la cithare, l'hydraulis.

Nous constatons sur la peinture de ces vases que les musiciens dansent tout en jouant. Athéna elle-même s'est essayée à souffler dans un aulos, mais elle le jette, devant les moqueries de ses suivantes qui rient de ses joues déformées. Apollon avec sa lyre entre en concurrence avec Marsyas qui ose rivaliser avec lui au son de sa flûte... Mal lui en a pris : Apollon le fit écorcher vif.

Mais si les Grecs se livrèrent très tôt à la musique et en donnèrent des témoignages, peints sur les objets de leur quotidien, au VI^e siècle avant

J.C, Pythagore associa la musique aux nombres, auxquels, selon lui, obéissait tout l'univers, par l'intermédiaire du *Tetraktys*, l'image figurée de la structure du monde », ce nombre divin auquel il adressait des prières.

Au V^e siècle avant J.C les philosophes donnèrent aussi leur point de vue : la musique devait élever l'âme et assurer la stabilité sociale. Platon et Aristote voulurent enfermer la musique dans des lois, les *nomoi*, et des formules consacrées. Ils entendaient faire de la musique une affaire d'État. La musique variait selon le mode auquel elle appartenait : le dorien était austère, l'hypodorien joyeux, le ionien voluptueux, le phrygien terrible.

Rome, comme toujours, se contentera d'imiter les Grecs, sans manifester beaucoup d'inventivité, même si les ruines ensevelies sous les pentes du Vésuve nous livrent infiniment plus de témoignages que la Grèce, dont certains très séduisants.

Autres périodes restrictives, Byzance puis le haut Moyen âge en Occident se méfièrent longtemps de la musique et de ses représentations, comme d'ailleurs des autres sollicitations des sens, et ne tolérèrent tout d'abord que celles qui visaient à la glorification de Dieu.

La réaction iconoclaste qui régna quelques temps à Byzance, se prolongea en Occident en la crainte que la musique et la peinture n'éloignent les hommes du salut de leur âme, comme d'ailleurs l'amour de la nature
Hildegarde von Bingen poétesse, musicienne et philosophe mystique, première femme-compositeur, compose ses cantiques, obéissant à l'inspiration divine figurée sous forme de flammes

Au Moyen âge musique et peinture, étroitement surveillées par l'Église, ne devaient avoir qu'un seul but, célébrer la gloire de Dieu, mais uniquement au moyen du chant.

Cet état de choses dura jusqu'au XIII^e siècle, avec la pratique nouvelle de la polyphonie *a Capella* (l'*Ars antiqua*).

Mais dès le XII^e siècle, avec l'arrivée du culte marial célébrant la Vierge, reine des cieux, on voit les anges qui l'entourent jouer de divers instruments.



Bientôt « le chansonnier du roi » ose enfin représenter une fête à la cour du duc d'Anjou, où l'on chante et danse au son de la musique.

Au XV^e Memling nous présente un échantillonnage très varié d'instruments entre les mains de ses anges musiciens.

Bientôt on constate un heureux mélange de thèmes religieux avec une profusion de saints musiciens, mais aussi d'autres scènes, agrémentées de détails profanes comme dans la mode des jardins clos, (*Hortus conclusus*) dans lesquels le profane se mêle peu à peu au religieux, avec l'apparition d'arbres et de fleurs, la présence de l'eau et du dragon, pour rappeler que le mal rôde même en ces lieux idylliques.



Voilà donc levé le tabou des sens, qui a contrarié pendant quelques siècles les retrouvailles apaisées de la musique et de la peinture. À la place s'instaurera à partir de la Renaissance et au XVII^e siècle, entre les deux disciplines, un phénomène de mode.

Ce phénomène s'établit sous l'influence des philosophies néoplatoniciennes, et du retour à l'Antiquité classique, qui s'opéra à la fin du XV^e et au XVI^e siècle en Italie : l'Arétin, Marcile Ficin, Pic de la Mirandole, tous à leur manière, voulurent réconcilier Platon et Aristote avec le Christianisme. L'homme reprenait tout d'un coup ses droits, et avec eux, celui d'exprimer ses affects, (les *affeti* des italiens) ainsi que ses penchants pour le luxe et la beauté. Pic de la Mirandole, en privilégiant « le vouloir », la volonté, pensait qu'ainsi l'Homme pouvait devenir « le créateur de lui-même » Léonard de Vinci improvisait sur sa lyre et la préférence qu'il donnait à la peinture sur la musique était selon lui, due simplement au fait que cette dernière disparaissait aussitôt qu'écoutée et il offrit à Ludovic le More, en arrivant à Milan, ce fut une lyre en argent en forme de tête de cheval.

