

## **La fraternité des arts**

Photo de couverture : xxxxxxxxxxxxxxxx

© 2017, Infolio éditions, CH-1124 Gollion, [www.infolio.ch](http://www.infolio.ch)

ISBN 978-2-88474-xxx-x

Maquette : Anne-Catherine Boehi El Khodary

Mise en page : Pauline Chanel

Photolithographie : Karim Sauterel

Philippe Junod

# La fraternité des arts

NOUVEAUX CONTREPOINTS

**inFOLIO**



# Sommaire

1.	De l'œuvre d'art totale ou du <i>Gesamtkunstwerk</i> .....	11
2.	De la fortune critique du wagnérisme et de quelques malentendus.....	43
3.	Architecture et musique, un bilan.....	75
	<i>Magister dixit</i> ou l'histoire d'un malentendu.....	117
4.	Sculpture et musique, une relation paradoxale.....	123
5.	Pour une iconographie de l'auditeur. Un protagoniste oublié	147
	Une fiction d'Étienne Barilier.....	179
	Du vandalisme officiel et de Jean Nouvel.....	183



## Introduction

### De la musique avant toute chose

Ce vers célèbre de l'*Art poétique* de Verlaine (1882) nous rappelle que la musique, depuis le Romantisme, a joué un rôle d'art pilote, de même que l'architecture ou l'orfèvrerie au Moyen Âge, le jardin de la Renaissance au Baroque, ou les métiers décoratifs dans l'Art nouveau. Mais dès l'Antiquité, la musique est intimement liée à la poésie, et pour Wagner la « musique de l'avenir » se définira comme un retour à l'idéal du théâtre grec. Au Moyen Âge, l'héritage de Vitruve apparente à nouveau l'architecture à la musique. À la Renaissance, la querelle du *paragone* (sur la comparaison des arts) élargit le débat.<sup>1</sup> La musique y tient un rôle important, même si Léonard, pourtant musicien à ses heures, lui confère un rôle subalterne par rapport à la peinture. Au siècle des Lumières, le thème de la fraternité des arts [*arti sorelle* ou *sister arts*] contribue à son tour à la définition d'une esthétique moderne. La musique s'émancipe et conquiert

1 Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, éd. Claudio Scarpati, Milano: Vita e pensiero, 1993; Lauriane Fallay d'Este, *Le paragone. Le parallèle des arts*, Paris: Klincksieck, 1992; Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden: Brill, 1992.

son autonomie dans le nouveau « système des beaux-arts ».<sup>2</sup> Mais c'est à l'époque du Romantisme et du Symbolisme qu'elle montera sur un piédestal qui en fera la reine des moyens d'expression. Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff, Arthur Schopenhauer ou Walter Pater ont tour à tour affirmé la prééminence de la musique, suivis par les poètes russes Vyacheslav Ivanov, Andreï Biely ou Alexandre Blok, le tchèque Emil Frantisek Burian, et les hommes de théâtre Adolphe Appia, Constantin Stanislavski ou Vsevolod Meyerhold par exemple. En 1902, dans un article programmatique intitulé « La peinture musicienne et la fusion des arts », Camille Mauclair qualifiait la musique de « principe unificateur » et déclarait qu'elle a réveillé « le sentiment des correspondances secrètes » et qu'elle « envoie les divers arts ». Ricciotto Canudo, auteur en 1911 d'un *Essai sur la musique comme religion de l'avenir*, parlait dix ans plus tard de « la convergence musicale de tous les arts », une idée qu'allait développer Henry Valensi en 1936 dans son manifeste du *Musicalisme*, qui prône « la musicalisation des arts ».

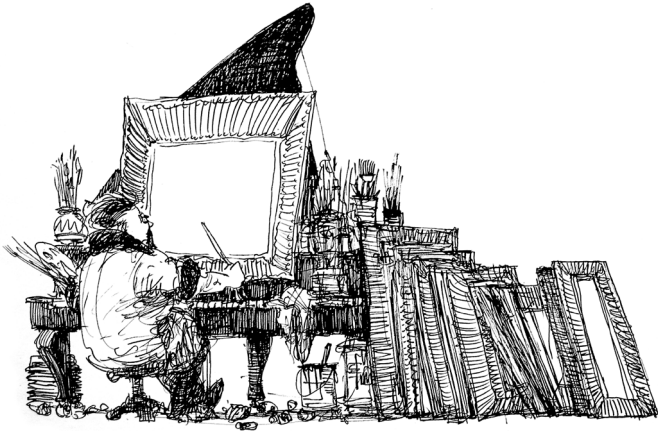
C'est à ce rôle fédérateur de la musique que sont consacrés ces quelques essais, qui s'inscrivent dans la suite d'un premier recueil, centré plus spécialement sur la peinture.<sup>3</sup> Le triptyque s'étend ici à l'architecture et à la sculpture, et l'ensemble est placé sous l'égide du *Gesamtkunstwerk* ou

2 Paul O. Kristeller, « The Modern System of the Arts : a Study in the History of Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 496-527 et XIII, 1952, p. 17-46, trad. *Le système moderne des arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes : Chambon, 1999 ; Marie-Pauline Martin / Chiara Savettieri (ed.), *La musique face au système des arts, ou Les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Paris : Vrin, 2013.

3 Philippe Junod, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève : Contrechamps, 2006.



« œuvre d'art totale », un concept qui a fait couler beaucoup d'encre et généré bien des malentendus<sup>4</sup>. Il en va de même de l'influence de Richard Wagner, qui sera soumise ici à un regard critique et parfois ironique que l'on voudra bien nous pardonner, dans la mesure où n'est pas remise en question l'importance ni la qualité de l'œuvre du géant de Bayreuth.



Martial Leiter, *Moussorgsky composant ses « Tableaux d'une exposition »*, 2004, © l'artiste.

4 Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, Paris : CTHS-Institut national d'Histoire de l'Art, 2006.



# 1. De l'œuvre d'art totale ou du *Gesamtkunstwerk*

Galvaudée, voire dévoyée par le compositeur Karlheinz Stockhausen, qui qualifiait les attentats du 11 septembre 2001 de « *Gesamtkunstwerk* » grandeur nature, la notion connaît une inflation suspecte, l'imprécision n'étant pas étrangère à son succès.<sup>1</sup> L'examen de la bibliographie est révélateur à cet égard. L'expression d'« œuvre d'art totale » est en effet employée dans les contextes les plus hétérogènes. C'est ainsi que l'on a pu invoquer à son propos le théâtre antique, modèle idéal du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, les *Mystères* médiévaux, les « fabriques » (*Bauhütten*) gothiques (la cathédrale<sup>2</sup> servira souvent d'emblème, de Karl Friedrich Schinkel à Lyonel Feininger), le monastère médiéval, les grands jardins de la Renaissance, les *Schatz-* ou *Wunderkammer*, le « *bel composto* » du Bernin, l'opéra baroque, l'art pyrotechnique, les fêtes, pompes, entrées

1 Bernd Euler-Rolle, « Kritisches zum Begriff des « Gesamtkunstwerks » in Theorie und Praxis », in *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 1993, vol. 25, p. 365-374; Claudine Amiard-Chevrel et al., *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 2002; Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim, Olms, 2004.

2 Sylvain Amic/Ségoène Le Men (dir.), *Cathédrales 1789-1914, un mythe moderne*, Paris, Somogy, 2014.

solennelles, la féerie ou le mélodrame romantiques, le ballet, les processions, cortèges historiques et autres mascarades, les expositions universelles, l'urbanisme, le *Ring* et la *Stadtbahn* à Vienne, et jusqu'à Disneyland ! Cet inventaire à la Prévert tient plus de l'encyclopédie chinoise inventée par Jorge Luis Borges que d'une quelconque rationalité scientifique. Force est de constater que l'œuvre d'art totale fait aujourd'hui figure de tarte à la crème et sert souvent de cache-misère aux déficiences méthodologiques.

Cette vogue du terme *Gesamtkunstwerk* est relativement récente, et l'on rappellera à ce propos que la notice qui lui est consacrée par l'encyclopédie *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart)* n'apparaît que dans l'édition de 1995.<sup>3</sup> Employé pour la première fois en 1827 dans le traité d'esthétique de Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, le concept fut relancé par l'exposition d'Harald Szeemann à Zurich en 1983.<sup>4</sup> Après avoir été longtemps occultée par la doxa du « moderne classique », fruit d'une perspective isolationniste, formaliste et puriste (de G.E. Lessing à Clement Greenberg, Theodor Adorno ou Michael Fried), l'esthétique de la synthèse des arts a trouvé une nouvelle actualité à l'heure de la critique des avant-gardes ou de la révision des hiérarchies de valeurs et des critères de jugement. Favorisé par la multiplication des expériences multimédia, l'art contemporain se caractérise souvent par la transgression des frontières, le brouillage des catégories et le mélange des genres.

3 Dieter Borchmeyer, « Gesamtkunstwerk », in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, éd. Friedrich Blume et al., 9 vols., Kassel/Bâle 1994-1999, vol. 3 (1995), col. 1282-1289.

4 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, éd. Harald Szeemann, cat. expo., Zürich, Kunsthaus, 1983.

Or la collaboration des arts ne date pas d'hier et trouve dans le passé de nombreux antécédents, qui sont souvent revendiqués par les théoriciens de l'œuvre d'art totale. Il n'est donc pas interdit de penser que l'application rétrospective du concept de *Gesamtkunstwerk* est le produit d'un effet rétroactif.

Devant la multiplication des acceptions qui ont cours, et dont les interférences ne font qu'aggraver la confusion, il convient donc de faire le ménage et de tenter de mettre un peu d'ordre dans le chaos terminologique. Le terme *Gesamtkunstwerk* appartient en effet à la catégorie de ces concepts que les Anglais qualifient de « portemanteau », chacun pouvant y accrocher sa propre définition. On peut classer celles-ci, variables d'un pays à l'autre, en diverses rubriques, qui se recoupent partiellement et peuvent relever de perspectives esthétiques, philosophiques, psychologiques, anthropologiques, sociales ou politiques.<sup>5</sup> Leur dénominateur commun est une volonté de réunion, que ce soit celle des disciplines ou techniques artistiques, des cinq sens, de l'acteur et du spectateur, de l'art et de la vie, de l'art et de la science, voire de l'univers entier. « Merz signifie créer des liens, de préférence avec toutes les choses du monde », déclarait K. Schwitters, dont l'atelier (« *Merzbau* ») incarne de manière spectaculaire cette volonté unificatrice.<sup>6</sup>

5 Cf. Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim, 2004; Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, Paris, 2006.

6 Kurt Schwitters : *Merz, ein Gesamtweltbild*, Basel, Museum Tinguely, 2004.

## Quelques définitions

1) La première acception, la plus générale, est celle de la convergence ou synthèse des divers modes d'expression. De la collaboration des « arts réunis » à leur « fusion », le chemin est long. Rousseau, dans l'article « Opéra » de son *Dictionnaire de musique*, déclarait que « l'union des trois Arts qui constituent la Scène lyrique, forme entre eux un tout ».<sup>7</sup> L'idée de leur unité originelle, *Ars una*, remonte aux Romantiques, Novalis, Wackenroder, Tieck, Schiller, Schelling, les frères Schlegel, E.T.A. Hoffmann, Brentano, Eichendorff ou Coleridge par exemple, qui l'avaient généralement conçue sous les espèces de la « poésie universelle ».<sup>8</sup> C'est à l'auteur de *L'œuvre d'art du futur* (1849) et de *Opéra et drame* (1851), que l'on attribue à tort l'invention du terme *Gesamtkunstwerk*, qu'il n'employait d'ailleurs qu'avec parcimonie. Richard Wagner voulait réconcilier la danse, la musique et la poésie, les « trois sœurs originelles » (*drei urgeborenen Schwester*), dans le drame musical et réaliser « l'union de toutes les branches de l'art ». Mais en dépit des nombreuses critiques dont ses théories on fait l'objet (chez Camille Mauclair, Edward Gordon Craig ou Wassili Kandinsky par exemple) leur influence fut considérable, tant sur le symbolisme, par l'intermédiaire de la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), que sur l'expressionnisme ou les débuts de l'abstraction. « Tous les arts proviennent de la même et unique racine », répondra Kandinsky,

7 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1995, p. 959.

8 Chang-Sun Kuon, *Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer*, Bern, Lang, 2003.

qui modifiera cette triade en musique, danse et couleur.<sup>9</sup> En 1912, dans l'almanach du *Blauer Reiter*, « livre synthétique » qui se proposait d'« abattre les murs entre les arts », Leonid Sabaneiev déclarait : « Il est temps de rassembler à nouveau les arts dispersés [...] Tous doivent être réunis dans une œuvre unique. »<sup>10</sup>

2) Le total synesthésique ou la mise à contribution de tous les sens est un vieux rêve, dont la fascination se perpétue jusque dans les expériences dites multimédia de l'art contemporain.<sup>11</sup> Déjà Stendhal : « J'ai souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on les jouait dans l'orchestre d'un théâtre et si, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre. »<sup>12</sup> Philipp Otto Runge avait conçu son cycle des *Heures* comme « un poème abstrait, pictural et musical, avec des chœurs, une composition pour les trois arts réunis, pour laquelle l'architecture devrait fournir un bâtiment approprié. »<sup>13</sup> Caspar David

9 Wassili Kandinsky, « Cours du Bauhaus », in *Ecrits complets III, La synthèse des arts*, ed. Ph. Sers, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, p. 166 et passim ; cf. Christian Merlin, « La place de Wagner dans l'utopie de l'œuvre d'art totale selon Kandinsky », in *R. Wagner: points de départ et aboutissements*, Actes du colloque d'Amiens, Université, 2002, p. 179-88.

10 Leonid Sabanejew, « Prometheus von Skrjabin », in *Der Blaue Reiter (1912)*, rééd. München : Piper, 1965, p. 110.

11 Hans Günther (éd.) *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1994.

12 Stendhal, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn (1814)*, in *L'âme et la musique*, éd. S. Esquier, Paris : Stock, 1999, p. 98.

13 Philipp Otto Runge, Lettre à son frère du 22.II.1803, in *Hinterlassene Schriften*, II, Göttingen, Vandenhoeck, 1965, p. 202.

Friedrich a peint pour la cour de Saint-Pétersbourg une série de quatre tableaux (perdus) qui devaient trouver un accompagnement sonore, « afin que musique et peinture s'accordent et que l'une soutienne l'autre. »<sup>14</sup> Moritz von Schwind projetait en 1835 un cycle de peintures pour sa « salle Schubert ». À Rome, en 1865, Liszt « illustra » sa *Dante-Symphonie* à l'aide de vingt-sept tableaux de Bonaventura Genelli représentant des scènes de la *Divine comédie*. Quant à Wagner il rêvait d'une lecture publique d'un roman de Goethe dans une galerie d'art accompagnée par l'exécution d'une symphonie de Beethoven.

Bien que souvent limitées, comme dans le cas de l'audition colorée, aux sens « nobles » de la vue et de l'ouïe, les correspondances n'ont pas tardé à investir le goût, l'odorat et le tact. Le père Castel avait déjà envisagé la création d'un clavier s'adressant aux cinq sens. Développée à plusieurs reprises, cette idée traversera les siècles et nourrira les fantasmes de Huysmans (l'orgue à bouche de Des Esseintes dans *À rebours*) ou de Boris Vian (le « pianoktail » de Colin dans *L'écume des jours*). En 1891, au Théâtre d'art, Paul Napoléon Roinard présentait une adaptation du *Cantique des cantiques* inspirée de Rimbaud, où chaque voyelle prononcée était associée à une couleur et à un parfum. L'année suivante, un « concert parfumé », *A Trip in Japan in 16 Movements*, était organisé à New York. L'exécution du *Prométhée* de Scriabine au Carnegie Hall en 1915 comprenait également un accompagnement chromatique (*Iuce*) et olfactif. Les « métachronies » de Valentine de Saint-Point, certaines expériences cinématographiques aux USA ou *L'aviateur Dro*,

14 Lettres à Joukowski des 14.X. et 12.XII 1835, in Sigrid Hinz (éd.), *C.D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin, Henschel, 1968, p. 65-70.



opéra de Balilla Pratella (1920), sacrifieront à la même ambition, de même que la cuisine futuriste. En 1958, Allan Kaprow, le théoricien des *happenings*, revendiquera encore l'utilisation des « spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher.<sup>15</sup> »

3) Le troisième sens concerne le seul domaine des arts visuels. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo avait reproché à l'architecture moderne de n'être « plus l'art total » et de n'avoir « plus la force de retenir les autres arts. »<sup>16</sup> Henry Van de Velde, pour qui « l'essence de l'ornement est synthèse », cherchera lui aussi à réunir dans un « art total » (*Gesamtkunst*) architecture, peinture et sculpture, qui selon lui ne s'étaient séparées que par « dégénérescence et égoïsme ». <sup>17</sup> La collaboration de tous les métiers deviendra la pratique dominante de l'Art nouveau, qui s'inscrit sous la bannière de l'émancipation des arts décoratifs, préparée par le mouvement *Arts and Crafts*. Otto Wagner, Josef Hoffmann, Hector Guimard, Antoni Gaudí, Victor Horta ou Charles Rennie Mackintosh, entre autres, ont souscrit à cette esthétique unitaire, mise en œuvre tant par les Écoles de Glasgow ou de Nancy que par la Wiener *Werkstätte*.

En 1902, la fameuse 14<sup>e</sup> exposition de la Sécession viennoise, conçue comme un tout unitaire jusqu'à l'affiche et au catalogue, constituait un exemple privilégié de

15 Allan Kaprow, « Notes sur la création d'un art total » (1958), in *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 40-42.

16 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Gallimard [Pléiade], 1975, p. 184.

17 Henry Van de Velde, *Aperçus en vue d'une synthèse d'art*, Bruxelles, l'auteur, 1895.

*Gesamtkunstwerk* en mariant les diverses techniques selon le principe de l'*ars una*, défendu alors par la revue *Ver sacrum*.<sup>18</sup> Mise en scène par l'architecte Joseph Hoffmann, cette manifestation réunissait les contributions de Gustav Klimt, Alfred Roller (décorateur à l'Opéra de Vienne), Kolo Moser et Adolph Böhm. Cette œuvre collective relevait d'un nouvel « art de l'espace » (*Raumkunst*) selon l'expression de Max Klinger, qui avait déjà imaginé en 1891 « une action commune de tous les arts visuels correspondant à ce que Wagner cherchait et réalisait dans ses drames musicaux. »<sup>19</sup> Le Palais Stoclet à Bruxelles, le Sanatorium de Purkersdorf en Autriche, l'Aubette à Strasbourg ou la maison construite par Mackay Hugh Baillie Scott à Waldbühl en Suisse (1909-1911) fourniront autant d'exemples spectaculaires d'une application rigoureuse de ce principe unitaire, tandis que le très wagnérien *Palau de la Musica* de Barcelone illustre à sa manière la collaboration des arts. L'architecture (avec Peter Behrens) ou l'urbanisme (Camillo Sitte) contribueront également à ce mouvement. Et c'est aux « Ateliers d'art réunis », ouverts en 1909 à la Chaux-de-Fonds sous la direction de Charles L'Eplattenier, que se forma Charles-Édouard Jeanneret. Sous le nom de Le Corbusier, il allait continuer à pratiquer la

18 Marian Bisanz-Prakken, « The Beethoven Exhibition of the Secession and the Younger Viennese Tradition of the Gesamtkunstwerk », in : *Focus on Vienna 1900: Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History*, éd. Erika Nielsen, Munich 1982 (*Houston German Studies*, vol. 4), p. 140-149 ; Jean-Paul Bouillon, *Klimt: Beethoven*, Genève, Skira, 1986 ; Ekkehard Mai, « Wiener Sezession 1902: die Ausstellung als Gesamtkunstwerk », in *Die Kunst der Ausstellung*, éd. Bernd Klüser et Katharina Hegewisch, Leipzig, Insel, 1995, p. 22-31.

19 Max Klinger, *Malerei und Zeichnung* (1891), in Manfred Boetzkas *et al.*, *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*, Mainz, Ph. von Zabern, 1984, p. 17.

peinture et la sculpture tout au long de sa carrière. Quant au Bauhaus, il développera les artisanats industriels tout en ressuscitant l'idéal des chantiers médiévaux. En 1919, illustré par la gravure de la *Cathédrale* de Lyonel Feininger, le programme enjoignait architectes, peintres et sculpteurs à travailler de concert. Les maisons Sommerfeld à Berlin (Walter Gropius, 1921), « Am Horn » à Weimar (Georg Muche, 1923) en témoignent, comme la maison Schröder à Utrecht (Gerrit Rietveld, 1924).

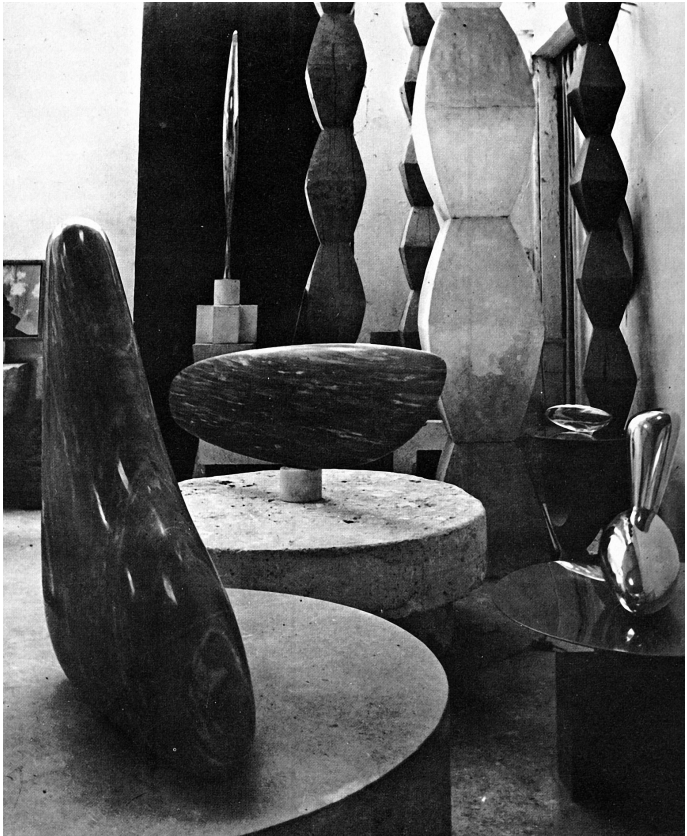
Gottfried Semper déjà, auteur d'un projet de théâtre pour son ami Wagner, avait estimé que l'architecture devait réaliser la rencontre des arts. Et dans une lettre à Franz Liszt, le maître de Bayreuth voyait lui-même dans le *Gesamtkunstwerk* architectural le pendant du drame musical. Kandinsky confirmera la liaison entre ces deux conceptions : « Habituellement on conçoit par art synthétique l'art dont les œuvres sont créées par l'intermédiaire de disciplines artistiques diverses », déclarait-il dans une conférence prononcée en 1921. Après avoir énuméré les composantes de cette « réunion des arts » – architecture, sculpture, peinture, mélo-déclamation, danse, opéra, etc. – il ajoutait : « c'est ainsi que l'art monumental était compris par Wagner... »<sup>20</sup> L'année précédente, son programme d'enseignement à l'*INCHUK* prônait déjà les relations réciproques qui définissent l'art « monumental » ou « total » (*Kunst im Ganzen*).

20 Wassili Kandinsky, « De la méthode de travail sur l'art synthétique » (Conférence à l'Académie russe des Sciences artistiques, 1921), in Christian Derouet / Jessica Boissel, *Kandinsky, œuvres*, Paris, Centre Pompidou, 1984, p. 158-59.

4) Une œuvre peut être conçue sous forme de cycle ou de série. Sorte d'extension du polyptyque ou des pendants, le cycle réunit une séquence de plusieurs tableaux liés par un thème commun. En empruntant à la musique un modèle d'articulation, le compositeur et peintre Mikalojus Konstantinas Ciurlionis organisait les siens comme la succession des mouvements d'une sonate ou d'une symphonie. Quant à la notion de série, elle s'inscrit au cœur de la modernité. Son principe consiste à créer un ensemble où le tout représente plus que la somme des parties, et dont le sens réside dans la relation entre celles-ci. D'où l'intérêt de les exposer ensemble, comme le fit Claude Monet avec ses *Meules*, *Peupliers*, et autres *Cathédrales*, elles aussi souvent qualifiées d'œuvre totale.

5) À l'idée de série est liée celle de genèse. Ainsi le cycle des *Nymphéas* ne constitue-t-il pas seulement des ensembles dans l'espace (la galerie Durand-Ruel ou le Jeu de Paume par exemple), mais également un processus dans la durée : son élaboration s'étendit sur une trentaine d'années, de 1895 à 1924. Le chantier de la *Porte de l'Enfer*, qui occupa Rodin de 1880 à sa mort, mérite également le titre d'œuvre d'art totale. Il en va de même de l'atelier de Brancusi, qui constitue dans ses dispositions successives des créations en soi, désignées comme telles par les photographies de l'artiste qui immortalisent son devenir.<sup>21</sup> L'aboutissement en sera le Grand Œuvre de Tîrgu Jiu (1935-38). Quant au *Merzbau* de Schwitters, agrégat dont la

21 Cf. Cristian-Robert Velescu, « Brancusi et la synthèse des arts », in *Autour de l'atelier de Constantin Brancusi*, Bucarest, Univers Enciclopedic Books, 2015, p. 161-193.



Constantin Brancusi, *L'atelier*, c. 1932, © Centre Pompidou.

croissance se nourrit de l'œuvre en s'identifiant à elle et finit par englober l'artiste lui-même, il constitue un cas exemplaire d'*opus in statu nascendi* ou de *work in progress*.

6) La fusion de l'art et de la vie est également une revendication d'origine romantique, remise à l'ordre du jour par les Futuristes, les Constructivistes, Dada, le mouvement Devetsil ou le Poétisme de Karel Teige, le théâtre de Vsevolod Meyerhold ou de Georg Fuchs, la musique d'Eric Satie, puis par le mouvement *Fluxus*. Happenings, événements, performances, installations ou expériences scéniques en déclineront de nouvelles modalités. En 1962 le Dylaby (« labyrinthe dynamique ») de l'exposition du Stedelijk Museum de La Haye fut qualifié d'œuvre éphémère d'art total. Alan Kaprow<sup>22</sup>, qui prônera lui aussi la création d'un « art total », et le définira comme « un art qui tend à se perdre hors de ses limites », insistera sur la participation du public, retrouvant ainsi, mais à un autre niveau, la vocation collective que Wagner avait attribuée à son entreprise en invoquant la dimension populaire de la fête (*Gesamtvolkskunst*). Alexandre Scriabine envisageait une « grandiose fête de toute l'humanité qui unifierait les manifestations de tous les arts. »<sup>23</sup> En 1918, Adolphe Appia déclarait : « L'art dramatique de demain sera un acte social auquel chacun apportera

22 Alan Kaprow, « Notes sur la création d'un art total, *op. cit.* note 14.

23 Alexandre Scriabine, *Notes et réflexions : carnets inédits*, éd. Marina Scriabine, Paris, Klincksieck, 1979, p. xviii.

son concours.»<sup>24</sup> Émile Jaques-Dalcroze visait également, dans ses festivals (*Festspiele*), cette communion du peuple à grande échelle. Le comte Harry Kessler rêvait d'une gigantesque place des fêtes en hommage à Nietzsche, et l'on organisa des danses dionysiaques à Monte Verità. L'Olympiade des travailleurs, à Vienne en 1931, ainsi que le théâtre de Nicolai Okhlopkov en Russie, conféreront à ce mouvement une dimension marxiste. Enfin, le *Gesamtkunstwerk* a parfois été assimilé aux totalitarismes, du Phalanstère de Charles Fourier aux fascisme, nazisme, communisme et autres dictatures. Tel serait le résultat d'une « esthétisation de la politique » selon Walter Benjamin.

7) D'autres acceptions de l'œuvre d'art totale font intervenir la question de l'échelle, que ce soit dans l'espace ou dans le temps. Ainsi le gigantisme permet de rapprocher, en dépit de leurs différences intrinsèques, les projets utopiques d'Étienne-Louis Boullée, les grands panoramas du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ensemble de la *Ringstrasse* de Vienne, le Palais idéal du facteur Cheval à Hauterives, la *Tour de la III<sup>e</sup> Internationale* de Vladimir Tatline, la *Sagrada Familia* ou le *Parc Güell* d'Antonio Gaudi à Barcelone, le *Vittoriale* de Gabriele d'Annunzio à Gardone, le *Grand Méta-maxi* de Jean Tinguely au Palazzo Grassi ou *Le Cyclop* à Milly-la-Forêt le *Parc des Tarots* de Niki de Saint-Phalle à Capalbio, le *Jardin d'hiver* de Jean Dubuffet, ou le *Rock Garden* de N. Chand à Chandigarh. On peut penser aussi à la *Symphonie des sirènes* d'Avraamov à Bakou en 1922, ou à certaines représentations

24 Adolphe Appia, *La musique et la mise en scène (1892-97)*, Berne, Theaterkultur-Verlag, 1963, p. xiii.; cf. Mary Elizabeth Vander Vennet-Tallon, « Adolphe Appia et l'œuvre d'art totale », in C. Amiard-Chevrel, *L'œuvre d'art totale*, *op. cit.* note 1, p. 89-109.

en plein air, comme le *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal et Max Reinhardt sur le parvis de la cathédrale de Salzbourg, ou le *Grand théâtre du monde* de Pedro Calderòn sur celui d'Einsiedeln, et l'on a également qualifié d'œuvres d'art totales certaines réalisations de Karlheinz Stockhausen ou de Robert Wilson, dont la durée excède les dimensions habituelles d'un spectacle.

8) « Chaque œuvre naît [...] exactement comme naquit le cosmos », écrivait Kandinsky. « La création d'une œuvre, c'est la création du monde. »<sup>25</sup> La dimension cosm(ogon)ique constitue l'aboutissement logique de cette volonté de totalisation universelle. Un manifeste futuriste de 1915, signé par Balla et Depero, s'intitulait *Reconstruction futuriste de l'univers* et annonçait des « concerts aériens ». On retrouve ici le thème de l'harmonie des sphères, comme dans l'expérience initiatique du grand *Mystère* de Scriabine, qui se prenait parfois pour Dieu lui-même et voulait « créer la terre et les systèmes planétaires des astres (le cosmos) ».<sup>26</sup> La connotation prophétique des plaidoyers pour « l'art du futur » est souvent empreinte de messianisme. Appia, dans *L'œuvre d'art vivant* (1921), appelait de ses vœux « la cathédrale de l'avenir ». Dans le monde des correspondances, teinté d'occultisme théosophique, la composante mystique n'est pas absente et relève d'une sacralisation qui fait de l'artiste un prêtre, du spectacle un rituel et de la salle un sanctuaire, comme celui de Bayreuth ou le *Palau de*

25 Wassili Kandinsky, *Rückblicke* (1913-1918), trad. *Regards sur le passé et autres textes*, éd. J.P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 116.

26 Alexandre Scriabine, *Notes et réflexions*, op. cit. note 21, p. 35.



*la Musica Catalana* de Barcelone. Le *Goetheanum* de Rudolph Steiner à Dornach (1913-1920 et 1925-1928) fut qualifié par Édouard Schuré de « nouveau Bayreuth ». La notion réapparaît d'ailleurs avec le *Tempel des neuen Glaubens* de Fidus (1896), le « Temple d'art » (*Kunsttempel*, 1926-1929) de Johann Michael Bossard à Jesteburg-Lüllau, près de Hambourg (une maison-atelier qui réunit tous les arts plastiques), ou le projet de Temple d'Indore de Constantin Brancusi<sup>27</sup> en Inde (1938). L'utopie cristalline du mouvement architectural de la *Chaîne de verre* (*Gläserne Kette*, 1919-1920, avec Bruno Taut, Wenzel Hablik, Hermann Finsterlin, Wassili Luckharrdt ou Hans Scharoun) témoigne elle aussi d'une ambition cosmique. Une volonté de dépassement dont témoigne également le suprématisme de Malévitch, ainsi que les nombreuses spéculations sur la quatrième dimension qui passionnèrent les ateliers de l'époque. Tel sera encore le cas des projets de Karl Gerstner, de son *Color Dome-The Mystery of Light*, basé sur les correspondances entre sons et couleurs (1974-), à sa *Genesis*, désignée comme « Grand Œuvre ».

## Philosophie, idéologie, mythologies

Derrière plusieurs de ces propositions apparaît comme en filigrane une *Weltanschauung* ou vision du monde caractérisée par un certain monisme. Le rôle du Surréalisme, héritier ici du Romantisme, mérite ici d'être souligné. « Diverses calamités semblent frapper l'art de ce temps. À la réflexion, elles

27 Cristian-Robert Velescu, « Le temple d'Indore de Constantin Brancusi », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, XVIII, Bruxelles, ULB, 1996, p.111-124.

se résument en un seul malaise que l'on serait tenté d'appeler l'Unité perdue», écrivait André Masson en 1939.<sup>28</sup> Et André Breton, dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*: «A quoi tend cette volonté de réduction, cette terreur de ce qu'avant moi quelqu'un a appelé le démon Pluriel?» Et d'évoquer la création d'un «mythe nouveau» pour fonder «la conjugaison de plus en plus parfaite des deux démarches poétique et plastique».<sup>29</sup> Si, pour Breton, perception et représentation sont «les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle», il en va de même des divers modes d'expression, dont le cloisonnement fait scandale à ses yeux. Envisagé dans cette perspective, tout le projet surréaliste apparaît comme une tentative désespérée pour combler une faille, racheter un écart, nier une division perçue comme malédiction. Et c'est encore cette quête fondamentale de l'unité qu'exprime la célèbre déclaration du second *Manifeste* (1930): «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.»<sup>30</sup> Tel est ainsi le dénominateur commun de notions comme celles d'«image», de «rencontre» ou de «hasard objectif», et de pratiques comme le collage, les jeux de «l'un dans l'autre», du «cadavre exquis» et de «l'objet trouvé». Quant à la pratique de l'automatisme, elle mène, selon Breton, à l'exploration du rapport entre ce qu'il nomme le «verbo-auditif» et le

28 André Masson, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1976, p. 13.

29 André Breton, *Comète surréaliste* (1947), in *La clé des champs*, rééd. Paris: 10/18, 1973, p. 159-160.

30 André Breton *Second manifeste du surréalisme* (1930), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1988, p. 781.

« verbo-visuel », préparant le terrain pour la peinture de figures ou procédés littéraires (métaphore, calembour, anagramme, etc.) chers à Hans Bellmer ou à René Magritte en particulier.

Les références à l'androgynisme platonicien ou au démembrement de Dionysos, comme à l'étymologie du symbole (le *symbolon*, fait de deux tessons recollés) ne manquent pas dans les théories de l'époque. Cette quête de paradis perdus traversera les avant-gardes. Par un paradoxe fréquent, le modernisme se révèle ainsi pétri d'archaïsme. Pour Wagner, la « musique de l'avenir » se définissait comme un retour à l'idéal du théâtre antique. Johann Georg Sulzer ou Friedrich Wilhelm Schelling l'avaient précédé en proposant déjà celui-ci comme modèle d'une réunion des arts. L'expression la plus spectaculaire de ce fantasme unitaire sera fournie par un ouvrage du marquis Saint-Yves d'Alveydre, *L'archéomètre musical*, dont le succès est attesté par trois éditions successives, entre 1903 et 1911. Son sous-titre ne manque pas de prétention : « *Clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'Antiquité. Réforme synthétique de tous les arts contemporains.* » Dans cette « science des correspondances cosmologiques », l'on retrouve toutes les séries de correspondances accumulées par les générations antérieures. Et ce n'est pas peu dire : tout est dans tout, et réciproquement. Bien qu'extrême et caricatural, le cas de Saint-Yves d'Alveydre n'est pas isolé. Son « rapporteur universel » – terminologie qui n'est pas sans rappeler celle de Charles Henry – se définit comme « évocateur scientifique et positif des plus grands mystères des religions ». <sup>31</sup>

31 Saint-Yves d'Alveydre, *L'archéomètre musical*, Paris, Dorbon, s.d. [1911].

L'univers des correspondances s'organise ainsi selon deux axes, vertical et horizontal. Le premier, qui relève des traditions occultistes, assure la solidarité du microcosme et du macrocosme, tandis que le second se fonde sur la psychologie pour ménager le passage d'un moyen d'expression à un autre. Si la transparence horizontale vise la traductibilité universelle, qui trouvera son apothéose dans l'univers numérique de l'ordinateur, la transparence verticale est aussi celle de la motivation naturelle du signe, idéal séculaire du cratylysme. Le mythe de la langue adamique ou pré-babélique, hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle, survivra dans les théories du langage poétique, chez le Mallarmé du « Grand Œuvre » par exemple, pour qui « l'explication orphique de la Terre [...] est le seul devoir du poète ». <sup>32</sup> Que ces dimensions soient étroitement liées, c'est ce que montre la spéculation sur les synesthésies développée par les Romantiques. En 1828, un dénommé Brès publiait, dans le *Journal des artistes*, un article intitulé « Analogie des couleurs et des sons ». A mi-chemin entre le Père Castel et le Rimbaud du *Sonnet des voyelles*, il échafaudait un tableau de correspondances entre couleurs, voyelles, onomatopées, sons, timbres, saveurs et planètes, le tout classé en sept catégories, un chiffre hautement symbolique, et déclarait son « système établi par la nature même dans tous les langages des hommes ». <sup>33</sup> En 1886, René Ghil, dans son *Traité du verbe*, affirmera également que « les voyelles sont de la langue la genèse ». Les spéculations de Velimir Khlebnikov,

32 Stéphane Mallarmé, « Autobiographie » (1885), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1945, p. 662-63.

33 Brès, « Etudes de la nature appliquées aux arts dépendant du dessin », *Journal des artistes et des amateurs*, II, 1828, 13 juillet, p. 17-22, 20 juillet, p. 37-40, et 27 juillet, p. 53-56.

l'auteur du Prologue de la *Victoire sur le soleil*, sur le « langage Zaoum », ou celles d'Iliazd (Iliia Zdanevitch) sur le « Toutisme » et la synthèse des arts renouvelleront cette quête des origines.

## Territoires et pratiques

Le développement de l'œuvre d'art totale peut être mis en relation avec le phénomène des vocations multiples, dont Léonard, Michel-Ange ou le Bernin avaient été des représentants emblématiques. Après celui d'E.T.A. Hoffmann, tout à la fois compositeur, dessinateur et poète, on rappellera les noms de Felix Mendelssohn, August Strindberg, Alfred Kubin, Oscar Kokoschka, Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, Arnold Schönberg, Wassili Kandinsky, Mikkaïl Matiouchine, Hans Arp, Paul Klee, Henri Michaux, André Breton, Alberto Savinio, Henri Nouveau, George Gershwin, Paul Hindemith, Robert Strübin, John Cage ou Morton Feldman parmi bien d'autres. Adolph Wölffli signait ses compositions « dessinateur-poète-écrivain-compositeur-algèbrateur ».

