



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V : CONCEPTS ET LANGAGES ED 0433

Laboratoire de recherche : Observatoire Musical Français



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Departamento de Música

RÉSUMÉ DE THÈSE EN COTUTELLE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

Alexandre SIQUEIRA DE FREITAS

le 5 septembre 2012

**RESSONÂNCIAS, REFLEXOS E CONFLUÊNCIAS:
Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em
obras do século XX**

Sous la direction de :

Madame Michèle BARBE, professeure à l'Université Paris-Sorbonne

Monsieur Henrique SOARES MONTEIRO, professeur à l'Universidade de São Paulo

Membres du jury :

Monsieur Jean-Yves BOSSEUR, directeur de recherche au C.N.R.S.

Madame Yara Borges CAZNOK, professeure à l'Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho

Madame Laurence LE DIAGON JACQUIN, professeure à l'Université Rennes 2

Monsieur Mário RODRIGEZ VIDEIRA JÚNIOR, professeur à l'Universidade de São Paulo

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
École Doctorale V « Concepts et Langages »
Musique/Musicologie

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Música

Résumé de thèse de doctorat en cotutelle

Alexandre SIQUEIRA DE FREITAS

RÉSONANCES, REFLETS ET CONFLUENCES :
Trois façons de concevoir les ressemblances entre le sonore et le visuel
dans des œuvres du XX^e siècle

Direction de thèse :

M. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Mme Michèle Barbe

Membres du jury :

M. Eduardo Henrique Soares Monteiro, Universidade de São Paulo
Mme Michèle Barbe, Université Paris-Sorbonne
M. Jean-Yves Bosseur, CNRS et Université Paris-Sorbonne
Mme Yara Borges Caznok, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Mme Laurence Le Diagon Jacquin, Université Rennes 2
M. Mário Rodrigues Videira Júnior, Universidade de São Paulo

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mes directeurs de thèse, Madame Michèle Barbe et Monsieur Eduardo Monteiro pour leur soutien, leurs conseils et surtout leur confiance.

Que ma famille et mes amis qui m'ont soutenu tout au long de ce travail trouvent également ici l'expression de ma profonde gratitude.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif de suggérer des lignes directrices pour observer les rencontres entre des arts, des matières et des techniques artistiques distincts et caractériser les passages possibles entre le sonore et le visuel. Dans un premier temps, nous étudierons les différences entre les arts et les manières de les organiser dans des systèmes classificatoires. Ensuite, nous nous tournerons vers l'étude de la notion de ressemblance entre les arts et de l'esthétique comparée et nous présenterons quelques liens et interactions entre les phénomènes musicaux et visuels. Les ressemblances seront exposées plus loin à travers leurs traits spécifiques, que nous appellerons « similitudes », selon la conception de Michel Foucault. À partir de ces dernières, présentées sous les noms de sympathie, d'émulation, d'analogie et de *convenientia*, nous proposerons des façons d'observer des rencontres entre le sonore et le visuel. De la sympathie provient la notion de *résonance*, qui se fonde dans la liberté du récepteur d'établir des correspondances entre des paires d'œuvres d'art distinctes et de fertiliser mutuellement ses compréhensions. Les *reflets* trouvent leur fondement dans les similitudes émulation et analogie, et s'adressent à des œuvres dont les créateurs ont tenté d'appliquer dans leur propre art des éléments provenant d'un autre art. Dans le troisième, consacré aux *confluences*, nous inclurons des œuvres qui contiennent dans leur structure propre des matières sonores et visuelles. À l'origine des *confluences* se trouve la *convenientia*, similitude qui traite de la coexistence des éléments hétérogènes. Pablo Picasso, Igor Stravinsky, György Ligeti, Mark Rothko, Henri Dutilleul, Paul Klee, Alban Berg et Sergueï Eisenstein sont parmi les artistes qui illustrent les *résonances*, *reflets* et *confluences* de cette recherche.

Mots clés :

Esthétique comparée, ressemblance des arts, musique et peinture, classification des arts.

**RESONANCE, REFLECTIONS AND CONFLUENCES:
Three ways of conceiving the resemblances between the sonorous and visual in
twentieth century art works**

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to suggest guidelines in observing meetings between arts, materials and separate art techniques and to characterize some of the possible passages and interactions between the sonorous and visual. First we talk about the differences between the arts and the ways to organize them into classification systems. Then we turn to the study of the concept of resemblance between the art forms, introduced in Comparative Aesthetics and present some links and intersections between the musical and visual phenomena. Their similarities will be exposed, later, through specific traits, which we call “similitudes”. From these latter, presented by the names: sympathy, emulation, analogy and *convenientia*, according to the ideas of Michel Foucault, we propose ways of observing encounters between the sonorous and visual. From sympathy comes the notion of *resonance*, which is based on the liberty of the receiver to establish correspondences between pairs of distinct art works and to mutually fertilize their understandings. The *reflections* address the art works whose artists sought to apply in their own art, elements coming from another art and find their bases in the similitudes of emulation and analogy. Finally, the *confluences*. In this third group are included the art works that contain, in their own structure, sonorous and visual materials. At the origin of the *confluences* is the *convenientia*, similitude that deals with the coexistence between heterogeneous elements. Pablo Picasso, Igor Stravinsky, György Ligeti, Mark Rothko, Henri Dutilleux, Paul Klee, Alban Berg and Serguei Eisenstein are the artists whose works illustrate the *resonances*, *reflections* and *confluences* of our research.