Naturellement, la musique faisait partie des composantes de la panoplie du courtisan telle que l'imaginait Balthasar Castiglione dans son *Cortigiano* (véritable manuel du comportement de l'honnête homme), ou Pietro Bembo, une sorte de dandy qui devint cardinal, familier de Catherine Cornaro, reine de Chypre, déchue de son trône, et cela par la Sérénissime elle-même. Venise, pour la dédommager, lui offrit la Villa d'Asolo, où se retrouvaient tous les beaux esprits, les philosophes et les artistes du temps. Elle fut si populaire, que tous les grands peintres de l'époque firent son portrait et que cinq siècles plus tard, un opéra de Donizetti portera son nom.

Dans toutes ces cours italiennes qui rivalisaient de raffinement et de culture, la mode s'ouvrit à l'introduction de la musique dans la peinture : la peinture profane aussi bien que la peinture religieuse, en Italie comme en Flandre et en Allemagne.

Venise entre autres cités, atteignit à ce moment là un degré unique de civilisation. L'art et la vie ne faisaient qu'un, mêlant, architecture, sculpture, peinture et musique.

Ce sera le même art synchrétique que poursuivront Titien, Véronèse et Tintoret.

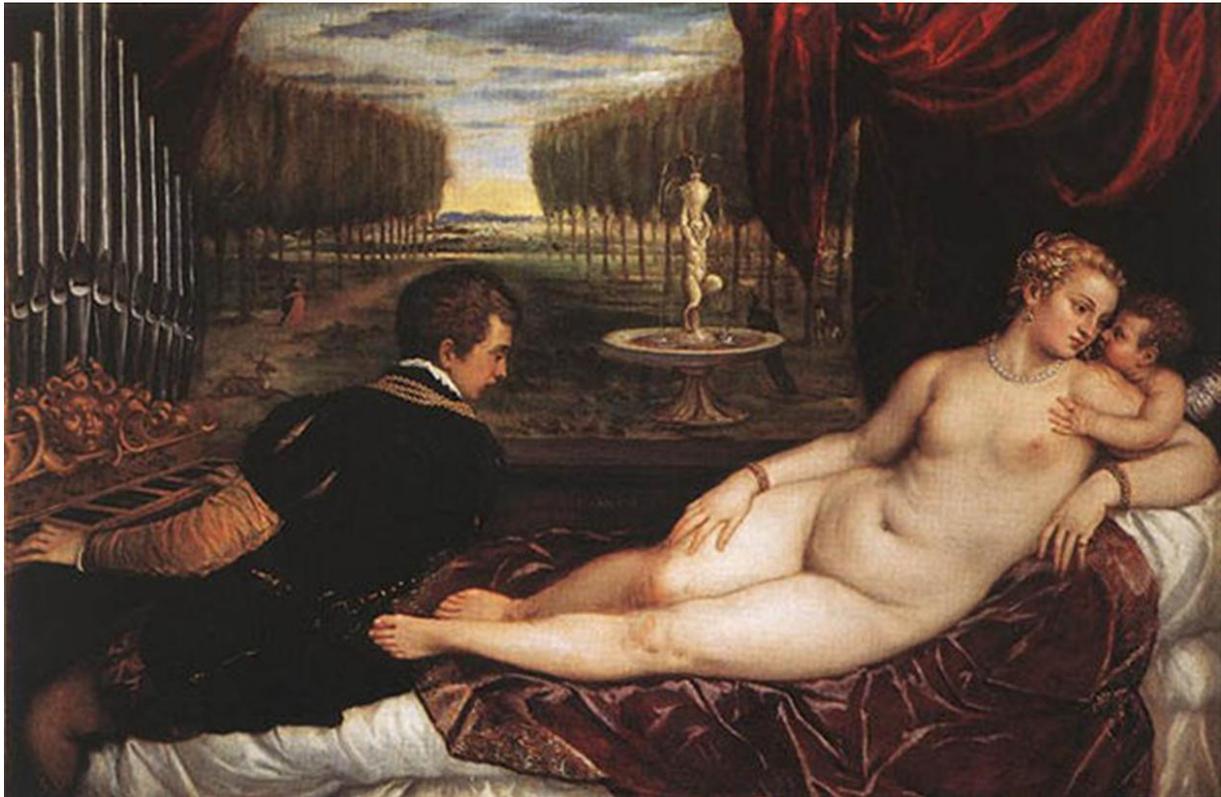


Que voit-on au premier plan dans leur gloire, avouons-le bien profane ? Les peintres les plus en vue du temps de Véronèse, jouant chacun d'un instrument, car ils étaient tous musiciens : Véronèse lui-même, en blanc, jouant de la viole, Titien « leur maître à tous » dans sa grande robe rouge, jouant de la contrebasse, donnant le tempo comme le souligne Philippe Beaussant. Derrière Véronèse, le visage renfrogné, nous apercevons Tintoret, et au milieu, Bassano au cornet.