On assiste ainsi à la multiplication des expériences interdisciplinaires. La configuration de ce que l'on pourrait nommer le triangle majeur (visible / audible / verbal) en fournit l'essentiel. D'où l'apparition de nombreux hybrides. Littérature et musique, par exemple, fusionnent dans la poésie « concrète », « phonétique » ou « post-sonore », le lettrisme, le *Lautgedicht* ou les *text-sound compositions*. Le verbe et l'image, associés par la doctrine de l'*ut pictura poesis*, s'allient dans l'*ekphrasis*, le *Bildgedicht*, l'illustration, la poésie visuelle, le rébus, les hiéroglyphes ou pictogrammes. Cet idéal de fusion s'affirme également dans la terminologie adoptée pour désigner

certaines créations surréalistes – « poèmes-objets » (Breton), « poèmes visibles » (Ernst, Éluard), « tableaux-poèmes » (Miró), « picto-poésie » (Brauner), « paroles peintes » (Arp), « peinture parlante » (Éluard) – et se prolongera jusqu’aux « poèmes-constructions » d’Emmet Williams. Klee ou Michaux explorent chacun à sa manière l’unité primitive de l’écriture et du dessin. À propos des calligrammes, Apollinaire écrivait que « ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts de la musique, de la peinture et de la littérature. »<sup>34</sup> On n’est pas loin du fantasme mallarméen du Grand Œuvre.

Or la scène, marquée par l’impact du wagnérisme, ne pouvait manquer d’offrir à ces convergences un espace privilégié. En 1894, Albéric Magnard déclarait : « Le théâtre lyrique est aujourd’hui la forme la plus complète de l’art synthétique et la seule qui permette la fusion du mot, du son, de la couleur. »<sup>35</sup> L’année suivante, Adolphe Appia, auteur de *La mise en scène du drame wagnérien*, ne se privait pas de critiquer la conception du *Gesamtkunstwerk* développée par le compositeur, ce qui ne l’empêcha pas de collaborer avec Émile Jaques-Dalcroze et le peintre Alexander von Salzmann à Hellerau, où le théâtre construit par Heinrich Tessenow s’affirme comme une réponse au *Festpielhaus* de Bayreuth. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la participation des Nabis avait scellé cette alliance en fournissant au *Théâtre d’art* de Paul Fort comme à celui de *L’Œuvre* de Lugné-Poe rideaux de scène, costumes, décors et catalogues

34 Guillaume Apollinaire, \*« L’esprit nouveau et les poètes »\* (1917), in *Œuvres en prose complètes*, éd. P. Caizergues / M. Décaudin, Paris, Gallimard [Pléiade], 1991, II, p. 943-54.

35 Albéric Magnard, « La synthèse des arts », *Revue de Paris*, 15 septembre 1894, p. 437.

dans une unité stylistique recherchée. Le metteur en scène polonais Stanislaw Wyspianski était peintre de formation. Sava Mamontov dans son opéra privé, Constantin Stanislavski, Max Reinhardt ou Vsevolod Meyerhold eurent également recours à la collaboration des peintres, comme Serge Diaghilev qui ira jusqu'à leur confier la mise en scène dans l'œuvre collective que sont les Ballets russes.<sup>36</sup> Cette pratique se développera tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>37</sup> Par ailleurs, plusieurs artistes écriront pour le théâtre, comme Oscar Kokoschka, Kurt Schwitters ou Pablo Picasso par exemple.

## Expériences scéniques

En 1908, Georg Fuchs ouvrait son *Künstlertheater* à Munich. L'année suivante, Kokoschka envisageait une collaboration avec Schönberg pour sa pièce *Assassin, espoir des femmes*. 1913 est la date de la création de la *Victoire sur le soleil* par Alexei Kroutchonykh, Mikhaïl Matiouchine et Kasimir Malévitch. En 1914, Hugo Ball projetait un nouveau *Théâtre d'art* à Munich, dont la guerre empêchera toutefois la réalisation. Deux événements marquèrent l'année 1917 : Cocteau, Picasso et Satie créaient *Parade* aux Ballets russes, et Apollinaire les *Mamelles de Tirésias*. En 1918, la première de l'*Histoire du soldat* réunissait C.F. Ramuz, Igor Stravinsky, le peintre René Auberjonois et les

36 John E. Boulton et al., *Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, Skira, 2009.

37 *Die Maler und das Theater im 20. Jh.*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1986; Thomas Schober, *Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart, M & P Verlag, 1994.

Pitoëff. Dans un article intitulé « L'art nouveau », Lothar Schreyer, directeur de la *Sturmbühne*, patronnée par la revue de Herwarth Walden à Berlin, opposait « l'art de la scène » au théâtre traditionnel et se proposait de coordonner, au nom de « l'unité artistique », couleurs, formes, sons, mots et rythmes, rejoignant en cela les recherches de Gordon Craig. En 1919, tandis que Schwitters définissait son projet de *Merzbühne* comme une « alliance de toutes les forces artistiques au service de l'œuvre totale »<sup>38</sup>, Meyerhold ouvrait son théâtre de la révolution, qui fait du spectateur le quatrième créateur après l'auteur, l'acteur et le metteur en scène.

Cette effervescence créatrice ne devait pas tarder à gagner l'architecture. Après Gottfried Semper, auteur de l'Opéra de Dresde (1878), Peter Behrens à Darmstadt, Hans Poelzig pour Max Reinhardt, El Lissitzky pour Meyerhold ou Walter Gropius avec le « théâtre total » d'Erwin Piscator allaient multiplier les projets de structures nouvelles et les réformes de la scène. Le *Bauhaus*, que son fondateur avait placé sous le signe de l'unité et de la synthèse, allait à son tour faire du théâtre un laboratoire fécond, innovant tant sur le plan architectural que celui de la mise en scène. C'est ainsi que, parallèlement aux Constructivistes (Alexandra Exter, Lioubov Popova), Andor Weininger, Roman Clemens, Frédéric Kiesler, Lothar Schenck von Trapp, Joost Schmidt, Alexander Schawinsky ou Farkas Ferenc Molnar expérimentaient divers dispositifs scéniques, plaçant parfois le public au milieu des acteurs comme les Futuristes avaient voulu mettre le spectateur au centre du tableau. C'est également d'un « art de l'espace » qu'il s'agit chez Oscar Schlemmer,



qui eut l'occasion de collaborer avec de nombreux musiciens, Paul Hindemith, Manuel de Falla ou Igor Stravinsky entre autres. Son *Ballet triadique*, créé en 1922, composé de formes, couleurs et mouvements, illustre sa conception abstraite de la scène et traite le corps humain comme un élément géométrique qui s'apparente au décor. Laszlo Moholy-Nagy, l'auteur du fameux *Modulateur espace-lumière* (1922/1930), revendiquait lui aussi un « théâtre de la totalité », abstrait, mécanique, rythmique. Les ingrédients de son « action scénique d'ensemble » (*Gesamtbühnenaktion*) sont le son, la lumière, la couleur, l'espace, la forme et le mouvement.

Kandinsky est l'auteur de plusieurs interventions théoriques dans ce domaine. En 1912, l'article sur la composition scénique, *Über Bühnenkomposition*, reprochait au matérialisme d'avoir dressé des murs entre drame, opéra et ballet, et proposait de réunir musique, danse et couleur sous le signe de la « nécessité intérieure ». En 1923, *Über die abstrakte Bühnensynthese* (*Sur la synthèse scénique abstraite*) critiquait à nouveau les formes théâtrales anciennes et réclamait un « nouvel élan ». Le théâtre synthétique y est comparé à un aimant rapprochant architecture, peinture sculpture, musique, danse et poésie, tout en respectant la « sonorité intérieure » spécifique de chacun. Un texte de 1927 enfin, titré *Und*, condamnait une fois encore la spécialisation, plaidant pour une liaison organique en demandant qu'on abatte les cloisons entre les arts. Revenant sur la triade danse-musique-peinture, il évoquait aussi les orgues lumineux, la musique des couleurs et les films abstraits. Entre 1908 et 1914, Kandinsky avait exploré les relations entre sons, couleurs, formes et mouvements dans divers projets (*Sonorité verte, Violet, Noir et blanc*) dont la *Sonorité jaune*

(*Der gelbe Klang*), conçue avec le compositeur Thomas von Hartmann, est le plus abouti.<sup>39</sup> Et depuis 1911, le peintre entretenait une riche correspondance avec Schönberg, qui évoluait également entre symbolisme et expressionnisme et se livrait à des expériences parallèles après avoir rencontré Max Reinhardt à Berlin en 1911. Le compositeur travaillait alors à *La Main heureuse* (*Die glückliche Hand*), dont il est l'auteur à la fois pour le scénario, la musique et les décors. « Couleurs, bruits, lumières, sons, mouvements, regards, gestes [...] doivent être liés les uns avec les autres », écrivait-il dans une lettre à Alma Mahler. En 1928, dans sa Conférence de Breslau, il déclarera, à propos de la même œuvre, avoir voulu « faire de la musique avec les moyens de la scène ».<sup>40</sup>

On ne peut manquer d'être frappé par la multiplication des propositions provenant alors de divers horizons. Dans son essai sur *Le théâtre de foire* (1912), V. Meyerhold avait proposé de réintroduire les procédés du cirque et de la *commedia dell'arte*, masques et pantomimes remontant à ses yeux aux origines de l'art scénique. Dans le *Prologue des Mamelles de Tirésias*, Apollinaire tentait lui aussi « d'infuser un esprit nouveau au théâtre » et déclarait vouloir marier « les sons les gestes les couleurs les cris les bruits / La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture / Les chœurs les actions et les décors multiples. »<sup>41</sup>

39 [http://www.bilderbuehne.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=53&Itemid=51](http://www.bilderbuehne.de/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=51) et [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Yellow\\_Sound](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Sound)

40 Arnold Schönberg, « Conférence de Breslau sur *Die glückliche Hand* », in *Schoenberg Kandinsky, correspondance, écrits*, in *Contrechamps*, n° 2, avril 1984, p. 84-88.

41 Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (1917), in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1956, p. 881.

Quant au *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, qui s'adresse à « l'homme total », il s'affirmera également comme « une sorte de création totale » ou comme un « spectacle intégral », qui « fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique », et met en œuvre « en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes ». Pour Artaud, « lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastique, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers. »<sup>42</sup> Gaston Baty plaidera lui aussi pour un spectacle qui réunit tous les arts. Le *Christophe Colomb* de Paul Claudel et Darius Milhaud, monté à Berlin (1930) puis à Bordeaux (1953) avec des projections cinématographiques, sera qualifié de « théâtre total ». Il en va de même de l'opéra *Les soldats* de Bernd Alois Zimmermann (1965), qui mêle cinéma, photographie, danse, pantomime et bande magnétique. Quant aux spectacles (*Odyssée* et *Minotaure*) de la *Laterna magika* de Josef Svoboda, où l'image devient acteur, ils multiplieront les effets spéciaux, conjuguant danse, cinéma, vidéo, projections électroniques, jeux de miroirs, etc. Robert Wilson, Heiner Goebbels ou Christoph Schlingensiefel hériteront de cette conception ouverte de la mise en scène.

Il faut souligner également le rôle central du ballet, « forme originelle » et « noyau générateur » de la scène,

42 Antonin Artaud, « Théâtre de la cruauté » (1932-33), in *Le théâtre et son double* (1938), rééd. Paris, Gallimard, 1964, p. 167-168.

qu'Oscar Schlemmer qualifiait de « domaine total ». <sup>43</sup> Kandinsky, qui collabora avec le danseur Andrei Sakharov, voyait aussi dans la danse un élément-clé du *Gesamtwerk*. Dans son cours au *Bauhaus*, il déclarait : « Duncan danse la musique, Hodler la peint. Debussy traduit la peinture en musique. Comprendre les différences = faire la synthèse. » <sup>44</sup> Isadora Duncan s'inspirait d'ailleurs de Wagner. En 1913 Valentine de Saint-Point avait inventé la « Métachorie », mélange de poésie, musique et mouvement, et l'année suivante, Loïe Fuller présentait au Théâtre du Châtelet ses *Symphonies synesthésiques*. Kokoschka admirait Grete Wiesenthal et s'en inspira pour ses mises en scène. À Hellerau, Jaques-Dalcroze travaillait dans les « espaces rythmiques » d'Appia. À Monte Verità, Rudolph von Laban et Mary Wigman mêlaient mouvement, parole, musique et lumière. « C'est dans le ballet que peut s'incarner le plus naturellement l'idée du *Gesamtkunstwerk* », estimait Alexandre Benois. Après les Ballets russes de Serge Diaghilev, les Suédois. <sup>45</sup> En 1923, *La création du monde* réunissait Blaise Cendrars, Darius Milhaud et Fernand Léger, qui qualifia l'événement de « scène d'invention totale ». <sup>46</sup> En 1949, Arthur Honegger écrivait la partition d'un ballet imaginé par le peintre musicaliste Ernest Klausz, *La naissance des couleurs*. La collaboration de Merce Cunningham, John Cage et Robert Rauschenberg poursuivra cette tradition.

43 Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, l'âge d'homme, 1978, p. 28 et 30.

44 Wassili Kandinsky, *Cours*, op. cit. note 8, p. 167

45 Josiane Mas (éd.), *Arts en mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*, Montpellier, Presses Univ. de la Méditerranée, 2008.

46 Fernand Léger, « Le spectacle lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle » (1924), in *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 136.

Quant à Jean Dubuffet, dont on connaît les expérimentations musicales, il cherchait avec *Coucou Bazar* (1973), sorte de ballet abstrait, à intégrer les figures dans le décor et vice versa.

Le cinéma semblait également prédestiné à reprendre le flambeau wagnérien du *Gesamtkunstwerk*, et ne manqua pas de s'en inspirer. Schönberg ou Loïe Fuller furent d'ailleurs tentés par ce nouveau moyen d'expression, dans lequel Ricciotto Canudo, qui baptisa le « septième art », voyait une « totale synthèse » (1923). « Nous avons besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu. »<sup>47</sup> Sa préhistoire, qui remonte jusqu'à l'*Eidophysikon* de Louthembourg ou au diorama de Daguerre, marquait déjà une volonté d'introduire le temps dans l'image. Tel était également le propos des frères Corradini, qui arrivèrent au film en passant par la musique des couleurs, ou de Leopold Survage, dont les *Rythmes colorés* (1914) étaient destinés au cinéma. Le rythme est d'ailleurs une notion fédératrice que la critique cinématographique a souvent empruntée à la musique. Viking Eggeling, Hans Richter, Oscar Fischinger, les frères Whitney, Charles Blanc-Gatti, Norman McLaren et bien d'autres ont réalisé des films abstraits inspirés par elle. Serge Prokofiev, Arthur Honegger, ou Nino Rota composèrent pour le cinéma. Quant à la théorie du « montage vertical » de Serge Eisenstein, qui comparait le film à la cathédrale, elle relève également de l'idée d'œuvre d'art totale. Ce besoin de dépassement trouvera une nouvelle expression en 2003 lorsque Peter Greenaway prétendra, à la Biennale de Venise, « inventer un nouveau langage » en exploitant simultanément le livre, le DVD, la TV et internet.

On n'est pas loin des ambitions d'un Matthew Barney, et de son *Cycle Cremaster* (1994-2002). La collaboration de Susan Boyle avec Pink Floyd, la musique électronique (*Kraftwerk*), les *light shows* psychédéliques ou l'usage des projections dans les manifestations musicales sont d'autres avatars de l'œuvre totale. Quant à l'art vidéo, il héritait de la longue tradition de la musique des couleurs sous les espèces du vidéo-clip.

## De la musique avant toute chose

Revenons donc à la musique et à son rôle fédérateur. C'est autour du *Beethoven* de M. Klinger que s'était organisée la fameuse 14<sup>e</sup> exposition de la Sécession viennoise, conçue comme un véritable pèlerinage. Le vernissage avait été l'occasion d'une exécution de fragments du final de la *IX<sup>e</sup> symphonie* sous la direction de Gustav Mahler. Chez Kandinsky, la musique est aussi centrale, comme le montre la récurrence du mot *Klang* (sonorité), qu'il utilise également pour titrer ses gravures sur bois. En 1928, le peintre transposait en couleurs les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky.<sup>48</sup> Trois ans plus tard, il exposait un projet pour une salle de musique à Berlin. Et c'est également la musique qui est à l'origine des spéculations métaphysiques de Scriabine. Ivan Wychnegradsky leur donnera un prolongement avec son projet de *Temple de lumière* (1943-1944),

48 Marcel Bongni, *W. Kandinskys Synthese der Künste: eine Analyse von « Bilder einer Ausstellung »*, Zürich, ADAG, 2000.

dont la coupole devait être décorée d'une mosaïque de couleurs correspondant à un continuum musical en quarts de tons.<sup>49</sup>

Le son et la lumière se rejoignent également dans la *color music*, tributaire des nombreux dispositifs audio-visuels dérivés du fameux clavecin oculaire du Père Castel. Cet instrument utopique connut une fortune considérable, notamment avec Alexander W. Rimington, Alexander Laszlo, Thomas Wilfred, Bulat M. Galeiev, parmi d'autres. Toujours présentée comme un art de l'avenir, souvent associée à l'abstraction picturale, la musique des couleurs tissa aussi des liens avec la danse, le cinéma et la vidéo, et se retrouva fréquemment au centre d'expériences multimédia relevant de l'esthétique du *Gesamtkunstwerk*.

La volonté de transcender les catégories du temps et de l'espace semble commune à bien des expériences de l'art contemporain. Klee réfutait l'opposition définie par Lessing en réintroduisant la durée dans la lecture du tableau. À la temporalisation de la peinture répondra la réciproque, la spatialisation de la musique, tant au niveau acoustique (multiphonies d'Edgar Varèse, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, ou théâtre musical de Luciano Berio, Maurizio Kagel, Jörg Wyttchenbach) que phénoménologique ou structural. La multiplication des installations sonores et des expériences multimédia confirme aussi l'importance de la musique dans les développements récents de l'œuvre totale. On rappellera, à ce titre, le rôle d'un John Cage. En 1952 avait eu lieu le premier

49 Barbara Barthelmes, « Son et image. Le projet de la coupole lumineuse d'Ivan Wyschnegradsky », in Joëlle Gaullier (éd.), *Le mélange des arts*, Lille, Univ. Ch.-de-Gaulle, 2003, p. 27-37.

*Happening* à Black Mountain College (*Untitled Event*). Et le 20 juin 1961, à l'ambassade des USA à Paris, un *Hommage à David Tudor* réunissait à son initiative Jean Tinguely, Robert Rauschenberg et Jasper Johns. En 1989, Francis Miroglio, compositeur qui collabora avec Joan Miro, déclarera : « L'alliance des arts visuels et sonores, avec leurs interférences techniques et sensibles, s'avérera inéluctable. »<sup>50</sup> Les « artistes musicalistes » avaient déjà avancé cette revendication dans les années 1930 : « La collaboration de tous les arts est nécessaire, c'est une œuvre d'art totale », écrivait Ernest Klausz, l'un des membres du groupe.<sup>51</sup> Quant aux projets de Varèse, ils s'inscrivent aussi, à leur manière, dans le sillage de Wagner. Faisant fréquemment appel à des écrivains, le compositeur élaborait successivement *The One-All-One* ou *L'astronome* (1927- ), *Espace* (1947), puis *Déserts* (1954) accompagné d'un film.<sup>52</sup> Cette trajectoire fut couronnée en 1958 par le *Poème électronique* au Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, en collaboration avec Le Corbusier et Xenakis, qui avait lui-même réalisé ses divers *Polytopes*. Quant à Luigi Nono, fasciné par Hölderlin, il s'adressa lui aussi fréquemment à des poètes, philosophes ou artistes. Dans un projet non réalisé pour la place S. Angelo à Venise, il explorait le théâtre musical en cherchant l'interdépendance entre musique, peinture, poésie et mise en scène. En 1960, il réalisait *Intolleranza, Azione scenica in due tempi*. Et son

50 Francis Miroglio, « Arts plastiques et musiques », in *Mots / Images / Sons*, Colloque international, Rouen, Univ., 1989.

51 Ernest Klausz, « L'art total », in Daniel Schidlower, *Qu'est-ce que le musicalisme ?*, Paris, Galerie Drouart, 1990, p. 53-56.

52 Felix Meyer / Heidy Zimmermann, *Edgar Varèse Komponist, Klangforscher, Visionär*, Basel, Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2006.



*Prometeo* (1983-84) fut créé en collaboration avec l'architecte Renzo Piano.

\* \* \*

Longtemps, c'est la notion de vibration qui avait servi de dénominateur commun aux phénomènes optiques, acoustiques et psychiques.<sup>53</sup> Avec la Fée électricité, puis l'avènement de l'informatique, les développements technologiques allaient fournir de nouveaux instruments à ce besoin de synthèse et de convertibilité universelle.<sup>54</sup> De la synesthésie au synthétiseur, le paradigme de l'œuvre d'art totale a acquis le statut d'un impératif auquel les notions d'interactivité, d'hypertexte ou de cyberspace confèrent une nouvelle dimension. Ainsi le fantasme unitaire qui traverse tout le XX<sup>e</sup> siècle semble se prolonger au XXI<sup>e</sup> siècle en obsession chimérique.<sup>55</sup> Or le succès actuel de la nébuleuse du *Gesamtkunstwerk* est symptomatique d'une nostalgie de l'unité perdue, apparue au siècle des Lumières et cultivée depuis le Romantisme. Dick Higgins prétendait avoir

53 Georges Roque, « Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers », in Sophie Duplaix et al., *Sons & lumières. Une histoire du son dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Centre Pompidou, 2004, p. 51-67.

54 Roberta Reeder, « Gesamtkunstwerk and Technology in the USSR », in Hans Günther (éd.), *Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld, Aisthesis, 1994, p. 201-239.

55 Sally Jane Norman, « Du *Gesamtkunstwerk* wagnérien aux arts des temps modernes : spectacles multimédias, installations minimalistes », in : *L'œuvre d'art totale*, op. cit. note 1, p. 273-289; Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck, 2006; Sophie Lavaud-Forest, « Du médium aux médias : une réflexion sur les évolutions et définitions des pratiques artistiques », in Lenka Stranska / Hervé Zénouda (dir.), *Son-image-geste. Une interaction ilusoire ?*, Paris : L'Harmattan, 2015, p. 45-61.

emprunté le terme « intermedia » à Coleridge. Hans Sedlmayr, dans son ouvrage célèbre et controversé, intitulé *La perte du milieu* (*Verlust der Mitte*, 1948), déplorait lui aussi la dissociation des arts. Peut-on y voir une sorte de réaction compensatoire au « désenchantement » (Max Weber<sup>56</sup>) et à la « démusicalisation » (Leo Spitzer<sup>57</sup>) qui affecte le monde moderne ?

La notion de *Gesamtkunstwerk* n'en reste pas moins problématique. Faudra-t-il y renoncer, comme à celle de « maniérisme » que certains auteurs ont abandonnée ? Nous pensons cependant qu'une étude de ses avatars peut fournir une entrée opérationnelle dans une histoire critique des théories esthétiques.

56 Max Weber, *Le Savant et le Politique* (1919), Paris : La découverte, 2014.

57 Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna : Il Mulino, 1967.

## 2. De la fortune critique du wagnérisme et de quelques malentendus

« *Wagner. Ricaner quand on entend son nom, faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir.* »<sup>1</sup> Ce petit article du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert en dit long sur l'importance de la wagnérolâtrie qui déferla en Occident, et à laquelle seule la mode du japonisme est comparable. « Ce siècle s'appellera le siècle de Wagner », prophétisait Joséphin Péladan.<sup>2</sup> Odilon Redon a parlé de « l'avalanche wagnérienne »<sup>3</sup> et Camille Mauclair de « lame de fond »<sup>4</sup>, tandis que le compositeur Camille Chevillard évoquait « l'ogre wagnérien dévorant tout sur son passage »<sup>5</sup>, et la violoniste Hélène Jourdan-Morhange le « Moloch qui absorbait toutes les admirations possibles ».<sup>6</sup>

1 Gustave Flaubert, *Œuvres*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1963, II, p. 1023.

2 Joséphin Péladan, *L'art idéaliste est mystique*, Paris : Chamuel, 1894, p. 157.

3 *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, Paris-Bruxelles : Van Oest, 1923, p. 54.

4 Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, Paris : Ollendorf, 1922, p. 222.

5 Camille Chevillard dans le cadre d'une « Enquête sur l'influence allemande », *Mercur* de France, janvier 1903, p. 92.

6 Hélène Jourdan Morhange, *Mes amis musiciens*, Paris : Editeurs français réunis, 1955, p. 72.

Quant à Erik Satie, il se plaindra d'avoir « tant souffert de l'oppression wagnérienne ».<sup>7</sup>

## Un véritable culte

L'ombre de cette statue du commandeur allait planer longtemps sur le monde occidental. La multiplication des publications consacrées à Wagner en fait foi : en 1967, on comptait déjà plus de 40 000 titres !<sup>8</sup> Dès 1885 et jusqu'en 1888, la *Revue wagnérienne* témoignait d'un réseau bien organisé et publiait chaque mois bibliographies, calendriers et programmes de concerts, comptes rendus, actualités et correspondances diverses en provenance de l'Europe entière et des USA. On y apprend l'existence d'une « Association wagnérienne universelle », qui a des ramifications jusqu'à Saint-Petersbourg et comptait déjà 400 cercles dans les villes allemandes en 1884. Et s'il y avait encore « très peu de wagnérisme en Angleterre », où le mouvement allait nourrir l'esthétisme, le décadentisme et... l'antisémitisme, la fondation de la « *London Wagner Society* », qui publiera un *Journal* de 1888 à 1895, date de 1873.<sup>9</sup> Quant à l'*Associacio Wagneriana* de Barcelone, elle sera créée

7 Erik Satie, *Ecrits*, Paris : Champ libre, 1977, p. 65.

8 Marcel Schneider, *Wagner*, Paris : Seuil, 1983, p. 5.

9 *Revue Wagnérienne*, 1885, Genève : Slatkine reprints, 1968, II, p. 13 et 114-19, et I, p. 53 et 179. Sur le wagnérisme en Angleterre, cf. *Emma Sutton, Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford : Univ. Press, 2002.

en 1901 au célèbre cabaret des Quatre Gats<sup>10</sup>, suivie par celle de Madrid en 1912.<sup>11</sup>

Mais c'est en France, où le compositeur a séjourné à plusieurs reprises entre 1839 et 1862, que le développement du phénomène est le plus spectaculaire.<sup>12</sup> « Wagner a tout envahi », écrivait Paderewski, qui le qualifiait de « Tamerlan et d'Attila de la musique ». <sup>13</sup> Et l'on aurait plus vite fait d'énumérer ceux qui ont échappé à son emprise – Gustave Flaubert, Léon Bloy, André Gide<sup>14</sup>, Gustave Moreau, Erik Satie ou Darius Milhaud par exemple. La pianiste Suzanne Leenhoff, épouse d'Édouard Manet, venait jouer du Wagner au chevet de Baudelaire aphasique. Claude Debussy connut ses premiers succès en interprétant Wagner au piano, dont la musique régnait

10 Francesco Fontbona, « R. Wagner et l'art catalan », in *Richard Wagner. Visions d'artistes*, Genève : Musée Rath, 2005, p. 48-55 (50).

11 José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Universidad de Oviedo, 2002, [www.tdx.cat/handle/10803/21776](http://www.tdx.cat/handle/10803/21776).

12 Cf. André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France*, Paris : Gallimard, 1965 ; *Dossier Wagner à Paris*, in *Revue internationale de musique française*, février 1980 ; *Wagner et la France*, Paris : Théâtre National de l'Opéra, 1984 ; Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Paris : Actes Sud, 2010, p. 734-54.

13 Lettre de Paderewski à William Cart du 21 mars 1890, que m'a signalée Jean-François Monnard.

14 « J'ai la personne et l'œuvre de Wagner en horreur, déclarait Gide en réponse à une enquête à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort du maître. Mon aversion passionnée n'a fait que croître depuis mon enfance. Ce prodigieux génie n'exalte pas tant qu'il n'écrase. » (*Journal*, 25 janvier 1908) Le même Gide s'était pourtant déclaré vingt ans plus tôt sensible aux « accords de Wagner, vagues et mystérieux [qui] bercent la rêverie et font onduler les pensées » (*ibid.*, 18 février 1888)

dans les salons parisiens<sup>15</sup>, chez Edmond de Polignac, Arthur Fontaine, Marie Escudier, Henry Lerolle, Daniel Halévy, Marguerite de Saint-Marceaux<sup>16</sup>, et le maître lui-même recevait lors de ses « mercredis ». <sup>17</sup> Édouard Dujardin pourra ironiser sur « toutes les petites jeunes femmes élégantes qui ont Wagner sur leur piano ». <sup>18</sup> Judith Gautier, qui avait assisté en 1869 à 22 représentations de *Rienzi*, et voyait en Wagner « Apollon et Orphée fondus en une seule lyre », organisa en 1880 six soirées wagnériennes dans l'atelier de Nadar. <sup>19</sup> Fondé par Antoine Lascoux, le « Petit Bayreuth », un cercle fréquenté par quelques convertis, dont Vincent d'Indy, Edmond Maître, Adolphe Julien ou Camille Benoit, est réuni en 1885 autour de Chabrier au piano par Henri Fantin-Latour dans un portrait collectif qui constitue un véritable manifeste (Musée d'Orsay). Et tandis que les concerts Padeloup, Colonne ou Lamoureux, et bientôt le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, entretenaient le culte du Maître, les pèlerinages se succédaient.

15 Myriam Chimènes, « Elites sociales et pratiques wagnériennes : de la propagande au snobisme », in *Von Wagner zum Wagnerisme : Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig : Univ. Verlag, 1999, p. 155-97 ; David Haziot, *Le roman des Rouart (1850-2000)*, Paris : Fayard, 2012, ch. VI ; Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la II<sup>e</sup> République*, Paris, Fayard, 2004, p. 431-71.

16 Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894-1927*, Paris : Fayard, 2007 ; Jean-Michel Nectoux et al., *Les Saint-Marceaux : une famille d'artistes*, Paris : Musée d'Orsay, 1992.

17 Guy de Pourtalès, *Wagner. Histoire d'un artiste*, Paris : Gallimard, 1932, p. 256.

18 Cité par Emilien Carassus, *Le snobisme et les Lettres françaises, de Paul Bourget à Marcel Proust*, Paris : A. Colin, 1966.

19 Mathilde Dita Camacho, *Judith Gautier, sa vie et son œuvre*, Paris : Droz, 1939, ch. V et VIII.

L'un d'eux s'imposa très vite comme un signe de distinction et d'appartenance. « On va à Bayreuth comme on veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin devrait y aller à genoux », écrivait Albert Lavignac dans sa « Bible des wagnériens », qui connut de nombreuses rééditions.<sup>20</sup> Et Octave Maus célèbre de même la « Mecque wagnérienne » dans ses *Souvenirs d'un wagnériste* : « L'été de 1876 [...] vit cette chose unique : une foule immense, accourue de toutes les contrées de l'Europe, pour saluer un artiste sur qui se levait le soleil de gloire... »<sup>21</sup> Douze ans plus tard, Gabriel Fauré écrira à Marguerite de Saint-Marceaux : « Emportez beaucoup de mouchoirs, parce que vous pleurerez beaucoup ! Emportez aussi du bromure parce que vous vous exalterez jusqu'au voisinage du délire ! »<sup>22</sup> Quant à Marcel Proust, il dénoncera souvent le snobisme de « chaque femme [...] d'une certaine sorte de monde [qui] va au concert Lamoureux plusieurs fois dans l'année, et à Bayreuth plusieurs fois dans sa vie, sans avoir plus besoin pour cela d'être musicienne qu'elle n'a besoin pour aller tous les dimanches à la messe d'être religieuse... »<sup>23</sup>

20 Albert Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth* (1896), Paris : Delagrave, 1934, p. 9. Sur le pèlerinage, voir aussi M. Chimènes, *Mécènes et musiciens*, op. cit. p. 461 sq.

21 Octave Maus, *Souvenirs d'un wagnériste : le théâtre de Bayreuth*, Bruxelles : Veuve Monnom, 1888, p. 6 et 8.

22 Gabriel Fauré, lettre du 27 juillet 1888 in *Correspondance*, éd. J.M. Nectoux, Paris : Flammarion, 1980, p. 142.

23 Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1982, p. 435. Pour d'autres dénonciations du snobisme relatif au pèlerinage de Bayreuth, cf. *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1971, p. 71, 143, 405 et 623. Voir aussi Carassus, *Le snobisme et les Lettres françaises*, op. cit., p.297-305.

« Bayreuth est à Wagner comme Lourdes est à Dieu », écrit aussi Robert de Montesquiou.<sup>24</sup> Tandis que l'idolâtrie prolifère, certains critiques vont jusqu'à parler d'une véritable « secte ». Dans une lettre à Mallarmé, Catulle Mendès déclare que « Wagner a inventé un soleil » et le qualifie de « nature hyperdivine » ou de « précurseur et rédempteur à la fois ».<sup>25</sup> Émile de Saint-Auban parle du « sanctuaire » ou « temple » de Bayreuth et des « mystères ineffables que le dieu nous y révèle. »<sup>26</sup> Henri de Groux encense à son tour « le Dieu Richard Wagner », en qui il voit « l'événement vraiment phénoménal dans l'histoire de l'art ».<sup>27</sup> Quant à Gauguin, il inscrit sur un mur de la salle à manger de l'auberge du Pouldu ces propos qu'il lui attribue : « Je crois à un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui en ce monde auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste [...] Je crois qu'en revanche les disciples fidèles du grand Art [...] retourneront se perdre pour l'éternité au sein de la divine source de toute harmonie. »<sup>28</sup> Jacques-Émile Blanche pourra ainsi écrire : « Wagner était un pape : il exerçait alors sur les hommes de toute culture, de toute civilisation,

24 Robert de Montesquiou, *Les chauves souris*, Paris : Richard, 1892, p. 349.

25 Cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris : Gallimard, 1964, I, p. 296. Sur la relation Mallarmé / Wagner, cf. Pierre Meylan, *Les écrivains et la musique II. Les modernes français*, Lausanne : Cervin, 1951, p. 24-38.

26 Emile de Saint-Auban, *Un pèlerinage à Bayreuth*, Paris : A. Savine, 1892, p. 6.

27 Henri de Groux, *Journal*, Paris : INHA, 2007, p. 61, 73 et passim.

28 Henri Dorra, « Le "Texte Wagner" de Gauguin », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1984, p. 281-288.



un empire tyrannique, sans précédent, qui tenait de la magie.»<sup>29</sup> Le culte romantique du génie débouche ainsi sur celui de l'art, et le rôle de Wagner dans cette évolution est important. Debussy l'en accusera à diverses reprises<sup>30</sup>, et Stravinsky, après Léon Bloy, lui reprochera « cette conception inepte et sacrilège de l'art comme religion et du théâtre comme temple.»<sup>31</sup>

## L'idole contestée

Que l'on connaisse ou non sa musique ou ses théories, on est pour ou contre Wagner, qui s'impose alors comme une figure incontournable. Le nombre de ses portraits donne la mesure de sa gloire.<sup>32</sup> Entre la « bataille d'Hernani » et le scandale du *Sacre du printemps*, les rires et les sifflets qui accueillirent les trois représentations parisiennes de *Tannhäuser* en 1861 ont fait beaucoup pour sa renommée.<sup>33</sup> Mais dès 1860, après les trois concerts au Théâtre-Italien, Champfleury prenait sa défense et

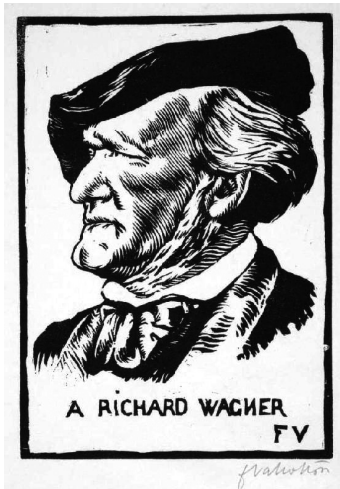
29 *Carnets*, 1882, in Georges-Paul Collet, Jacques-Emile Blanche, *le peintre-écrivain*, Paris : Bartillat, 2006, p. 219. Voir aussi Robert Delage, « Un fou de musique », in Jacques-Emile Blanche *peintre (1861-1942)*, Rouen : Musée des Beaux-arts, 1997, p. 39-48.

30 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris : Gallimard, 1971, p. 57, 138 et 210, et *Correspondance*, Paris : Gallimard, 2005, p. 126.

31 Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie* (1935), Paris : Denoël, 1962, p. 50.

32 Le catalogue de Martin Geck, *Die Bildnisse R. Wagners*, München : Prestel, 1970, n'en compte pas moins de 50 entre 1835 et 1882 ! Voir aussi Solveig Weber, *Das Bild Richard Wagners: ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults*, Mainz : Schott, 1993.

33 Sur la cabale, voir Pourtalès, *op. cit.*, p. 263-65, et, pour une revue de presse, Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris : Henry de Parc, s.d. [ca. 1890], p. 66-113.



Vallotton, *A Richard Wagner*, gravure sur bois, 1891. © ???

déclarait que « chacun des opéras de Wagner est une large et immense mélodie, semblable au spectacle de la mer. »<sup>34</sup> C'est à ce moment également que Baudelaire écrivit sa fameuse lettre au compositeur, avant de publier l'année suivante son article sur *Tannhäuser*, qui devait marquer profondément la réception de la musique wagnérienne en France.<sup>35</sup> Mais tandis que les écrits enthousiastes de Liszt (1849-51), Nerval (1850), Théophile Gautier (1857 et 1869), Champfleury (1860)

ou Mallarmé (1885), suivis par Édouard Schuré, Judith Gautier, Adolphe Jullien, Camille Benoit, Catulle Mendès, Joseph de Chambrun, Houston Chamberlain ou Paul Dukas, entretenaient

34 Jules Champfleury, « Richard Wagner », in *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris 1861, reprint Genève : Slatkine, 1869, p. 116.

35 Charles Baudelaire, Lettre à R. Wagner, 17 février 1860, et « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » (1861), in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1976, II, p. 1076-79 et 779-815. Cf. Pierre Meylan, *Les écrivains et la musique II. Les modernes français*, Lausanne : Cerwin, 1951, p. 923.

la flamme<sup>36</sup>, de son côté la critique se déchaînait, menée entre autres par Paul de Saint-Victor, Bischoff ou le célèbre François-Joseph Fétis, qui traita Wagner de « Courbet de la musique ». <sup>37</sup> Pietro Scudo alla même jusqu'à écrire : « les partisans de Wagner [...] sont pour la plupart des écrivains médiocres, des peintres, des sculpteurs sans talent, des quasi-poètes, des avocats, des démocrates, des républicains suspects, des esprits faux, des femmes sans goût... »<sup>38</sup>

Tandis que pamphlets et parodies prolifèrent, les caricaturistes s'en mêlent<sup>39</sup>, comme Philippon, Cham ou Daumier dans le *Charivari*, dénonçant la claque des partisans, moquant la « musique de l'avenir », stigmatisant la longueur des opéras

36 Edouard Schuré, *Histoire du drame musical* (1875), Paris: Perrin, 19024 et *Richard Wagner: son œuvre et son idée* (1882), nouvelle éd. augm., Paris: Perrin, 1904; Judith Gautier, *R. Wagner et son œuvre poétique*, Paris: Charavay, 1882; Adolphe Jullien, *R. Wagner, sa vie et ses œuvres*, Paris: Librairie de l'art, 1886; Catulle Mendès, *R. Wagner*, Paris: Charpentier, 1886; Camille Benoit, *Richard Wagner. Musiciens, poètes, philosophes. Aperçus et jugements précédés de lettres inédites en France et traduits de l'allemand pour la première fois*, 1887; Joseph D. de Chambrun, *Wagner*, Paris: Calmann Levy, 1895; Houston S. Chamberlain, *R. Wagner. Sa vie et ses œuvres*, Paris: Perrin, 1899; Paul Dukas, *Écrits sur la musique*, Paris: SEFI, 1948, p. 95-115, 394-404, 467-75, 555-62 et passim. – Voir aussi Adrien Remacle, « Le mouvement wagnérien en France », *Revue indépendante*, 1884, p. 44-57 et 313-21.

37 Katharine Ellis, *Music Criticism in XIXth Century France*, Cambridge: University Press, 1995, p. 206 sq.; « Wagnerism and Anti-Wagnerism in the Paris Periodical Press, 1852-1870 », in *Von Wagner zum Wagnerisme, op. cit.*, p. 51-83.

38 Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France, op. cit.* p. 93.

39 John Grand-Carteret, *R. Wagner en caricatures*, Paris: Larousse, 1891; Robert Bory, *La vie et l'œuvre de Richard Wagner par l'image*, Genève: *Journal de Genève*, 1938; Willy Haas, *R. Wagner und Bayreuth in Karikatur und Anekdote*, Bayreuth: *Musica*, 1970; Hans Christoph Worbs, *Das Dampfkonzept. Musik und Musikleben des 19. Jh. in der Karikatur*, Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1982, p. 118 sq.; Karl Storck, *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel*, Laaber: Laaber Verlag, 1998.

ou ridiculisant, à l'instar de Wilhelm von Kaulbach<sup>40</sup>, l'adulation de la vedette. Le volume sonore de son orchestre est aussi accusé de rendre sourd, et le *Journal* des Goncourt rapporte avec malice ce dialogue : Wagner : « Vous ne comprenez pas l'harmonie du silence ? – Si, si, faisait Rossini, qui prenait une feuille de papier sur laquelle il jetait un point d'orgue. »<sup>41</sup> La polémique sera bientôt alimentée par les conflits de 1870 et 1914, qui feront de Wagner un agent de l'ennemi. Tel fut notamment le cas en 1891 lors de la représentation de *Lohengrin* à Paris, où la police dut intervenir. Aussi les réactions ne sont-elles pas toujours exemptes de chauvinisme. Jacques Émile Blanche, par exemple, auteur d'un article sur *Parsifal*, et qui se targuait d'accompagner au piano « tout Wagner », ne peut s'empêcher de reprocher à Vincent d'Indy de « se gaver de choucroute à Bayreuth. »<sup>42</sup> Le mouvement du « retour à l'ordre » et le « Groupe des six » agiteront souvent l'étendard de la « latinité ». Enfin, la montée du nazisme et les compromissions des héritiers de Wagner avec Hitler déclencheront une nouvelle poussée d'hostilité, amenant Paul Claudel à brûler ce qu'il avait adoré dans un reniement qui rappelle celui de Nietzsche : « Le poison wagnérien », écrit trois jours après l'*Anschluss*, va jusqu'à traiter l'*Or du*

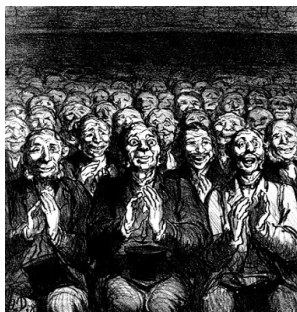
40 Dessin reproduit dans le catalogue *Richard Wagner, Visions d'artistes*, *op. cit.*, p. 103.

41 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, Paris : Laffont, 1989, III, p. 864-65, 21 août 1893. Voir aussi Edmond Michotte, *La visite de Wagner à Rossini*, Paris : Fischbacher, 1906, rééd. Actes Sud, 2011, et Liliane Lascoux, *Réflexions poétiques autour de l'entretien Rossini-Wagner du 18 mars 1860*, [http://www.google.ch/#hl=fr&sclient=psyab&q=wagner+1860&oq=wagner+1860&gs\\_l=hp.3..oi8i3ojoi3ojoi5i3ol2.2208.6393](http://www.google.ch/#hl=fr&sclient=psyab&q=wagner+1860&oq=wagner+1860&gs_l=hp.3..oi8i3ojoi3ojoi5i3ol2.2208.6393).

42 Robert Delage, « Un fou de musique », *op. cit.*, p. 41 et 45.

Rhin de « ratatouille boche ». <sup>43</sup>  
En Allemagne, en revanche, on jouera la carte du retour à Bach comme antidote à Wagner.

Par ailleurs, l'admiration n'exclut pas une distance ironique, comme le montre James Ensor qui, après avoir encensé « le divin Wagner », le représente dans *Au conservatoire* se bouchant les oreilles tandis qu'une créature grotesque chante « hoyhotoyo » en suivant



Daumier, *A Munich après une heure de musique par ordre*, 1868, DR 3650. © ???

une partition titrée « Wal qui rit ». Quant à son tableau de la *Chevauchée des Walkyries*, il n'est pas loin de la caricature. Paul Klee lui aussi, grand connaisseur de l'œuvre de Wagner, se permettra quelques dessins ironiques sur *Lohengrin*, *Tannhäuser* ou la *Walkyrie*. Même dérision chez Jules Laforgue, autre wagnérien passionné, qui écrit un *Lohengrin, fils de Parsifal*, où l'on assiste à la métamorphose d'un oreiller en cygne... Chabrier compose un joyeux quadrille sur des thèmes de Tristan, intitulé *Souvenir de Munich*, bientôt imité par Fauré et Messager, dont les *Souvenirs de Bayreuth* parodient les thèmes de la *Tétralogie*. Et Marcel Proust, dont la *Recherche*

43 Paul Claudel, « Le poison wagnérien » (1938), in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1965, p. 367. Sur l'ambiguïté de sa relation à Wagner, cf. l'introduction de Michel Malicet à *R. Wagner, Rêverie d'un poète français*, Paris : Belles Lettres, 1970, p. 9-47 et 165-76.

est truffée d'allusions au maître de Bayreuth<sup>44</sup>, s'est amusé, dans un savoureux pastiche de Flaubert, à opposer un Bouvard « résolument wagnérien » à un Pécuchet qui critique « le brailard de Berlin » et ses « brouillards d'outre Rhin » au nom de la « clarté » de la « musique française ». <sup>45</sup> Mais c'est le fameux *leitmotiv* qui s'attire le plus de quolibets. Tantôt comparé à un poteau indicateur, à une carte de visite ou à une plaque identifiant le propriétaire d'un parapluie par Bernard Shaw<sup>46</sup>, il est traité d'étiquette d'une bouteille par Kandinsky<sup>47</sup> ou de « Baedeker thématique » par Darius Milhaud.<sup>48</sup> Satie le ridiculiserà dans une « musique d'ameublement » écrite en 1893, *Vexations*, qui comporte 840 répétitions d'un même motif. Debussy, qui pourtant ne s'est pas privé d'en faire usage, s'acharne sur ce procédé et le qualifie de « guide », de « prospectus », de « scies » ou de « sempiternelles catapultes »<sup>49</sup>, allant jusqu'à traiter la *Tétralogie* de « Bottin musical ». Mais l'on sait ce que *Pelléas* doit à *Tristan*. Quant à Willy, autre admirateur de Wagner, il décrit, dans un pamphlet féroce sur les festivités

44 Pierre Meylan, *Les écrivains et la musique*, Lausanne: Concorde, 1944, p. 71-93; Emile Bedriomo, *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Paris: J.M. Place, 1884, ch. II.

45 Marcel Proust, « Mélomanie de Bouvard et Pécuchet », in *Les plaisirs et les jours*, *op. cit.*, p. 62 et 64.

46 Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite* (1898), London: Constable, 1923, p. 123.

47 Wassili Kandinsky, « Über Bühnenkomposition » (1912), in *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli, 1955, p. 56.

48 Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris: Julliard, 1949, p. 35.

49 Claude Debussy, *Monsieur Croche*, *op. cit.*, p. 41, 271, 25, et *Correspondance*, *op. cit.*, p. 78. – Sur ses relations ambivalentes avec Wagner, voir aussi Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Paris: Fayard, 2005, p. 177 sq.

de Bayreuth, l'usage qu'en fait au restaurant un pèlerin français ignorant la langue de Goethe : « il entonne, pour demander un couteau, le motif de l'Épée "Nothung" ; le thème du Cygne lui sert, faute de mieux, à solliciter de la servante – qu'il a surnommée Iseult – le classique rôti d'oie, et, au moment de régler l'addition, il attaque invariablement la fanfare de l'Or. »<sup>50</sup>

## Ambiguïtés

Le projet wagnérien n'était pas dépourvu de paradoxes. Cet « art de l'avenir », sous le titre duquel Wagner voulait réformer l'opéra et lui substituer un nouveau genre, le « drame musical », se nourrit en fait d'une nostalgie de l'unité perdue, une idée mise en circulation par les Romantiques. Mais la réception de Wagner fournit également l'occasion de quelques malentendus. Gustave Moreau, par exemple, régulièrement qualifié de wagnérien, notamment par Teodor Wyzewa, Ferdinand Brunetière, Édouard Schuré, Charles Vignier ou Émile Bernard, a fait part de son « horreur » pour cette musique.<sup>51</sup> Arnold Böcklin fut lui aussi fréquemment comparé à Wagner, au point que son *Île des morts* a pu inspirer des mises en scène à Bayreuth ; mais il n'appréciait pas non plus le musicien et avait décliné les offres de Cosima, qui voulait lui confier les décors de la *Tétralogie*.

50 Henry Gauthier-Villars [Willy], « Bayreuth en 1892 », in *Propos d'ouvreuse*, Paris : Henry-Parville, 1923, p. 107.

51 Dans une lettre à Evenepoel, citée par Pierre-Louis Mathieu, *G. Moreau. Sa vie, son œuvre*, Fribourg : Office du Livre, 1976, p. 275-76 ; voir aussi sa critique de l'esthétique wagnérienne dans *Gustave Moreau, l'assembleur de rêves. Ecrits complets*, Fontfroide : Fata Morgana, 1984, p. 222-23.

Quant à son malheureux dragon *Fafner*, exécuté à contrecœur pour *Siegfried*, il fut envoyé à Beyrouth au lieu de Bayreuth, conséquence d'un malentendu postal ! Eugène Delacroix enfin, à qui l'on attribue, probablement à tort, une médiocre représentation du *Venusberg*, fut qualifié de « Wagner de la peinture » par Thomas Mann.<sup>52</sup> Or il n'en a laissé qu'une seule mention dans son *Journal*, qui n'est guère élogieuse : « une dame russe [...] me parle beaucoup de Wagner ; elle en raffole comme une sotte [...] Ce Wagner veut innover ; il croit être dans la vérité ; il supprime beaucoup des conventions de la musique, croyant que les conventions ne sont pas fondées sur des lois nécessaires. Il est démocrate ; il écrit aussi des livres sur le bonheur de l'humanité, lesquels sont absurdes... »<sup>53</sup>

La fortune critique de Wagner allait aussi susciter des projections, associations et rapprochements inattendus. Ainsi Maurice Denis évoque *Tannhäuser* en relation avec la *Joconde*.<sup>54</sup> Kandinsky cite *Lohengrin* à propos d'une *Meule* de Monet et d'un coucher de soleil à Moscou<sup>55</sup>, Valéry pense à *Parsifal* devant un paysage de Corot<sup>56</sup>, Claudel associe Wagner et Rimbaud<sup>57</sup>,

52 Hans Rudolf Vaget (ed.), *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner, Texte und Zeugnisse*, Frankfurt : Fischer, 1999, p. 39.

53 Eugène Delacroix, *Journal*, Paris : Plon, 1932, II, p. 389-90, 27 septembre 1855.

54 Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 1890, rééd. in *Le ciel et l'Arcadie*, éd. J.P. Bouillon, Paris : Hermann, 1993, p. 21.

55 Wassili Kandinsky, *Rückblicke (1913-1918)*, trad. *Regards sur le passé et autres textes*, éd. J.P. Bouillon, Paris : Hermann, 1974, p. 98.

56 Paul Valéry, « Autour de Corot » (1932), in *Œuvres*, II, Paris : Gallimard [Pléiade], 1960, p. 1315.

57 Paul Claudel, « Arthur Rimbaud » (1942), in *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 519.



tandis que Guy de Pourtalès<sup>58</sup>, comme Claudel<sup>59</sup>, revit son wagnérisme en Orient. Et Cézanne qui, selon Émile Bernard, « n’y entendait absolument rien »<sup>60</sup>, a intitulé *Ouverture de Tannhäuser* un tableau dont le style n’a rien de wagnérien. Mais c’est que le compositeur faisait alors figure d’étendard : Baudelaire voyait en lui « le représentant le plus vrai de la nature moderne »<sup>61</sup>, Maurice Denis le qualifiait de « chef de l’école moderne »<sup>62</sup>, et Albert Aurier parlait du « tableau impressionniste à musique wagnérienne » comme du « comble de la modernité dans l’art ».<sup>63</sup> Et c’est bien dans ce sens que Signac allait inscrire le nom de Wagner sur son bateau...

« L’œuvre de Richard Wagner, sous l’incomparable valeur d’une Révélation philosophique, a, encore pour nous, le sens, clair et précieux, d’une doctrine esthétique », écrivait Teodor de Wyzewa.<sup>64</sup> Or Peter Vergo a bien vu que si l’éventail des retombées est aussi ouvert, c’est que les théories du maître étaient parfois vagues et confuses et permettaient plusieurs

58 Guy de Pourtalès, *Nous à qui rien n’appartient. Voyage au pays Khmer* [1931], Paris : Flammarion, 1990.

59 Paul Claudel, *Richard Wagner. Rêverie d’un poète. op. cit.*

60 Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris : Rénovation esthétique, 1921, p. 43.

61 Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *op. cit.*, p. 806.

62 Maurice Denis, « Aristide Maillol » (1905), in *Le ciel et l’Arcadie. op. cit.*, p. 99.

63 Albert Aurier cité par A. George Lehmann, « Signification et ambiguïté dans les beaux-arts : quelques problèmes de critique “symboliste” », *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Françaises*, juin 1960, p. 161-174 (162).

64 Teodor de Wyzewa, « Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885 », *Revue Wagnérienne. op. cit.*, I, p. 154.

interprétations comme elles pouvaient servir diverses causes.<sup>65</sup> L'œuvre d'art « totale », notion élastique s'il en est, s'est souvent réclamée du wagnérisme. Tel est le cas notamment de réalisations comme l'exposition Beethoven de la Sécession viennoise en 1902, la *Sonorité jaune* de Kandinsky, la *Main heureuse* de Schönberg, le *Prométhée* de Scriabine, l'Institut de Jaques-Dalcroze à Hellerau ou son *Festspiel* de Genève en juin 1914. A Barcelone, on a évoqué aussi le *Palau de la Musica Catalana* de Lluís Domènech i Montaner, dont la scène est flanquée d'une cavalcade des Walkyries, ou le *Parc Güell* et la *Sagrada Família* d'Antoni Gaudi.

En 1910, dans *Arts de l'avenir*, Arnaldo Ginna et Bruno Corra définissaient ainsi leur projet de « drame chromatique » : « Durant le déroulement de l'action sur scène, cet orchestre chromatique inonde le théâtre de lumières variées, qui évoluent selon des motifs : ces motifs chromatiques doivent exprimer les situations et les caractères du drame mimique. »<sup>66</sup> Cinq ans plus tard, ils publiaient un nouveau manifeste intitulé *Peinture de l'avenir*. Et en 1924, Enrico Prampolini se référerait encore à Wagner pour défendre sa conception de « l'unité scénique ».<sup>67</sup>

Mais il s'agit parfois d'un malentendu. Car si Wagner, qui n'a que rarement utilisé le terme de *Gesamtkunstwerk*, prônait la rencontre, convergence, ou réunion des divers arts, et si sa *Lettre à Frédéric Villot sur la musique* affirme qu'à la limite,

65 Peter Vergo, « Wagnerian Painting », in *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, London : Phaidon, 2010, ch. I, p. 17-18.

66 Giovanni Lista (ed.), *Futurisme. Manifestes-proclamations, documents*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1973, p. 293.

67 Enrico Prampolini, « L'atmosphère scénique futuriste » (1924), *ibid.*, p. 281.

chaque art tend « à donner la main à l'art voisin » et qu'il faut « embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer »<sup>68</sup>, il dénonça aussi leur confusion dans une lettre à Berlioz.<sup>69</sup> La terminologie est ici révélatrice de glissements subreptices. Dans la ligne de Baudelaire, qui parlait à ce propos de « coïncidence »<sup>70</sup>, Charles Morice ou Camille Mauclair utiliseront les termes de « synthèse » ou de « fusion », au risque de méconnaître la spécificité de chaque moyen d'expression, que Kandinsky cherchera à sauvegarder en parlant de « parallélisme ».<sup>71</sup> Et c'est ici qu'intervient la question de l'audition colorée. Une anecdote est révélatrice à cet égard. Alors que Wagner jouait au piano une de ses œuvres en revêtant successivement diverses tenues, Baudelaire lui avait demandé quel était le rapport entre la musique et les différentes couleurs. Or le musicien lui répondit « qu'il avait changé ses robes pour de plus légères parce qu'en jouant il avait très chaud. »<sup>72</sup> Et pourtant, Wagner semble avoir été sensible aux synesthésies. Sa correspondance avec Judith Gautier en fait foi.<sup>73</sup>

En matière de peinture enfin, Wagner n'a pas toujours eu la main heureuse. Il a fort mal reçu Renoir à Palerme en 1882,

68 Richard Wagner, *Quatre poèmes d'opéras*, précédés d'une *Lettre sur la musique*, Paris : Librairie nouvelle, 1861, p. xx.

69 *Lettres françaises de Richard Wagner*, Paris : Grasset, 1935, p. 195.

70 Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *op. cit.*, p. 782.

71 Sur la relation Wagner-Kandinsky, cf. Klaus Kropfinger, *Über Musik im Bilde*, Köln : Dohr, 1995, p. 436-48.

72 G. Woolley, *R. Wagner et le Symbolisme français*, *op. cit.*, p. 44.

73 *Lettres à Judith Gautier*, éd. Léon Guichard, Paris : Gallimard, 1964. Voir aussi Edward Lockspeiser, « Wagner, Judith Gautier and Renoir », in *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, New York : Harper & Row, 1973, p. 153-65.

ne lui accordant que 35 minutes de pose pour un portrait dont il fit le commentaire suivant : « il a l'air d'un embryon d'ange avalé par un épicurien qui croit que c'est une huître ». <sup>74</sup> Or Maître Richard n'a pas seulement ignoré les Impressionnistes, il a dédaigné les tableaux du Palais ducal à Venise et confessé, dans une lettre à Mathilde Wesendonk, n'être jamais allé au Louvre en une année de séjour à Paris. <sup>75</sup> Quant à sa commande de décors pour le *Ring* au peintre Josef Hoffmann (1831-1904, à ne pas confondre avec l'architecte), ce ne fut pas un succès, et les auteurs s'accordent pour mettre en question ses goûts picturaux. <sup>76</sup> On rapporte à ce sujet un dialogue légendaire. Wagner : « Vous ne semblez pas comprendre grand-chose à la musique ? » Réponse de Böcklin : « Plus, je l'espère, que vous en peinture. » <sup>77</sup> Ce n'est pas sans raison, mais non sans quelque exagération, que Pierre Boulez pourra écrire que « les œuvres de Wagner ont donné naissance, bien malgré lui, à la plus mauvaise peinture qui soit. » <sup>78</sup>

74 Lettre du 14 janvier 1882, in Michel Drucker, *Renoir*, Paris : Tisné, 1944, p. 130-132 et Cosima Wagner, *Journal*, Paris : Gallimard, 1979, IV, p. 246, 7 janvier 1882.

75 R. Wagner an *Mathilde Wesendonk. Tagebücher, Blätter und Briefe*, Berlin : Dunker, 190413, p. 249 (30.IX.1860). Voir aussi p. 209.

76 Walter Salmen, « Liszt und Wagner in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst », in *Liszt-Studien III*, München : Katzschler, 1986, p. 152-161 (158 sq.) ; Solveig Weber, *Das Bild Richard Wagners, op. cit.*, chapitre II, et Günter Metken, « Une musique pour l'oeil. R. Wagner et la peinture symboliste », in *Paradis perdu*, Montréal : Musée des Beaux-Arts, Paris : Flammarion, 1995, p. 116-123.

77 Sur les malentendus entre Böcklin et Wagner, cf. *Richard Wagner, Visions d'artistes, op. cit.*, p. 104.

78 Pierre Boulez, *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris : Gallimard, 1989, p. 20.

## Un riche héritage

L'influence de Wagner touche évidemment d'abord les musiciens.<sup>79</sup> La richesse de son orchestration, son chromatisme harmonique ou sa « mélodie infinie » ont inspiré bien des compositeurs : César Franck, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Jules Massenet, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss, Alexandre Scriabine ou Arnold Schönberg en témoignent, pour n'en citer que quelques-uns. Et si les Français allaient bientôt chercher à résister à cette « dictature » (le mot est de Satie), ils n'ont pas moins fait mentir la formule assassine de Debussy qui, paraphrasant Victor Hugo, faisait de Wagner « un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore... »<sup>80</sup>

Mais l'impact du wagnérisme ne se borne pas à la musique.<sup>81</sup> L'audience est large et s'étend également au monde littéraire, comme le montre en France l'enthousiasme

79 Voir par exemple André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, *op. cit.*, p. 89-102 ; *Von Wagner zum Wagnerisme*, *op. cit.*, p. 229-430 ; Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Pars : Champion, 2005, p. 353-528 ; Roy Howat, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven : Yale Univ. Press, 2009, p.168-172.

80 Debussy in *Mercur de France*, *op. cit.*, janvier 1903, p. 92, repris dans *Monsieur Croche*, *op. cit.*, p. 67, et *Correspondance*, *op. cit.*, p. 681. La formule est probablement empruntée à Victor Hugo, qui écrit à propos de l'architecture de la Renaissance : « C'est ce soleil couchant que nous prenons pour une aurore. » (*Notre-Dame de Paris* [1831], Paris : Gallimard [Pléiade], p. 183.)

81 Richard Wagner 1883-1983. *Die Rezeption im 19. und 20. Jh.*, Stuttgart : Heinz, 1984 ; Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta* (figures de Wagner), Paris : Christian Bourgois, 1991 ; *Von Wagner zum Wagnerisme*, *op. cit.* ; Hans Rudolf Vaegt, *Im Schatten Wagners*, *op.cit.* ; Dieter Borchmeyer, *R. Wagner, Ashavers Wandlungen*, Frankfurt : Insel, 2002, p. 408-534.

de nombreux écrivains.<sup>82</sup> *La Revue wagnérienne*, fondée par Édouard Dujardin, et qui revendiqua le rôle d'« Actes des Apôtres de l'église wagnérienne française »<sup>83</sup>, constitua un véritable prélude au mouvement symboliste.<sup>84</sup>

Quant à l'audience de l'auteur du *Ring* chez les peintres, elle est considérable. Fêté en 1875 dans l'atelier de Hans Makart, parfois qualifié de « Wagner de la peinture »<sup>85</sup>, puis à nouveau en 1882 dans celui de Lenbach, qui fit de lui plusieurs portraits, il eut l'honneur d'une exposition au Wiener Kunstverein en 1876. A Paris, Wagner trouva aussi des passeurs dévoués, comme Camille Benoit, musicien et assistant au département des peintures du Louvre, ou Frédéric Villot, mélomane et conservateur au Louvre. C'est dans le salon d'Henry Lerolle, peintre, collectionneur et musicien amateur, qu'en 1892 Ernest Chausson et Claude Debussy jouèrent Wagner à quatre mains. Et Maurice

82 André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, op. cit., p. 165-339; Léon Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris: P.U.F., 1963; Michael Zimmermann, *Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, München: Katzschler, 1981; David Large / William Weber, *Wagnerism in European Culture and Politics*, London: Cornell Univ. Press, 1984, p. 133 sq.; Marc Texier, « Le crépuscule des poètes », in *Wagner, Le Crépuscule des dieux, l'avant-scène opéra 16/17*, p. 122-129; Elwood Hartman, *French Literary Wagnerism*, New York: Garland, 1988; *Von Wagner zum Wagnerisme*, op. cit., p. 433-510; Heath Lees, *Mallarmé and Wagner. Music and Poetic Language*, Burlington: Ashgate, 2007.

83 Alfred Ernst in *Revue Wagnérienne*, 1888, op. cit., III, p. 292.

84 Grange Woolley, *R. Wagner et le Symbolisme français*, Paris: P.U.F., 1931; James Kearns, *Symbolist Landscapes*, London: Modern Humanities Research Association, 1989, ch. III; Wolfgang Storch et al., *Les symbolistes et Richard Wagner*, Berlin / Bruxelles: Hentrich, 1991.

85 Katharina Lovecky, « Hans Makart – ein Wagner der Malerei ? », in *Makart, Maler der Sinne*, München: Prestel, 2011, p. 181-95.

Denis lui réserva la place d'honneur dans la coupole du Théâtre des Champs Élysées consacrée à l'histoire de la musique.<sup>86</sup>

Ici aussi, le spectre est large, tant du point de vue stylistique que qualitatif, le kitsch n'étant pas absent du catalogue que l'on trouvera en annexe.<sup>87</sup> C'est que plusieurs générations successives de peintres ont sacrifié au wagnérisme, du réalisme à l'abstraction, des impressionnistes aux Nabis, du symbolisme à l'expressionnisme, et jusqu'à l'occultisme et à la théosophie : on joua un extrait de *Parsifal* au vernissage du premier Salon des Rose+Croix, et Annie Besant et Charles Leadbeater ont donné de l'« aura » de Wagner une transcription picturale.<sup>88</sup>

Opposant l'illustration à la suggestion, la narration à la décoration, Teodor de Wyzewa distinguait deux sortes de peintures wagnériennes, l'une « sensationnelle et descriptive », l'autre « émotionnelle et musicale ». <sup>89</sup> A la première correspond

86 Maurice Denis, *Journal*, Paris: La Colombe, 1957-57, II, p. 135-36 et 142; Delphine Grivel, *Maurice Denis et la musique*, Lyon: Symétrie, 2011, p. 138-42, et Jean-Paul Bouillon, « Maurice Denis au Théâtre des Champs-Élysées, 1908-1913 », *Revue de l'art*, n° 187, 2015, p. 69-81 [76-77].

87 David Huckvale. « Wagnerian Visual Imagery from France and Germany (1860-1940), *RldIM / RCMI Newsletter*, 18/1, Spring 1993, p. 17-25; Catherine Massip / Elisabeth Vilatte, *Wagner, le Ring en images*, Paris: B.N., 1994; Matthias Waschek, « Zum Wagnerisme in der bildenden Kunst », in *Von Wagner zum Wagnerisme*, op. cit., p. 535-46; Hans-Jürgen Buderer et al., *Gold macht Lust. R. Wagners Welt in Bildern*, Mannheim: Städtische Kunsthalle, 2000; Jordi Mota / Maria Infesta, *Das Werk R. Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen: Grabert, 1995; *Richard Wagner, Visions d'artistes*, Genève: Musée Rath, 2005; Paolo Bolpagni (éd.), *Fortuny e Wagner. Il Wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Venezia: Palazzo Fortuny / Skira, 2012.

88 Annie Besant / C.W. Leadbeater, *Thought-Forms* (1905), trad. *Les formes-pensées*, Paris: Adyar, 1925, p. 67-70.

89 Teodor de Wyzewa, « Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885 », op. cit., p. 154 et 155.

la vaste iconographie inspirée de ses livrets.<sup>90</sup> Fantin-Latour en est le plus illustre représentant, avec sept scènes de la *Tétralogie* figurées en une quarantaine de peintures et de lithographies. La seconde ouvrait sur une recherche formelle promise à un bel avenir, dont le musicalisme sera l'expression la plus aboutie. Baudelaire avait transmis au symbolisme la recherche passionnée de correspondances. Victor Borisov-Musatov déclarera en 1905 : « La mélodie infinie que Wagner a trouvée en musique est également présente en peinture [...] Dans les fresques, elle doit correspondre à la ligne. »<sup>91</sup> Baudelaire avait aussi écrit : « aucun musicien n'excelle comme Wagner à *peindre* l'espace et la profondeur. »<sup>92</sup> Et c'est Adolphe Appia, que Cosima n'aimait pas, qui allait débarrasser la scène du bric-à-brac anecdotique qui l'encombrait pour se concentrer sur l'espace et la lumière.<sup>93</sup>

Or c'est son sens des couleurs que Wagner admirait chez Baudelaire, qui l'avait rencontré grâce à Champfleury. En effet, la célèbre lettre du poète au compositeur multipliait les notations chromatiques : « Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement,

90 Voir notamment David Huckvale. « Wagnerian Visual Imagery from France and Germany (1860-1940), *RldIM / RCMJ Newsletter*, 18/1, Spring 1993, p. 17-25 ; Catherine Massip / Elisabeth Vilatte, *Wagner, le Ring en images*, Paris : B.N., 1994 ; Hans-Jürgen Buderer et al., *Gold macht Lust. R. Wagners Welt in Bildern*, Mannheim : Städtische Kunsthalle, 2000 ; Jordi Mota / Maria Infiesta, *Das Werk R. Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen : Grabert, 1995.

91 Victor Borisov-Musatov, Lettre à Alexandre Benois, citée par John E. Bowlit in K. von Maur (ed.), *Vom Klang der Bilder*, München : Prestel, 1985, p. 391.

92 Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *op. cit.*, p. 784-785.

93 Adolphe Appia *La mise en scène du théâtre wagnérien*. Paris : Chaillley, 1895.



par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme. »<sup>94</sup> Et à propos de *Tannhäuser*, l'auteur du sonnet des *Correspondances* écrivait ces lignes célèbres : « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées. »<sup>95</sup> Huysmans, dans sa transcription littéraire de l'ouverture de *Tannhäuser*, déploiera à son tour une vaste palette lumineuse et chromatique.<sup>96</sup> Et c'est également « les rapports qu'il y a entre notre couleur et la musique de Wagner » que souligne Van Gogh lorsqu'il écrit à Théo : « Quel artiste – un comme ça dans la peinture voilà ce qui serait chic. Ça viendra. »<sup>97</sup>

C'est à mesurer l'étendue du wagnérisme que sont destinées les annexes qui suivent.

94 Baudelaire, « Lettre à R. Wagner, *op. cit.*, p. 1453.

95 Baudelaire, « Richard Wagner » et « Tannhäuser à Paris », *op. cit.* p. 784.

96 Joris-K. Huysmans, « L'ouverture de Tannhäuser », *Revue Wagnérienne*, 8 avril 1985, *op. cit.*, I, p. 59-62, repris dans *Croquis parisiens*, Paris : Crès, 1929, p. 166-70.

97 Vincent van Gogh à Théo, septembre 1888 et 6 juin 1888, in *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1990, III, p. 308-309 et 132.

## Quelques artistes lui ayant rendu hommage

**Belgique** : Claire Colinet, Henry De Groux, Jean Delville, Edmond Evenepoel, Fernand Khnopff, Alfred Moitroux, Henry Van de Velde

**Espagne** (Catalogne) : Salvador Alarma, Julio Antonio, Eusebi Arnau i Mascort, Maria Benllure y Gil, Josep Clara, Juan Comba y Garcia, Salvador Dali, Luis Domenech i Montaner, Rogelio de Egusquiza, Joachim Figuerola Fernandez, Mariano Fortuny, Pablo Gargallo, Adria Gual, Oleguer Juryent, José Lister, Rose Llauro, Josep Llimona, Ramir Lorenzale Rogent, Josep Antoni Marti Teixidor, José Mestres Cabanes, Joan, Luis Montané i Mollfulleda, Antonio Munoz Degrain, Ramon Muns Vilaro, Josep Pasco, Albert Ràfols-Casamada, Joaquim Renart Garcia, Alejandro de Riquer, Ferran Rocca Bon, Pau Roig, Jose Maria Subirachs, Antoni Tapiès, Joachim Torres Garcia, Josep Triado Mayol, Miquel Vila, Josep Maria Xiro

**France** : Charles Blanc-Gatti, Jacques-Émile Blanche, Gustave Bourgoigne, Alex de Broca, Gaston et Georges Bussière, Jean Carriès, Frédéric Delanglade, Maurice Denis, Henri Fantin-Latour, Paul Gauguin, Eugène Grasset, Odilon Redon, Georges Rossegrosse, Félix Vallotton, Vincent Van Gogh, Sarkis

**Pays germaniques** : Franz von Bayros, Georg Barlösius, Georg Baselitz, Max Beckmann, Joseph Beuys, Otto Böhler, Hugo L. Braune, Peter Cornelius, Konrad Diehlitz, Karl Emil Doepler, Michael Echter, Walter Einbeck, Robert Engels, Max Ernst, Anselm Feuerbach, Fidus, Eduard von Gebhardt, Max Gehlsen, George Grosz, Wilhelm Hauschild, Hermann Hendrick, Bruno Héroux, Emil Hipp, Alfred Hrdlicka, Angelo Jank, Arthur Kampf, Eduard Kämpffer, Wilhelm von Kaulbach, Anselm Kiefer, Paul Klee, Otto Knille, Hugo Knorr, Ferdinand Leeke, Franz von Lenbach, Wilhelm List, Markus Lüpertz, Rudolf Maison, Hans Makart, Gabriel von Max, Kolo Moser, Georg Mühlberg,

Franz Müller-Münster, Otto Novak, Wilhelm Petersen, Hans Prinz, Emil Pretorius, Ludwig Richter, Karl Ritter, Hans Röhm, Ernst Georg Ruegg, Joseph Sattler, Kurt Schiering, Richard Schlaupp, Julius Schnorr von Carolsfeld, Rolf Schott, Moritz von Schwind, Ludwig Sievert, Max Slevogt, August Spiess, Heinrich Spleth, Hans F. Stassen, Carl Steller, Franz von Stuck, Hans Thoma, Hans Toepfer, Robert Ullmann, Friedrich Wanderer, Wilhelm Weimar, Cäsar Willich, Caspar C. Zumbusch

**Grande-Bretagne :** Aubrey Beardsley, Charles Butler, Herbert G. Fell, Alexander Fisher, Edward R. Hughes, William Maud, William Morris, Arthur Rackham, Charles Ricketts, Charles Robinson, John S. Sargent, Byam Shaw, Simeon Solomon, William Stott, G.C. Wilmshurst

**Hollande :** Janus de Winter

**Hongrie :** Mathilde Ade, Vilmos Pogany

**Italie :** Giorgio Ansaldo, Lionello Balestrieri, Achille Beltrame, Vespasiano Bignami, Luigi Bompard, Aroldo Bonzagni, Ettore Cadorin, Giovanni Battista Carpanetto, Giovanni Costetti, Giovanni Crotta, Antonio D'Agostini, Adolfo De Carolis, Emilio De Clemente, Alois Delug, Ettore Ferrari, Mariano Fortuny, Adolfo Magrini, Augusto Majani, Alberto Martini, Aldo Molinari, Silverio Montaguti, G. Negri, Giuseppe Palanti, Lodovico Pogliaghi, Eugenio Prati, Leo Putz, Ul de Rico, Augusto Saletta, Casimiro Teja Giuseppe Tivoli, Sergio Tofano, Ul de Rico, Cesare Viazzi, Emanuele Villanis, Adolfo Wildt

**Russie :** Paul von Joukowsky, Wassili Kandinsky, Alexander von Vollborth, Mikhaïl Vroubel

**Scandinavie :** Peter N. Arbo, Knut Erwall

Tchécoslovaquie : Frantisek Koblíha

USA : Edward Kienholtz, Malcolm Morley, Walter D. Richards, Albert Pinkham Ryder

### Quelques décorateurs qui ont marqué l'histoire de l'opéra wagnérien :

Angelo II Quaglio, Munich 1869-1870

Carl Emil Doepler, Bayreuth 1878

Adolphe Appia, esquisses pour le Ring 1892-1896  
et pour Parsifal 1896-1904

Alexandre Benoit, Saint-Pétersbourg 1903

Alfred Roller, Vienne 1903 et 1912

Gustav Gampfer, Zurich 1913

Ewald Dülberg, Hamburg 1914

Vladimir Tatline, Moscou 1915

Adolphe Appia, Milan 1923

Adolphe Appia, Bâle 1924 et 1925

Karl Moos, Zurich 1925

Ewald Dülberg, Berlin 1929

Alfred Roller, Bayreuth 1934

Sergei Eisenstein, Moscou 1940

Fritz Wotruba, Berlin 1967

Günter Uecker, Stuttgart 1976

Richard Peduzzi, Bayreuth 1976

Günter Uecker, Bayreuth 1979

Hans Dieter Schaal, Mannheim 1999

Bob Wilson, Zurich 2001

Pierre-André Weitz, Genève 2005  
Herzog & De Meuron, Berlin 2006  
Giulio Paolini, Naples 2005 et 2007  
Bill Viola, Paris 2007

### Quelques écrivains francophones passionnés par Wagner :

Théodore de Banville, Maurice Barrès, Charles Baudelaire, Elémir Bourges, Paul Bourget, Jules Champfleury, Paul Claudel, Alphonse Daudet, Georges Duhamel, Édouard Dujardin, Félix Fénéon, André Fontainas, Anatole France, Judith Gautier, Théophile Gautier, René Ghil, Joseph Arthur de Gobineau, Julien Gracq, Émile Hennequin, Joris-K. Huysmans, Jules Janin, Jules Laforgue, Pierre Louÿs, Maurice Maeterlinck, Stéphane mallarmé, Camille Mauclair, Guy de Maupassant, Catulle Mendès, Stuart Merrill, Jean Moréas, Charles Morice, Gérard de Nerval, Joséphin Péladan, Marcel Proust, Henri de Régnier, Jacques Rivière, Édouard Rod, Romain Rolland, Édouard Schuré, Victor Segalen, André Suarès, Armand Sylvestre, Paul Valéry, Émile Verhaeren, Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Willy, Teodor de Wyzewa, Émile Zola

### Quelques pèlerinages wagnériens

1850	Weimar	Gérard de Nerval
1857	Wiesbaden	Gabriel Fauré, Théophile Gautier, Camille Saint-Saëns
	Baden	Auguste de Gasperini
1865	Munich	Adolphe Jullien, Édouard Schuré

## CHAPITRE II

- 1868 Munich Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- 1869 Tribschen Judith Gautier, Catulle Mendès, Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- Munich Henri Duparc, Judith Gautier, Franz Liszt, Hans Makart, Catulle Mendès, Jules Pasdeloup, Camille Saint-Saëns, Édouard Schuré, Franz Servais, Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- 1870 Munich Henri Duparc, Judith Gautier, Camille Saint-Saëns, Édouard Schuré, Franz Servais, Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- Bruxelles Judith Gautier, Catulle Mendès, Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- Weimar Filippo Filippi, Judith Gautier, Catulle Mendès, Auguste Villiers de l'Isle-Adam
- 1872 Munich Friedrich Nietzsche
- Weimar Friedrich Nietzsche
- 1876 Bayreuth Henri Fantin-Latour, Judith Gautier, Vincent d'Indy, Octave Maus, Catulle Mendès, Camille Saint-Saëns, Édouard Schuré, Franz Servais
- 1878 Cologne Gabriel Fauré, André Messager
- 1879 Munich Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, André Messager
- Bayreuth Henri Duparc, Emmanuel Chabrier
- 1880 Munich Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy
- 1881 Munich Gabriel Fauré, Judith Gautier
- Bayreuth Judith Gautier, Joseph Arthur de Gobineau, Vincent d'Indy
- 1882 Vienne Claude Debussy

## DE LA FORTUNE CRITIQUE DU WAGNÉRISME ET DE QUELQUES MALENTENDUS

	<b>Bayreuth</b>	Jacques-Émile Blanche, Ernest Chausson, Léo Delibes, Vincent d'Indy, Édouard Dujardin, Judith Gautier, Franz Liszt, Catulle Mendès, Princesse de Polignac, Camille Saint-Saëns
	Londres	Emmanuel Chabrier, Édouard Dujardin
1883	<b>Bayreuth</b>	Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Charles Lamoureux, Édouard Schuré, Franz Servais
1884	Munich	Édouard Dujardin
	<b>Bayreuth</b>	Paul Bourget, Georges Clémenceau, Édouard Dujardin, Paul Dukas, Charles Lamoureux, Antoine Lascoux, Jules Massenet, André Messager, Princesse de Polignac, Teodor de Wyzewa
1886	Munich	Paul Dukas
	<b>Bayreuth</b>	Paul Bourget, Emmanuel Chabrier, Georges Clémenceau, Paul Dukas, Vincent d'Indy, Charles Lamoureux, Antoine Lascoux, Franz Liszt, Jules Massenet, André Messager, Robert de Montesquiou, Teodor de Wyzewa
1887	<b>Bayreuth</b>	Jacques-Émile Blanche, Gustave Charpentier, Fernand Khnopff, Émile Verhaeren
1888	Moscou	Wassili Kandinsky
	<b>Bayreuth</b>	Jacques-Émile Blanche, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Édouard Dujardin, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Charles Lamoureux, Albéric Magnard, André Messager, Josephin Péladan, Princesse de Polignac, Marguerite de Saint-Marceaux
1889	<b>Bayreuth</b>	Jacques-Émile Blanche, Léon Bonnat, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Claude Debussy, Paul

		Dukas, Vincent d'Indy, Fernand Khnopff, Charles Lamoureux, Antoine Lascoux, Teodor de Wyzewa
1891	Bayreuth	Maurice Barrès, Théodore Dubois, Jacques Durand, Gabriel Fauré, André Fontainas, Mariano Fortuny, Charles Lamoureux, Antoine Lascoux, Pierre Louÿs, Robert de Montesquiou, Raoul Pugno, Édouard Schuré, Teodor de Wyzewa
1892	Covent Garden	Paul Dukas
	Bruxelles	Maurice Denis
	Bayreuth	Maurice Barrès, Jacques-Émile Blanche, Édouard Colonne, Édouard Dujardin, Mariano Fortuny, Reynaldo Hahn, Antoine Lascoux, Pierre Louÿs, Léon de Montesquiou, Princesse de Polignac, William Ritter, Willy
1894	Lille	Paul Dukas
	Bayreuth	Charles Garnier, Auguste Durand, Charles Lamoureux, Maurice Pujo, Édouard Rod, Édouard Schuré
1895	Londres	Colette, Odilon Redon, Willy
1896	Bayreuth	Colette, Édouard Colonne, Alfred Cortot, Henry De Groux, Édouard Dujardin, Gabriel Fauré, Charles Garnier, Antoine Lascoux, Albéric Magnard, André Messenger, Joséphin Péladan, Princesse de Polignac, Raoul Pugno, Romain Rolland, Marguerite de Saint-Marceaux, Armand Sylvestre, Teodor de Wyzewa
1897	Dresde	Constantin Meunier, Willy, Henry Van de Velde
	Bayreuth	Alfred Cortot, Édouard Dujardin, Charles Lamoureux, Antoine Lascoux, Princesse de Polignac
1898	Bayreuth	Alfred Cortot



## DE LA FORTUNE CRITIQUE DU WAGNÉRISME ET DE QUELQUES MALENTENDUS

1899	Bayreuth	Antoine Lascoux, Lazare Lévy, Marguerite de Saint-Marceaux, Édouard Schuré
1901	Bayreuth	Colette, Willy
1902	Bayreuth	Catherine Pozzi
1903	Londres	Claude Debussy
1909	Bayreuth	Thomas Mann
1910	Vienne	Paul Claudel
1911	Prague	Paul Claudel
1913	Francfort	Paul Claudel



### 3. Architecture et musique, un bilan

« J'ai passionnément aimé la musique et l'architecture », écrivait Chateaubriand.<sup>1</sup> L'association de ces deux arts pourrait passer pour un lieu commun : le sujet est à la mode, comme le prouve une abondante bibliographie.<sup>2</sup> Rythme, mesure et proportion constituent depuis des siècles des dénominateurs communs de l'architecture et de la musique, dont le dialogue a

1 François René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, II, ch. 7, Paris: Gallimard [Pléiade], 1988, I, p. 70.