On reconnaît dans cette foule, à la droite du tableau, au pied des grandes colonnes, l'architecte Palladio et probablement Michel-Ange, Scamozzi et Sansovino, discutant des architectures nouvelles si bien mises en scène par Véronèse.

Le génie quelque peu mégalomane de Véronèse a donné aux peintres-musiciens la place d'honneur, au premier plan et une importance étonnante par rapport à celle donnée au Christ, dans le fond, pale et humble au juste milieu de la table. Certains ont voulu comprendre que c'était pour mieux faire ressortir l'humilité de Jésus en train de réaliser son premier miracle. Mais la structure interne du tableau, les lignes de fuite, convergent toutes vers le Christ, même si les vedettes du temps sont devant nous. Les symboles de sa future passion figurent de haut en bas au-dessus et au-dessous de la personne du Christ.

Certes la musique est remarquablement représentée, mais la sentons-nous présente effectivement ? Cela n'est pas certain.



Pas davantage dans *Vénus et Cupidon* de Titien au Prado.

Le musicien en effet semble plus intéressé par la splendeur de Vénus que par sa musique, à moins qu'au contraire, l'inspiration lui vienne de la contemplation de sa beauté ? Vénus n'a pas l'air d'y être sensible en tout cas, tout occupée qu'elle est par Cupidon. Certes le musicien est représenté en train de jouer sur son clavier, Mais son esprit est ailleurs. Il tourne la tête vers la créature de rêve allongée derrière lui et son propos est de la séduire et non pas de s'immerger dans la musique. Nous sommes dans le champ de la séduction la plus voluptueusement charnelle. La belle se laisse admirer. Esprit où es-tu ? Le grand Titien, une fois son génie propre atteint, mettra toute sa longue vie à le découvrir, tant il lui a fallu de temps pour inventorier les grâces de la chair.

Le Moyen âge et ses interdits sont en tout cas bien loin.

Le phénomène de mode, que nous avons souligné, et tout ce qu'imposait l'éducation d'une personne de qualité, permirent d'introduire tout naturellement, la présence de musiciens dans les scènes de genre, représentations de concert ou simplement de portraits. Cela est fréquent chez les peintres de la Bamboche, comme Valentin, chez Caravage, chez un Mathieu Le Nain, ou encore chez un peintre anonyme qui figure dans nos collections toulonnaises. La musique était alors synonyme de joyeuse réunion, de convivialité. Mais d'émotion musicale guère.

Le thème du concert va se décliner chez les peintres, tout au long du XVII^e siècle. Nous retrouvons ce sujet chez bien des œuvres françaises, en particulier chez Watteau, comme dans *La partie carrée* ou dans *L'Embarquement pour Cythère*, celui de Paris plus encore que celui de Berlin. Watteau présente les personnages, comme des notes sur une portée musicale et dans une ambiance éminemment rythmique et poétique. Des artistes comme Pater, Lancret ou Fragonard au XVIII^e, tenteront les mêmes rapprochements, mais le plaisir que nous inspirent ces œuvres n'est pas vraiment de nature musicale.

Attachons nous maintenant à ce qui, dans les rapports entre musique et peinture échappe aux codes sociaux.

À côté des exemples précédents, dans lesquels la musique faisait en peinture en quelque sorte de la figuration, deux artistes ont marqué leur époque par le sincère sentiment musical exprimé par leur œuvre peinte, pour célébrer un moment de pur bonheur humain revendiqué comme tel. Il semble que les tous débuts de la Renaissance italienne furent le moment par excellence où les artistes, enfin délivrés des programmes religieux qui, en se reproduisant à l'infini, risquaient, esthétiquement parlant, de les stériliser, découvrirent, en s'ouvrant à l'homme pour lui-même et pour toutes sortes d'aspirations profanes, une infinité d'horizons esthétiques. Ceux-ci dans leur nouveauté, n'altèrent au début en rien, la vaillance de leur foi.

Ce subtil équilibre entre foi vive et découverte de l'humain, se révèle magnifiquement chez Giovanni Bellini, qui échappa peu à peu à la rigueur padouane de son beau-frère Mantegna, lui-même très marqué à ses débuts, par les peintres hollandais. Chez Bellini l'intériorité de la foi se peignit alors sur les visages, dépouillés des austères canons médiévaux hérités de Byzance, les figures s'enchantèrent même tout à coup dans de magnifiques paysages, admirés et transmis au spectateur pour eux-mêmes. La peinture s'ouvrait ainsi à la nature et aux sentiments, sentiments que la musique exprimait mieux que tout.