2 Le premier auteur semble être James A. Murray, « Parallels in Music and Architecture », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, XXXIII, 1956, p. 99-102. Pour des études récentes, cf. Peter Vergo, *That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the XVIIIth Century*, London: Phaidon, 2005; Vasco Zara, « Musica e Architettura tra Medio Evo e Età moderna. Storia critica di un'idea », *Acta musicologica*, LXXXVII, 2005, p. 1-27; « Da Palladio a Wittkower. Questioni di metodo, di indagine e di discipline nello studio dei rapporti tra musica e architettura », in Nicoletta Guidobaldi (éd.), *Prospettive di iconografia musicale*, Milano: Mimesis, 2007, p. 153-90; « Musique et architecture: théories, composition, théologie (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 11, 2007, p. 1-9; « "Componere ad quadratum". Metafore letterarie e processi compositivi nell'analogia musica-architettura », in *I Luoghi e la Musica*, éd. Fabrizio Pezzopane, Roma: ISMEZ, 2010, p. 101-116. Voir aussi Sabine Rommevaux, Philippe Vendrix et Vasco Zara, « Proportions. Arts, architecture, musique, mathématiques et sciences », *ibid.*, 12 (2008), <http://cem.revues.org/document7302.html>

évolué au gré des circonstances. « Écouter l'espace », « construire le son » sont des expressions qui aujourd'hui n'ont rien de paradoxal.

## Thème et variations

Dans ses *Images (Eikones)*, Philostrate décrivait ainsi la construction des remparts de Thèbes : « Amphion [...] parla aux pierres le langage de la mélodie et les voici qui, dociles à ses accents, accourent en foule [...] Attirées par le chant ; elles écoutent, elles s'assemblent pour élever les murailles... »<sup>3</sup> La légende allait connaître une longue fortune, illustrée entre autres par Dosso Dossi, Le Primatice, Antoine Caron, Sébastien Leclerc, Charles Coypel (ill. 1), Bernard Piccart (ill. 2), Giambattista Tiepolo, Élisabeth Vigée-Lebrun ou Henri Laurens. Célébrée par Horace, Apollodore, Apollonius de Rhodes, Dante, Le Camus de Mézières, F. Schelling, A.W. Schlegel, F. Overbeck, H. Heine, L.G. Kosegarten, J. Eichendorff, Rudolf Steiner ou Frank Lloyd Wright par exemple, la lyre d'Amphion, contre-épreuve des trompettes de Jéricho<sup>4</sup>, fournira le sujet d'un mélodrame de Valéry, conçu en 1891 et mis en musique pour Ida Rubinstein par Honegger en 1929-31.<sup>5</sup>

3 Philostrate, *La galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot, Paris : Belles Lettres, 1991, p. 25-27. Autre source chez Apollodore, *La Bibliothèque. Un manuel antique de mythologie*, éd. Paul Schubert, Lausanne : l'Aire, 2003, p. 140.

4 *Josué*, 6. Athanasius Kircher consacre un long développement à l'épisode dans *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma : Grignani, 1650, II, p. 231-32.

5 Cf. Paul Valéry, « Histoire d'Amphion » [1932], in *Pièces sur l'art*, rééd. in *Œuvres*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1960, II, p. 1277-83.

Dans un lever de rideau écrit en 1802 pour l'inauguration du nouveau théâtre de Lauchstädt, Goethe étendait ce pouvoir à d'autres musiciens :

Wie von Apollos Leier aufgefordert  
 Bewegt, zu Mauern, das Gestein sich her  
 Und wie zu Orpheus Zaubertönen eilt  
 Ein Wald heran und bildet sich zum Tempel.<sup>6</sup>

[Comme entraînées par la lyre d'Apollon  
 Les pierres se rassemblent en murailles  
 Et comme sous la magie des sons d'Orphée  
 Une forêt accourt et se transforme en temple]

C'est encore Orphée que Goethe, inspiré peut-être par l'*l'phigénie à Aulis* d'Euripide (v. 1212), imaginait construisant, à l'instar d'Amphion, une ville entière au son de sa lyre.<sup>7</sup> Et d'ajouter que, pour ses habitants, « *das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres* » [l'œil assume la fonction et la tâche de l'ouïe]. Ce transfert fut d'ailleurs contesté par A.W. Schlegel, pour qui la

6 Johann Wolfgang Goethe, *Was wir bringen*, in *Sämtliche Werke*, Frankfurt : DKV, 1993, VI, p. 298.

7 Id., *Maximen und Reflexionen*, n° 776, in *Schriften zur Kunst*, Hamburg : Wegner, 19676, p. 474. Dans d'autres éditions, ce texte porte le numéro 1133. Sur le passage d'Amphion à Orphée, cf. Herbert von Einem, « Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst », *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, B. 81-83, 1977-1979, p. 91-113. – Les deux héros sont fréquemment associés au titre de l'illustration des pouvoirs de la musique. Cf. par exemple Jean Benjamin de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Pierres, 1780, I, p. 27 et III, p. 76.

vision ne peut mesurer les proportions qu'approximativement.<sup>8</sup> Mais les Romantiques ont souvent filé la métaphore. Friedrich Schlegel concevait l'architecture comme une « *musikalische Plastik* » [plastique musicale]. Dans son second *Faust*, Goethe écrivait : « *der ganze Tempel singt* » [le temple entier chante] (v. 6448). Valéry s'en souviendra : « une façade peut chanter ! ».<sup>9</sup>

Bach est parfois qualifié d'architecte, et son œuvre comparée à une cathédrale. Ce *topos* aura lui aussi la vie dure.<sup>10</sup> À Kahnweiler, les œuvres de Gris rappellent ses « majestueuses architectures musicales. »<sup>11</sup> Miro, dans un entretien avec Georges Duthuit, déclare en 1937 : « Bach [...] me donne des leçons de grande architecture. »<sup>12</sup> À Saint-Pétersbourg, Théophile Gautier voyait en Saint-Isaac « une belle phrase de musique », une « symphonie de marbre », voire « les renversements obligés d'une fugue ».<sup>13</sup> Oswald Spengler, pour qui le développement de la polyphonie est « inséparable de l'histoire architecturale des cathédrales », remarquait que l'arc-boutant est contemporain du contrepoint, et définissait sa musique « faustienne » comme

8 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen, Die Kunstlehre* (1801-1802), Kritische Ausgabe E. Behler, Paderborn : Schöningh, 1989, p. 317.

9 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1923), Paris : Gallimard, 1944 p. 57.

10 On retrouve ce cliché jusque chez J.A. Murray, *op. cit.* note 2, qui associe également au nom de Bach le Parthénon, tandis que Beethoven évoque pour lui l'architecture romaine.

11 Daniel Henri Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris : Gallimard, 19464, p. 214.

12 Joan Miro, *Écrits et entretiens*, éd. Margit Rowell, Paris : Lelong, 1995, p. 163.

13 Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, Paris : Charpentier, 1867, p. 327-28.



Charles Coppel, gravé par Caylus, *Amphiion*, 1730.



AMPHION BÂTIT LES MURS DE THEBES AU SON DE SA LYRE. Amphion ebauit Thebe auer engestricten Grotten spide.  
- Amphion builds the walls of Thebes by the sound of his Lute. Amphion bouwt de Muuren van Thebe andert speelen op de Lute.

Bernard Picart, *Amphion*, in Michel de Marolles, *Le temple des Muses*, Amsterdam, c. 1733. © ???



une « cathédrale de sons ». <sup>14</sup> Paul Valéry trouvera « une indicible correspondance » entre Tannhäuser et la façade de Reims <sup>15</sup>, et c'est encore Reims et Chartres qu'évoque György Kurtag à propos de la parenté entre perception optique et acoustique. <sup>16</sup>

L'architecture fut aussi qualifiée de « musique figée » (« *erstarrte Musik* »). <sup>17</sup> Attribuée parfois à tort à F. Schlegel, forgée en fait par F. Schelling <sup>18</sup>, l'expression a beaucoup servi, et fut reprise entre autres par Goethe, Germaine de Staël <sup>19</sup>,

14 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1921), trad. *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris : Gallimard, 1931, II, p. 362 et 356. Spengler écrit aussi qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, « l'architecture se noie dans la musique rococo » ! (p. 445)

15 Paul Valéry, « Paradoxe sur l'architecte » (1891), in *L'âme et la danse, Eupalinos*, Paris : Sagittaire, 1931, p. 193-98 (196).

16 Entretien avec A. Varga Balint, in *Ligeti / Kurtag, Contrechamps* n° 12-13, 1990, p. 180.

17 Wolfgang Pehnt, « Verstumte Tonkunst, Musik und Architektur in der neueren Architekturgeschichte », in K. Von Maur (éd.), *Vom Klang der Bilder*, München : Prestel, p. 394-399 ; Gerd Zimmermann, « Architektur ist gefrorene Musik », in *Ingeborg Stein et al., Raum und Zeit. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen*, Iena : Friedrich Schiller Univ., 1988, p. 124-32.

18 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1805), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 220 [576]. Les § 106-117 contiennent un long développement sur l'architecture qualifiée de « konkrete Musik ».

19 Germaine de Staël, *Corinne* (1807), éd. Simone Balayé, Paris : Champion, 2000, p. 75. Devant Saint-Pierre, l'héroïne s'exclame : « La vue d'un tel monument est comme une musique continue et fixée... »

Schopenhauer<sup>20</sup>, Liszt ou Ruskin.<sup>21</sup> On la retrouve jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, sous la plume de Stravinsky par exemple : « on ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée. »<sup>22</sup> Mais le topos rencontra aussi quelques critiques. « *Someone has said that the perfection of architecture is frozen music – the perfection of beauty to my mind always presented the idea of living music* » [On a prétendu que la perfection de l'architecture est de la musique gelée, mais la perfection de la beauté a toujours pour moi été associée à l'idée de musique vivante], écrivait Byron, qui prétendait avoir rencontré la formule grâce à Germaine de Staël.<sup>23</sup> En 1853, Moritz Hauptmann en modifiait à nouveau l'énoncé et faisait de la musique une « *flüssige Architektur* » [architecture fluide], anticipant la formule de Michael Hopkins.<sup>24</sup> Il précédait également cette déclaration de Xenakis : « Goethe disait que l'Architecture est une musique pétrifiée. Du point de vue du compositeur de musique, on pourrait inverser la proposition et dire que la musique est

20 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, II, § 39, p. 582, qualifie la formule de « Witzwort » et trouve l'analogie entre musique et architecture superficielle. C'est que, pour lui, les deux arts sont aux antipodes l'un de l'autre (p. 581). Voir aussi I, § 52, p. 357.

21 Charles Blanc-Gatti, *Sons et couleurs*, Neuchâtel : Attinger, 19582, p. 26 et 53 ; Hugh Honour, *Romanticism*, Harmondsworth : Penguin, 1979, p.119.

22 Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie* (1935), Paris : Denoël / Gonthier, 1962, p. 64.

23 Byron, cité par Erika von Ehrhardt-Siebold, « Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism », *PMLA*, XLVII, 1932, p. 577-92 (587).

24 Colin Davies, *Hopkins 2*, London : Phaidon, 2001.

une architecture mobile. »<sup>25</sup> Mais Goethe lui-même avait préféré à l'expression d'« *erstartete Musik* » [musique figée] celle de « *verstummte Tonkunst* » [mélodie muette]<sup>26</sup>, comparant à cette occasion la « *Stimmung* » dégagée par l'architecture à l'effet de la musique. Et dans son Journal de voyage en Italie, détournant le mot de Simonide sur la peinture comme poésie muette, il avait parlé de « *stumme Musik* » [musique muette].<sup>27</sup>

## Complicités

Dans sa critique de Goerres, pour qui l'architecture était encore « *eine gefrorene Musik* » [une musique gelée], Friedrich Weinbrenner remarquait que l'architecte n'est pas toujours bon musicien, ni vice versa.<sup>28</sup> On ne saurait lui donner tort. Et pourtant, les cas de doubles vocations ou d'architectes mélomanes ne manquent pas. On peut citer à divers titres les noms de Gunzo, créateur de Cluny III, Bramante<sup>29</sup>, Karl Friedrich

25 Moritz Hauptman, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig : Breitkopf, 1853 ; Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, Marseille : Parenthèses, 2006, p. 79.

26 Goethe, *Entretiens avec Eckermann*, 23 mars 1829.

27 *Italienische Reise*, September 1787, in *Goethes Werke*, Hamburg : Wegner, 1967, XI, p. 408. Pour l'analyse de ces termes, cf. Takeo Ashizu, « Die Architektur als verstummte Musik », *Goethe-Jahrbuch* (Goethe-Gesellschaft in Japan), XI, 1998, p. 7-19.

28 Friedrich Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch, Dritter Teil: Über die höhere Baukunst*, Tübingen : Cotta, 1819.

29 Giorgio Vasari, « Bramante da Urbino », in *Le Vite* (1568), Firenze : Sansoni, 1906, IV, p. 164 : « ...volentieri udiva e diceva improvviso in su la lira ... »

Schinkel<sup>30</sup>, Victor Horta (grand wagnérien), Erich Mendelsohn, Charles Sarazin, Frank Lloyd Wright, Iannis Xenakis, Peter Eisenman, Daniel Libeskind ou Georges Cruchet<sup>31</sup> par exemple. Et l'on peut mentionner aussi Jean Weinfeld, architecte issu du Bauhaus et devenu facteur d'instruments, les « *Fonics* ». Mais si nombre d'entre eux ont trouvé leur inspiration dans la musique, comme Toyo Ito chez Takemitsu ou Libeskind chez Schönberg, la réciproque n'est pas moins vraie. Le motet *Nuper rosarum flores* de Guillaume Dufay, exécuté à l'occasion de l'inauguration de la coupole de Santa Maria dei Fiori à Florence en 1436, reprend les proportions du plan de Brunelleschi.<sup>32</sup> En 1628, lors de la consécration du Dôme de Salzbourg, Orazio Benevoli dispersa chœurs et musiciens dans l'espace intérieur de l'édifice, probablement conçu à cet effet. Quant au *Canticum sacrum* de Stravinsky (1956), ses cinq parties répondent aux cinq coupoles de la basilique Saint-Marc de Venise et renouent avec

30 Eva Börsch-Supan, « Die Bedeutung der Musik im Werke K.F. Schinkels », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, p. 257-95.

31 *Georges Cruchet, (1909-1997), architecte, peintre et musicien*, Morges : Musée Forel, 2017.

32 Ce cas a donné lieu à un long débat. Cf. entre autres Anne-Marie Mathy, « La consécration de la cathédrale de Florence par le pape Eugène IV », in *Musica e arti figurative*, Torino : Einaudi, 1968, p. 87-108 ; Charles W. Warren, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », *The Musical Quarterly*, January 1973, p. 92-105 ; Hans Ryschawy / Rolf W. Stoll, « Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart : *Nuper rosarum flores* », *Musik-Konzepte*, n° 60, avril 1988, p. 3-73 ; Craig Wright, « Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin », *Journal of the American Musicological Society*, XLVII, 1994, n° 3, p. 395-441 ; Marvin Trachtenberg, « Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence », *Renaissance Quarterly*, LIV, 2001, n° 3, p. 740-75 ; Peter Vergo, *That Divine Order*, *op.cit.* note 2, p. 163-70.

la tradition des *Cori spezzati* d'Adrian Willaert<sup>33</sup> et des *Sacrae symphoniae* de Giovanni Gabrieli.<sup>34</sup> En 1593, Girolamo Diruta y mentionnait un duel à deux orgues entre Claudio Merulo et Andrea Gabrieli.<sup>35</sup>

Il est aussi des rencontres qui témoignent d'une complicité réelle, comme la collaboration de Daniel Libeskind avec Simon Bainbridge. En 1984, le compositeur Luigi Nono dédiait une composition pour orchestre « *A Carlo Scarpa, Architetto, Ai suoi infiniti possibili* ». Renzo Piano a travaillé avec le même Nono (*Prometeo* dans l'église de S. Lorenzo à Venise en 1984), ainsi qu'avec Pierre Boulez (pour l'« Espace de projection » de l'IRCAM, 1989) ou Luciano Berio. À l'Exposition universelle d'Osaka en 1970, Fritz Bornemann construisait un édifice sphérique pour une œuvre de Karlheinz Stockhausen, *Spiral*. La réalisation de dispositifs spatiaux *ad hoc* caractérise l'esthétique de l'installation audiovisuelle. À la musique composée pour un édifice correspond alors une architecture conçue pour une composition particulière. Tel était le cas du Pavillon de Peter Zumthor à l'exposition universelle de Hanovre en 2000, intitulé « *Corps sonore* ». C'est en revanche un espace virtuel qu'édifient les *Sound architectures* de Bernhard Leitner, ou son *Cylindre sonore* dans le parc de la Villette. Une exposition sur

33 Laura Meretti, « Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's », *Early Music History*, XXIII, 2004, p. 153-84.

34 Wilton Mason, « The Architecture of St. Mark's Cathedral and the Venetian Polychoral Style: a Clarification », in J.W. Pruet, *Studies in Musicology. Essays in the History, Style and Bibliography of Music* (1969), Westport : Greenwood, 1976, p. 163-78 ; P. Vergo, *Divine Order*, *op. cit.* note 2, p. 170-77.

35 Girolamo Diruta, *Il Transilvano, Dialogo*, Venezia : Giacomo Vincenti, 1593, reprint éd. E. Soehnlén / M.C. Bradshaw, Netherlands: Frits Knuf Buren, 1983, p. 36.

les « *Milieux sonores* » était consacrée à ce genre d'expériences à San Francisco en 2010. Les développements de l'informatique et de l'électroacoustique ont ainsi permis d'inventer de nouvelles conjugaisons du son et de l'environnement construit par la création de relations interactives et dynamiques entre la vue et l'ouïe.<sup>36</sup> Mobilité des sources sonores ou de l'auditeur, approches multidirectionnelles de l'écoute sont autant de modalités qui font que l'architecture n'est plus le réceptacle, mais bien le produit de la musique.<sup>37</sup> On pense aux *Diatope* et *Polytopes* de Xenakis par exemple. À la limite, certaines performances en arrivent à « habiter un objet musical » ou à « jouer d'un instrument architectural ».<sup>38</sup>

Vitruve, Athanasius Kircher ou Adolf Loos, entre autres, s'étaient déjà préoccupés d'acoustique. En se référant aux lois de l'optique, en mettant en parallèle la propagation du son et celle de la lumière, Marin Mersenne précédait Le Corbusier.<sup>39</sup> L'histoire des salles de concerts, qui connut un développement important dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le *Musikverein* de Vienne (1870), le *Gewandhaus* de Leipzig (1884), la *Tonhalle* de Zurich, le *Concertgebouw* d'Amsterdam (1888) ou *Carnegie Hall* à New York (1891), illustre le développement d'une discipline qui

36 Voir par exemple Michael Fowler, « Reading John Cage's *Variations III* as a Process for Generating Proto-Architectural Form », *Leonardo* 43, 2012, p. 35-41.

37 Jehanne Dautrey et al., *Musique, Architecture*, in *Rue Descartes*, n° 56, 2007. Voir aussi Helga de la Motte-Haber (éd.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber: Laaber-Verlag, 1999 et Carlotta Darò, *Avant-gardes sonores en architecture*, Paris: Presses du réel, 2013.

38 Séverine Bridoux-Michel, « Architecture et musique: une rencontre utopique ? », *Archistorm*, n° 22, nov.-déc. 2006, p. 54-56.

39 Andrea Petrilli, *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*, Venezia: Marsilio, 2001.

connaîtra un nouvel âge d'or après 1950.<sup>40</sup> Les réalisations spectaculaires d'opéras, auditoriums ou cités de la musique, qui se multiplient de nos jours, de Sydney à Londres, Glyndebourne, Rome, Paris, Lyon, Strasbourg, Hambourg, Brême, Copenhague, Luxembourg, Porto, Los Angeles, Atlanta, Rio, Montreux, Lucerne, Pékin, Taichung, Qingdao ou Stettin par exemple, témoignent du nouveau prestige que la musique semble conférer à l'architecture. En 1908 déjà, Berlage, construisait son *Beethovenhaus*, et deux ans plus tard le *Wagnertheater*. C'est que l'ombre de Maître Richard planait alors sur ces projets, du *Festspielhaus* de Bayreuth jusqu'au *Palau de la Musica* de Barcelone.

40 Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the XVIIth Cent. to the Present Day*, Cambridge: Univ. Press, 1985, trad. *Architecture et musique: l'architecte, le musicien et l'auditeur du XVII<sup>e</sup> s. à nos jours*, Bruxelles: Mardaga, 1988; Hans Ulrich Glogau, *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser*, Hildesheim: Olms, 1989; Leo Beranek, *Concert Halls and Opera Houses. Music, Acoustics and Architecture* (1996), New York: Springer, 2004; *Lieux et construction de l'espace*, in Hans Erich Bödeker et al., *Le concert et son public*, Paris: Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 241-333; Daniel E. Commins, « L'acoustique des salles de concert » (2002), in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, tome II, *Les savoirs musicaux*, Paris: Actes Sud, 2004, p. 1149-1182; Michel Mauge (éd.), *Konzerthäuser*, Mannheim: m:con-Edition, 2012. Voir aussi Ernst Lichtenhahn, « Musik und Raum. Gesellschaftliche und ästhetische Perspektiven zur Situation um 1800 », in Marietta Morawska-Büngeler (éd.), *Musik und Raum. Vier Kongressbeiträge und ein Seminarbericht*, Mainz: Schott, 1989, p. 8-19; Chantal Bauer et al., « Musique et architecture », *Monuments historiques*, n° 175, Paris 1991, p. 2-104; Sabine von Fischer, « Mysterien und Messungen. Das Problem der Objektivierung von Klang beim Bauen für Musik », *Art + Architecture en Suisse*, 2009, n° 3, p. 20-26; Birgit Schmolke, *Theatres and Concert Halls*, Berlin: DOM, 2011; Antoine Pecqueur, *Les espaces de la musique: architecture des salles de concert et des opéras*, Marseille: Parenthèses, 2016.

La décoration des salles de musique a également intéressé les architectes, Schinkel en particulier, puis, à l'époque de l'Art nouveau, Van de Velde, Guimard, Behrens ou Olbrich. En 1931 à la *Deutsche Bau-Austellung* de Berlin, le projet de Kandinsky pour un espace construit par Mies van der Rohe allait en renouveler la tradition.

Quant à l'iconographie, elle illustre aussi parfois ces complicités. Dans la *Construction du Temple de Jérusalem* du florentin Francesco di Stefano dit Pesellino (1422-1457, ill. 3), le roi Salomon tient un psaltérion. Sur le frontispice du commentaire de Vitruve de G.B. Caporali (Perugia, 1536) voisinent les emblèmes des deux disciplines, et sur celui du *Code de musique pratique* de Rameau, la femme au luth mesure une longueur de corde avec un compas.<sup>41</sup> Quelques natures mortes emblématiques juxtaposent les outils du constructeur et les attributs du musicien, de même que certains (auto)portraits d'architectes. Ainsi Joseph Ziegler, directeur d'une école de dessins d'architecture, pouvait-il se représenter entouré d'une règle, d'une équerre, d'un plan et d'un violoncelle, tenant dans la main droite un compas et dans la gauche une flûte (1831, aquarelle, Musée historique de la ville de Vienne).

Les références à la musique abondent dans les théories architecturales, de Claude Perrault, auteur d'un essai sur *La musique des Anciens* (1680), à Peter Zumthor, pour qui « l'architecture actuelle devrait disposer de fondements aussi radicaux

41 Jean Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Paris : Imprimerie royale, 1760. Le compas est aussi mentionné à la page 237.



que la musique contemporaine. »<sup>42</sup> Mais la réciproque n'est pas moins vraie, et les allers et retours sont fréquents. Tandis que Cesariano, dans son commentaire de Vitruve<sup>43</sup>, cite le théoricien de la musique Gaffurius (Franchino Gaffurio), comme Le Corbusier invoquera Rameau<sup>44</sup>, Gaffurius à son tour mentionne Alberti<sup>45</sup> ou Vitruve<sup>46</sup>. Zarlino ou Mersenne font de même, Rameau nomme Briseux<sup>47</sup> et Boulez se réfère à Frank Lloyd Wright.<sup>48</sup> Jacques de Liège, théoricien de la musique de l'École franco-flamande, recourait déjà à une comparaison architecturale pour expliquer le rapport entre les voix<sup>49</sup>, et c'est encore à un schéma architectural que Ferruccio Busoni confiera

- 42 Peter Zumthor, *Penser l'architecture* (2006), Bâle : Birkhäuser, 2008, p. 66, 10 et 11.
- 43 Cesare Cesariano, *Vitruvius de architectura*, Como 1521, repr. München : Fink, 1969, p. 77 et passim.
- 44 Le Corbusier, *Le Modulor* (1950), Boulogne : Ed. de l'architecture d'aujourd'hui, 1954, p. 76.
- 45 Franchino Gaffurio, *De harmonia*, Milano, 1518, III, iv.
- 46 Id, *The Theory of Music*, translated by W.K. Kreyzig, New Haven : Yale Univ. Press, 1993, p. 28.
- 47 Jean-Philippe Rameau, *Lettre à Bernoulli* du 27.IV. 1750, et *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (1754), in *Musique raisonnée*, Textes choisis et présentés par C. Kintzler et J.-C. Malgoire, Paris : Stock, 1980, p. 115 et 149.
- 48 Pierre Boulez et al., *Œuvre : fragment*, Paris : Louvre / Gallimard, 2008, p. 46 (il s'agit de la spirale du musée Guggenheim).
- 49 P. Vergo, *Divine Order*, *op. cit.* note 2, p. 128-29.

l'analyse de la structure de sa *Fantasia Contrappuntistica* (ill. 4).<sup>50</sup> Pour Joseph Matthias Hauer également, le compositeur est un « architecte musical ». <sup>51</sup> Brian Ferneyhough s'inspire de Piranèse dans ses *Carceri d'invenzione* (1984-87), tandis qu'Edgar Varèse évoque Saint-Philibert de Tournus.<sup>52</sup>

Viollet-le-Duc voyait en la musique et l'architecture des « jumeaux ». <sup>53</sup> Et si la formule souvent citée de saint Augustin, qui en fait des sœurs, est apocryphe, comme on le verra plus loin, elle n'en résume pas moins l'esthétique de la Renaissance. Dans le cadre du fameux *Paragone*, querelle qui vit s'affronter les divers arts en mal de reconnaissance sociale, l'Architecture arguait de sa parenté avec l'Arithmétique et la Géométrie pour revendiquer le statut d'art libéral aux côtés de l'Astronomie et de la Musique. En 1509, se fondant sur ses liens avec cette dernière, Luca Pacioli avait voulu introduire dans le cénacle d'un *quadrivium* élargi la Perspective, elle aussi d'essence numérique et proche de l'Architecture.<sup>54</sup> Une composition

50 Cf. Anthony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985, pl. 34. – On notera que l'année précédente, en août 1909, Arnold Schoenberg refusait, dans une lettre à Busoni, l'idée de la musique comme architecture et déclarait ne pas vouloir « construire, mais exprimer » (cf. *Arnold Schönberg, peindre l'âme*, Paris: Musée d'art et d'histoire du judaïsme / Flammarion, 2016, p. 60).

51 Joseph Matthias Hauer, *L'essence du musical. Du melos à la timbale. Technique dodécaphonique*, Nice: Publications de la Faculté des Lettres, N.S. 51, 2000, p. 119.

52 Felix Meyer / Heidi Zimmermann, *Edgar Varèse Komponist, Klangforscher, Visionär*, Basel: Sacher Stiftung, Mainz: Schott, 2006, p. 310-12.

53 Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (1858-72), Bruxelles: Mardaga, 1977, I, p. 12. Voir aussi les p. 19-20, 22, 28 et 134.

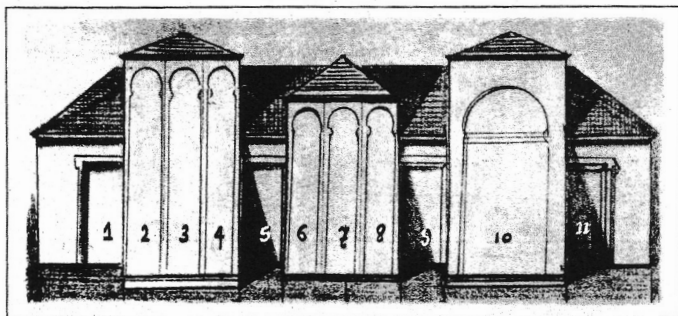
54 Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509), ch. III, trad. Paris: Librairie du Compagnonnage, 1980, p. 56-57.

# Plan des Werkes

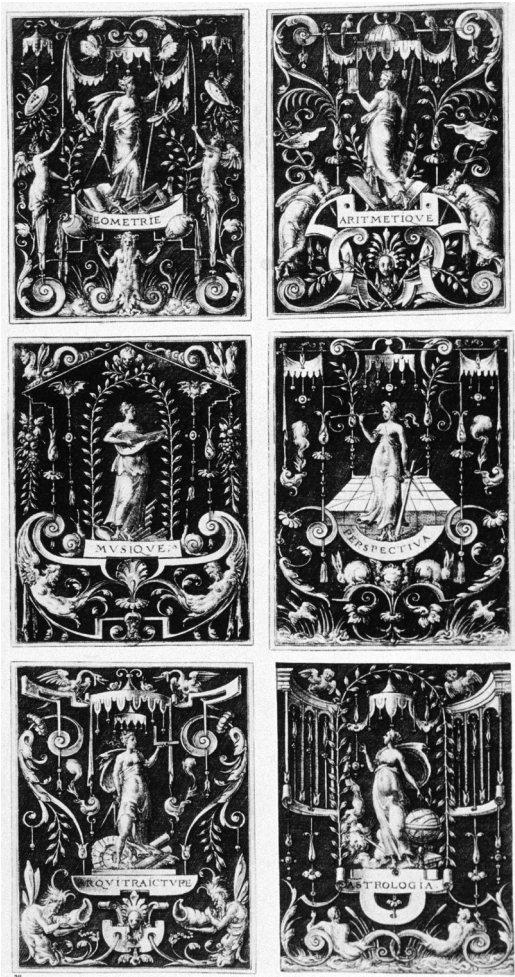
## A. Analytischer:

1. Choral - Variationen (Einleitung — Choral und Variationen — Übergang)
2. Fuga I. 3. Fuga II. 4. Fuga III. 5. Intermezzo. 6. Variatio I. 7. Variatio II.
8. Variatio III. 9. Cadenza. 10. Fuga IV. 11. Corale. 12. Stretta.

## B. Architektonischer:



Ferruccio Busoni, Structure de la *Fantasia Contrappuntistica*, 1910.



Etienne Delaune, *Les arts libéraux*, gravure sur bois, avant 1573. © ???

allégorique d'Étienne Delaune (ill. 5), puis *Le Cabinet des beaux Arts* de Charles Perrault en 1690, en prendront acte.<sup>55</sup> Et Mersenne pourra écrire que « les massons ne méritent point [le nom] d'Architectes, puis que ceux-la ne sçavent point les raisons des concerts qu'ils font. »<sup>56</sup>

## Une certaine vision du monde

Sous le parrainage prestigieux des Anciens, Pythagore (ill. 6) et Platon<sup>57</sup>, Aristote<sup>58</sup>, Ptolémée<sup>59</sup>, ou Boèce<sup>60</sup>, architecture et musique communiennent ainsi sous les espèces du nombre.

- 55 Marie-Pauline Martin, « Die Allegorien der Musik und der Architektur im Discours préliminaire und im Frontispiz der Encyclopédie », in *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 93-104; Théodora Psychoyou, « Entre les arts libéraux et les beaux-arts: le *Cabinet des beaux Arts* de Charles Perrault (1690) et la fortune disciplinaire de la musique », in M.P. Martin / Ch. Savettieri (ed.), *La musique face au système des arts, ou les vicissitudes de l'imitation au Siècle des Lumières*, Paris: Vrin, 2013, p. 29-44; et M.P. Martin, « Le *Cabinet des Beaux-arts* de Charles Perrault: le monument d'un moderne », *Revue de l'art* n° 190, 2015 / 4, p. 9-18.
- 56 Marin Mersenne, *Traité de l'harmonie universelle* (1617), Paris: Fayard, 2003, p. 338.
- 57 Platon, *Timée*, 35 b-36 b.
- 58 Aristote, *De l'âme*, III, 2, 426 b.
- 59 Sur l'influence de Ptolémée, cf. Bruce Stephenson, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton: Univ. Press, 1994, p. 32 sq. et 102 sq.
- 60 Boèce, *De institutione musica*, I, x. – Tous ces noms sont invoqués par Césariano, *Vitruvius, op. cit.* note 42, à côté de ceux d'Orphée, d'Apollon et des Muses, ainsi que de Martianus Capella.

L'importance de Vitruve est ici capitale.<sup>61</sup> On en trouve un écho jusque dans un essai de 1821 intitulé « la musique de l'œil ». <sup>62</sup> Les travaux de R. Wittkower<sup>63</sup>, F. Borsi<sup>64</sup>, J. Onians<sup>65</sup>, P. Naredi-Rainer<sup>66</sup> ou G. Hersey<sup>67</sup> ont mis en évidence l'importance des spéculations sur les proportions. <sup>68</sup> Brunelleschi cherchait

- 61 Cf. Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, trad. *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.
- 62 Peter Legh, *The Music of the Eye; or, Essays on the Vitruvian Analysis of Architecture, or, Essays on the Principles of the Beauty and Perfection of Architecture, as founded on and deduced from Reason and Analogy, and adapted to what may be traced of the Ancient Theory of Taste, in the three first Chapters of Vitruvius*, London: Walker-Carpenter & Son 1831. Weale, 1831.
- 63 Rudolf Wittkower, « The Problem of Harmonic Proportion in Architecture », in *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London: Tiranti, 1967, p. 101-166.
- 64 Franco Borsi, « Note sulle proporzioni musicali nell'architettura del Rinascimento », in *Musica e arti figurative, Quaderni della Rassegna musicale* n° 4, Torino: Einaudi, 1968, p.85-95.
- 65 John Onians, « How to Listen to High Renaissance Art », *Art History*, 1984, n° 4, p. 411-437.
- 66 Paul Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst* (1982), Köln: DuMont, 1995; « Musiktheorie und Architektur », in *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 149-76; « Joh. Bernhard Fischer von Erlach und Joseph Fuchs. – Beziehungen zwischen Architektur und Musik », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Univ. Graz*, XXV, 1993, p. 275-90.
- 67 George L. Hersey, *Architecture and Geometry in the Age of Baroque*, Chicago: Univ. Press, 2000 (notamment le ch. II, « Frozen Music », p. 22-51).
- 68 Voir aussi Barbara Barthelmes, « Polyphonie der Proportionen. Zum Verhältnis von Architektur und Musik in der Renaissance », *Musica*, mars-avril 1985, p. 129-36, et Anne E. Moyer, « Music, Mathematics and Aesthetics: the Case of the Visual Arts in the Renaissance », in Philippe Vendrix (éd.), *Music and Mathematics in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols, 2008, p. 114-146

déjà à « retrouver la manière des excellents constructeurs de l'antiquité et leur proportions musicales »<sup>69</sup> et Alberti déclarait que « le principe tout entier de la délimitation sera donc tiré de l'enseignement des musiciens, qui ont le plus étudié ces nombres ».<sup>70</sup> En 1454, il écrivait à Matteo de'Pasti, chargé du chantier du *Tempio Malatestiano*, que tout changement dans les proportions « *discorda tutta quella musica* » [désaccorde toute cette musique].<sup>71</sup> Quant à Serlio, il tenait le raisonnement suivant à propos de la *simmetria* : « Dans cette façade, les fenêtres ne sont pas réparties à égale distance [...] mais il s'agit d'un désaccord concordant, comme en musique lorsque le soprano, la basse, le ténor et l'alto paraissent diverger. »

69 « *ritrovare el modo de' murari eccellenti e di grandi artificio degli antichi e le loro proporzioni musicali* », in Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Brunelleschi*, a cura di Carlachiara Perrone, Roma: Salerno Editrice, 1992, p. 64. Voir aussi Leonardo Benevolo, « Indagine sul S. Spirito di Brunelleschi », *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura di Roma*, n° 85-90, 1968, p. 1-52 (17) : « *La teoria delle proporzioni armoniche – appresa da Paolo Toscanelli o anche solo dai testi che circolavano allora a Firenze – è stata applicata all'architettura solo per quel tanto che serviva a mettere ordine nel sistema tradizionale di quotazione, senza perdere di vista il contatto con la realtà costruttiva...* »

70 Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, éd. Pierre Caye / Françoise Choay, Paris: Seuil, 2004, p. 443 (livre IX, ch. V). Sur son esthétique numérique et musicale, cf. Paul-Henri Michel, « L'esthétique arithmétique du Quattrocento : une application des médiétés pythagoriciennes à l'esthétique architecturale », in *Mélanges offerts à Henri Hauvette*, Paris: Presses françaises, 1934, p. 181-89, et Paul Naredi-Rainer, « Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L.B. Albertis », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Univ. Graz*, XII, 1977, p. 81-213.

71 Lettre de novembre 1454, publiée par Corrado Ricci, *Il Tempio malatestiano*, Milano: Bestetti & Tumminelli, 1974, p. 587.

Et d'ajouter que « l'art du compositeur rend cette harmonie agréable aux oreilles ». <sup>72</sup>

Dans son programme pédagogique, bientôt repris entre autres par Francesco di Giorgio Martini<sup>73</sup>, Jacopo de' Barbari<sup>74</sup>, Philibert de l'Orme<sup>75</sup>, et même Gioseffo Zarlino<sup>76</sup>, Vitruve avait déclaré : « Pour ce qui est de la musique, [l'architecte] doit y être consommé, afin qu'il sache la proportion canonique et mathématique ». S'il restait peu loquace sur le sujet, fondant l'exigence de cette « proportion musicale »<sup>77</sup> sur des raisons pratiques (militaires, acoustiques, voire hydrauliques), ses exégètes n'allaient pas manquer de développer cette « divine analogie » (pour reprendre l'expression de Valéry<sup>78</sup>) dont la récurrence est aussi constante dans la théorie architecturale que dans celle de la

72 « *In questa facciata non son compartite le finestre d'eguale distanza [...] ma è una discordia concordante : come ancora avviene nella musica : percioche il Soprano, il Contrabasso, & il Tenore, & il Contralto, che acconcia il tutto, paiono discordi uno dall'altro nelle voci [...] per la bellissima arte del compositore, fanno quella grata armonia all'orecchie...* » Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, Venezia : Giacomo de' Franceschi, 1619, repr. Farnborough : Gregg, 1964, Libro Settimo, p. 168.

73 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (1470-92 c.), Milano : Polifilo, 1967, I, p. 37-38.

74 Jacopo de' Barbari, « De la ecelentia de pittura », in Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano : Ricciardi, 1971, I, p. 67.

75 Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris : F. Morel, 1568, fol. 1v et 10v-11r. La question de l'acoustique est ici spécifiquement étendue à la musique : il s'agit de « faire resonner & ouyr la parolle & voix [...] chose requise aux Temples & Eglises pour les prédications qui s'y font, & psalmes ou autres choses qui s'y chantent... »

76 Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venezia : Francesco dei Franceschi, 1573, p. 8.

77 Vitruve I, i et V, iii, trad. Claude Perrault, Paris : Coignard, 1684, repr. Liège : Mardaga, 1996, p. 6 et 158.

78 Valéry, *Eupalinos*, op. cit. note 9, p. 39.



peinture.<sup>79</sup> C'est ainsi que Cesare Cesariano consacre un chapitre entier de son commentaire à la « *musicale scientia* » ou « *musica ratione* »<sup>80</sup>, tandis que Daniele Barbaro déclare que « cette belle manière, tant en musique qu'en architecture, se nomme eurhythmie » et multiplie les comparaisons avec la cithare ou le chant pour définir les notions de consonance et d'harmonie.<sup>81</sup> Francesco Colonna<sup>82</sup>, Fra Giocondo, Francesco Giorgi [Zorzi]<sup>83</sup>,

79 Pour des exemples, cf. « Fonctions de l'analogie musicale dans les théories picturales », in Philippe Junod, *Contrepoints, dialogues entre musique et peinture*, Genève: Contrechamps, 2006, p. 19-32.

80 Cesare Cesariano, *Vitruvius, op. cit.* note 42, Liber V, ch. iv, p. 76-78. Voir aussi p. 11.

81 « *Questa bella maniera si nella musica, come nell'architettura è detta eurhythmia [...] Similmente è nella citara [...] come nel cantare [...] come adviene a quei musici...* » Daniele Barbaro, *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati*, 1567, repr. Milano: Il Polifilo, 1983, p. 53. Voir aussi les p. 14, 18-19 et 227-43.

82 « ... l'architecte [...] ne plus ne moins qu'un musicien [cherche] l'accord et convenable proportion de tout l'édifice »: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia: Alde, 1499, trad. Jean Martin, *Discours du Songe de Poliphile*, Paris: Kerver, 1546, f. 14v. (éd. mod. p. 53).

83 Cesare Vasoli, « Il tema musicale e architettonico della « *Harmonia mundi* » da Francesco Giorgio Veneto all'Accademia degli Uranici e a Gioseffo Zarlino », *Musica e storia*, VI, 1998, n° 1, p. 193-210.

Giovanni Battista Caporali<sup>84</sup>, Giacomo Soldati, Vignola, Andrea<sup>85</sup>, Juan Bautista Villalpando<sup>86</sup> (ill. 7) ou Vincenzo Scamozzi ont tour à tour varié le thème de l'architecture harmonique fondée sur les proportions musicales.<sup>87</sup> Ils furent bientôt suivis par Charles Étienne Briseux<sup>88</sup>, La Font de Saint-Yenne<sup>89</sup> ou Bernardo Antonio Vittone.<sup>90</sup> Pour Nicolas Le Camus de Mézières également,

84 Cf. F. Alberto Gallo, « La musica nel commento a Vitruvio in C. Cesariano (Como, 1521) e G.B. Caporali (Perugia, 1536) », in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, Perugia: Università, 1981, p. 89-92.

85 Erik Forssman, *Visible Harmony: Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*, Stockholm: Sveriges Arkitekturmuseum, Konsthögskolans Arkitekturskola, 1973. L'analyse de R. Wittkower (*op. cit.* note 62, p. 126 sq.) a donné lieu à un débat. Cf. Eugenio Battisti, « Un tentativo di analisi strutturale del Palladio tramite le teorie musicali del Cinquecento e l'impiego di figure rettoriche », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, XV, 1973, p. 211-32; Deborah Howard / Malcolm Longair, « Harmonic Proportion and Palladio's Quattro Libri », *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, n° 2, march 1982, p. 116-43, et Branko Mitrovic, « Palladio's Theory of Proportions and the Second Book of the *Quattro libri dell'architettura* », *ibid.*, XL, 1990, n° 3, p. 279-92.

86 Sabina Sanchez de Enciso, « Música y arquitectura en el "De postrema Ezechielis prophetae visione" de J.B. Villalpando », *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XV, 2008, p. 7-40.

87 Cf. Ann E. Moyer, *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1992, et P. Vergo, *Divine Order*, *op. cit.* note 2, ch. IV.

88 Charles Etienne Briseux, *Traité du beau essentiel dans les arts... avec un traité des proportions harmoniques*, Paris, 1752, repr. Genève: Minkoff. 1974. Cf. Marie-Pauline Martin, « L'analogie des proportions architecturales et musicales: évolution d'une stratégie », in D. Rabreau / D. Massounie, *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture français*, Paris: Ed. du Patrimoine, 2006, p. 40-47.

89 La Font de Saint-Yenne, « Remarques sur ce qui est dit de l'Architecture dans l'Esprit des beaux Arts » (1753), in *Œuvre critique*, éd. E. Jollet, Paris: ENSBA, 2001, p. 266-74 (270-72). Il s'agit ici d'une polémique contre Laugier.

90 Werner Oechslin, « Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung », *Daidalos*, 17, 1985, p. 59-73.

TABVLA PARTIVM TRABEATIONIS.  
 IN DOMO DOMINI.      IN ATRIIS.      IN DOMO REGIA.  
*Epiſtylum, Zophorus, Corona.*      *Epiſtylum, Zophorus, Corona.*      *Epiſtylum, Zophorus, Corona.*

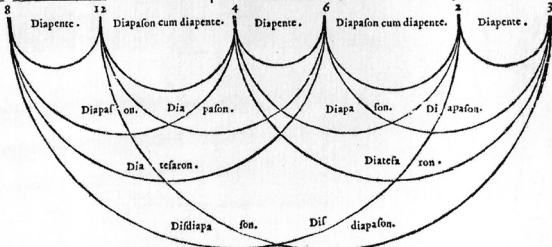
60	90	90	30	45	45	15	22½	22½
45	67½	67½	22½	33½	33½	11½	16½	16½
36	54	54	18	27	27	9	13½	13½

L      A      T      I      T      V      D      O.  
 Triglyphi, Metopae.      Triglyphi, Metopae.      Triglyphi, Metopae.

60	90
40	60
30	45

30	45
20	30
15	22½

15	22½
10	15
7½	11½



Juan Bautista Villapando, *Proportions musicales* du temple de Salomon, in *Ezechielem Explanationes*, 1596-1604. © ???

la musique « a les rapports les plus intimes avec l'Architecture : ce sont les mêmes consonances et les mêmes proportions. »<sup>91</sup> Et Diderot, dans l'*Encyclopédie*, fait également allusion aux « rapports » que musique et architecture ont en commun.<sup>92</sup>

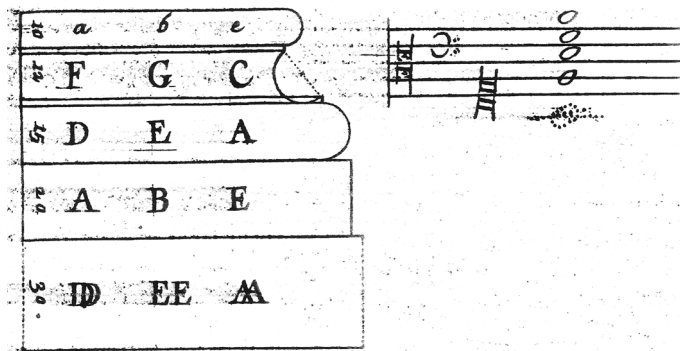
91 Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780, repr. Genève : Minkoff, 1972, p. 11.

92 Denis Diderot, « L'origine et la nature du Beau » (1752), in *Œuvres esthétiques*, Paris : Garnier, 1959, p. 419.

François Blondel avait consacré un chapitre entier de son *Cours* à un éloge de l'*Architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture*, ouvrage de « Monsieur Ouvrard cy-devant Maître de Musique à la Sainte Chapelle ». <sup>93</sup> Dans son traité, publié en 1679, ce dernier précisait l'analogie en ces termes : « Et comme dans la Musique tous les sons qui ne sont pas dans les proportions, ou qui n'ont pas les rapports, sont désagréables à l'oreille et l'offensent, nous prétendons aussi que dans l'Architecture toutes les dimensions, ou mesures qui ne seront pas dans ces proportions, ou qui n'auront pas les convenances, choqueront la vue, et ne feront aucun agrément. » (p. 9, ill. 8). Une déclaration qui rappelle celle de Palladio, dans un mémoire de 1567 : « Les proportions des voix sont harmonie pour les oreilles ; celles des mesures sont harmonie pour les yeux. » <sup>94</sup> Poussant la comparaison jusque dans le détail, Blondel commente ici les mensurations d'une base de colonne par ces mots : « C'est peut-être par la même raison que la division des bandes de l'architrave Ionique suivant ces nombres 5, 4, 3, nous semble belle, parce qu'elle produit en

93 François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris : l'Auteur, 16982, p. 756-58. – Sur René Ouvrard et son *Architecture harmonique*, Paris : La Caille, 1679, cf. Philippe Vendrix, « Proportions harmoniques et proportions architecturales dans la théorie française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XX, n° 1, June 1989, p. 3-10, et Vasco Zara, « Dall'Hypnerotomachia Poliphili al Tempio di Salomone: modelli architettonico-musicali nell'*Architecture harmonique* di René Ouvrard, 1679 », in Sabine Frommel / Flaminia Bardati (éd.), *Migration, mutation, métamorphose: la réception des modèles "cinquecenteschi" dans l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Droz, 2009, p. 131-56. – Une réédition critique de l'*Architecture harmonique*, introduite par V. Zara, est en préparation.

94 Andrea Palladio, *Les quatre livres d'architecture*, Paris : Arthaud, 1980, p. 10.



François Blondel, *Proportions musicales de la base d'une colonne*, in *Cours d'architecture*, 1657-1683. © ???

Musique une consonance... »<sup>95</sup> Mais Charles Perrault réfutait cette analogie : « La comparaison des ornements de l'architecture avec les accords de la musique n'est nullement recevable », peut-on lire dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*.<sup>96</sup> Quant à son frère Claude, autre avocat des Modernes, il allait

95 Blondel, *op. cit.*, note 92, p. 759-60. Pour une analyse détaillée de cette démonstration mathématique, cf. Hersey, *op. cit.* note 66, p. 37-41, et la réfutation de Vasco Zara, « Suono e carattere della base attica. Itinerari semantici d'una metafora musicale nel linguaggio architettonico francese del Settecento », in *Musica e Storia* XV, 2007, n° 2 (Actes du Colloque « Nuove fonti per l'esteticamusicale », Venezia, Fondazione Levi 2006), p. 443-74.

96 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris : Coignard, 1692, repr. Genève : Slatkine, 1971, p. 136. Même réfutation chez Bernin de Saint-Hilarion, cf. Maria Luisa Scalvini et Sergio Villari, « Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion », *Aesthetica preprint*, 42, 1994.

lui aussi refuser le dogmatisme des proportions canoniques et lui opposer un relativisme empirique.<sup>97</sup>

C'est également par le truchement des *ratios* que la musique assumait longtemps le rôle de modèle d'unité, tant de l'œuvre que de l'univers : le corps humain et le cosmos seraient ainsi régis par un même système de proportions harmoniques.<sup>98</sup> Blondel cite à deux reprises l'adage de Pythagore, selon lequel « la nature est toujours la même en toutes choses ». Rameau invoquera à son tour son autorité pour affirmer que « le principe de tout est un ».<sup>99</sup> Et c'est aussi par le jeu des proportions que la doctrine de la musique des sphères, ou *musica mundana*, avait engendré au Moyen Âge celle d'un Dieu architecte assurant l'harmonie de la Création. Johannes Kepler développera l'inventaire des consonances célestes<sup>100</sup>, tandis que certaines planches des traités de Robert Fludd (*Utriusque mundi*, 1618, ill. 9)<sup>101</sup> ou d'Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) représentent encore l'essence musicale de l'univers sous la forme d'édifices. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette dimension cosmique

97 Sur la polémique entre Ouvrard et Claude Perrault, cf. Philippe Vendrix, « L'augustinisme musical en France », *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, n° 2, p. 250-54. Et sur le lien entre les deux débats, Vasco Zara, « Antichi e Moderni tra Musica e Architettura. All'origine della Querelle des Anciens et des Modernes », *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, XXVI, n° 1, avril 2006, p. 191-210.

98 Cf. C. Vasoli. *op. cit.* note 82.

99 Jean Philippe Rameau, « Nouvelles réflexions sur le principe sonore », in *Code de musique pratique*, *op. cit.* note 46, p. 189.

100 Cf. Stephenson, *The Music of the Heavens*, *op. cit.* note 58, et P. Vergo, *Divine Order*, *op. cit.* note 2, p. 57 sq. et 179 sq.

101 Pour une exégèse du frontispice du *Templum Musicae*, cf. Peter J. Ammann, « Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd », *Journal of the Warburg Institute*, XXX, 1967, p. 198-227 (205-206). Et pour sa controverse avec Kepler, p. 110 sq.

réapparaîtra sous les espèces du « Temple », utopie proposée par Scriabine et mise en œuvre dans le projet de coupole du *Temple de lumière* d'Ivan Wyschnegradsky (1943-44), formée d'une mosaïque de couleurs correspondant aux douze demi-tons de la gamme chromatique. Dès 1919, au sein du groupe de la *Gläserne Kette*, Hermann Finsterlin, Bruno Taut, Wassili Luckhardt ou Wenzel Hablik ont fantasmé sur une architecture cosmique, dont sont issus certains projets de salles de musique, comme ceux de Hans Poelzig à Dresde (1918) et Salzburg (1921), ou la Philharmonie de Berlin, construite par Hans Scharoun en 1963.

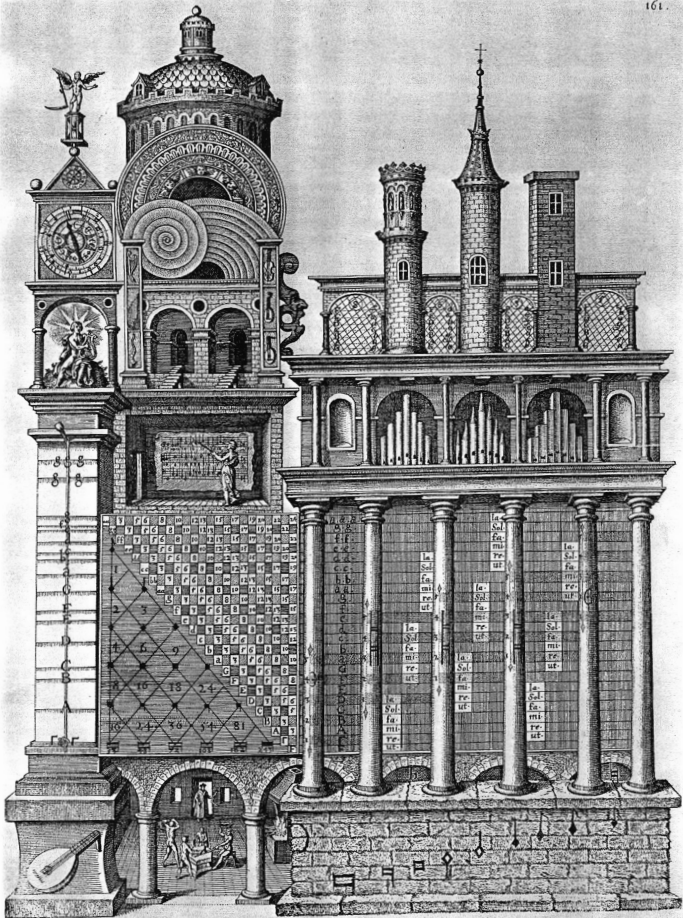
## Parallélismes

L'image de la musique a toujours été ambivalente. A.W. Schlegel l'avait déjà remarqué.<sup>102</sup> D'un côté, nourrie de mathématique pythagoricienne elle apparaît comme un système de proportions dont Rameau, après Zarlino, affirmera le fondement « naturel » par la théorie des harmoniques. De l'autre, envisagée en tant qu'expression subjective, émotionnelle, vague, laissant libre cours à l'imagination de l'auditeur par le jeu des associations, la musique semble relever de la rhétorique, voire de la psychologie. De part et d'autre, l'architecture s'y est trouvé des correspondances.

Souvent invoquée comme un modèle de rigueur scientifique, la musique incarnait pour Rameau « les lumières de la raison ». <sup>103</sup> C'est encore la rationalité qu'elle représentera pour

102 A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, op. cit. note 8, p. 366.

103 Rameau, *Musique raisonnée*, op. cit. note 46, p. 50.



*Templum Musicae* epitomizing the various parts of *musica practica*. *Utriusque mundi . . . historia*, i, Tract II, p. 161 (pp. 205f)

Robert Fludd, *Templum Musicae*, in *Utriusque mundi ... historia*, 1618. © ???



Valéry, aux yeux de qui elle fournit à l'architecture l'exemple « d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celle des êtres, mais celles des formes et des lois ». <sup>104</sup> Et Fausto Melotti pourra estimer que « l'architecture des Grecs, la peinture de Piero della Francesca, la musique de Bach, l'architecture rationnelle sont des arts « exacts »... » <sup>105</sup>

D'autre part, les théories sur l'expressivité des genres (ou *genera dicendi* <sup>106</sup>) et des caractères <sup>107</sup> ont souvent été associées à celle des ordres architecturaux, que Vitruve nomme également *genera* <sup>108</sup>, et à celle des modes musicaux, revendiqués par Poussin. <sup>109</sup> Le commentaire des illustrations d'Abraham Bosse pour la *Rhétorique des Dieux* de Denis Gaultier (1652), précise que « comme chacun de ces modes est propre à exciter certaines

104 Paul Valéry, *Eupalinos*, *op. cit.* note 9, p. 56.

105 Fausto Melotti. *L'art du contrepoint*, Antibes : Musée Picasso, Milan : 5 continents, 1992, p. 21.

106 La doctrine classique des trois styles remonte à Cicéron, *Orator*, 69-74 et 100.

107 Cf. Yves Pauwels, « *Harmonia est discordia concors* : le modèle musical dans l'architecture des temps modernes », in Christophe Charraud (éd.), *L'harmonie*, Orléans : I.A.V., 2000, p. 313-25 (319).

108 Erik Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jh.*, Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1961, p. 13 ; John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton : Univ. Press, 1988, p. 36-40 et p. 208 sq. ; voir aussi A. Moyer, *op. cit.* note 67, p. 126.

109 Lettre à Chantelou du 24 nov. 1647, in Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1964, p. 123-24. Cf. Jan Bialostocki, « Das Modusproblem in den bildenden Künsten » (1961), in *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln : DuMont, 1981, p. 12-42, P. Vergo, *That Divine Order, op.cit.* note 2, p. 64-68 et 199-212, et Vasco Zara, « Modes musicaux et ordres d'architecture : migration d'un modèle sémantique dans l'œuvre de Nicolas Poussin », *Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, X, 2008, p. 62-79.

passions [...] l'on a représenté dans chacun les actions que le mode fait naistre [...] et mesmes l'on a observé d'y faire l'Architecture conforme à ces modes ». <sup>110</sup> En effet, le dorien y est traduit par l'ordre dorique. Il en allait de même dans l'un des *Intermedi* de la *Pellegrina* célébrant à Florence en 1589 les noces de Ferdinand de Medicis et Christine de Lorraine <sup>111</sup>, ainsi que dans le *De musica* (1574) de Girolamo Cardano. <sup>112</sup> Or, si l'architecture et la musique peuvent ainsi pareillement s'apparenter à l'art du discours, c'est dans la mesure où il s'agit de la convenance de la forme au contenu. « Comment les harmonies s'adaptent aux paroles », annonce le titre d'un chapitre du traité de Zarlino, qui demande aussi que « toute chose soit faite avec proportion. » <sup>113</sup>

La notion de rythme, apparentée à celle d'eurythmie <sup>114</sup>, s'affirme enfin comme un autre dénominateur commun du visible et de l'audible. Les *Espaces rythmiques* d'Adolphe Appia en fournissent une illustration privilégiée. <sup>115</sup> À l'initiative

110 David J. Buch, « The Coordination of the Text, Illustration, Music in a XVIIth-Cent. Lute Manuscript : *La Rhétorique des Dieux* », *Imago Musicae*, VI, 1989, p. 39-81 (57 et fig. 9) et P. Vergo, *Divine Order*, cit. note 2, p. 212-15.

111 Cf. P. Vergo, *ibid.*, p. 90.

112 Cf. Ann E., Moyer, « Music, Mathematics and Aesthetics », *op. cit.* note 67, p. 111-146 (126-27).

113 « *In qual maniera le Harmonie si accommodino alle soggette Parole* », et « *ogni cosa sia fatta con proportione.* » Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, Venezia 1558, IVa parte, ch. 32, p. 339.

114 Pierre Caye, « Eurythmie et *Temperantia*. Du modèle musical au modèle architectural de la *Politeia* », in F. Malhomme / A.G. Wersinger (éd.), *Musikè et Areté. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'Âge moderne*, Paris : Vrin, 2007, p. 167-74. Voir aussi P. Vergo, *Divine Order*, *op. cit.* note 2, p. 126 sq. et 147 sq.

115 Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1986, II, p. 105-110 et 300-327. Voir aussi Jörg Zutter, « La musique rendue visible », in *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausanne : Payot, 1992, p. 109-122.



Claude Ramey, *L'architecture et la Musique*, terre cuite, 1793, © Musée de Coutances (projet de pendentif pour le Panthéon).

d'Émile Jaques-Dalcroze, un « Congrès du rythme » fut organisé à Genève en 1926, qui réunissait musiciens et plasticiens.<sup>116</sup> Mais trois ans plus tôt, Moïseï Iakovlévitch Guinzbourg avait publié son essai, *Le rythme en architecture*, où il déclarait que « les lois du rythme [...] définissent la véritable essence de toute œuvre architecturale » et que « l'architecture, comme la

116 Albert Pfrimmer, *Compte rendu du 1<sup>er</sup> Congrès du rythme*, Genève: Institut Jaques-Dalcroze, 1926.

musique, est, en ce sens, le plus pur de tous les arts.<sup>117</sup> Or la survivance de cette catégorie critique dans l'analyse architecturale est illustrée entre autres par Y. Pauwels qui, en quelques pages consacrées à Philibert de l'Orme, utilise pas moins de vingt-trois fois le terme de « rythme ».<sup>118</sup> Schelling, pour qui l'architecture est « musique dans l'espace », proposait déjà, au sujet des triglyphes et des entre-colonnements, l'idée d'un « rythme architectural » fondé sur l'équivalence entre distances spatiales et temporelles.<sup>119</sup> C'est sur le même principe que se baseront les « travées rythmiques » d'Henry de Geymüller.<sup>120</sup> August Schmarsow fera lui aussi appel à ce concept d'origine musicale. L'opposition des arts du temps et de l'espace, énoncée par Lessing, semblait pourtant s'être maintenue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Schopenhauer, par exemple, fidèle à l'opposition développée dans le *Laocoon*, réaffirmait encore leur étanchéité en excluant de la musique toute dimension spatiale, ce qui ne l'empêchait pourtant pas de déclarer que « le rythme est au temps ce que la symétrie est à l'espace », désignant ainsi la seule analogie à ses yeux entre musique et architecture.<sup>121</sup>

117 Moisseï Iakovlevitch Guinzbourg, *Le rythme en architecture* (1923), trad. Marina Berger, Gollion : Infolio, 2010, p. 23.

118 Yves Pauwels, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris : Monfort, 2002, p. 100-103.

119 Schelling, *Philosophie der Kunst*, *op. cit.* note 18, p. 234-35 (590-91).

120 Heinrich von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart : Bergsträsser / Kröner, 1898-1901, p. 384-93 et 666.

121 « *Der Rythmus ist in der Zeit, was im Raume die Symmetrie ist.* » Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *op. cit.* note 20, II, p. 527. Dans une note, II, p. 581, il concède cependant que le temps peut intervenir dans la peinture et la sculpture, mais reste muet sur l'architecture.

La prise en considération de la mobilité du spectateur a marqué l'avènement d'une esthétique de la réception. Dans cette perspective dynamique, J.-G. Soufflot en 1741, J. D. Leroy en 1764, puis A. Schmarsow en 1897 avaient déjà introduit la dimension temporelle.<sup>122</sup> A cette intégration de la durée dans l'architecture correspondra bientôt celle de l'espace dans la musique. Proust décrit ainsi l'écoute de la sonate de Vinteuil : « [Swann] s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. »<sup>123</sup> Baudelaire déjà projetait dans la musique de Wagner « un immense horizon » et un « espace étendu »<sup>124</sup>, et Spengler parlait d'« espace sonore infini ».<sup>125</sup> Peter Zumthor, qui conçoit l'architecture comme un instrument pour recueillir le son, écrira aussi : « J'entre dans la musique en l'écoutant. Elle est un espace. »<sup>126</sup> Ce double rapprochement devait susciter de

122 Cf. Georg Germann, « Espace et spatialité », in *Aux origines du patrimoine bâti*, Golion : Infolio (sous presse), p. 117-48. – Sur la question du déplacement du spectateur, cf. Etienne Gilson, *Matières et formes. Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris : Vrin, 1964, p. 58-59 : « l'architecture se marche, mais ne marche pas », tandis que « la symphonie ne se parcourt pas, elle court ». Pour d'autres réflexions sur la comparaison entre musique et architecture, cf. p. 51 et 72-75.

123 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1917), *A la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1963, I, p. 209.

124 Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861), in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1976, II, p. 784-785.

125 Spengler, *Untergang des Abendlandes*, op. cit. note 14, p. 365.

126 Peter Zumthor, *Atmospheres. Architectural Environments*, Bâle : Birkhäuser, 2006, p. 41 et 29.

nouvelles expériences.<sup>127</sup> En 2005, pour l'exécution de *Chroma* de Rebecca Saunders, les musiciens étaient dispersés dans tous les étages du Musée de Genève, où auditeurs se déplaçaient librement.

Il convient enfin de rappeler ici le rôle du grand débat sur la musique instrumentale. Au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, Chatellux ou Chabanon avaient associé, dans leur critique du dogme de la *mimesis*, architecture et musique considérées comme des exemples d'autonomie.<sup>128</sup> Schopenhauer, estimant que celle-ci n'a pas besoin des mots, allait défendre son indépendance en condamnant toute imitation.<sup>129</sup> Avec l'avènement de la peinture non-figurative, l'architecture assumera à nouveau, aux côtés de la musique, le rôle de modèle d'abstraction et de purisme. Kupka et Kandinsky ne manqueront pas de se servir de l'argument.<sup>130</sup> Tel Ben Nicholson : « La sorte de peinture que je trouve séduisante [...] est à la fois musicale et architecturale, lorsque la construction architecturale est mise au service de

127 Thüring Bräm (ed.), *Musik und Raum*, Basel: GS-Verlag, 1986; Jean-Marc Chauvel/Makis Solomos (éd.), *L'espace: Musique/Philosophie*, Paris: L'Harmattan, 1998.

128 Chevalier de Chatellux, art. « Idéal », in *Supplément à l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers*, III, Amsterdam: Rey, 1777, repr. Stuttgart: Frommann, 1967, p. 516-17; Michel Paul Guy de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris: Pissot, 1779, repr. Genève: Slatkine, 1969, p. 167.

129 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit. note 20, I, p. 368 et II, p. 574-76.

130 Frantisek Kupka, *La création dans les arts plastiques* (1913), Paris: Cercle d'art, 1989, p. 217; Wassili Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, in *Écrits complets*, éd. Ph. Sers, Paris: Denoël-Gonthier, 1970, III, p. 201, et *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), Bern: Benteli, 1973, p. 14.

l'expression d'une relation « musicale » entre la forme, la valeur et la couleur... »<sup>131</sup>

## Vers le *Gesamtkunstwerk*

« La musique est : *temps et espace*, comme l'architecture », écrivait Le Corbusier.<sup>132</sup> Peintre lui-même, il estimait que « l'architecture est la synthèse des arts [...] forme, volumes, couleur, acoustique, musique. »<sup>133</sup> Issu d'une famille de musiciens (sa mère enseignait le piano), il dessina la couverture d'une partition<sup>134</sup> de son frère Albert Jeanneret, violoniste et compositeur.<sup>135</sup> Mélomane compétent et enthousiaste, le théoricien a souvent cultivé la métaphore musicale<sup>136</sup>, parlant de « consonances » des formes, de « symphonie » à propos de Chandigarh

131 « *the kind of painting which I find exciting [...] is both musical and architectural, where the architectural construction is used to express a « musical » relationship between form, tone and colour...* » « Notes on « Abstract » Art », in Herbert Read, *Ben Nicholson. Paintings, Reliefs, Drawings*, London : Lund Humphries, 1952, p. 27.

132 Le Corbusier, *Le Modulor*, *op. cit.* note 43, p. 29.

133 Id., *Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, Paris : Desclée de Brouwer, 1957, p. 27. Voir aussi *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, Genève : Musée Rath / Skira, 2006, et Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik*, Braunschweig / Wiesbaden : Vieweg, 1999.

134 Il s'agit de la *Sonate* pour violon solo, dont la typographie est composée à l'aide du modulor.

135 Patrick Moser / Erling Mandelmann, *Le photographe, le musicien et l'architecte*, Vevey : Ed. Castagnéé, 2010.

136 Peter Bienz, « Vom « poetischen Schock » zum « akustischen Wunder », *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 5, 1998, p. 201-210.

ou d'«acoustique visuelle» pour Ronchamp<sup>137</sup>, œuvre qu'il qualifiait par ailleurs de « contrepoint et fugue Musique grande musique ». <sup>138</sup> En 1923, c'est sur son affinité avec celle-ci qu'il fondait sa conception de l'architecture comme « pure création de l'esprit », renouant par là avec l'argumentation de l'ancien *paragone*<sup>139</sup>, de la « *cosa mentale* » de Léonard au plaidoyer de Schelling pour l'architecture comme « *Schöne Kunst* » libérée de toute contingence utilitaire.<sup>140</sup> Quant au problème des proportions harmoniques, il inspire les écrits de Le Corbusier comme sa pratique. Son *Modulor* – utilisé par Xenakis dans *Metastaseis* en 1955 – est un véritable manifeste pour l'unité cosmique, comme le définit son sous-titre : « Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique ». L'ouvrage s'ouvre sur une invocation de Pythagore, suivie d'une énumération qui va du chant grégorien aux « atonalistes de la dernière heure » en passant par Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Ravel, Satie et Stravinsky. L'auteur y déclare que chez lui « la musique est toujours présente », car « la musique et l'architecture dépendent de la mesure. »<sup>141</sup> Dans une conférence prononcée une vingtaine d'années plus tôt, la même énumération de compositeurs

137 Le Corbusier, *Modulor 2 (La parole est aux usagers)*, Boulogne : L'architecture d'aujourd'hui, 1955, p. 266, 300, 334.

138 Id., *Les carnets de la recherche patiente*, n° 2, Zurich : Girsberger, 1957, p. 47.

139 Id., *Vers une architecture*, Paris : Crès, s.d. [1923], p. 175. Pour contester la réduction de l'architecture à sa fonction utilitaire, Le Corbusier se réfère également à la peinture et à la poésie. Sur l'histoire de la question, cf. Claire J. Fargo, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden : Brill, 1992.

140 Schelling, *Philosophie der Kunst*, *op. cit.* note 18, p. 219-24 (575-80).

141 Le Corbusier, *Modulor*, *op. cit.* note 43, p. 16, 131 et 29.



précédait cette déclaration : « Architecture et musique sont sœurs, très intimes [...] l'architecture est dans la musique, la musique dans l'architecture. »<sup>142</sup>

Les pans de verre « musicaux » de la façade du couvent de la Tourette illustrent avec éclat cette « tangence de l'architecture et de la musique » chère à son collaborateur Xenakis, qui écrivait à ce propos : « Des arches pouvaient alors être jetées entre musique et architecture. Les pans de verre ondulatoires sont un exemple concret du passage du rythme, des échelles musicales (oreille) à l'architecture, comme plus tard le passage des *glissandi* en masse des cordes à la définition des coques réglées du pavillon Philips. » Et d'ajouter : « Cette démarche, cette expérience acquise chez et avec Le Corbusier, m'a [...] aidé à concevoir ma musique aussi comme un projet d'architecture... »<sup>143</sup> L'expérience devait en effet se renouveler à l'exposition de Bruxelles en 1958 (ill. 10) avec le *Poème électronique*, et s'enrichir de la collaboration d'un autre musicien, Edgar Varèse. Le Corbusier l'avait rencontré en 1935 à New York lors d'un concert qu'il dirigeait, puis l'architecte lui avait commandé en 1951 une musique pour l'Unité d'habitation de Marseille. En 1956 à Ronchamp, après avoir pris contact avec Olivier Messiaen, c'est encore Varèse qu'il chargeait d'un projet musical, sur lequel il devait revenir en 1964 : il s'agissait d'installer un

142 Id., *Précisions sur l'état présent de l'architecture*, Paris : Crès, 1930, rééd. Paris : Altamira, 1994, p.12.

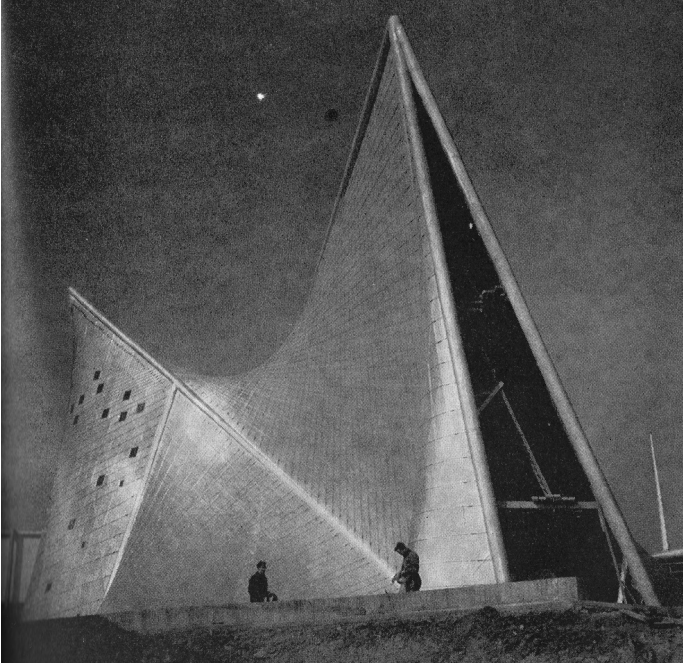
143 Iannis Xenakis, « Préface », in S. Ferro et al., *Le Corbusier, Le couvent de la Tourette*, Marseille : Parenthèses, 1987, p. 5, repris dans *Musique de l'architecture*, op. cit. note 25, p. 120. – Un colloque sur « musique et architecture » y était organisé en octobre 2008.

dispositif électronique sous les cloches de la chapelle.<sup>144</sup> Quant au pavillon de Bruxelles, par la rencontre de l'architecture, du cinéma, de la projection de lumières colorées et du son, il constituait une « vaste synthèse audiovisuelle », un « geste électronique total », selon les termes de Xenakis chargé de sa réalisation.<sup>145</sup> Aussi faut-il l'inscrire dans l'histoire moderne du *Gesamtkunstwerk*, dont les origines remontent à l'époque romantique, chez Runge notamment, qui avait conçu son cycle des *Heures* comme « une fantaisie poétique abstraite, picturale et musicale, avec des chœurs, une composition pour les trois arts réunis, pour laquelle l'architecture devrait ériger un bâtiment spécifique. »<sup>146</sup>

144 Le Corbusier, Xenakis, Varèse *et al.*, *Le poème électronique*, Paris : Minuit, 1958. Voir aussi Karen Michels, « Le Corbusier : Poème Electronique. Die Synthese der Künste im Philips Pavillon der Weltausstellung Brüssel 1958 », *Idea, Jhb. der Hamburger Kunsthalle*, IV, 1985, p. 147-63; Bart Lootsma, « Poème électronique : Le Corbusier, Xenakis, Varèse », in *Le Corbusier, Synthèse des arts, Aspekte des Spätwerks*, Karlsruhe : Badischer Kunstverein, 1986, p. 111-147; Gisela Baumann / Georg Weckwerth, « Klang und Baukunst », in *Klangkunst*, Berlin : Akademie der Künste, München : Prestel, 1996, p.226-29.- Sur la genèse du projet : Bienz, *op. cit.* note 132, p. 97 sq., et Séverine Bridoux-Michel, « Musique, architecture, un projet multimédia : le Pavillon Philips de l'Exposition internationale de 1958 », in Roberto Barbanti *et al.*, *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 91-103, et « E. Varèse et Le Corbusier... à la conquête des temps modernes », in Timothée Horodyski / Philippe Lalitte, *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 279-92.