Ainsi le suave Giambellino, place aux pieds de la Vierge du retable des Frari à Venise, d'admirables anges musiciens tout pénétrés des sonorités qu'ils tirent de leurs violes : la musique participe elle aussi au mystère divin et à l'action de grâce.

Même chose dans le retable de Saint Zacharie à Venise, où Bellini donne une grandeur encore plus significative à l'unique musicien. Observons bien les personnages : la Vierge, mais aussi les saints qui l'entourent sont perdus dans leur rêve et leur émotion intérieure, reflets, n'en doutons pas, de la musique divine, dispensée par l'ange aux pieds de la Vierge.

Époque bénie de ce tout début du XVI^e siècle, où foi et humanisme n'étaient pas en contradiction, mais en sereine complicité.

Et puis, bien entendu, penchons nous sur le cas Giorgione.

Giorgione est natif de Castel Franco en Vénétie. Il fut l'élève de Bellini, mais contrairement à l'habitude, on peut dire que c'est l'élève qui influença le maître à la fin de sa vie.

Nous savons que la tendance actuelle est de lui enlever la paternité de plusieurs œuvres majeures qui lui furent attribuées pendant très longtemps, pour les donner à Titien, tout ou en partie. Mais les œuvres en question, pour contestées qu'elles soient aujourd'hui, lui ressemblent tellement, (Titien, on le sait, fut extrêmement influencé par son aîné et maître Giorgione), qu'il est finalement indifférent quelles appartiennent à l'un ou à l'autre.

Giorgione était un pur produit de cet humanisme initié par Cosme I^{er} de Médicis prolongé par Laurent le Magnifique son petit fils et leur entourage de philosophes et d'artistes, férus de l'Antiquité qu'ils redécouvraient.

« Le beau Giorgione » comme il fut appelé, bâtard de la famille Barbarelli, était proche de la cour de Catherine Cornaro à Asolo. Giorgione y jouait du luth et était très recherché pour animer les fêtes vénitienes. Il hésita d'ailleurs entre l'art de la musique et celui de la peinture.

Vasari, peintre et auteur des *Vies des peintres et sculpteurs*, vénérat Michel Ange mais estimait fort Giorgione dont « les tableaux revêtent ou expriment la logique intérieure de son monde poétique d'où leur mystère infini... L'amour et le luth furent, avec la peinture, ses seules passions. » Bien qu'ayant sûrement été informé des si « subtiles transitions », et du *sfumato*, de son contemporain Léonard, Giorgione mit au point lui aussi sa propre technique. Son but était « d'infuser la vie dans les figures et dans la nature »

Dans son autoportrait dans *Le David* l'inquiétude palpable semble anticiper sa mort précoce, à 37 ans, victime de la peste, la nouveauté de sa peinture, imprégnée de philosophie, de poésie et de musicalité, le mystère qui planait autour de lui et de ses œuvres, tout cela inspira à ses contemporains et à ses successeurs, une admiration sans limite.

Dans le tableau, *Le Concert*, la question reste ouverte : Giorgione ? Titien, ou encore Giorgione et Titien ? Ici, en tout cas, l'esprit est encore très giorgionesque.

Le sujet est visiblement la musique. L'état affectif dans lequel se trouvent les trois musiciens, « l'indicible et le caché » en porte le reflet. Le personnage de droite tient son instrument mais n'en joue pas, car en effet, il est mort, et le peintre lui rend ainsi hommage.

Des deux autres personnages, l'un est habité par la musique, l'autre un peu en retrait nous observe, nous-mêmes en train de les observer. Il est lui visiblement distrait. Il est vêtu à la mode du temps. Il est dans le monde réel et ignore celui de la musique dans lequel baignent ses deux voisins, monde revêtu de couleurs chaudes, comme la vie, mais aussi

monde de calme, de recueillement et de gravité, le monde musical par excellence.

Observons maintenant *Le Concert champêtre* du Louvre



Peut-on rêver plus tendres épousailles qu'entre cette œuvre peinte et le *Lamento* de Monteverdi presque contemporain ?

Ce tableau attribué pendant de longues années à Giorgione, est aujourd'hui présenté comme une œuvre de Titien.

C'est une œuvre fascinante par le charme, au sens littéral du terme, qu'elle opère sur notre esprit. Il s'agit là d'un moment de grâce vécu par les personnages, où le terrestre et le spirituel, s'unissent pour créer le bonheur, mais surtout la vie : la nature d'abord, très présente, est traduite avec cette effusion divine propre à Giorgione, à laquelle participent les bergers conduisant leurs troupeaux. L'amour ensuite, avec au premier plan, ces créatures féminines aussi naturelles dans leur nudité que les arbres ou l'eau qui les entourent. Aucune provocation chez elles, mais au contraire l'évidence calme et sans fard de la beauté. Ce sont de pures allégories

Les musiciens au second plan sont, là encore, immergés dans la musique qui est, avec la nature et l'amour, la condition troisième de leur félicité,

mais sans que l'on puisse établir une quelconque hiérarchie entre elle et les deux autres.

Ils n'ont visiblement que faire du spectateur. Pour Walter Pater, « on croit entendre les grelots des troupes, le seau qui descend dans le puits en grinçant, les musiciens qui sont en train d'accorder leurs instruments ». Celui de gauche se penche comme pour se rapprocher de la note qu'il cherche passionnément, parmi l'orchestration où se mêlent la nature mystérieusement belle, la présence au loin des animaux, les figures féminines, si calmes et si belles. Toute cette ambiance voluptueuse en même temps que mélancolique, tend à envelopper la capricieuse et divine inspiration. La disposition de l'ombre et de la lumière, proche de Léonard, crée un rythme presque sonore. La composition est sinueuse comme une ligne mélodique. L'usage du glacis donne à sa peinture une qualité atmosphérique et mystérieuse.

S'il est permis d'attribuer la jeune femme, à gauche du tableau, au Titien, il semble que celle de droite, qui complète le trio des musiciens avec sa flûte, ne peut appartenir qu'à Giorgione, tant elle ressemble dans son anatomie à la jeune femme de *La Tempête*. Elle aussi est tout à la musique et nous tourne ostensiblement le dos. Mais encore une fois, nous n'entrerons pas dans le débat des attributions, celles-ci étant fondées en grande partie, sur l'intuition de chacun, plus que sur des preuves irréfutables.

Mais rappelons-nous, pour mémoire, la par ailleurs splendide *Vénus et Cupidon* de Titien. Titien l'emportera par la vitalité de sa peinture et l'expression de la volupté des chairs, mais il lui faudra toute sa longue vie pour accéder à une dimension spirituelle comparable à celle de son maître Giorgione.

D'autres peintres par la suite essayèrent de réunir leur double aspiration, musicale et picturale, mais *Le Concert champêtre* est sans aucun doute, l'œuvre la plus convaincante de cette union des arts, dont Baudelaire a pu rêver, ce lieu magique « où les couleurs, les senteurs et les sons se répondent ».

On peut également rapprocher deux autres peintres du XVII^e siècle, l'un hollandais, l'autre français, qui tous deux surent transmettre dans leurs œuvres, pour le spectateur, une émotion proprement musicale.

Il s'agit de Vermeer et de Poussin, qui tous deux ont su dépasser le phénomène de mode.

Chez Vermeer cela est très net dans *La jeune fille au virginal*. La jeune fille nous prend à témoin de l'émotion musicale que lui a inspirée le paysage ornant l'instrument sur lequel elle est en train de jouer.

La composition est volontairement centrée sur les trois éléments que sont la jeune fille dans son admirable robe bleue, le virginal et la peinture peinte sur l'instrument même.

Cet huis-clos est révélateur. On sait d'ailleurs que le peintre était lié par goût et par intérêt pour vendre sa peinture, avec le centre musical et familial qu'avaient créé à Anvers, les Duarte, père, fils et petites filles, dont les plus célèbres furent Leonora et Francisca à la voix d'or. Juifs marranes portugais réfugiés à Anvers, amateurs d'art et collectionneurs, les Duarte ont certainement figuré parmi les familiers de Vermeer, peut-être même parmi ses modèles. Cela pourrait expliquer que dans les trente-sept œuvres qui nous restent de ce peintre génial, huit au moins représentent des musiciennes.

La *Jeune musicienne debout* dans sa belle robe, blanche cette fois-ci, et beaucoup d'autres nous confirment l'intimité étroite qui unissait peinture et musique dans sa recherche : *La joueuse de luth*, *La joueuse d'épinette*, *Le concert*, *L'Atelier*.



Ce dernier tableau évoque irrésistiblement, par la qualité de silence qu'il présente, la phrase de Miles Davis « la véritable musique est le silence. Toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence ».

La Leçon de Musique a donné lieu à beaucoup d'interprétations différentes concernant le personnage masculin, mystérieux et ses rapports avec la musicienne qu'il écoute avec une grande attention. Une chose est certaine c'est que la musicienne est tout entière à sa musique puisqu'elle nous tourne le dos. L'inscription sur le couvercle du virginal

de superbe facture, probablement fabriqué par le célèbre facteur anversois, Andreas Ruckers, est d'ailleurs éloquente : *Musica laetitiae comes medicina dolorum* (la musique, compagne et baume sur les douleurs).

La maîtrise technique, la silencieuse complicité des objets, le tapis, la chaise bleue, la carafe ronde et blanche, jointes à la présence manifeste du peintre dans le reflet des pieds du chevalet dans le miroir, tout concourt à ce « pacte conciliateur » dont on a pu relever l'existence, cette correspondance des arts dont Vermeer a le secret.