145 Iannis Xenakis, « Notes sur un « geste électronique » » (1958), in *Musique de l'architecture, op. cit.* note 25, p. 197-202.

146 « eine abstrakte malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein eigenes Gebäude aufführen sollte. » Philipp Otto Runge, Lettre à son frère du 22.II.1803, in *Hinterlassene Schriften*, Göttingen : Vanderhoeck & Ruprecht, 1965, II, p. 202.



Le Corbusier / Xenakis, *Pavillon Philips* à l'Exposition universelle de Bruxelles, 1958. © ???



## Annexe

# Magister dixit ou l'histoire d'un malentendu

On entend parfois dire que pendant des générations après Aristote, les araignées avaient six pattes. L'autorité du maître aurait suffi à brouiller la vue des entomologistes. Il s'agit assurément d'une légende.<sup>1</sup> Toujours est-il que dans le premier dialogue de son fameux *Parallèle*, consacré à dénoncer « la prévention en faveur des Anciens », Charles Perrault confiait à l'abbé, son porte-parole, ce propos impertinent : « Autrefois il suffisait de citer Aristote pour fermer la bouche à quiconque aurait osé soutenir une proposition contraire aux sentiments de ce philosophe. »<sup>2</sup> Or ce phénomène n'est pas sans équivalents dans le domaine des sciences humaines d'aujourd'hui. En voici un exemple éloquent. Depuis près d'un demi-siècle, les historiens attribuent à saint Augustin une citation qui ferait de l'architecture une « sœur de la musique ». La formule est jolies

1 Aristote ne semble pas avoir mentionné le nombre des pattes des araignées. Seul Pline (Nat. Hist., XI, 258) leur en attribue parfois six. Sur cette question, cf. Steier, « Spinnentiere », in *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1929, t. 27, col. 1786-1812 (1787).

2 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris: Coignard, 1688, p. 64.

et, *se non è vero, è ben trovato*. Mais elle est peut-être trop belle, et surtout, l'auteur du *De musica* n'a rien écrit de tel ! De plus, il ne s'est jamais occupé d'architecture, dont le terme même semble absent de ses écrits.<sup>3</sup> Si les mots *aedificium* ou *architectus* apparaissent incidemment dans le *De ordine* (II, 34) ou le *De religione* (XXII, 59), à l'occasion de digressions sur la symétrie, la musique en est absente. Et dans le *De Trinitate* (II-XIV, VII, 9), autre passage invoqué par Tanja Ledoux<sup>4</sup>, c'est la musique et la géométrie qui sont apparentées, mais l'architecture n'est pas mentionnée.

On se demandera pourquoi cette discipline n'a pas retenu son attention. Peut-être est-ce simplement parce que, comme l'a bien montré Dominique Iogna-Prat, l'église n'est pour Augustin qu'un « support, un contenant permettant d'évoquer un contenu [...] L'essentiel, en effet, n'est pas dans la pierre. »<sup>5</sup> Mais il y a sans doute aussi une raison plus générale. C'est qu'à l'époque, l'architecture ne faisait pas partie du *quadrivium* et n'avait qu'un statut d'art mécanique. En faire une sœur de la musique eût été contrevenir à la *doxa* codifiée par Martianus Capella, qui dit bien que l'Architecture, associée en

3 Le mot lui-même ne figure pas dans le grand *Augustinus-Lexikon* édité par Cornelius Mayer, Basel : Schwabe, 1986-94, II, p. 433-41, où l'on passe directement de *Arbor* à *Archium*. Rien non plus dans les *Concordantiae Augustinianae sive collectio sententiarum quae sparsim reperiuntur* de David Lenfant, Paris : Cramoisy, 1666, où *aedificare* et ses dérivés sont pris dans un sens purement théologique. Et dans l'Encyclopédie d'Allen D. Fitzgerald (éd.), *Augustine through the Ages*, Grand Rapids : Eerdmans, 1999, l'architecture est absente.

4 Tanja Ledoux, « Geometria e Musica : Sant'Agostino e una personificazione tardo medioevale », *Prospettiva*, n° 45, aprile 1986, p. 75-78.

5 Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge*, Paris : Seuil, 2006, p. 36.

l'occurrence à la Médecine, n'a rien à faire dans le cénacle des sciences célestes: « l'intérêt pour tout ce qui est mortel et l'attention portée aux choses terrestres n'ont rien en commun avec le monde supérieur... »<sup>6</sup>

T. Ledoux a cru distinguer dans le *Triomphe de Saint Augustin* de la chapelle Bracciolini de S. Francesco al Prato à Pistoia une allégorie de l'Architecture. Mais G. Frings a bien montré que les deux colonnes qui y figurent sont en fait des attributs traditionnels de Jubal.<sup>7</sup> D'ailleurs, la présence des Arts libéraux assume ici une fonction tout à fait générale, qui n'implique pas une relation particulière avec chacun d'eux. Il en va de même dans le *Triomphe de saint Thomas* de la chapelle des Espagnols de S.M. Novella, le personnage honoré n'ayant aucun lien privilégié avec la musique. Ainsi, ce n'est que beaucoup plus tard, c'est-à-dire lorsque l'art de bâtir aura obtenu son admission parmi les Arts libéraux, que le théoricien de « l'architecture harmonique », René Ouvrard, pourra se référer à Saint Augustin.<sup>8</sup>

En remontant la chaîne des citations, nous avons donc cherché à retrouver le coupable de cet anachronisme. L'origine du malentendu semble se situer chez Otto von Simson qui,

6 « his mortalium rerum cura terrenorumque sollertia est nec cum aethere quicquam habent superisque confine... » Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 891. Cf. Ilsetraut Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique: contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris: Vrin, 2005, p. 176, 407 et 474, qui montre que pour Augustin, l'architecture ne pouvait être comptée parmi les *disciplinae*.

7 Gabriele Frings, « Dosso Dossi's Allegorie der Musik und die Tradition des *inventor musicae* im Mittelalter und Renaissance », *Imago musicae*, XI/XII, 1992-95, p. 156-203 (171-72).

8 Philippe Vendrix, « L'augustinisme musical en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, p. 237-255.

dans son ouvrage classique sur la cathédrale gothique, renvoie à deux textes d'Augustin.<sup>9</sup> À notre grande surprise, nous avons dû constater que non seulement aucun des deux ne contient la fameuse déclaration sur la parenté des deux arts, mais encore qu'il y est même question de tout autre chose : de grammaire, de versification, de rythme, de géométrie et d'astronomie dans le premier cas<sup>10</sup>, et de danse dans le second.<sup>11</sup> Quant au passage du *De musica* parfois invoqué à ce sujet, il parle de la beauté des proportions dans le son, la lumière, les parfums, les saveurs et le toucher.<sup>12</sup> D'architecture, pas trace, malgré l'insistance de Simson, qui attribue à son auteur, à sept reprises sur deux paragraphes, un intérêt majeur pour cette discipline ! Le pape de la cathédrale gothique serait-il trahi par sa mémoire ? Aurait-il pris son désir pour une réalité ? Toujours est-il qu'après lui, personne n'est allé vérifier la source, ne serait-ce que pour en connaître le contexte. Et chacun de se référer allègrement à l'autorité du Maître, sans même donner d'autre référence ! La liste est longue des victimes de cette confiance mal placée. H. von

9 Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 38. Rééditions en 1979 et 1982. La version originale, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York : Bollingen Foundation, 1956, fut également republiée en 1962. C'est dire son audience. – Pour une critique de Simson, cf. Peter Vergo, *That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the XVIIIth Century*, London : Phaidon, 2005, ch. III : « Gothic Architecture and Polyphony ».

10 Augustin, *De ordine*, II, 40-42.

11 Id., *De libero arbitrio*, II, XVI, 42.

12 Id., *De musica*, VI, xiii, 38.



Einem<sup>13</sup>, G. Germann<sup>14</sup>, K. Michels<sup>15</sup>, T. Ledoux<sup>16</sup>, U. Steinhauser<sup>17</sup>, V. Zara<sup>18</sup> entre autres sont tombés dans le piège. Ainsi W. Perpeet, qui consacre pourtant un chapitre entier à l'esthétique d'Augustin, et donne pour chaque argument une référence précise, se contente-il également de renvoyer à Simson lorsqu'il mentionne le fameux jumelage.<sup>19</sup> Et il n'est pas jusqu'à Paul Naredi-Rainer, spécialiste reconnu en la matière, qui dans un article de 1985, affirme à trois reprises l'intérêt d'Augustin pour l'architecture en se basant sur Simson et Perpeet, qui lui-même citait Simson !<sup>20</sup> Curieusement, notre auteur ajoute même une nouvelle référence augustiniennne, *De musica*, VI, xii, 38, où l'on parle de la beauté numérique, mais où l'architecture

- 13 Herbert von Einem, « Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als vestummte Tonkunst », *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, B. 81-83, 1977-1979, p. 91-113 (97-98).
- 14 Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 31, trad. *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991, p. 31.
- 15 Karen Michels, « Le Corbusier: Poème Electronique. Die Synthese der Künste im Philips Pavillon der Weltausstellung Brüssel 1958 », *Idea, Jhb. der Hamburger Kunsthalle*, IV, 1985, p. 147-63 (162, note 1)
- 16 T. Ledoux, *op. cit.*, p. 76.
- 17 Ulrike Steinhauser, « Musik und Architektur », in *MGG*, 1997, VI, col. 729-45 (730).
- 18 Vasco Zara, « Musica e Archiettura », *op. cit.*, p.19, et « Musique et Architecture: théories, composition, théologie (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 11 | 2007, p.1, URL: <http://cem.revues.org/index1178.html>
- 19 Wilhelm Perpeet, *Aesthetik im Mittelalter*, Freiburg / München: Karl Alber, 1977, p. 40.
- 20 Paul Naredi-Rainer, « Musiktheorie und Architektur », in *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 149-76 (172).

est aussi absente que dans les deux premiers textes ! Repris dans la cinquième édition de son ouvrage classique, *Architektur und Harmonie*, le thème est encore une fois développé, avec pour toute référence, on s'en doutait, Simson et Perpeet.<sup>21</sup> Décidément, le serpent n'a pas fini de se mordre la queue...

21 Id., *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst* (1982), Köln : DuMont, 1995, p. 37

## 4. Sculpture et musique, une relation paradoxale

À l'origine de cet essai, le désir de compléter un triptyque. Car si les relations entre la musique et la peinture ou l'architecture ont fait l'objet de nombreux travaux, celles qui concernent la sculpture semblent au contraire n'avoir jamais été envisagées dans une perspective d'ensemble. Le sujet est certes paradoxal. On pourrait même dire qu'il relève de l'oxymore : tout semblait en effet séparer ces deux arts, qui furent longtemps opposés comme le lourd et le léger, le statique et le dynamique, l'espace et le temps, la vue (ou le toucher) et l'ouïe. Et si les mythes de la lyre d'Amphion ou des trompettes de Jéricho témoignent à leur manière d'une complicité entre musique et architecture, ils illustrent également la victoire du son immatériel sur le poids et la résistance de la pierre.

Soulignant cette opposition entre la matière et l'esprit, A.W. Schlegel attribuait à la sculpture la représentation des corps et à la poésie l'expression des pensées<sup>1</sup>. La polarisation traditionnelle de l'esthétique occidentale, qui postulait la

1 «...in den entgegengesetzten Extremen von Geist und Materie [...] die Plastik durch Körper, die Poesie durch Gedanken darstellt.» (August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen. Die Kunstlehre* (1801-1802), Kritische Ausgabe E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1989, p. 273).

prééminence du dess(e)in, avait connu une redistribution des valeurs avec la victoire des coloristes et leur constante référence à la musique. Germaine de Staël, en réaction contre l'École davidienne, estimait ainsi que « la peinture perd la plus grande partie de son charme en se rapprochant de la sculpture<sup>2</sup> », et Van Gogh écrira bientôt à Théo : « La peinture comme elle est maintenant promet de devenir plus subtile – plus musique et moins sculpture<sup>3</sup>. » Dans une autre perspective, Valéry opposait encore les deux arts en déclarant que « la statue fait penser à la statue, mais que la musique ne fait pas penser à la musique<sup>4</sup> ».

Cette nouvelle hiérarchie allait affecter la conception de l'Histoire. « En matière d'art, les deux pôles opposés du monde antique et du monde moderne [...] sont la sculpture et la musique », écrivait en 1814 E.T.A Hoffmann, qui voyait en celle-ci l'expression de la « spiritualité intérieure de l'homme<sup>5</sup> ». Pour Hegel, qui associait à chaque art une époque particulière, la musique s'oppose de même à la sculpture et correspond au dernier stade de spiritualisation<sup>6</sup>. Carl Gustav

2 Germaine De Staël, *De l'Allemagne* (1813), Paris, Hachette, 1959, III, p. 360.

3 Vincent Van Gogh, août 1888, Lettre 528, dans *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 1990, III, p. 270.

4 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1923), Paris, Gallimard, 1944, p. 57.

5 « Innere Vergeistigung des Menschen » (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Alte und neue Kirchenmusik » (1814), dans *Sämtliche Werke*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, II, p. 503-531 (505 et 506), trad. « Musique sacrée ancienne et moderne », dans *Écrits sur la musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 175.

6 Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1836-38), trad. *Esthétique*, Paris, Aubier, 1944, III, p. 301.

Carus fait à son tour succéder la musique à la sculpture<sup>7</sup>. Et pour Heinrich Heine, qui se croyait dans « la période la plus brillante de la musique [...] qui pourrait bien être le dernier mot de l'art », la sculpture appartient au passé : « l'esprit vint à trouver la pierre bien trop dure<sup>8</sup>. » Or ce schéma n'a pas manqué d'être adopté en France, comme l'atteste cette déclaration de Delacroix : « On peut dire de la peinture comme de la musique, qu'elle est essentiellement un art moderne. [...] Dans la sculpture, au contraire, il semble que les anciens aient fait tout ce qu'on peut faire<sup>9</sup>. » Teodor de Wyzewa esquisse la même évolution, qui mène de la sculpture à la musique et de la sensation à l'émotion<sup>10</sup>. Dans le sillage de Nietzsche, le système d'Oswald Spengler place dans « le groupe apollinien [...] la statue nue », tandis que « le groupe faustien se développe autour de l'infini spatial pur. La musique instrumentale en est le centre ». Et de surenchérir : « la musique faustienne [...] bannit la plastique de la statue<sup>11</sup> ». C'est pour la même raison qu'Anton Hanak renoncera à son monument à Gustav Mahler, paraphrasant la formule de Schelling sur l'architecture comme musique figée

7 Carl Gustav Carus, *Briefe über die Landschaftsmalerei* (1835), Heidelberg, Lambert Schneider, 1972, p. 81-83.

8 Henri Heine, « chronique du 20.IV.1841 », dans *Lutèce*, Paris, Calman Lévy, 1892, p. 185-86.

9 Eugène Delacroix, « Des variations du Beau » (1857), dans *Écrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988, p. 33-49, cit. p. 43.

10 Théodore de Wyzewa, *Nos maîtres*, Paris, Perrin, 1895, p. 16-19.

11 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1921), trad. *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, 1931, II, p. 440, 437 et 367.

(« *erstarrte Musik*<sup>12</sup> »), avant d'abandonner son projet sur ce doute : « Mais la musique se laisse-t-elle pétrifier<sup>13</sup> ? »

L'évolution de la comparaison entre les arts semble obéir, au cours des siècles, à une sorte d'alternance pendulaire. La tendance centrifuge, illustrée de manière exemplaire par le *Laocoon* de Lessing, mettait l'accent sur les différences et cherchait à définir des spécificités. La réaction du Romantisme, en quête de l'unité de l'*Ars una* et de l'universalité des correspondances, n'avait pourtant pas rapproché la musique et la sculpture. C'est que cette dernière était alors relativement peu prisée et souffrait d'une association fâcheuse au mouvement néoclassique. Ainsi Baudelaire, qui la trouvait ennuyeuse, pouvait écrire que « la couleur est une science mélodieuse, dont la triture du marbre n'enseigne pas les secrets », et conclure : « Nous comprendrions plutôt qu'un musicien voulût singer Delacroix – mais un sculpteur, jamais<sup>14</sup> ! »

Il faudra attendre l'esthétique symboliste, elle aussi résolument centripète, pour voir les deux arts réconciliés. J. P. Armengaud a cherché à montrer combien la sculpture de Camille Claudel est proche de la musique de Debussy, malgré leur douloureuse rupture existentielle. Et l'on rappellera ce mot de Rodin : « Un publiciste critiquait dernièrement mon

12 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1805), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 220.

13 Anton Hanak, « Aber lässt sich Musik versteinern ? », cité dans *Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich*, cat. exp., Wien/Milano, Kunsthistorisches Museum/Skira, 1996, p. 273.

14 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », ch. XVI, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », et « Salon de 1845 », dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, 1976, II, p. 487-89 et 376.

Victor Hugo du Palais Royal en déclarant que ce n'était pas de la sculpture, mais de la musique. Et il ajoutait naïvement que cette œuvre faisait songer à une symphonie de Beethoven. Plût au ciel qu'il eût dit vrai<sup>15</sup> ! » Rodin trouvait d'ailleurs qu'un des *Esclaves* de Michel-Ange avait « le masque de Beethoven<sup>16</sup> » et Max Klinger donna les traits du compositeur au Jean Baptiste de sa *Pietà*<sup>17</sup>. C'est que le culte du Maître de Bonn était à son apogée<sup>18</sup>. Jean-Désiré Ringel d'Illzach s'inspira de ses neuf symphonies, comme Auguste de Niederhäusern dit Rodo dans son *Temple de la mélancolie* (1909) ou son *Andante*, destiné à orner un temple de la musique (1910)<sup>19</sup>. Antoine Bourdelle enfin, qui lui consacra près d'une centaine de sculptures, en rêvait : « En écoutant tout récemment un trio admirable de Beethoven, il me semblait qu'au lieu de la voir, pour une fois, j'entendais de la sculpture<sup>20</sup>. »

15 Auguste Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell (1911), Paris, Gallimard, 1967, p. 126.

16 *Ibid.*, p. 189.

17 Stella Wega Mathieu, *Max Klinger. Leben und Werk*, Frankfurt, Insel, 1976, p. 96.

18 Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven, a Study in Mythmaking*, New York, Rizzoli, 1987.

19 Claude Lapaire, *Auguste de Niederhäusern-Rodo 1863-1913*, catalogue raisonné, Berne, Benteli, 2001, n° 221 et 228.

20 Antoine Bourdelle, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, Paris, Musées, 2007, II, p. 29.

## La musique représentée

Dans les limites de ses moyens propres, la sculpture pouvait cependant, à l'instar de la peinture, représenter les musiciens et leurs instruments. Elle ne s'en est pas privée. Le Moyen Âge en fournit mille exemples, des portails d'églises aux chapiteaux ou miséricordes des stalles. Bientôt, l'iconographie allait couvrir tous les genres traditionnels. Ainsi, *La Musique* de Falconet (1740), *La Muse de Berlioz* par Henri Ding (1890) ou les reliefs du Théâtre des Champs-Élysées par Bourdelle (1913) relèvent de l'allégorie. Au chapitre mythologique, *Orphée* occupe une place privilégiée, de Canova à Rodin, Zadkine ou Walter Linck ; mais on trouve aussi *Apollon* (Alberto Giacometti, 1929), *Terpsichore* (Canova, 1808-1818) ou *Amphion* (Henri Laurens, 1937). Dans le répertoire religieux, *David* (Pablo Gargallo, 1934) ou *Cécile* (Emmanuel Fremiet, 1883-96) ne manquent pas à l'appel, tandis qu'anges et *putti* musiciens abondent chez Donatello<sup>21</sup>, les Della Robbia ou dans la décoration baroque.

La sculpture monumentale est souvent musicienne. Les cimetières, comme celui du Père Lachaise, en présentent maints échantillons (le *Chopin* de Clesinger par exemple), ainsi que les parcs publics, notamment ceux de Paris (Monceau, par exemple, réunit l'*Ambroise Thomas* d'Alexandre Falguière en 1900, le *Charles Gounod* d'Antonin Mercié en 1902, et le *Frédéric Chopin au piano* de Jacques Froment-Meurice en 1906), ou de Vienne (*Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* et *Johann Strauss* en sont

21 Voir Eleonora M. Beck, « Revisiting Dufay's Saint-Anthony Mass and its Connection to Donatello's Altar of Saint Anthony of Padua », *Music in Art*, XXVI, 2001, n° 1-2, p. 5-19.





Jacques Froment-Meurrice, *Monument à Chopin*, 1906, Paris, Parc Monceau.

les bénéficiaires). Mais s'il prolifère à la Belle époque, le phénomène connaît des antécédents. Louis-François Roubiliac, auteur d'un buste de *Farinelli*, est connu pour ses deux monuments à *Haendel*. Si celui de Westminster (1761-62) répond à la rhétorique officielle<sup>22</sup>, celui de Vauxhall Gardens (1738), conservé aujourd'hui au Victoria and Albert Museum, est un exemple précoce d'hommage sculpté à un artiste vivant et présente un curieux mélange d'allégorie et d'intimité :



Louis François Roubiliac, *Haendel*, 1738, London, © Victoria & Albert Museum.

identifié comme Apollon par le soleil ornant sa lyre, le bonhomme est chaussé de pantoufles et coiffé d'un bonnet de nuit ! Tel n'est pas le cas du majestueux *Beethoven* de la Sécession viennoise en 1902, qui fait appel aux registres de l'hagiographie chrétienne comme à la mythologie classique<sup>23</sup>. C'est au piano que l'idée en serait venue à Max Klinger, grand mélomane, qui a également consacré bustes et monuments à

22 David Bindman et Malcolm Baker, *Roubiliac and the xviiith Cent. Monument*, Yale Univ. Press, 1995, p. 65-66, 80 et 332-336.

23 Jean-Paul Bouillon, *Klimt, Beethoven*, Genève, Skira, 1986, p. 11 sq.

Liszt, Brahms, Strauss et Wagner<sup>24</sup>. Pour ce dernier, Jean Joseph Carriès a laissé inachevée sa *Porte de Parsifal* (1889-94). Quant à Debussy, il a été honoré par les frères Martel (1919-33)<sup>25</sup> et par Maillol (1929-33).

Le portrait de musicien en buste connaît lui aussi une fortune durable, comme le montrent, parmi d'autres, ceux de *Cimaroza* par Canova, *Paganini* de David d'Angers, *Beethoven* d'Étienne-Hyppolyte Maindron (1850 c.), *Rossini* de Lorenzo Bartolini ou Antoine Etex, *Chopin* de J.F.A. Bovy, *Fauré* de Fremiet, *Mahler / Mozart* de Rodin, *Furtwängler* d'Alexandre Archipenko, *Schönberg* de Fritz Wotruba, etc. A noter que Josef Danhauser est également l'auteur du buste qui trône sur le piano dans son tableau représentant des auditeurs à l'écoute de Liszt (1840, Berlin). Quant au *Gounod* de Jean-Baptiste Carpeaux, exécuté à Londres en 1873 pendant que le compositeur improvisait au piano, il n'est pas sans rappeler le célèbre *Chopin* jouant pour George Sand par Delacroix du Louvre. Quant au portrait de son frère Charles au violon, il témoigne chez le sculpteur d'une relation familiale autant que familière avec la musique. Dans le registre de la caricature enfin, les *Rossini*, *Paganini* ou *Berlioz* de Dantan sont célèbres, mais son répertoire ne compte pas moins d'une trentaine de musiciens<sup>26</sup>.

24 Voir Mathieu, *Klinger, op. cit.*, p. 70. Voir aussi Helmut Loos, « Max Klinger und das Bild des Komponisten », *Imago musicae*, XIII, 1996, p. 165-88.

25 Bruno Gaudichon, « Une œuvre manifeste du classicisme Art Déco, le monument à Claude Debussy », dans *Joël et Jean Martel, sculpteurs, 1896-1966*, Paris, Gallimard, 1996, p. 159-73.

26 *Dantan Jeune. Caricatures et portraits de la société romantique*, cat. exp., Paris, Paris-Musées, 1989, p. 102-116.

Ceux-ci sont donc nombreux en qualité de modèles. On y trouve même des chanteurs, comme dans la *cantoria* de Luca della Robbia (Florence, 1431), ou chez Rodo (1912)<sup>27</sup>, Ernst Barlach<sup>28</sup>, ou Henri Chapu (*La cantate* à l'Opéra Garnier). Quant aux instruments, ils ne pouvaient manquer, par la beauté même de leurs formes, de retenir l'attention des sculpteurs au même titre que celle des peintres. Et si la nature morte n'est que rarement pratiquée en trois dimensions, l'iconographie cubiste en réunit pourtant une belle collection : guitares, mandolines, banjos et autres violons abondent chez Picasso, Ossip Zadkine, Henri Laurens, Otto Gutfreund ou Jacques Lipchitz. Les Pierrots et Arlequins musiciens sont aussi au rendez-vous. Les frères Martel ont représenté divers instrumentistes, jouant de la scie musicale (Gaston Wiener en 1927), de l'accordéon, du luth, de la viole, et même un orchestre. Sources d'inspiration toujours renouvelées, les cordophones ont connu une fortune particulière, suscitant parfois d'étranges métamorphoses, comme avec *La mandoline ou la cigale* de Germaine Richier (1954-1955). L'association du corps féminin au violon<sup>29</sup> est une constante, que Man Ray a illustrée dans son célèbre *Violon d'Ingres* (1924). Or la valeur emblématique de cet instrument apparaît dans cette anecdote narrée par Constantin Brancusi, orfèvre de sa propre légende : « C'est à cause d'un violon que je suis venu à la sculpture. J'avais onze ans, et je travaillais dans une teinturerie.

27 Lapaire, *op. cit.*, n° 274 et 275.

28 Peter Meech, « The Frog and the Star, the Role of Music in the Dramatic and Visual Works of Ernst Barlach », dans Ian Higgins (éd.), *Literature and the Plastic Arts 1880-1930*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973, p. 24-34.

29 Johannes Langner, « Figur und Saiteninstrument bei Picasso. Ein Bildthema im Kubismus », *Pantheon*, XL, 1982, p. 98-113.

J'avais si bien organisé et rangé le magasin que le propriétaire me dit : "Il y a une chose que tu saurais pas faire, c'est fabriquer un violon." Je découvris le secret de Stradivarius, je creusai le bois et le fis bouillir : ce violon rendait un son merveilleux. En le voyant, mon patron me dit : "Il faut que tu deviennes sculpteur<sup>30</sup>." »

## Organologie esthétique

À la limite, l'instrument lui-même peut constituer une sculpture en soi, qu'il serve de support à la décoration (les manches de violes historiés, ou les « serpents ») ou fournisse l'occasion d'une création intégrale. On pense à Jean Weinfeld (1905-1992), architecte issu du Bauhaus et devenu facteur d'instruments, les « Fonics » (Formes nouvelles pour instruments à cordes). Et si, dans la création organologique, de l'*euphone* ou *clavicylindre* de Ernst F. Chladni (1756-1827) ou de l'*harmonica* de Benjamin Franklin (1761) aux *intonarumori* de Luigi Russolo (1913), la qualité plastique n'est guère prise en considération, tel n'est pas le cas de l'*Instrumentarium* des frères Baschet<sup>31</sup>, dont la première version de *Cristal* date de 1955.

Une veine ironique allait se développer, de Dada à Fluxus. Duchamp avait ouvert le feu en 1916 avec *À bruit secret*. La dimension parodique s'affirme avec *Emak Bakia* de Man Ray (1927), qui combine une crosse de violon et des crins de cheval détachés

30 Cité par Alexandre Liberman, *Maîtres et ateliers*, Paris, Éd. du May, 1989, p. 168.

31 Gérard Nicollet, « Bernard et François Baschet », dans *Les chercheurs de sons. Instruments inventés, machines musicales, sculptures et installations*, Paris, Éditions alternatives, 2004, p. 18-23.

de l'archet. Le procédé du collage caractérise également ses *Espoirs et illusions optiques* (1938), objet fait d'un banjo dont la caisse de résonance est un miroir. L'idée en sera peut-être reprise par Christian Marclay dans son *Grand piano* du Musée de Genève (1994). Un même rapprochement saugrenu anime son *Cor de chasse* transformé en chaise percée (1992). Cultivant un silence paradoxal, à l'instar de Sarkis, dont plusieurs installations ont pour matière première des bandes magnétiques enregistrées, Marclay se sert également de disques usés, voire d'instruments abandonnés ou de photos pour interroger la relation entre le voir et l'écouter. Muet est encore le trombone sur canapé de John Armleder (*Seafoam*, 1989), ainsi que les pianos de Beuys, emballés de feutre. Les diverses versions du *Piano intégral* de Nam June Paik (1958-1963), en revanche, suggèrent un vacarme virtuel, que Jean Tinguely réalise très concrètement dès 1955 avec ses robots créant dessins et musique concrète, ses *Reliefs Méta-mécaniques sonores*, ses *Sculptures radiophoniques* ou ses quatre *Méta-harmonies* (1978-1985), qu'il nommait parfois « machines de mixage acoustique ». Une bonne dose d'iconoclasme caractérise encore les créations d'Arman, grand massacreur de violons. Quant au *Concert de flûte du roi*, d'Anselm Stalder (1976-1987), allusion probable à Frédéric de Prusse, il se réduit au moulage des lèvres et du bout des doigts de l'instrumentiste. Sylvie et Chérif Defraoui, avec *Boîte à musique* (1980), simple rouleau perforé, ou *Pavillon* (1985), fragment de gramophone, ont poussé dans ses derniers retranchements ce minimalisme dérisoire.

## L'idéal de la forme pure

La sculpture ne pouvait non plus manquer de participer au grand mouvement qui, de l'*ut pictura musica*<sup>32</sup> des théoriciens des Lumières, allait conduire à l'*ut musica pictura* des avant-gardes. Si la première formule désignait la peinture comme modèle de la musique descriptive, la seconde allait chercher dans la musique « pure » l'idéal d'une peinture non-figurative. Il en ira de même pour la sculpture, comme le montre un relief polychrome de l'architecte H. R. Von der Mühl intitulé *La musique* (19281). L'œuvre des frères Bernard et François Baschet incarne cette rencontre de manière exemplaire : leurs instruments se présentent comme des sculptures abstraites tout en suscitant une pratique musicale, celle de leur groupe « Structures sonores ».

Privée de la couleur, la sculpture voyait ses références à la musique limitées aux questions de pure forme. Il sera donc ici question de volumes, structures, rythmes ou proportions. En témoignent les nombreux titres empruntés à la terminologie musicale, qu'il s'agisse de notations de catalogues, comme chez le musicaliste Étienne Beothy (*Opus 76* ou *79*, 1936-1937)<sup>33</sup>, d'indications de tempo (Julien Dillens, *Allegretto*, 1894), de fonctions verticales (*Dreiklang* de Rudolph Belling, 1919, *Zweiklang* d'Albert Schilling, 1956) ou horizontales (Schilling,

32 L'expression est de Laurent Garcin, *Traité du mélodrame*, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1772, p. 3.

33 Voir *Qu'est-ce que le musicalisme ?* cat. exp., Paris, Galerie Drouart, s.d., p. 120 et 137.



Albert Schilling, *Fuga*, bronze, 1959. Münchestein. © ???

*Melodie*, 1956)<sup>34</sup>. Le recours à la nomenclature des formes traditionnelles est également symptomatique (Baranoff-Rossiné, *Symphonie*, 1913, ou Patrick Honegger, *Chaconne*, 1992). Et comme chez les peintres, la fugue incarne ici la structure la plus spécifiquement musicale (Schilling, 195, Antoine Poncet, 1982-85). De nombreuses sculptures de Chillida portent aussi des titres révélateurs. On citera entre autres *Musica callada* (1955), *Canto esparo* (1960-61), *Musica de la esferas* (1953), *Musica de la constelaciones* (1954), *Petit palais de musique* (1992), ou la série *De Musica* (1988-1999). Walter Linck à son tour, après sa phase figurative où abondent flûtistes et violonistes, reprend

34 Hans Urs von Balthasar *et alii*, *Albert Schilling*, Zurich, NZN Buchverlag, 1966, n° 55-56 et 96.



la thématique musicale dans son œuvre constructiviste (*Piano rythmique, Harpe animée, Glasharfe, Son d'acier, Lyrique*, etc.)<sup>35</sup>.

Pythagore, saint patron des recherches associant musique et mathématique, est parfois représenté tenant les marteaux qui furent, selon la légende, à l'origine de sa découverte des proportions harmoniques. C'est ce qui lui valut d'être parfois confondu avec Jubal ou Tubalcain, forgeron de l'Ancien Testament<sup>36</sup>. L'héritage pythagoricien est certes moins riche en sculpture qu'en architecture. Toutefois c'est bien dans cet esprit que Pomponius Gauricus évoquait, à propos des proportions du corps humain, « l'accord harmonique dans les instruments de musique<sup>37</sup> ». *Mutatis mutandis*, on pourrait voir chez Rafael Soto, à la recherche de « ce niveau de langage véritablement universel que possèdent la musique et les mathématique », un hériter de l'esthétique scientifique de la Renaissance : « La musique dodécaphonique, et sa conséquence immédiate, la musique sérielle, m'ont permis de découvrir comment [...] apporter à l'art plastique une codification résolument objective<sup>38</sup>. » Proche des milieux de la musique contemporaine, l'auteur des *Pénétrables musicaux* qualifiait aussi Bach de « grand créateur de structures », et déclarait s'inspirer de sa science du contrepoint<sup>39</sup>.

35 Michael Baumgartner, *Walter Linck, das plastische Werk*, Bern, Stämpfli, 1994.

36 Voir Gabriele Frings, « Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des inventor musicae im Mittelalter und Renaissance », *Imago Musicae*, XI/ XII, 1992-1995, p. 156-203.

37 Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504), André Chastel et Robert Klein (éd.), Genève, Droz, 1969, paragraphe 8, p. 98-101.

38 Marcel Joray, *Soto*, Neuchâtel, Griffon, 1984, p. 40.

39 Cité par Marc Collet, « Le domaine musical de Soto », dans *Jesus Rafael Soto*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume, 1997, p. 33-38, cit. p. 35-36.

On sait l'influence exercée par le maître de *L'Art de la fugue* sur les peintres. Or la sculpture n'est pas en reste. Henri Nouveau, élève de Nadia Boulanger, est l'auteur d'un *Monument à Bach*, qui sera reconstruit après la guerre dans le parc de la clinique de Leverkusen. On peut également citer un *Hommage à Bach* de Zadkine (1936) et deux de Chillida (1979 et 1981).

Le cas de Fausto Melotti, qui voyait dans la musique de Bach un art « exact<sup>40</sup> » est particulièrement intéressant. Son hésitation entre une carrière d'organiste et la sculpture fait penser à celle du violoniste Paul Klee. Et sa « relation très profonde avec la musique », attestée par son neveu, le pianiste Maurizio Pollini, s'affirme dans diverses professions de foi : « En ce qui me concerne, le point de départ est donné par la musique [...]. Lentement la musique m'a ramené, avec ses lois, ses distractions et ses divagations, vers un discours équilibré<sup>41</sup>. » Une formule résume sa recherche : « La sculpture est sauvée dans le contrepoint. » Ici encore, les titres témoignent de l'importance pour lui de cette source d'inspiration. Dans le catalogue raisonné de Melotti, nous avons repéré 58 pièces nommées *Contrappunto*, 39 *Tema e variazioni*, 13 *Canone*, 5 *Dissonanze armoniose*, sans compter d'autres notations musicales comme *Modulazione*, *Dissonanze armoniose*, *Toccata*, *Fuga*, *Ritmo*, *Basso continuo*, *Cadenza*, *Scala musicale*, *Chiave di violino*, etc., ainsi

40 Fausto Melotti. *L'art du contrepoint*, cat. exp., Antibes/Milan, Musée Picasso/5 continents, 1992, p. 21. Voir aussi Paolo Repetto, « L'acrobata invisible. Melotti e la musica », dans Francesco Tedeschii et Paolo Bolpagni (éd.), *Visioni musicali. Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 135-140.

41 *Ibid.*, p. 105, 10 et 107.

que diverses allusions à Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinsky, Schönberg, Bartok ou Petrassi<sup>42</sup>.

On touche ici à la question des synesthésies, qui a retenu l'attention des artistes et des psychologues du Romantisme à nos jours<sup>43</sup>. Tel est sans doute le fondement des sculptures que Boleslas Biegas a consacrées à la musique de Beethoven, Chopin ou Wagner<sup>44</sup>. Dans l'*Hommage à Béla Bartok* d'Étienne Hadju (1949), le rapport entre ce cuivre martelé et l'œuvre du compositeur relève également de la seule subjectivité de l'artiste<sup>45</sup>. À chacun son Bartok. Et l'on peut en dire autant des *Rythmes de Bach* et de *Mozart* (1932) qu'évoque François Simecek.

On remarquera d'ailleurs que les exemples de sculptures inspirées par une œuvre musicale (et vice versa) sont relativement plus rares qu'en peinture<sup>46</sup>. Mais si l'on peut en dire autant des sculpteurs mélomanes, voire des doubles vocations, il est cependant des exceptions qui confirment la règle. James Pradier, dont l'atelier accueillait des soirées musicales, jouait lui-même du piano, de l'orgue, de la harpe, de la guitare

42 Germano Celant, *Melotti. Catalogo generale*, Milano, Electa, s.d. [1994].

43 Pour l'histoire des synesthésies, voir nos Contrepoints. *Dialogues entre musique et peinture*, op. cit., p. 57-106.

44 Xavier Deryng et Anna Czamocka, *Biegas et la musique*, cat. exp., Cracovie, Societas Vistulana, 2006.

45 Tel n'est pas le cas de l'étude d'Edith Balas, « Brancusi and Bartok, a Parallel », *Imago musicae*, VI, 1989, p. 165-82, qui cherche au contraire à établir la comparaison sur des éléments objectifs, biographiques ou structurels.

46 Voir Karin von Maur (éd.), *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, cat. exp., München, Prestel, 1985, p. 452-64, et Monica Fink, *Musik nach Bildern*, Innsbruck, Helbling, 1988.

et composait<sup>47</sup>. Emmanuel Fremiet était apparenté à Fauré, et le salon de Marguerite de Saint-Marceaux, dont le mari était sculpteur, accueillait l'élite musicale de l'époque<sup>48</sup>. Il y avait un grand piano dans l'atelier de Klinger<sup>49</sup>. Rodo, fervent wagnérien et admirateur de Schumann, était lié avec Jaques-Dalcroze et Scriabine, et pratiquait le cor des Alpes<sup>50</sup>. Les frères Martel, mélomanes avertis, jouaient du piano, du violoncelle et de l'accordéon, et organisaient des concerts dans leur atelier. Lipchitz était abonné aux concerts Pleyel, Soto fréquentait ceux du *Domaine musical*<sup>51</sup>. Et Christian Marclay reçut une formation musicale, avant de s'activer comme disc-jockey<sup>52</sup>.

Il convient enfin de mentionner les contacts interdisciplinaires, et les exemples de collaborations ou d'influences qui se multiplient de nos jours. C'est ainsi qu'Earl Brown, qui a travaillé avec Vassilakis Takis en 1963 pour le *Bruit du vide*, dit avoir été stimulé par les mobiles de Calder, dont l'un est même intégré dans l'une de ses compositions (*Calder Piece*, 1963)<sup>53</sup>. *Ping Squash* pour percussion, de Francis Miroglio (1979), est également un hommage à Calder. Toshi Ichianagi a

47 Claude Lapaire, *Statues de chair, sculptures de James Pradier, 1790-1852*, cat. exp. Paris, RMN, 1985, p. 345-46.

48 *Les Saint-Marceaux : une famille d'artistes en 1900*, cat. exp., Paris, RMN, 1992, p. 62-90.

49 Hellmuth Christian Wolff, « Max Klingers Verhältnis zur Musik », dans *M. Klinger, Wege zum Gesamtkunstwerk*, Mainz, Ph. von Zabern, 1984, p. 81-90.

50 Lapaire, *Niederhäusern-Rodo*, op. cit., p. 207-209.

51 Soto, op. cit., p. 36.

52 Jennifer Gonzales et alii, *Christian Marclay*, New York, Phaidon, 2005.

53 Voir Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel, intersection musique / arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis voir, 1992, p. 15.



François Simecec, *Rythmes inspirés par Bach et Mozart*, 1932. © ???

réalisé en 1963 une composition à partir de bruits émis par des sculptures de Tinguely, et Thierry Blondeau est l'auteur d'une *Musique Taïngli* (2000). Le compositeur Jean-Marc Chauvel et le sculpteur Laurent Golon ont aussi collaboré<sup>54</sup>.

54 Jean-Marc Chauvel et Laurent Golon, « Le moteur du temps. Dialogue électroacoustique avec les sculptures sonores », dans Michèle Barbe (dir.), *Musique et arts plastiques, analogies et interférences*, Paris, PUPS, 2006, p. 241-247.

## Sculpture sonore

Dès 1963, Takis réalisait des « sculptures musicales », en 1966 une « Télésulpture musicale lumineuse », et des « espaces musicaux » depuis 1974<sup>55</sup>. La notion de sculpture sonore est certes difficile à cerner<sup>56</sup>. On en attribue parfois la paternité à Fortunato Depero (pour son invention en 1915 d'un « *complesso plastico-colorato-motorumorista di equivalenti in moto* »), voire à Laszlo Moholy Nagy ou Harry Partch, Duchamp la définissait comme « sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure<sup>57</sup> ». Installations, environnements, *happenings* et autres performances opèrent depuis longtemps un brouillage des catégories, et ce qu'on nomme *Klangkunst* ou *Sound sculpture* constitue un domaine hybride, fluctuant, zone frontière qui remet en question les taxinomies traditionnelles<sup>58</sup>. Tout est question de définitions, et la difficulté de cerner les limites de chaque moyen d'expression est sans doute aggravée par l'évolution contemporaine. Où finit la musique,

55 Takis, cat. exp., Paris, éditions du Jeu de Paume, Lausanne, FAE, 1993. Voir aussi Jörg Jewanski, *Musik und bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, Kassel, University Press, 2009, p. 362-364.

56 Jacques Rémus, « La sculpture sonore, pratique artistique et recherche de définition », dans Roberto Barbanti et alii, *Musiques, arts, technologie*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 61-77.

57 Marcel Duchamp, Boîte verte (1934), dans *Duchamp du signe, écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 47.

58 Voir *Klangskulpturen, Augenmusik. Grenzgänge zwischen Musik und Plastik im 20. Jh.*, cat. exp., Koblenz, Ludwig Museum, 1995; *Klangkunst*, Berlin, Akademie der Künste, 1996; Helga de la MOTTE HABER, *Klangkunst, tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber, Laaber-Verlag, 1999; Ulrich TADDAY (éd.), *Klangkunst*, München, Musik-Konzepte, 2008. Voir aussi Thüring BRÄM et alii, *Musik und Raum*, Basel, GS Verlag, 1986.

où commence le bruit ? Comment distinguer la sculpture des autres arts plastiques, sculpto-peinture, op-art, art cinétique ? Les *Tours spatiodynamiques* de Nicolas Schöffer relèvent-elles de la sculpture ou de l'architecture ? Où situer les « *Sculptures musicales* » de John Cage, transparentes, virtuelles, invisibles, et dont l'état de partitions verbales évoque le *Coup de dés* de Mallarmé<sup>59</sup> ? Faute de pouvoir résoudre ces questions insolubles, et plutôt que de tomber dans un dogmatisme procédurier et pédant, il convient d'aborder le problème en historien. Et devant l'impossibilité d'explorer l'archipel de ces nouveaux territoires dans toute son extension, on se bornera à signaler leur fortune contemporaine, manifeste notamment dans la succession des expositions, dont celles de Vancouver (*Sound sculpture*, 1975), Los Angeles (*Sound Sculpture*, 1979), Düsseldorf (*Sehen um zu hören*, 1975), Berlin (*Für Augen und Ohren*, 1980), Paris (*Écouter par les yeux. Objets et environnements sonores*, 1980), New York (*Sound/Art*, 1983), Würzburg (*Klangskulpturen*, 1985), Stuttgart (*Vom Klang der Bilder*, 1985), Aix-la-Chapelle (*Klangobjekte*, 1990), Bâle (*Geräusche*, 1993), Koblenz (*Klangskulpturen, Augenmusik*, 1995), Berlin (*Klangkunst*, 1996), Vienne (*Sounds & Files*, 2000), Paris (*Sons et lumières*, 2004), Washington (*Visual Music*, 2005) ou Zurich (*Sound, Performance and Sculpture*, 2005, ou *Beyond the Sound, Klangskulpturen* de Yuri Kalendarev, 2010), sans parler de la biennale *Ostseebiennale der Klangkunst* (2004-2008).

59 Peter BECKER / Peter RAUTMANN, « Kann man eine Skulptur hören ? Synesthetische Konzepte in der Musik der Gegenwart am Beispiel John Cage », dans Frank SCHNEIDER (éd.), *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, München, Prestel, 2000, p. 115-127.

Consécutive à l'introduction du facteur temporel dans les arts cinétiques, celle de l'élément acoustique allait ajouter une dimension aux correspondances audiovisuelles : le timbre, envisagé comme équivalent de la texture.



Oscar Wiggli, *Partition forgée*, 1987. © ???

Parcourant le chemin inverse de celui de Nam June Paik, qui était parti de la musique pour aboutir à la plastique, le sculpteur Oscar Wiggli s'est mis à interroger les parentés entre volumes métalliques et sonorités synthétiques. Tout à la fois forgeron et compositeur formé à l'IRCAM, il dessine et sculpte les sons, manipulant parfois un matériau enregistré lors du travail du métal, tandis que ses partitions graphiques balisent le passage entre la vue et l'ouïe<sup>60</sup>. À l'occasion de diverses installations, il organisait un dialogue entre ses sculptures et des sons alternant avec des plages de silence et diffusés par des haut-parleurs répartis dans l'espace. Lors de sa rétrospective de Berne, un film présentait ses « reliefs sonores » accompagnés d'une bande son de sa composition<sup>61</sup>. Dans sa fontaine musicale enfin, nommée *Aréthuse* (coll. Hahloser), c'est la chute des gouttes d'eau qui fait chanter le bronze, et ces sonorités ont inspiré à Wiggli une composition électronique

60 Oscar WIGGLI, *Partition forgée. Sculptures et compositions musicales*, Fribourg, Iroise, 1995.

61 Oscar Wiggli, *Corps-espace-son*, cat. exp., Bern, Benteli, 2007.



enregistrée sur un disque joint à la monographie<sup>62</sup>. « Il existe pour moi une grande analogie entre les nuages et les sons, car pour les deux le temps est important », déclarait-il à l'occasion d'une exposition où ses photographies de ciels prises d'un train en marche étaient mises en relation avec une bande magnétique. En œuvrant tout à la fois dans la masse du métal, fer ou bronze, et dans l'immatériel de la musique électro-acoustique ; en mariant le solide et le virtuel, le lourd (comme dans ses fontes monumentales exécutées dans les ateliers mécaniques Von Roll entre 1988 et 1994) et le léger (le son, les nuages), Wigglï semble résoudre l'oxymore que nous évoquions plus haut. Avec *Partition forgée* et *Rêve de forgeron*, une composition enregistrée, sculpture et musique se voient ainsi doublement réconciliées.



## 5. Pour une iconographie de l'auditeur. Un protagoniste oublié

« ... après avoir fait un art d'apprendre la Musique, on devrait bien en faire un de l'écouter. »

D'Alembert, *Discours préliminaire*, 1751

« Musique. Fait penser à un tas de choses. »

Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*

Jusqu'à l'invention des sonogrammes, le son était invisible. L'utopie de sa représentation n'avait pourtant pas manqué de susciter divers projets ou expériences, comme celles des plaques vibrantes de Friedrich Chladni<sup>1</sup> ou du « clavecin oculaire » du Père Castel, qui devait « faire voir la musique aux sourds. »<sup>2</sup> D'autre part, les peintres ont toujours eu recours à divers moyens détournés pour donner corps à ce qui, au départ,

1 Georges Roque, « Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers », in *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2003, p. 51-67 (58).

2 Bertrand Castel, *Esprit, saillies et singularités*, Amsterdam, Vincent, 1763, p. 279.

n'a d'existence visible que dans la partition, du moins dans la musique occidentale. Il s'agissait alors de montrer la source ou l'origine matérielle du son.

L'iconographie musicale s'inscrivait d'ailleurs tout naturellement dans la typologie traditionnelle : portrait, peinture de genre, nature morte. C'est ainsi que l'on s'est d'abord plu à peindre des musiciens. Les compositeurs ou les exécutants abondent, et certains autoportraits attestent la fréquence des doubles vocations et de la pratique musicale dans les ateliers. Pour ce qui est du chant, on le signifiait par la bouche ouverte, le geste battant la mesure, ou la présence d'une partition de format dit « à l'italienne ». Quant aux instruments eux-mêmes, ils n'ont pas manqué de séduire les artistes par leur forme. Luths, violons et guitares, sujets privilégiés pour l'étude de la perspective, sont les héros de nombreuses natures mortes, du Baroque au Cubisme, de Caravaggio ou Baschenis à Picasso, Braque ou Juan Gris.

Les meubles d'instruments à clavier offraient aussi aux peintres des supports sur lesquels exercer leur talent, et l'on pourrait remplir un musée avec les volets d'orgues et couvercles de clavecins historiés, souvent signés par de grands maîtres, Tintoret par exemple, et dont beaucoup présentaient à leur tour des scènes musicales. Mais si ces diverses représentations ont pu servir de sources documentaires aux musicologues qui étudient l'histoire de l'organologie ou de la pratique instrumentale, elles ne sont pas toujours aussi transparentes ou innocentes qu'il y paraît. On ne saurait en effet ignorer leur dimension symbolique, et il ne faudrait pas croire, par exemple, que les concerts angéliques réunissant des dizaines de musiciens, comme celui de Gaudenzio Ferrari dans la coupole de Saronno près de Milan

(1536), reflètent la réalité musicale contemporaine : il s'agit là d'un concert céleste, et la réunion d'instruments « hauts » et « bas » dans un même ensemble était rigoureusement exclue à l'époque, ne serait-ce que pour de simples raisons acoustiques. D'autre part, la victoire de la lyre d'Apollon sur les flûtes de Pan ou de Marsyas relève d'une hiérarchie qui opposa souvent les cordes aux vents, l'esprit aux sens, la musique des sphères à la pratique terrestre.

Nous voici donc dans le domaine de l'allégorie, manière de figurer l'idée ou le concept de musique, ainsi que son statut social et intellectuel. Deux répertoires sont ici en concurrence : profane et religieux. Dans le premier, on trouve les thèmes de l'inspiration (Homère aveugle jouant de la basse de viole), de l'amour (les *Vénus à l'organiste* de Titien) ou de l'ouïe (dans la série des cinq sens), tandis que la mythologie convoque Apollon entouré des Muses, le centaure Chiron enseignant la musique à Hercule, l'apprentissage du flûtiste Olympos, Orphée charmant les animaux, Arion sauvé des eaux par un dauphin mélomane, ou Amphion construisant les murailles de Thèbes par la seule vertu de sa lyre. À quoi l'on peut ajouter Pythagore, père de la mathématique musicale, avec son monocorde ou ses marteaux. Dans la Bible, l'Ancien Testament fournit les personnages de Jubal et Tubalcain, de Job et surtout de David, auteur des Psaumes et guérisseur de la mélancolie de Saül. L'Apocalypse propose les vingt-quatre vieillards musiciens, et les Apocryphes sont l'occasion de variations sur la fuite en Égypte (Caravaggio).

Les développements du culte marial nous valent enfin de nombreux concerts angéliques qui agrémentent *nativités*, *adorations* et *assomptions*, tandis que la légende des saints se concentre sur les *extases* de François et de Madeleine. Mais

c'est Cécile qui tend, depuis le tableau célèbre de Raphaël (1514, Pinacothèque de Bologne), à remplacer la figure de *Musica*.

## Un acteur oublié : l'auditeur

L'iconographie musicale fait aujourd'hui l'objet d'une inflation bibliographique qui ne semble pas près de retomber.<sup>3</sup> Or, dans cette prolifération de colloques, articles, monographies, catalogues d'expositions ou revues spécialisées, il semble que, sauf rares exceptions<sup>4</sup>, un acteur essentiel de l'expérience musicale, l'auditeur, n'ait guère retenu l'attention. Voilà une lacune surprenante en un temps où s'affirme l'intérêt pour la réception

3 Philippe Junod, *Contrepoints. Dialogue entre musique et peinture*, Genève: Contrechamps, 2006, p. 179-203. Voir aussi la revue *Imago Musicae*, <https://imagomusicae.wordpress.com/>

4 Peter Gay, « The Art of Listening », in *The Bourgeois Experience, Victoria to Freud, The Naked Heart*, vol. IV, New York, Norton, 1995, p. 11-35; James H. Johnson, *Listening in Paris, a Cultural History*, Berkeley, Univ. of California Press, 1995; Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001; Richard Leppert, « The Social Discipline of Listening », in Hans Erich Bödeker et al., *Le concert et son public*, Paris: Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 459-85; et *Publics : écoutes et comportements*, *ibid.*, p. 335 sq.; Anne Leonard, « Picturing Listening in the Late Nineteenth Century », *Art Bulletin*, juin 2007, p. 266-286; Joël-Marie Fauquet, « Figures de l'écoute », ch. IV in *Imager la musique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 81-100; Florence Gétreau, « De la loge au balcon : écouter, voir, être vu », in Vincent Cotro et Nicolas Dufetel (éd.), *Musique, enjeu de société. Autour de Guy Gosselin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 69-90; Anne Leonard, « Corps en résonance. Sujets à l'écoute », in Frédéric Frank et al., *Tintamarre ! Instruments de musique dans l'art, 1860-1910*, Giverny, Musée des impressionnistes, 2017, p. 49-59.

des œuvres d'art, tant picturales ou littéraires que musicales!<sup>5</sup> C'est qu'à force de se concentrer sur l'émetteur, on semble avoir oublié ici son destinataire. Or celui-ci a lui aussi fait l'objet de diverses représentations. Mais on va voir qu'elles se sont longtemps fait attendre.

Le thème avait certes connu quelques précédents mythologiques : Ulysse résistant au chant des Sirènes, ancêtres de la Loreley, Silène écoutant Bacchus (dessin d'A. Carracci, 1595 c., Louvre), le roi Midas affublé d'oreilles d'âne pour avoir mal jugé le concours musical entre Apollon et Marsyas (innombrables représentations aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles), Argus endormi par la flûte de Mercure (Bloemaert, Rubens, Jordaens, Poussin, Velazquez, P.F. Mola, etc.), le dieu des Enfers attendri par la lyre d'Orphée, les Grecs écoutant le chant d'Homère (Carstens, 1796, dessins, Musée de Weimar), et ainsi de suite. La Renaissance vénitienne avait également fourni quelques modèles prestigieux, comme le *Concert champêtre* de Giorgione / Titien (Louvre).

Toutefois à suivre l'évolution des scènes musicales, on est frappé par l'apparition relativement tardive de l'auditeur mélomane. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, les personnages qui accompagnent les musiciens ne sont souvent que des figurants dont la fonction peut être symbolique (arts libéraux, par exemple) ou simplement commémoratives (portraits de famille, académies, fêtes ou réunions diverses, etc.). Or ces comparses ne sont presque jamais représentés en train d'écouter ! On notera d'ailleurs, et c'est un comble, l'absence paradoxale de tout auditeur dans les allégories de l'ouïe, chez Rubens / Brueghel ou Abraham

5 Oliver Sacks, *Musicophilia.. Tales of Music and the Brain* (2007), trad. *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009.

Bosse (*Auditus*, burin) par exemple : c'est toujours l'exécutant qui est montré, rarement celui à qui les sons s'adressent. Dans le *Joueur de luth* de Hendrik Martensz Sorgh (1661, Amsterdam, Rijksmuseum), il est vrai que la femme accoudée qui le regarde paraît attentive. Cependant la présence de fruits et d'huîtres sur la table indique qu'il s'agit d'abord d'une scène de séduction amoureuse, un motif fréquent dans la peinture hollandaise. Le *Concert* de Mattia Preti de la Fondation Longhi<sup>6</sup>, comme les cinq autres versions du thème, semblerait faire exception : des trois personnages, deux sont des musiciens, mais la dame ne chante pas, n'a pas de partition et tient un éventail. Serait-elle en train d'écouter ?

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Concerts* se multiplient, mais lorsque le public est présent, il ne semble pas du tout intéressé par ce qu'il entend et se livre à diverses activités gastronomiques ou mondaines, conversations, jeux de cartes (Pietro Longhi), galanteries et autres. Des exemples ? La représentation donnée à Rome en 1729, pour célébrer la naissance du dauphin, de la *Contesa dei Numi*, peinte par G.P. Pannini (Louvre) ; le *Concert chez les Crozat*, de Nicolas Lancret (1720 c., Munich, Alte Pinakothek) ; le *Thé à l'anglaise chez le Prince de Conti*, de M.B. Ollivier (1766, Versailles) ; ou le *Concert d'Augustin de Saint Aubin* (1773, eau-forte d'A.J. Duclos). Peter Gay a d'ailleurs bien montré combien l'éducation du public au silence fut laborieuse et tardive. On peut rappeler à ce propos une anecdote : au cours d'un récital à Saint-Pétersbourg, le Tsar Nicolas I<sup>er</sup>, arrivé en retard, s'était mis à parler. Liszt s'arrêta de jouer et demeura assis au

6 Mina Gregori, *De Giotto à Caravage: les passions de Roberto Longhi*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2015, p. 158-59.



clavier, tête baissée. Lorsque le Tsar demanda la raison de ce grand silence, Liszt répondit : « La musique elle-même doit se taire lorsque parle Nicolas ».7

La fraternité des arts, réaffirmée au Siècle des Lumières, avait favorisé l'instauration d'une communauté des artistes et multiplié tant les rencontres dans les ateliers que les comparaisons entre les divers moyens d'expression.<sup>8</sup> L'iconographie de l'auditeur doit donc être examinée dans le contexte de celles du spectateur et du lecteur. Les trois sujets seront d'ailleurs présents chez Daumier. Leur fréquence témoigne de la prise de conscience de l'importance du récepteur et de son rôle dans la relation esthétique. Ainsi Rousseau affirme-t-il à deux reprises, dans son *Dictionnaire de musique*, que « l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur » (v. Imitation) ou « dans le cœur du Contemplateur » (v. Opéra).<sup>9</sup> Même parallèle chez Chopin : « *J'indique à l'auditeur le soin de parachever le tableau.* »<sup>10</sup> Ce propos, rapporté par le pianiste Wilhelm von Lenz, correspond à ce que Gombrich a nommé « *Beholder's Share* », la part du spectateur, dans un chapitre célèbre.<sup>11</sup> On connaît les nombreuses

7 Alan Walker, *Franz Liszt*, Paris : Fayard, 1990, I, p. 299. Merci à Paul Urstein, qui m'a signalé ce texte.

8 Marie-Pauline Martin / Chiara Savettieri (ed.), *La musique face au système des arts, ou Les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Paris : Vrin, 2013.

9 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes V*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1995, p. 861 et 959.

10 Chopin, cité par Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin, âme des salons parisiens, 1830-1848*, Paris, Fayard, 2013, p. 50 et 228.

11 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, 1960, Part III.



Honoré Daumier, *L'amateur de musique*, dessin, DR10346. © Hermitage, Saint-Petersbourg.

figures d'amateurs plongés dans la contemplation d'estampes, les représentations de visiteurs de musées (Benjamin Vautier, Degas), de spectateurs au théâtre (balcons ou loges chez Renoir, Vallotton, Lautrec, etc.) ou d'artistes en pâmoison devant la nature (C.D. Friedrich, Whistler, Courbet). Et si les personnages au livre sont présents à toutes les époques, à commencer par la Vierge de *l'Annonciation*, ils se multiplient à l'ère de l'édition populaire et des cabinets de lecture. Dans une aquarelle de Henry Dunkin Shephard (*Home Sweet Home*, 1887), une lectrice a délaissé son ouvrage pour s'abandonner à l'écoute du piano ...

Il convient également de situer cette évolution dans un autre contexte. Depuis Platon, les pouvoirs de la musique ont hanté aussi bien les moralistes, qui les redoutaient, que les thérapeutes, qui les exploitent. Dans son traité de musicothérapie, publié en 1807, Peter Lichtenthal fait même remonter l'origine de sa discipline à Pythagore et la fonde sur une harmonie pré-établie entre résonance physique et sentiment intérieur.<sup>12</sup> Enumérant les divers effets de la musique sur l'organisme, il ne manque pas, bien évidemment, de citer les exemples canoniques de Saül guéri de sa mélancolie par la harpe de David – un sujet souvent représenté, notamment par Lucas van Leyden, Valentin de Boulogne, Guercino, Rembrandt – ou d'Orphée calmant les animaux sauvages aux sons de sa lyre. Et sa théorie du caractère des tonalités s'inscrit dans la droite ligne

12 Peter Lichtenthal, *Der musikalische Arzt, oder Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten: nebst einigen Winken zur Anhörung einer guten Musik*, Wien, Wappler und Beck, 1807.

de celle de l'*ethos* des modes, revendiquée par Poussin<sup>13</sup>, et dont on a pu montrer qu'elle se prolonge, transmise par Paillot de Montabert, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, chez David Sutter par exemple. En dernière analyse, l'idée avancée par Delacroix, et reprise par Baudelaire, d'une « musique du tableau » lui serait donc redevable.<sup>14</sup> Et dans tous les cas, c'est à l'auditeur qu'appartient cette faculté perceptive.

C'est sur l'antique doctrine des affects que se fondait la figuration classique des passions.<sup>15</sup> Mais on allait bientôt passer de celles du héros représenté aux sentiments de l'artiste lui-même. D'origine également rhétorique, cette esthétique de la réception trouvera des adeptes en Angleterre, en Allemagne (Schopenhauer) et en France. De la théorie d'un Charles Lebrun sur l'expression à celle de l'empathie ou *Einfühlung*, de l'enthousiasme de Shaftesbury à la *Stimmung* du paysage de C.G. Carus, l'accent se déplace vers le destinataire du message, dont la collaboration est attendue. De leur côté, Novalis ou Friedrich Schlegel attireraient l'attention sur le rôle actif du lecteur. Baudelaire, pour qui l'imagination est la « reine des facultés », estimait aussi que « la poésie d'un tableau doit être

13 Nicolas Poussin, *Lettres*, éd. Anthony Blunt, Paris : Hermann, 1964, p. 123-25 ; cf. Bernhard Stumpfhaus, « Poussin Moduslehre », in *Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin : Emotionen in der Malerei des 17. Jh.*, Berlin : Reimer, 2007, p. 192-216.

14 Chiara Savettieri, « Les modes musicaux appliqués à la peinture entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle : une remise en question de la *mimesis* ? », in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Actes du colloque 2008 Lausanne / Paris / Rome, dir. Christian Michel / Carl Magnuson, Paris, Somogy, 2013, p. 265-81.

15 Frédéric Dassas *et al.*, *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Actes du colloque de 2002, Paris, Musée de la Musique, 2003.

faite par le spectateur ». <sup>16</sup> Or cet appel à la participation du sujet concerne aussi l'auditeur. Les larmes versées à l'écoute de la musique de Gluck ont marqué un tournant dans l'histoire du public de l'opéra. Camille Mauclair ira jusqu'à parler de « déverser dans la symphonie l'expansion de forces nerveuses que nous renfermions en nous-mêmes ». <sup>17</sup> Pour Diderot déjà, la musique était la langue qui « laisse plus de carrière à notre imagination ». <sup>18</sup> Et selon Quatremère de Quincy, « le pouvoir magique de l'art musical est de nous contraindre à donner une forme aux conceptions les plus indéfinies, à terminer par des contours le vague de ses esquisses ». <sup>19</sup>

Cette nouvelle concentration de l'attention sur l'auditeur doit enfin être mise en relation avec le succès croissant de la musique instrumentale, incarnation de la « musique pure ». <sup>20</sup> Si E.T.A Hoffmann la préférerait à la musique vocale, c'est que cette dernière « n'autorise pas la nostalgie vague » et « ne

16 Charles Baudelaire, « Prométhée délivré par L. de Senneville » (1846), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade) 1954, p. 938.

17 Camille Mauclair, « Le symbolisme en France », in *L'art en silence*, Paris, Ollendorf, 1901, p. 195.

18 Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle De la Chaux* [1751], in *Correspondance*, I, Paris, Minuit, 1955, p. 117-30 (128).

19 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Didot, 1823, rééd. Bruxelles, AAM, 1980.

20 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978, trad. *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997; Alban Ramaut, « Statut de la musique instrumentale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in F. Dassas, *De la rhétorique des passions*, *op. cit.* note 15, p. 98-105.

laisse aucune place au désir sans objet »<sup>21</sup>. Ainsi Madame de Staël, pour qui « le vague de la musique se prête à tous les mouvements de l'âme », pouvait-elle « s'abandonner à l'art qui doit toujours l'emporter sur tous les autres. Car la rêverie délicieuse dans laquelle il nous plonge anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer ; et la musique réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet. »<sup>22</sup>

## L'avènement d'une poétique de l'écoute

La musique a toujours été considérée comme un modèle d'expression subjective. *La Poétique de la musique* de Lacépède (1781) contient un chapitre entier sur les effets de cette « langue [...] formée des cris des passions » et qui « fait naître des affections profondes, porte naturellement l'âme à se replier sur elle-même. »<sup>23</sup> Dans *Massimilla Doni*, Balzac se livre lui aussi, à propos du *Moïse* de Rossini, à une longue dissertation sur les effets de la musique, dont « la puissance sur notre intérieur [...] réveille les sensations et les idées » et qui « nous jette dans l'infini ». <sup>24</sup> Et dans *La duchesse de Langeais*, dédiée à Franz Liszt,

21 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 101 et 40.

22 Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), Paris, Garnier, s.d., p. 398-99, et *Corinne* (1807), Paris, Ed. des femmes, 1979, p. 238.

23 Bernard Germain de Lacépède, *Poétique de la musique* (1781), repr. Genève, Slatkine, 1970, p. 55 et 9.

24 Honoré de Balzac, *Massimilla Doni* (1839), in *La Comédie humaine*, Lausanne, Rencontre, 1959, XII, p. 145-233 (197, 219 et passim).

plusieurs pages sont consacrées à l'écoute d'un orgue dont les sons forment un « piédestal sur lequel l'âme se pose pour s'élan-  
cer dans les espaces ... »<sup>25</sup> Tolstoï, dans une nouvelle, décrit minu-  
tieusement les effets sur l'auditoire d'un concert improvisé par  
le violoniste Albert.<sup>26</sup> Misia Godebski fera l'éloge de Mallarmé  
« merveilleux auditeur [qui] savait écouter comme personne. »<sup>27</sup>  
L'attention croissante accordée au sujet de l'expérience esthé-  
tique met ainsi l'accent sur sa charge émotionnelle.

La fascination produite par les improvisations de Chopin  
a fait l'objet de nombreux témoignages.<sup>28</sup> « C'est l'homme en  
présence des émotions qu'il éprouve, les traduisant par le sen-  
timent qu'il en a, sans chercher à en reproduire les causes par  
la sonorité. Ces causes, la musique ne saurait les préciser »,  
notait George Sand dans un texte écrit en janvier 1841, pour  
fixer « le soir même » le souvenir d'une rencontre entre Chopin  
et Delacroix. Ce document, d'un intérêt exceptionnel, évoque  
également la présence du poète Mickiewicz, envoûté par l'im-  
provisation du pianiste : « La lampe s'est éteinte, il ne s'en est  
pas aperçu [...] il n'a pas su qu'il était seul. Il écoutait Chopin ;  
il a continué à l'entendre. »<sup>29</sup> Et l'on pense au fameux double  
portrait inachevé où l'auteure de ces lignes écoute le musicien,

25 Balzac, *La duchesse de Langeais* (1839), *ibid.*, VI, p. 401-550 (407-414, 4777 et 546).

26 Léon Tolstoï, *Un musicien déchu* (1858), trad. B. Kreise, Paris, Mille et une nuits, 2012, ch. II.

27 Isabelle Cahn (éd.), *Misia, reine de Paris*, Paris, Gallimard, 2012, p. 140.

28 J.J. Eigeldinger, *Chopin, âme des salons parisiens*, *op. cit.* note 10, p. 151-52 ou 218 par exemple.

29 George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, Lévy, 1873, p. 87 et 88. Voir aussi p. 242-43, l'évocation de Pauline Viardot chantant Gluck.

fragment découpé d'un tableau de Delacroix qui avait fait transporter un piano Pleyel dans son atelier (1838, ill.1).<sup>30</sup> Franz Liszt a également décrit Delacroix à l'écoute de Chopin, « absorbé devant les apparitions qui remplissaient l'air et dont on croyait entendre les frôlements. Se demandait-il quelle palette, quels pinceaux, quelle toile il aurait eu à prendre, pour leur donner la vie de son art ? »<sup>31</sup>

Le développement progressif d'une poétique littéraire de l'écoute culminera avec les pages célèbres de Proust, morceaux de bravoure autant que d'anthologie, sur la *Sonate* de Vinteuil et sa « petite phrase », puis sur son *Septuor*.<sup>32</sup> Mais les précédents sont nombreux. Dans *Corinne*, Madame de Staël décrivait longuement, à l'occasion d'un concert ou de l'exécution du *Miserere* d'Allegri dans la chapelle Sixtine, cette mélancolie qui saisit l'auditeur. « La musique réveille les souvenirs [...] parce qu'une émotion si vive et si vague en même temps renouvelait toutes ses peines [...] et l'âme vibre alors comme un instrument à l'unisson [...] Corinne couvrit son visage de son mouchoir ... »<sup>33</sup> Heine évoquera en ces termes un concert du violoniste Ernst : « On se croyait transporté dans une belle nuit italienne, au clair

30 Cf. Françoise Alexandre, *Correspondance : le rendez-vous manqué, Sand et Delacroix*, Paris, L'Amateur, 2005, p. 17-28.

31 Franz Liszt cité par Françoise Alexandre, *ibid.*, p. 19.

32 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1954-61, I, p. 208-212 et 345-353, et III, p. 249-264. Sur l'importance de l'écoute de la « petite phrase de Vinteuil », voir Pierre Meylan, *Les écrivains et la musique : études de musique et littérature comparées*, Lausanne, Concorde, 1944, p. 68-101. – On peut rappeler aussi à ce propos le roman de Nancy Huston, *Les variations Golberg*, Arles, Actes Sud, 2004.

33 G. De Staël, *Corinne*, *op. cit.* note 22, p. 232-36 et 251-53.



de lune argenté, aux silencieuses allées de cyprès, aux blanches et scintillantes statues de marbre et aux fontaines jaillissantes, dont le doux clapotement fait rêver.»<sup>34</sup> Et l'on peut rappeler ce passage de Lamartine sur le jeu pianistique de Liszt, que le compositeur lui-même recopia dans une lettre du 28 septembre 1860 à la Princesse de Sayn-Wittgenstein : « ces notes ne se fixaient qu'à l'état d'impressions dans nos âmes, quand l'artiste improvisait pendant des heures sur le piano du salon, aux clartés de la lune, les fenêtres ouvertes, les rideaux flottants, les bougies éteintes, et que les bouffées des haleines nocturnes des prés emportaient ces mélodies aériennes aux échos étonnés des bois et des eaux.»<sup>35</sup>

À Venise, où Marco Boschini avait prétendu que tout peintre est « musico esperto »<sup>36</sup>, c'était déjà le paysage qui se trouvait chargé de traduire les couleurs du son. Titien en avait ouvert la voie. Depuis lors, cette association semble être une constante de l'imaginaire occidental. Chez les Romantiques, c'est par la grâce d'une projection empathique sur la nature que celle-ci se mue en paysage intérieur.<sup>37</sup> « La contemplation d'un site équivaut à l'exécution d'un morceau de musique », écrivait

34 Heinrich Heine, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (1855), Paris, Calmann Lévy, 1892, p. 402.

35 Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, Paris, L'auteur, 1860, p. 182.

36 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, 1660, éd. Anna Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, p. 324.

37 Elizabeth Décultot, « Das frühromantische Thema der "musikalischen Landschaft" bei Ph.O. Runge und L. Tieck », *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, V, 1995, p. 213-34.

le compositeur C.M. von Weber.<sup>38</sup> Cette dimension spatiale s'affirmera encore chez Baudelaire, dont la « rêverie » d'auditeur fut inspirée par la découverte de *Tannhäuser*, auquel le poète associait « un immense horizon et une large lumière diffuse », ainsi qu'un « espace étendu [...] Aucun musicien n'excelle comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. »<sup>39</sup>

« Voir la musique ». L'expression, en elle-même métaphorique, se fonde souvent sur la métaphore de l'audition colorée.<sup>40</sup> On connaît la longue fortune des synesthésies. Pour Wackenroder déjà, les sons et les couleurs étaient inséparables, et Tieck croyait à une parenté entre les couleurs, les parfums et les chants. Balzac fait dire à l'un de ses personnages que « la nature du son est identique à celle de la lumière. Le son est la lumière sous une autre forme. [...] En musique, les instruments font l'office des couleurs qu'emploie le peintre. »<sup>41</sup> Delacroix attachait « aux odeurs, aux couleurs, une foule d'idées mystérieuses » et voyait dans les couleurs « la musique des yeux. »<sup>42</sup> Tout comme l'auteur des *Paradis artificiels*, le Gautier du *Hachich*

38 Carl Maria von Weber, *La vie d'un musicien et autres écrits*, Paris, Lattès, 1986, p. 31.

39 Charles Baudelaire, « Richard Wagner » (1861), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1976, II, p. 779-815 (784-785). 1860, « Lettre à Wagner (17 février 1860), *ibid.*, p. 1452-53. Sur les relations entre Baudelaire et Wagner, cf. Pierre Meylan, *Les écrivains et la musique II. Les modernes français*, Lausanne, Cervin, 1951, p. 9-23.

40 Ph. Junod, *Contrepoints*, *op. cit.* note 3, ch. V.

41 H. de Balzac, *Gambara* (1837), in *La Comédie humaine*, *op. cit.* note 24, X, p. 479-545 (503).

42 Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1932, III, p. 391.

cultivait lui aussi la synesthésie : « j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes. »<sup>43</sup> Quant à Baudelaire, le poète du fameux sonnet des *Correspondances*, il citait E.T.A Hoffmann en 1846 : « ... c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. »<sup>44</sup> Et de décrire ainsi sa vision de la musique de Wagner : « pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. »<sup>45</sup> On retrouvera chez Proust cette même palette de rouges et de roses à propos de la musique de Vinteuil...<sup>46</sup>

## L'auditeur mis en scène

Or ce n'est guère qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que les auditeurs commencent à s'affirmer dans la peinture. Et si les sujets mythologiques y trouvent encore quelques adeptes, comme Jalabert (*Nymphes écoutant les chants d'Orphée*, 1853, Walters Art Gallery,

43 Théophile Gautier, « Le hachich », 1843, in *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1884, p. 52.

44 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes op. cit.*, note 26, p. 415-96 (425). Le texte original se trouve dans E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana* (1815), in *Dichtungen und Schriften*, I, Weimar, Lichtenstein, 1924, trad. Albert Béguin, Paris, Fourcade, 1931, p. 29-30.

45 Ch. Baudelaire 1860, « Lettre à Wagner, *op. cit.* note 26, p. 1452-53.

46 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard [Pléiade], 1961 : 250 sq. et 374-75. 1954-61.

Baltimore) ou Corot (*Concert champêtre*, Musée de Chantilly), il s'agira désormais d'événements contemporains. Mais les mondanités survivront, comme dans le tableau à succès de James Tissot, *Hush !* (1874-75, Manchester Art Galleries). Dans la seconde moitié du siècle, lorsque les concerts symphoniques et publics se multiplieront, le cadrage s'élargira pour englober la salle, voire la placer au centre de la perspective par un effet de contre-champ.<sup>47</sup> À l'opéra, la disparition de l'orchestre dans la fosse contribuera à ce même déplacement de l'attention vers le public, que l'on montrera parfois en train d'applaudir, ou de suivre la partition, signes évidents d'une participation active.

Mais la nouvelle iconographie se caractérise d'abord par la représentation de réunions privées. (ill. 2) L'intimité de la maison bourgeoise a succédé aux fastes de la Cour et aux mondanités de l'aristocratie sous l'Ancien Régime. C'est l'âge d'or de la musique de chambre, souvent cultivée par des amateurs, et dans un esprit amical et familial. La pratique domestique (*Hausmusik*), les concerts à domicile (*Hauskonzerte*) se multiplient, tels les dimanches musicaux chez Fanny Mendelssohn<sup>48</sup>, et les soirées lyriques (*Liederabende*) se développent, comme dans le salon d'Henriette Feurbach, belle-mère du peintre Anselm et musicienne elle-même. Le piano se répand dans

47 Cf. Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig, VEB, 1971 [*Musikgeschichte in Bildern* IV, 2], p. 87, 169, 179 ou 181 par exemple.

48 Matthias Brzoska, « Le salon musical berlinois, germe du Romantisme », in Jean Gribenski *et al.*, *La maison de l'artiste*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 151-163. Voir aussi Henri Vanhulst, « Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842-1849). De l'intimité du salon au Cercle des Arts », *ibid.*, p. 185-192.

les foyers aisés. Dans un dessin de 1851, le peintre Adolph von Menzel se montre à l'écoute de son frère et de sa belle-sœur en train de jouer à quatre mains. Et dans la *Soirée de quatuor chez Bettina Brentano von Arnim*, une aquarelle de Carl Johann Arnold (1855 c., Francfort, Musée Goethe), c'est le quatuor de Joseph Joachim, placé au pied de la maquette d'un monument à Goethe, qui nourrit la méditation de l'égérie de Weimar, accoudée dans son fauteuil.<sup>49</sup>

Ces réunions jouaient un rôle social important, comme le montre aussi l'exemple des salons parisiens.<sup>50</sup> On pense à celui du peintre Amaury-Duval, dont une soirée musicale est immortalisée par un dessin de Léon Lhermitte (Musée d'Orsay), ou à celui du pianiste Pierre-Joseph Zimmermann, qui réunit la fine fleur du monde musical européen.<sup>51</sup> Les concerts chez Camille Pleyel ou Pierre Érard, Henri Herz ou Jean-Henri Pape<sup>52</sup> en témoignent également. Chopin, qui recevait aussi chez lui, a régné en maître dans les salons mondains. Madame de

49 Walter Salmen, *Haus und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig, VEB, 1969 [*Musikgeschichte in Bildern* IV, 3], p. 162 et 153. Voir aussi 155, 157, 160-63 et passim.