Autre exception dans ce XVII^e siècle où régnait partout une culture très codée, c'est Poussin. Il a vécu une grande part de sa vie à Rome et fut un grand admirateur du Dominiquin chez qui il avait appris la peinture sur le modèle vivant. Ce même Dominiquin qui avait « inventé » un luth, et qui offre une magnifique joueuse de basse de viole, tellement inspirée par le ciel, qu'elle en néglige de regarder la partition que lui présente le petit angelot.

Dominiquin nous donne au passage une preuve éclatante de l'interdépendance dans la société italienne cultivée de l'Italie de ce temps, entre peinture et musique.

Venons-en à Poussin, intéressons-nous à cette sublime *Inspiration du poète*, dans laquelle Apollon ayant à sa droite la muse Calliope, s'appuie comme négligemment sur sa lyre, qui bizarrement, ne comporte pas de cordes, tant la musique est présente, sans même le secours de leur intervention. Ou bien est-ce, comme le suggère Marc Fumaroli, parce qu'Apollon communique ainsi au poète les sonorités de son instrument, à l'aide de son doigt tendu vers lui ? Nous aurions alors ainsi une fusion complète entre musique, peinture et poésie, l'œuvre d'art total.

Le mystère qui entoure cette œuvre la rend encore plus émouvante.

Voyons ce qu'écrit Marc Fumaroli, dans sa lumineuse étude à laquelle je vous renvoie tant elle est éclairante :

« Depuis le Dominiquin, tous les artistes en Italie sont en quête de la musique inouïe des anciens grecs et de ses instruments, fidèles interprètes de la vraie musique cosmique, inaudible aux oreilles grossières, dont les musiciens « gothiques » (terme très péjoratif à l'époque), avaient perdu le secret. »

Cette quête à laquelle Marcile Ficin s'était déjà attaché, au XVI^e siècle, devait mener à l'essor d'une musique libérée de la polyphonie, nouvelle monodie accompagnée que Monteverdi nommera la *seconda pratica*.

L'opéra et l'écriture mélodique à l'italienne naissaient en effet autour de 1600, d'après les textes de Ptolémée et de Vitruve, pour répondre à l'harmonie mathématique et astrale de l'Univers.

Pour Zarlino et Doni, la musique sacrée telle que l'avait réformée Palestrina était conforme à la musique grecque et en même temps aux injonctions du concile de Trente, puisque les paroles en étaient

parfaitement compréhensibles. Mais elle était en contradiction complète avec la délectation sensuelle et profane que les « modernes » avaient voulu en tirer. Délectation qui imprégnait cette musique baroque, dont les grandes fresques de Pierre de Cortone représentaient l'équivalent plastique.

Pour Zarlino, ces « modernes » « n'ont rejeté l'art de la fugue, du contrepoint, des canons, que pour mieux flatter les passions les plus sensuelles des auditeurs et pour se rendre incapables de sublime et d'héroïque »

Les luttes doctrinales battaient alors leur plein.

Poussin qui, toujours d'après Marc Fumaroli, « n'était pas un curé », bien que d'esprit profondément religieux, réussit dans cette inspiration du poète, le tour de force de concilier l'effusion poétique des anciens Grecs et les exigences de spiritualité du siècle.



Poussin ici, nous montre le groupe éclairé par un soleil naturel finissant, frôlant la muse et Apollon de sa caresse ombreuse, pour éclairer de pleine face le poète inspiré.

« Les rayons lumineux créent pour l'œil de véritables objets musicaux stables et frémissants »

Apollon, dieu de la lumière, de la raison, de la musique, trône accompagné de la muse Calliope chez qui sont réunies sagesse et beauté. Ils sont en pleine nature, même si l'absence de recul par rapport aux personnages ne nous permet pas de voir les arbres en leur entier (il s'agit de lauriers).

Poussin, réagit donc contre l'éclairage brutal et artificiel de Caravage, son fameux *chiaroscuro*, qui fit suite à sa période claire, encore manifeste dans le *Repos pendant la fuite en Égypte*, œuvre imprégnée du mysticisme subversif du Caravage, avec cet ange musicien très « incarné », avec ses ailes de pigeons lisant la partition que lui tend un Saint Joseph éberlué.

Pour Philippe Beaussant, il s'agit de « La dernière œuvre heureuse de Caravage », avant de se consacrer à son combat entre l'ombre et la lumière. Poussin quant à lui, a réussi le rêve de tant d'artistes, de réunir en une seule œuvre, peinture, musique et poésie.

À ces quelques exceptions près, pendant des décennies à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle, peinture et musique constituaient, même si on les associait dans les tableaux, des disciplines bien séparées.