50 Claude Laforet, *La vie musicale au temps romantique: salles, théâtres et concerts*, Paris, Peyronet, 1929, p. 147 et 155; Jean-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986; Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la II<sup>e</sup> République*, Paris, Fayard, 2004, p. 175 sq. et 431 sq.

51 Constance Himmelfarb, «Le foyer d'art de Pierre-Joseph Zimmermann. Un salon de pianistes dans la Nouvelle-Athènes sous Louis-Philippe», in *La maison de l'artiste*, op. cit. p. 171-183.

52 Solange Thierry / Jérôme Godeau (éd.), *Frédéric Chopin. La note bleue, exposition du centenaire*, Paris: Musée de la Vie romantique, 2010, p. 27-29. Voir aussi Eigeldinger, op. cit. note 10.

Girardin a décrit la ferveur qui l'entourait lors de ses improvisations. À la fin du siècle, la musique régnera encore dans les demeures parisiennes<sup>53</sup>, chez Edmond de Polignac, Arthur Fontaine, Marie Escudier, Henry Lerolle, Daniel Halévy, Marguerite de Saint-Marceaux, Madame de Rayssac ou la célèbre Misia Godebska. Chabrier, Chausson, ou Debussy<sup>54</sup> en seront alors les vedettes.

Mais c'est assurément le Romantisme<sup>55</sup> qui a donné à l'iconographie de l'audition une impulsion décisive. La liste des compositeurs écoutés est éloquente à cet égard : Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner ou les Russes bénéficient ici d'un traitement privilégié. Et ce sont bien Tieck, E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer et Heine en Allemagne, Stendhal, Delacroix ou Baudelaire en France qui, en vouant un véritable culte à la musique, lui ont attribué la préséance au sein du collège des arts. Ainsi se développe une mode de l'effusion – on pense aux épanchements (*Herzensergiessungen*) de Wackenroder – où la musique favorise l'introspection et sert de véhicule à la rêverie, ouvrant sur l'indicible ou l'infini. Dans cette intériorisation individuelle de l'écoute, la pénombre sera

53 Myriam Chimènes, « Elites sociales et pratiques wagnériennes : de la propagande au snobisme », in *Von Wagner zum Wagnerisme : Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig, Univ. Verlag, 1999, p. 155-97 ; David Haziot, *Le roman des Rouart (1850-2000)*, Paris, Fayard, 2012, ch. VI. Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894-1927*, Paris, Fayard, 2007 ; Jean-Michel Nectoux et al., *Les Saint-Marceaux : une famille d'artistes*, Paris, Musée d'Orsay, 1992 ; Isabelle Cahn (éd.), *Misia, reine de Paris*, Paris, Gallimard, 2012, p. 140-44.

54 Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005.

55 Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.

souvent chargée de traduire le recueillement inspiré ou l'extase, tandis que la position mélancolique traditionnelle, le menton appuyé sur la main, devient signe de concentration. Désormais l'accent est mis sur l'attention quasi religieuse de l'auditeur, qui apparaît comme immergé dans son monde intérieur, les yeux clos (un motif cher à Redon, lui aussi musicien), parfois le visage enfoui dans les mains

Dans *L'après-dînée à Ornans* (1848-49, Musée de Lille), un tableau qui séduisit Delacroix, Courbet réunit quelques amis autour du violoniste Alphonse Promayet. Tandis que leur hôte, Urbain Cuenot, est accoudé lui aussi dans l'attitude cano- nique de la mélancolie et qu'Auguste Marlet, en profil perdu, allume sa pipe, le père de l'artiste, les yeux clos, est plongé dans une écoute dont on se demande si elle est recueillie ou simplement assoupie... La privatisation de l'expérience esthétique passant parfois par les relations familiales, c'est également son père que Degas peindra à plusieurs reprises aux côtés du guitariste Lorenzo Pagans (1871-72, Musée d'Orsay), et Khnopff prendra sa mère pour modèle dans *En écoutant Schumann*. Quant au tableau mutilé de Degas représentant Manet écou- tant son épouse au piano (1868-69, Kitakyushu Museum of Art), il connut un destin singulier pour avoir fait les frais d'une brouille momentanée entre les deux peintres : on sait que Manet découpa la toile pour supprimer le visage du portrait de Suzanne Lenhoff, qui ne lui plaisait pas. On rappellera que cette dernière, excellente pianiste, était allée jouer du Wagner pour distraire Baudelaire malade, frappé d'aphasie à la fin de sa vie.

## Le culte des vedettes

Dans le cadre de la scène de genre, l'iconographie de l'écoute se développe dans divers registres, intimiste, réaliste, voire même troubadour, comme dans une lithographie d'Aimé de Lemud, *Maître Wolfram von Eschenbach à l'orgue* (1838). Manet, dans *Musique aux Tuileries* (1862, Londres, Nat. Gal.) introduira le thème dans l'esthétique de la « modernité » baudelairienne. Mais Grandville l'avait précédé en 1828, avec ses *Dimanches d'un bon bourgeois*. Car la caricature, dont on ne saurait surestimer l'importance<sup>56</sup> trouve ici son bonheur en se moquant notamment du nouveau culte des vedettes, stigmatisé par Heine.<sup>57</sup> D'aucuns raillent l'enthousiasme tumultueux déclenché par les concerts de Paganini,<sup>58</sup> d'autres ironisent sur la musique tonitruante de Berlioz qui crève les tympons<sup>59</sup> ou celle de Wagner qui rend sourd. L'humoriste Wilhelm Busch décline, dans une séquence de quinze épisodes, les états d'âme de la victime consentante de son *Virtuoso* (1865)<sup>60</sup>. Gustave Doré se moque du public de l'opéra (*La Fosse aux lions, estampe*, 1854), et chez Daumier, on ne compte pas moins d'une douzaine de planches qui mettent en scène des auditeurs, tantôt bêtement

56 Karl Storck, *Musik und Musiker in Karikature und Satire*, 1910, rééd. Laaber, Laaber-Verlag, 1998 ; Yann Fromrich, *Musique et caricature en France au 19<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1973.

57 Heinrich Heine, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (1855), Paris, Calmann Lévy, 1892, p. 393-98 et passim. Sur la « Lisztomanie », cf. A. Walker, *Franz Liszt, op. cit.* note 7, l, p. 300 sq.

58 Werner Fuld, *Paganinis Fluch. Die Geschichte einer Legende*, Frankfurt, Schöffling, 2001, p. 185 et 237.

59 Gunther Braam, *The Portraits of H. Berlioz*, Kassel, Bärenreiter, 2003, p. 92.

60 <http://animationresources.org/inbetweens-wilhelm-buschs-the-virtuoso-1865/>



admiratifs, tantôt ennuyés ou indignés. Mais son *Amateur de musique* (ill. 3) solitaire, immergé dans son fauteuil comme dans l'écoute d'un violoniste relégué à l'arrière-plan, n'a plus rien d'ironique et inaugure un nouveau chapitre, comme on va le voir, celui de l'inversion des rôles et de l'éclipse de l'exécutant. Quant à l'aquarelle beethovenienne d'Eugène Lami, *Andante de la Symphonie en la* (1840, Paris, Conservatoire<sup>61</sup>), où l'orchestre a disparu au profit des seuls mélomanes, elle montre aussi qu'il arrive que la caricature soit en avance sur la peinture.

On assiste alors à un double mouvement : différenciation des musiques en jeu, et personnalisation de l'auditeur, souvent solitaire. Les musiciens sont parfois nommés, comme dans *Quatuor chez Spohr*, de Carl Heinrich Arnold. Une caricature parue dans *La vie parisienne* en 1880, et légendée « Où l'on croit être lorsqu'on entend tel ou tel compositeur », attribuée à chacun d'eux un mode de transport spécifique. Précédant le *Chopin* d'Albert von Keller (1873, Munich), c'est assurément une œuvre de ce même compositeur qu'écoute le *Polonais en exil* d'Albert Anker (1868, ill. 4). Le succès de ce tableau sera consacré par une gravure publiée chez Goupil en 1870 sous le titre *Les exilés*, et par une seconde version intitulée *Le chant de la patrie* (1874, coll. part.). Le visage de l'auditeur incarne ici toute la nostalgie que peut engendrer la musique. Un « mal du pays » (*Heimweh*) analogue à celui que provoquait l'écoute du fameux *ranz des vaches* chez les mercenaires suisses à l'étranger, au point qu'il

61 Repr. in J.H. Johnson, *Listening in Paris*, op. cit. note 4, p. 263.

fut interdit afin d'éviter les désertions.<sup>62</sup> Schubert, dont l'icographie fut inaugurée par Moritz von Schwind, est connu pour ses « schubertiades ». Leur fortune picturale se prolongera jusqu'à la fin du siècle. *Une mélodie de Schubert*, par Gustave Dejonghe (1880 c., Kassel)<sup>63</sup> ou la *Soirée Schubert* de Julius Schmid, (1897, Musée historique de Vienne) en témoignent, de même que le tableau de Gustav Klimt, *Schubert au piano* (1899, brûlé en 1945), peint pour le salon de musique de Nikolaus Dumba, où le compositeur est entouré d'admiratrices. Le culte de Beethoven est un autre phénomène récurrent tout au long du siècle, d'E.T.A. Hoffmann à Wagner.<sup>64</sup> Aussi a-t-il laissé de nombreuses traces dans l'imagerie hagiographique, également peuplée de nombreux auditeurs. Chez Albert Graefle par exemple, qui réunit *Les intimes de Beethoven autour du maître jouant la sonate Hammerklavier* (1877 c., lithographie), ou dans *Beethoven et le quatuor Rasumowsky* d'August Borckmann (1880). En 1883 encore, Ernest Laurent représentera un public écoutant la *Pastorale*, dans lequel on reconnaît Seurat (*Concert Colonne, ou Scène au bord du ruisseau*, exposé au Salon de 1884). Lionello Balestrieri enfin, dans un tableau qui connut un grand succès à l'Exposition universelle de 1900, *Beethoven, Kreuzersonate* (ill. 5) situe la scène dans un atelier. Dans le fond, un

62 Pierre Michot, « Le Ranz des vaches et son écho dans la musique romantique », *Bulletin de l'Association culturelle pour le voyage en Suisse*, n° 11, 2008, p. 37-54; Emmanuel Reibel, « *Ut pictura musica*: la métamorphose "romantique" d'une ancienne métaphore », in Marie-Pauline Martin et al., *La musique face au système des arts*, op. cit. note 8, p. 161-70.

63 W48, *Haus- und Kammermusik*, op. cit. note 36, p. 67, 166, 187.

64 Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: a Study in mythmaking*, New York, Rizzoli, 1987.

masque du maître semble inspirer les interprètes, mais c'est aux auditeurs, prostrés dans une pénombre religieuse, qu'est réservé le premier plan. On retrouve la même atmosphère dans la *Sonate au clair de lune* de Benjamin-Constant (1890, Musée de Lille, ill. 6), où quatre personnages, plongés dans l'obscurité, écoutent le compositeur au piano.<sup>65</sup>

Franz Liszt, lui aussi sujet de nombreuses images, parfois caricaturales, fut un admirateur inconditionnel du maître de Bonn.<sup>66</sup> La composition de Josef Danhauser, *En écoutant Liszt* (1840, ill. 7) est une véritable icône, dont la célébrité fut également assurée par une reproduction.<sup>67</sup> Il s'agit d'une commande



Honoré Daumier, *L'amateur de musique*, dessin, DR10346. © Hermitage, Saint-Pétersbourg.

du facteur viennois Conrad Graf, qui avait livré à Beethoven le grand piano représenté ici, et conservé aujourd'hui au Musée instrumental de Vienne. Posé sur le piano trône un buste du compositeur, œuvre de Danhauser lui-même, dérivé du masque mortuaire qu'il avait réalisé

65 Cf. Nathalie Bondil (dir.), *Benjamin-Constant*, Paris, Hazan, 2014, p. 44-47.

66 Cf. Walker, Franz Liszt, *op. cit.* note 7.

67 Florence Gétreau, « *Liszt am Klavier* (Vienne, 1840) : Josef Danhauser et la construction d'un archétype de salon parisien », in Fulvia Morabito (éd.), « *En pèlerinage avec Liszt* » : *Virtuosos, Répertoire and Performing Venues in 19<sup>th</sup>- Century Europe*, Turnhout, Brepols, 2014, collection « *Speculum musicae* », p. 29-80.

treize ans plus tôt. Du côté des auditeurs, on reconnaît, de gauche droite, Alexandre Dumas et Victor Hugo, George Sand, Paganini, Rossini, et Marie d'Agoult aux pieds du Maître. L'artiste a même convoqué feu



Fritz Georg Papperitz, *Liszt jouant pour Wagner à Bayreuth, 1884*. © ???

Lord Byron en peinture, sous les espèces d'un tableau accroché au mur. Il s'agit bien évidemment d'une réunion factice, plusieurs de ces personnages étant absents de Paris à l'époque. D'ailleurs, la fenêtre semble s'ouvrir sur un paysage de la forêt viennoise ... Ce véritable collage spatio-temporel assume ainsi une fonction de manifeste, analogue à celle des portraits collectifs de Fantin-Latour une génération plus tard. Il en va de même de la *Matinée chez Liszt* de Josef Kriehuber (1846, ill. 8), où l'on voit l'artiste lui-même, Berlioz, Czerny et le violoniste Heinrich Wilhelm Ernst qui écoutent le maître, tandis qu'une partition de Beethoven est posée sur le lutrin.

Dans la *Musique russe* d'Ensor (1881, Bruxelles, Musées royaux), c'est le peintre Willy Finch qui écoute Mitche Ensor au piano, sans que soit précisé ce qui est joué. Ainsi les auditeurs, souvent de marque, sont-ils de plus en plus souvent identifiés. La Légende dorée en profite. Et c'est *Beethoven jouant pour Mozart* (1850 c., gravure sur bois), *Mendelssohn devant Goethe en 1821* (1847, gravure anonyme), ou *Liszt jouant pour Wagner et ses amis à la Villa Wahnfried*, de George Papperitz (1875, lithographie, (ill. 9).

Or c'es l'engouement pour le Maître de Bayreuth qui devait fournir à son tour l'occasion de nombreuses mises en scène<sup>68</sup>), dont la plus connue est celle de Fantin-Latour, *Autour du piano* (1885, ill. 10), qui réunit à l'écoute de Chabrier les wagnériens de Paris.<sup>69</sup> Aubrey Beardsley est l'auteur d'une planche intitulée *En écoutant Tristan et Iseult* (*Yellow Book*, 1994). Cédant à la mode, Cézanne a peint *L'Ouverture de Tannhäuser* (1870 c., Moscou), mais l'auditrice tricote, et Émile Bernard a prétendu que le peintre n'entendait rien en la matière. Tel n'est pas le cas de Gauguin, musicien à ses heures, et qui rapporte ce souvenir : « Dans une exposition sur le boulevard des Italiens, je vis une étrange tête. [...] Une tête de docteur très pâle dont les yeux ne vous fixent pas, ne regardent pas mais écoutent. Je lus au catalogue Wagner de Renoir. »<sup>70</sup> Gauguin, qui déclarait vouloir chercher « plus la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique »<sup>71</sup>, a pratiqué l'art de la litote dans son *Intérieur, rue Carcel* (1881, Oslo, Galerie Nationale) : placé derrière une nature morte, l'auditeur est vu de dos, tandis que le visage de la musicienne est à moitié masqué par le piano. Ambroise Vollard pourra déclarer à son tour : « désormais, on ne décrira plus, on évoquera [...] Le prestige de l'œuvre de Wagner

68 Paul Lang (dir.), *Richard Wagner. Visions d'artistes*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2005.

69 *Fantin-Latour*, Cat. exposition Paris, Grand Palais, 1983, n° 126.

70 Paul Gauguin, *Raconteurs de rapin*, Paris, Falaize, 1951, p. 49, et *Lettres à Daniel de Monfreid*, Paris, Falaize, 1950, p. 182.

71 Paul Gauguin, *Avant et après*, Taravao, Editions Avant et après, 1989, p. 160.

suscite ainsi l'ésotérisme d'un Mallarmé et le "de la musique avant toute chose" d'un Verlaine. C'est le moment symboliste.»<sup>72</sup>

## L'œil écoute

Misia Godebski, la Muse des Nabis, élève de Fauré et au talent reconnu, a inspiré Vuillard à plusieurs reprises.<sup>73</sup> Son mari *Thadée Natanson* (1899, coll. part.) ou son demi-frère *Cipa* (1897-98, Karlsruhe, Kunsthalle) sont ses auditeurs privilégiés dans des tableaux où la lumière tamisée et la saturation du fond traduisent l'intensité de l'écoute. Frappé par l'un d'eux, André Fontainas évoquait « les soirées dans un salon doucement clos, qu'une lampe tendre éclaire, tandis qu'on y écoute parmi la mollesse des coussins souples, s'élever du piano le rêve suscité aux doigts radieux d'une jeune femme... »<sup>74</sup> Dans *La symphonie*, un bois de Vallotton (1897, ill.11), c'est encore Misia qui est au piano, tandis que l'on reconnaît dans l'assistance son ami Vuillard, ainsi que le pianiste Alfred Cortot.

C'est sans doute à tort qu'Ensor accusait Khnopff d'avoir plagié sa Musique russe (ill 12) dans *En écoutant Schumann* (1883, ill.13). En revanche, on peut se demander si Vallotton ne s'est pas souvenu de ce dernier en peignant lui aussi, l'année

72 Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, A. Michel, 1937, p. 179.

73 Guy Gogeval / André Salmon, *Vuillard, catalogue critique*, Paris, Skira / Seuil, 2003, VI, nos. 45, 47 et 49.

74 André Fontainas in *Mercure de France*, cité par Gogeval 2003, I, p. 485.



Félix Vallotton, *La Symphonie*, gravure sur bois, 1896. © ???

suivante, un *Portrait de sa mère* (coll. part.<sup>75</sup>) qui reprend le même cadrage, avec le piano droit coupé par le bord gauche de la toile. Mais ici, l'instrument est muet, tandis que chez Khnopff, la musique est suggérée par l'allusion à un(e) pianiste dont on ne voit que la main, un choix novateur et significatif, qui n'a rien à voir avec le vandalisme de Manet mentionné plus haut... À l'inverse de Th. Van Rysselberghe qui, dans son portrait de la violoniste *Irma Sèthe* (1894, Genève, Petit Palais) relèguera

75 Reprod. in Marina Ducrey, Vallotton, *L'œuvre peint, catalogue raisonné*, Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2005, II, p. 9.

l'auditrice au second plan en la réduisant à un arrière-train, Khnopff place sa mère au centre de la composition et lui confie toute la responsabilité d'évoquer la musique. Son attitude, le visage entre les mains, a frappé Émile Verhaeren, qui pourtant n'aimait guère le peintre. Dans cette « étude d'âme », il voyait « l'attention concentrée, l'impression matérialisée, la souffrance esthétique traduite » et allait jusqu'à accuser de « japonisme pittoresque » la main sur le clavier, estimant que « l'atmosphère de la toile était assez musicale pour se passer de ce détail. »<sup>76</sup>

Si le chef-d'œuvre de Khnopff peut apparaître comme l'aboutissement d'une vision romantique de la perception musicale, la quasi disparition de l'exécutant y marque au contraire un nouveau degré dans la mise en évidence de l'auditeur. Le pas suivant sera franchi par Kokoschka. Grand mélomane<sup>77</sup>, auteur d'une composition intitulée *Le pouvoir de la musique* (*Die Macht der Musik*), dont on connaît plusieurs versions, il réalisa en 1920 une série de dessins centrés sur le visage d'une amie, Kamilla Swoboda, pendant qu'elle écoutait diverses œuvres.<sup>78</sup> (Ill. 14) Conçues à l'origine comme des esquisses pour un tableau sur le sujet du concert, ces Variations sur un thème (une forme typiquement musicale) furent bientôt reproduites dans une suite d'héliogravures, puis partiellement lithographiées. Leur côté expérimental – l'étude de l'expression ou *Erlebnis* d'un même sujet face à diverses impressions musicales – retint l'attention d'éminents historiens de l'art de l'École de Vienne, K.M. Swoboda

76 Émile Verhaeren, « Quelques notes sur l'œuvre de F. Khnopff », in *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor, 1886, p. 260-61.

77 Régine Bonnefoit et al., *Kokoschka et la musique*, Vevey, Musée Jenisch, 2007.

78 R. Bethusy-Huc, *O. Kokoschka. Das Konzert. Variationen über ein Thema*, Salzburg, Galerie Welz, 1988.



(frère du modèle), M. Dvorak, H. Tietze, ainsi qu'O. Benesch, qui tenta d'identifier certains des compositeurs entendus : Monteverdi, Gluck, Debussy, et surtout Beethoven avec la fameuse sonate opus 110. La grande originalité de cet ensemble réside dans le fait que le musicien, hors champ, a désormais cédé toute la place à l'auditeur.

Léonard serait-il un précurseur de Kokoschka ? Félibien suggérait que la physionomie de la Joconde exprimait sa réaction à la musique : « pendant qu'il peignoit cette dame, il y avoit toujours quelqu'un auprès d'elle qui chantoit ou qui jouoit de quelque instrument, afin de la tenir dans la joye et d'empescher qu'elle ne prist cet air mélancolique où l'on tombe aisément, lors qu'on est sans action et sans mouvement... »<sup>79</sup>

Au XX<sup>e</sup> siècle, la réception de la musique s'exprimera par d'autres voies, notamment non figuratives. De Kandinsky, Kupka, Klee ou Mondrian aux « peintres musicalistes », l'auditeur sera dès lors remplacé par l'artiste lui-même, cherchant à transcrire ses impressions à l'aide d'un jeu de formes et de couleurs.<sup>80</sup> Le critique Jean d'Udine prétendra même pouvoir identifier chaque œuvre évoquée par les transpositions abstraites de Charles Blanc-Gatti.<sup>81</sup> Ainsi le processus d'intériorisation de l'écoute trouvera-t-il un aboutissement. Les représentations

79 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Le Petit, 1666, repr. Genève, Minkoff, 1972, p. 224. En reprenant l'anecdote de Vasari, *Le vite* (1568), Firenze, Sansoni, 1906, IV, p. 40, Félibien a supprimé les « buffoni » et concentré l'action sur la seule musique.

80 Karin von Maur (éd.), *Vom Klang der Bilder*, Stuttgart, Staatsgalerie, München, Prestel, 1985.

81 Charles Blanc-Gatti, *Sons et couleurs*, Paris, Editions chromophoniques, 1934, rééd. augm. Neuchâtel, Attinger, 1958, p. 57.

d'auditeurs se feront alors plus rares, et sans doute moins significatives. *Femme écoutant de la musique* ou *Danseuse écoutant de l'orgue dans une cathédrale gothique*, de Miro (1945), comme *The Listening One* de Louise Bourgeois (1947), n'appartiennent plus guère à notre sujet. Mais Kokoschka trouvera encore un digne héritier en la personne d'Ingmar Bergman, dont la galerie de visages, dans l'ouverture de la *Flûte enchantée*, filmée face au public, reste dans toutes les mémoires.<sup>82</sup>

82 Le film de Bergmann date de 1975. Le procédé sera repris en 1994 dans le *Farinelli* de Gérard Corbiau.

# Annexe

## Une fiction d'Étienne Barilier

Extraits d'un Journal de Solange, fille de George Sand, à l'écoute de Chopin composant sa 4<sup>e</sup> Ballade.

**21 juillet 1842**

*C'étaient des accords très lents, que d'abord j'ai pris pour un simple exercice. Mis il les a répétés cinq ou six fois, et soudain en eux, en face d'eux, comme un reflet dans la pièce d'eau, ce fut la mélodie de l'autre jour, ses notes d'avant ou d'après la musique. Cela même qu'il m'avait désigné comme le début de sa quatrième Ballade. Mais alors j'ai reçu un vrai choc au cœur malgré la distance. J'avais l'impression d'être prise, d'un instant à l'autre, dans un nœud vipérin de tierces, de quintes, de notes chromatiques., une musique de sursauts, de hoquets, d'épouvante et de fuite, où le corps se débat, enrage, agonise. Mais ce n'était pas fini. Sans ralentir, sans changer d'apparence, le nœud de vipères se dénouait, les serpents devenaient rubans, rivières.*

*Une main serrait mon cœur pour l'empêcher d'éclater, le serrait pour le protéger. Pour la première fois de ma vie, j'avais besoin d'être protégée. Et je me demandais comment une*

*musique si parlante pouvait exister : comment cette lenteur des accords qui avaient commencé de me venir par la fenêtre ouverte, à peine audibles, souvenir de souvenir, peut-être celui de mon lit frais dans l'été, quand j'étais toute petite, comment ce murmure, ce rien pouvait engendrer cette vie rageuse, cette présence qui me prenait à la gorge, au ventre, moi, maintenant. Et puis dans un salon, dans une salle de concert, la musique, au mieux, nous fait oublier ce qui nous entoure, les meubles et les gens. Ici, au jardin, malgré la distance, elle était là. Et loin de me faire oublier la nature, elle semblait marquer le contour des feuilles, intensifier la couleur des roses. Et le chant des oiseaux ne la contrariait pas, c'était plutôt comme s'il reprenait en lui un secret dévoilé.*

## 22 juillet 1842

*Mais ce soir, je veux quand même expliquer qu'il m'a tout joué, tandis que j'étais hébétée sur son canapé, figée de biais, à me scier le dos [...] J'ai tout entendu et je ne me souviens de rien, ou de si peu, parce qu'à chaque instant de cette marche (une marche à dos d'âne, peut-être, mais alors ce devait être pour entrer dans Jérusalem), la note et l'accord étaient remplacés par leur trace, ils changeaient instantanément de couleur, ils devenaient leurs propres ombres colorées. Dès le début de la vraie mélodie, celle qu'avaient enfin fait naître les notes anciennes, et que j'aurais dû deviner toute seule tant elles étaient nécessaires. Mais plus encore par la suite quand je croyais entendre une espèce de fugue, du Bach enfin délicieux ; non, c'était un petit canon, un contre-chant, un nouveau reflet des notes en même temps*

que les notes. Puis tout s'affolait, tout s'apaisait, comme au hasard du pouls d'un grand malade.

*J'ai retrouvé des mondes connus : des sources, des sourires, des fleurs au parfum qu'on ne respire que la nuit. Mais on a bientôt quitté la forêt pour un maquis de sang, de broussailles de lumière vermeille, le souvenir nous arrachait la peau ; puis c'était la clairière ancienne, la musique d'avant la musique. Je m'étais perdue au bois croyant marcher droit devant moi, me retrouvant au point de départ, épuisée, heureuse, prête à repartir, repartant en effet pour me souvenir encore, me souvenir comme on court, comme on danse, comme on respire. Tout cela face au vent, avant de tomber dans le silence des grands accords, identiques au déchaînement des derniers instants, à leur triomphe. Et c'était moi qui, devant cet être condamné, me sentais faible et malade, moi qui désormais attendais tout de cet homme qui jouait sans bouger, impassible organiste de mes funérailles.*<sup>83</sup>

83 Étienne Barilier, « "Mais comment faites-vous ?". Extraits du Journal de Solange, fille de George Sand », in *Quarto*, n° 17, 2002, p. 75-83 (81 et 83).



## Annexe

# Du vandalisme officiel et de Jean Nouvel

Saleté, délabrement, équipements surannés : une rénovation s'imposait depuis longtemps. La Ville, enfin, à la suite d'un concours, a choisi un projet qui va rendre à l'institution son éclat et son rayonnement. Un projet signé Jean Nouvel, avec son associé Jean Blamont.

Ces réflexions ne concernaient pas le musée de Genève, mais l'opéra de Lyon. Elles datent de 1986 et avaient pour auteur un excellent historien de l'institution, alors critique musical à *Lyon Figaro*, supplément régional du grand quotidien français. Vingt ans plus tard, le même auteur regrettait amèrement, sur l'air d'« Ah ! si j'avais su... », la campagne qu'il avait menée en faveur d'un projet qu'avec l'expérience que donne le recul, il jugeait calamiteux.

Par sa programmation, par sa direction musicale, l'opéra de Lyon jouissait, jouit encore d'une large renommée. Le bâtiment lui-même, dû à l'architecte lyonnais Chenavard, avait été inauguré le 1er juillet 1831. Cent cinquante ans plus tard, des travaux s'imposaient : restauration de la salle et des parties publiques, adaptation aux exigences nouvelles et mise aux normes des installations techniques. La Ville décida donc,

le 2 décembre 1985, de lancer un concours – un vrai, pas un simple appel d’offres. Sous la présidence du premier adjoint au maire, André Soulier, le jury était constitué d’élus locaux. Restaient au second tour trois projets en lice, dont celui de Jean Nouvel qui fut finalement retenu le 4 juillet 1986...

Aussitôt, une fronde éclata au sein du Conseil municipal, menée par les gaullistes sans doute frustrés de n’avoir pu s’emparer de la mairie, traditionnel bastion du centre. La presse, immédiatement, s’en mêla, du moins la presse lyonnaise, car rien ne transpira jusqu’à Paris. Même la rédaction nationale du *Figaro* n’eut pas vent de l’affaire, bien qu’elle fit grand bruit dans les colonnes de *Lyon Figaro* : témoignage du peu d’intérêt de Paris pour la province, mais plus encore de la défiance, sinon de l’hostilité lyonnaise envers toute immixtion parisienne dans les affaires locales.

Le maire était resté jusqu’alors en retrait, Comme le disait l’un de ses amis politiques et collègue au Sénat, « Francisque, l’opéra, il n’en a rien à faire ». La polémique, cependant, l’inquiéta. Il voulut calmer les esprits. D’où de longs débats au sein du conseil municipal et deux révisions du projet, finalement accepté dans une troisième version, plus chère, le 16 février 1987.

Rien, dans les débats ne concernait d’éventuellement dépassements du budget, le coût de la maintenance ni d’éventuelles malfaçons. De ce point de vue, la réputation de l’architecte restait à faire ; mais en février 2000, Raymond Barre étant maire, l’opéra dut être fermé d’urgence en raison des dangers que présentait un nouveau cintre des décors. D’autres désordres sont apparus depuis. Certains ont été sanctionnés par la justice, mais la Ville continue à payer les remises en état



nécessaires, alors que le chantier lui-même a coûté six fois plus que prévu.

À l'époque, le désaccord porta, principalement, sur l'immense verrière en berceau qui devait doubler, et double effectivement la hauteur du bâtiment. Si l'on ne prévoyait pas encore les problèmes de climatisation qu'elle allait poser ni la chute de vitres dans la rue, son inscription dans le paysage urbain suscitait de fortes réserves. De fait, quand on regarde la vieille ville du haut de Fourvière, cet élément paraît aussi pertinent qu'une paire de tenailles posée sur un pot-au-feu. Jamais à court d'arguments, Jean Nouvel l'a cependant justifiée en rappelant que le XIX<sup>e</sup> siècle avait connu le triomphe de l'architecture en fer et verre. Sans doute, mais là où l'imposait la fonction de l'édifice, par exemple pour un marché couvert ou au-dessus des quais d'une gare : ainsi celle de Francfort présente-t-elle une ample et belle verrière au-dessus et à l'arrière de sa façade en pierre. Mais un théâtre n'est pas une gare. L'opéra de Paris, modèle du genre, s'identifie de loin comme tel par la coupole basse qui surmonte la salle et le haut fronton de la toiture des cintres. Les architectes du XIX<sup>e</sup> siècle avaient le sens des convenances, un sens qui s'est malheureusement perdu.

Mais il y a bien pire que cette incongruité urbaine. La salle de l'opéra était l'une des plus belles à subsister d'une époque où les soirées lyriques tenaient une place privilégiée dans la vie sociale. Rappelons que le théâtre public comme édifice isolé destiné aux loisirs de la population et à l'embellissement de la ville n'apparaît pas avant l'époque des Lumières et que le développement de ce type architectural a connu son acmé au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qu'avant que ne se répandît l'éclairage électrique, les incendies étaient fréquents et qu'à une

date plus récente, beaucoup de ceux qui n'avaient pas brûlé subirent une reconversion, de sorte que les belles salles de cette époque demeurées intactes sont moins nombreuses que les cathédrales gothiques. Celle de Lyon jouissait, de plus, d'une excellente acoustique et seule la dureté des sièges provoquait les plaintes des spectateurs qu'elle empêchait de s'endormir.

Dans un premier projet, Jean Nouvel proposa de démonter la salle, puis de la remonter à l'identique. Rien, *a priori*, ne justifiait une telle opération, aussi risquée que coûteuse, alors que le programme portait sur une restauration respectueuse. Nouvel y renonça donc, mais pour proposer de tout détruire à l'intérieur de l'édifice, à l'exception du grand foyer. Ainsi fut fait : au moment des travaux, une émission de la chaîne régionale de télévision montra, un soir, l'architecte pérorant avec une évidente satisfaction entre les murs extérieurs de l'édifice vidé de son contenu – une image qui rappelait douloureusement les photographies de ce qui restait de l'opéra construit par Gottfried Semper à Dresde après le bombardement de la ville en 1945. À Dresde, cependant, la reconstruction à l'identique de ce chef d'œuvre d'un des grands architectes du XIX<sup>e</sup> siècle venait juste de s'achever en 1985, tandis qu'à Lyon se perpétrait un acte de vandalisme tel qu'on n'imaginait pas qu'il fût possible à notre époque.

Que Jean Nouvel ait remplacé la salle ainsi détruite par une autre qui, trop petite avec ses mille deux cents places, provoque l'anxiété des personnes qui redoutent le noir et de celles qui souffrent du vertige ne saurait servir d'excuse. S'il avait construit un nouvel opéra dans un autre quartier de la ville – solution qu'avait préconisée Serge Baudo, le grand chef d'orchestre –, on n'aurait à lui reprocher que les défauts

de conception et les malfaçons ; mais c'est une très belle œuvre, témoignage irremplaçable d'un brillant passé, qu'il réduisit à néant pour satisfaire son besoin de s'imposer.

Au moins laissa-t-il subsister le grand foyer, tardivement décoré au début de la Troisième République, mais en remplaçant le parquet par un marbre noir parfaitement déplacé à cet endroit. Dans l'avant-projet, il avait même proposé, non pas du marbre, mais un miroir qui aurait eu l'avantage d'offrir une vue sur les dessous des dames, du moins tant qu'il n'aurait pas été dépoli par le frottement des semelles. C'était là l'invention typique d'un architecte pour qui la fonction d'un édifice ou d'un élément d'architecture importe moins que l'effet produit par une idée aussi vaine que prétentieusement originale et qui se soucie peu du vieillissement des matériaux comme de l'édifice.

Dans la salle, toutefois, se trouvaient deux objets classés monuments historiques : le plafond peint, que la tradition attribuait au peintre romantique Abel de Pujol, et le rideau de scène, dû au peintre Jaulmes. L'autorisation de démolir ne pouvait donc être donnée que par le ministre. Devant les réticences des services régionaux de l'inspection des Monuments historiques, celui-ci envoya de Paris quatre experts qui rédigèrent un rapport favorable à quelques réserves prêt, concernant surtout la façade arrière. Étaient-ils vraiment convaincus de l'excellence du projet, ou ne voulurent-ils pas contrarier une municipalité de même couleur politique que leur ministre ? Quoi qu'il en soit, dès leur rapport remis, celui-ci signa, le 17 septembre 1987, l'autorisation de démolir, mais il précisait dans sa lettre au sénateur-maire que les deux éléments classés devaient être conservés, le rideau réemployé dans la nouvelle salle et le plafond remonté dans le théâtre – il était prévu de la remonter

dans une petite salle située sous la salle, d'une hauteur de six mètres, ce qui aurait, Nouvel *dixit*, permis une relecture. Les deux œuvres pourrissent aujourd'hui au fond d'un dépôt : le rideau de scène n'avait pas les dimensions voulues ; quant à la peinture du plafond, une expertise préalable avait conclu que si sa restauration *in situ* était nécessaire, son déplacement risquait de lui être fatale.

On pourrait s'étonner que la salle ou plutôt l'opéra dans son ensemble n'ait pas fait l'objet d'une autre protection. Mais lorsque le plafond et le rideau furent classés, il était impensable, aux dires d'un inspecteur des Monuments historiques, de faire classer par la Commission supérieure (aujourd'hui Commission nationale) des Monuments historiques un théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle – aveu qui montre avec quelle force persistait (et persiste encore dans certains esprits) le mépris pour les productions d'un siècle qu'au début du XX<sup>e</sup>, Léon Daudet avait stupidement qualifié de stupide. Mais étant situé derrière l'Hôtel de Ville, célèbre édifice du XVII<sup>e</sup> siècle classé depuis longtemps, l'opéra aurait dû bénéficier d'une protection au titre des abords. L'architecte des Bâtiments de France aurait donc été tenu de rédiger un rapport et, compte tenu de l'importance de l'objet en cause, l'affaire aurait dû remonter à la Commission supérieure. Il s'en abstint, semble-t-il, par prudence. La Commission régionale du patrimoine (COREPHE) jugea cependant nécessaire, en 1985, de s'emparer du dossier et, à l'unanimité moins une abstention, demanda l'inscription de l'édifice à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques. La demande parvint au préfet de région, habilité à prendre la décision ; mais il ne trouva jamais le temps de signer l'arrêté. Sans doute ne voulait-il pas s'immiscer dans une affaire dont la dimension politique ne pouvait lui échapper.

L'indifférence ou l'inconscience et la lâcheté ainsi que le jeu des amitiés politiques se conjuguèrent donc pour laisser libre cours aux agissements d'un architecte qui avait (et qui a toujours) sur l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle, malgré ses dénégations, l'opinion qu'on en avait dans les écoles d'architecture quand il était étudiant, c'est-à-dire un mépris fondé sur une solide ignorance. Que cette attitude puisse aujourd'hui, plus de cinquante ans plus tard, passer pour moderne ferait sourire si cette prétendue modernité ne servait pas à justifier de nouvelles atteintes au patrimoine.

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici, au terme de ce rapide récit, ce que Jean Nouvel déclarait dans *Lyon Figaro* du 3 octobre 1986 : « Dites-le bien à vos lecteurs : tous les éléments historiques qui ont un intérêt seront protégés et conservés [...] C'est fini l'époque on l'on cassait facilement le patrimoine ». Inconscience ou comble d'hypocrisie... ?

*Pierre Vaisse*



## Références

Une version antérieure de ces essais a été publiée dans divers contextes. Ils sont ici mis à jour et réunis pour la première fois.

- « Œuvre d'art totale », in *Encyclopaedia universalis*, Paris, 2008, XVII, p. 681-89.
- « Gesamtkunstwerk », *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kunstwissenschaften*, 2007, n° 3, p. 72-76.
- « Della fortuna critica del wagnerismo (e di alcuni malintesi) », in Paolo Bolpagni (éd.), *Fortuny e Wagner: il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Venezia : Fondazione Musei Civici, Milano : Skira, 2012, p. 47-155.
- « Architecture et musique. Un bilan », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XXXI, Bruxelles, ULB, 2009, p. 59-84.
- « Sculpture et musique, une relation paradoxale », in R. Froissard et al., (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Rennes : PUR, 2011, p. 19-31.
- « Voir écouter. Pour une iconographie de l'auditeur », *Terrain* 53, septembre 2009, p. 11-27.

Achevé d'imprimer en XXX 2017  
par l'imprimerie XXX, XXX