La vraie raison en fait est l'apparition au XVII^e siècle de l'Opéra, qui est une œuvre d'art total, dans laquelle, peintres, chanteurs, musiciens, décorateurs, machinistes vont collaborer, comme dans le décor du palais d'Armide de Lully. Hélas tous ces décors éphémères ne survivront pas pour la plupart et sont perdus pour nous. Au vingtième siècle, décors et costumes, créés par des artistes reconnus, sont pour beaucoup, heureusement conservés.

Observons maintenant les tentatives modernes d'union des deux formes d'art

Au XIX^e siècle et jusqu'à près de nous, se manifesta un désir violent chez les artistes, d'unir et mêler étroitement tous les arts, soit que les musiciens s'inspirent d'œuvres picturales, soit l'inverse.

L'Île des morts de Böcklin du musée de Leipzig, est un tableau qui a inspiré Reger et Rachmaninov.

Böcklin était un peintre symboliste, et partageait avec les peintres de ce courant, ce même désir d'unir tous les arts.

Déjà chez les Impressionnistes, l'amitié que partageaient Claude Debussy et Monet était due pour une grande part à la complicité et la symbiose qui les unissaient. Debussy s'inspira également pour sa musique de Whistler, de Vélasquez et de Watteau. Renoir mêla très souvent la musique à ses peintures, ainsi que Marie Cassatt pour ne citer que quelques-uns parmi les Impressionnistes.

Un autre exemple, très proche de nous cette fois, d'adéquation fusionnelle réussie, entre peinture et musique, semble être celle de Guetty Long et ses gravures sur le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen.

Michèle Barbe, chargée à Paris IV des rapports entre musique et Arts plastiques souligne ainsi l'accord parfait de ces deux œuvres :

« Guetty Long a rejoint Olivier Messiaen au plus près de ses intentions et de son langage. Nombre d'éléments formels mélodiques et rythmiques s'y retrouvent. De même les caractères expressifs et les significations profondes de sobriété, de spiritualité, de message d'espérance sont quelques-uns des aspects majeurs du quatuor retenus par Guetty Long pour sa gravure. »

Cette aspiration globalisante de l'art est peut-être, finalement, comme Eugenio d'Ors a pu le dire du Baroque, une constante de l'esprit humain. Mallarmé, Bergson, Proust en étaient animés. Les préraphaélites anglais, les romantiques allemands, ou suisses comme Ricker ou Holder également.

On s'est efforcé au début du XX^e siècle d'établir des rapprochements, dont certains n'étaient pas fondés, entre peintres et musiciens. Pensons au rapprochement finalement bien artificiel établi entre Berlioz et Delacroix, alors que, dans son journal, Delacroix exprime à de nombreuses reprises sa phobie de Berlioz. Delacroix, musicien lui-même et mélomane passionné, déclarait : « Les couleurs sont la musique des yeux et se combinent comme des notes ».

On a voulu rapprocher également Goya de Beethoven, Nerval de Schumann, Rodin de César Franck, Klimt de Mahler, et naturellement Stravinsky de Picasso.

Toute une série d'artistes, dont Malevitch et Kandinsky furent les initiateurs, éprouvèrent cette même volonté.

Kandinsky adorateur de Wagner, en prit conscience, lors du choc émotionnel ressenti au cours de la représentation de *Lohengrin*. Il créa même un opéra couleur/lumière, en un acte, en collaboration avec Thomas de Hartmann, un compositeur peu connu.

Laissons ce même Kandinsky parler de Moscou :

« Comme le final puissant d'un orchestre gigantesque, Moscou résonne. Le rose, le jaune, le vert pistache, le blanc, le bleu, le rouge flamboyant des maisons, des églises y chantent leur partition avec l'herbe d'un vert incroyable... la neige... l'enceinte des murs rouges du Kremlin »

Ayant appris dans sa jeunesse le violoncelle et le piano, sa grande aspiration fut la recherche de l'harmonie.

Pour lui « le bleu céleste avait les sons graves d'un orgue, l'orange sonnait comme l'alto, le rouge résonnait comme un tuba, le triangle avait

la sonorité épique d'une trompette ainsi que le jaune» On sait peu que le compositeur viennois Schönberg fut également un grand peintre, et qu'il exposa, de son vivant, des portraits saisissants.

Paul Klee, fils de musicien, pratiqua le violon pour gagner sa vie jusqu'en 1906. Il avait épousé une pianiste et se tenait au courant des recherches expérimentales de son temps, tout en étant très critique envers la musique dodécaphonique, trop intellectuelle et trop peu mélodique à son goût. Cependant il voulut transmettre dans l'orthogonalité de plusieurs de ses œuvres cette musique qui l'habitait.

Leurs titres sont éloquents : *Polyphonie*, *Rythme*, *Accord*, *Fugue*, *Composition*, *Ton*, ou encore *L'Ordre du contre-ut*. Dans son journal n°1081, il parle de « la peinture polyphonique qui surpasse la musique dans la mesure où le temporel y est davantage spatial ». Ses touches séparées constituent des études de contrepoint mélodique et rythmique. Sa peinture elle-même inspira plusieurs musiciens.

Matisse déplora toute sa vie de ne pouvoir traduire les symphonies de Beethoven en peinture.

Joseph Stella s'y essaya avec *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, et Moussorgski fit l'inverse avec les *Tableaux d'une exposition*. Bizet et ses *Jeux d'enfants* furent illustrés par Miro.

Le ballet *Parade* avec la musique d'Eric Satie reçut les décors et les costumes de Picasso, réalisant ainsi un spectacle total. Cocteau en avait conçu le premier l'idée et l'avait communiquée à Diaghilev. Il devait en écrire les textes, mais ces derniers furent finalement supprimés.

Les peintres Braque et Picasso utilisèrent fréquemment le thème de la guitare dans leurs peintures cubistes.

Chagall fit souvent voler dans ses ciels son violoniste. Mais chez les premiers, l'objet est une forme plastique et chez le dernier, il s'agit une allusion biographique et nostalgique.

Au sein même du mouvement des Réalités Nouvelles, dans les années cinquante, un courant proprement « Musicaliste », prit naissance, dont Valensi fut le principal représentant.

Scriabine est allé très loin dans ces tentatives. Dans son opéra *Prométhée ou le poème du feu*, il proposait un accompagnement de projections colorées, suivant la nuance des accords. Il conçut le clavier à couleurs, construit par Remington, mais qui fonctionnait très mal et dérouta le public new-yorkais, en 1915.

Citons aussi l'expérience de Walt Disney dans *Fantasia*, en particulier pour la *Toccata et Fugue* de J.S Bach.

Rappelons les « expériences musicales » de Jean Dubuffet.

Il serait aussi très injuste d'oublier Mondrian, toute sa vie hanté par la musique dont il recherchera des équivalents picturaux et qui inspirera des musiciens d'importance comme Gyorgy Ligeti, Pierre Henry et John Cage.

Lorsqu'il partit aux États-Unis, la découverte du jazz, ainsi que l'orthogonalité des buildings new-yorkais, dictèrent à Mondrian quatre ou cinq œuvres comme le *New York Boogy Woogy*, dans lequel il restitue le rythme syncopé, le tempo, la joie et le brio de la musique de jazz à ses débuts.

Et enfin Nicolas de Stael qui fut lui aussi très inspiré par la musique de jazz et l'activité des musiciens, ce dont témoigne son tableau inspiré par Sidney Bechet.

Les artistes du XX^e siècle, malgré leur désir d'unir les arts, ont-ils poussé l'exigence jusqu'à effectuer le rapprochement formes/couleurs/musique, en fonction des longueurs d'onde de chacune d'entre elles ? Un témoignage d'Olivier Messiaen, lui-même pourtant si désireux de réunir les deux arts, nous permet d'en douter :

« Il faudrait pouvoir prouver scientifiquement ce rapport, mais je n'en suis pas capable »

Nombreux sont ceux qui ont rêvé de ce rapprochement, depuis Shakespeare qui « n'aimait pas l'homme qui n'avait pas de musique en lui », en passant par Walter Pater pour qui « l'œuvre d'art est d'autant plus parfaite qu'elle se rapproche davantage de l'état de musique ».

La confusion vient du mystérieux concept d'harmonie, terme qui évoque l'union et la perfection, qui englobe les aspirations apolliniennes mais en même temps, les pulsions dionysiaques de chaque artiste. Le post-modernisme a refusé, en peinture comme en musique, cette harmonie, en une même inversion maniériste. Mais l'adéquation entre peinture et musique, chez les artistes contemporains, reste flagrante.

Il semble plus vraisemblable d'admettre que le vœu prométhéen d'unir peinture et musique sur des bases scientifiques, n'est pas encore réalisé. Le sera-t-il un jour ?

Ce rêve d'allier l'infini et l'éternel, comme chez Baudelaire, ce rêve, lui, persistera. En effet, comme l'a écrit Alfred Binet « la correspondance que le poète cherche à établir repose sur quelque sentiment commun qui forme le lien caché des choses »

Mais ne pourrions-nous pas de façon plus réaliste nous contenter, pour rapprocher peinture et musique, du terme plus galvaudé et allusif de correspondance des arts ? Chaque époque la réalisant à sa manière.

Pour cela nous vous laissons juges.

Cette conférence était accompagnée de la projection de très abondantes reproductions de tableaux et d'illustrations musicales choisies par Monique Dautemer, musicologue.