Key-words:

Comparative aesthetics, resemblance of arts, music and painting, classification of the arts.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
Première Partie : Différences et ressemblances.....	13
<u>Chapitre 1 : De la différence entre les arts.....</u>	15
1. Les muses en tant que métaphores des arts : <i>autonomes et multiples</i>	15
a) Du singulier au pluriel.....	16
b) Pour une compréhension plus large de la notion de matière dans les arts.....	17
c) La technique dans la construction de la pluralité des arts.....	18
2. Des limites mouvantes :	
<i>Les systèmes de classement des arts et leurs différentes vérités.....</i>	<i>19</i>
a) Des grecs aux romantiques.....	19
b) Au XX ^e siècle : <i>de la rigueur dans la subjectivité</i>	22
c) Hiérarchies : <i>les arts et les jugements de valeur</i>	24
3. Des contours stables :	
<i>À la recherche des attributs constants en musique et en peinture.....</i>	<i>25</i>
a) Musique.....	26
b) Peinture.....	26
c) L'autonomie des muses :	
<i>L'indépendance des arts devant la menace de l'unité.....</i>	<i>27</i>
<u>Chapitre 2 : De la ressemblance entre les arts.....</u>	29
1. Les muses : <i>la rencontre avec l'unité originelle</i>	30
a) Du pluriel à un autre singulier.....	30
b) Les propriétés communes des arts.....	31
c) Le chœur des muses : <i>la synesthésie comme règle</i>	32
2. Comparer les incomparables :	
<i>Présupposés pour une approximation des arts.....</i>	<i>33</i>
a) Esthétique comparée.....	34
b) Comparatisme.....	34
c) La méthode comparatiste.....	35
3. Les ressemblances informes : <i>pour l'actualisation d'une notion</i>	36
a) Signatures et similitudes comme empreintes de la ressemblance.....	36
b) La crise de la ressemblance.....	37
c) Des nouvelles ressemblances.....	37
<u>Chapitre 3 : Quatre similitudes.....</u>	39
1. Sympathie.....	40
a) Comme affinité.....	41
b) Sympathies absolues.....	41
c) Liberté des sympathies.....	42

2. Émulation.....	42
a) Choc de significations.....	43
b) Mimesis, imitation et émulation.....	43
c) Ressemblance sans contact.....	44
3. Analogie.....	44
a) Univoque et équivoque.....	44
b) Analogies de l'expérience de Kant.....	45
c) En dépassant les différences.....	45
4. <i>Convenientia</i>	46
a) Harmonie des significations.....	46
b) Rencontre à l'intérieur de l'objet.....	47
c) Mouvement et transformations.....	47
5. Sur les différences, les ressemblances et les similitudes.....	48
a) Différences.....	48
b) Ressemblances.....	49
c) Similitudes.....	51
Deuxième Partie : Le parcours des ressemblances.....	53
<u>Chapitre 4 : Résonances</u>.....	57
1. Résonner.....	57
a) Des sympathies aux <i>résonances</i>	57
b) Les <i>résonances</i> dans les arts : <i>pré-conditions</i>	58
2. <i>Le Sacre du printemps</i> et <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	59
a) Des <i>résonances</i> à deux temps.....	59
b) Igor Stravinsky : <i>les quatre clefs</i>	59
c) <i>Le Sacre du printemps</i>	60
d) Pablo Picasso : <i>unité et transformation</i>	61
e) <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	62
f) Stravinsky et Picasso.....	64
g) <i>Résonances</i>	65
3. György Ligeti rencontre Mark Rothko : <i>Atmosphères</i> et <i>Black Painting n° 1</i>	66
a) Les impressions premières.....	66
b) À la recherche d'une nouvelle théâtralité.....	68
c) Présent-passé.....	69
e) Œuvres multisensorielles.....	70
4. Autres <i>résonances</i>	71

Chapitre 5 : Reflets	73
1. Refléter.....	73
a) Des émulations et analogies aux <i>reflets</i>	73
b) <i>Reflets</i> entre les arts : <i>pré conditions</i>	74
2. Henri Dutilleux et Vincent van Gogh : <i>Nuits étoilées</i>	75
a) Quelques mots sur Dutilleux.....	75
b) Les nuits et la religiosité de Van Gogh.....	76
c) <i>La Nuit étoilée</i> de Saint-Rémy.....	76
d) <i>Reflets</i> d'une nuit étoilée.....	77
3. Bach, dans le style de Paul Klee.....	81
a) « Magie du devenir ».....	81
b) La musique de Klee.....	81
c) <i>Dans le style de Klee</i>	82
d) Rythme et graphisme.....	83
4. Autres <i>reflets</i>	84
Chapitre 6 : Confluences	87
1. Confluer.....	87
a) De la <i>convenientia</i> à la <i>confluence</i>	87
b) <i>Confluence</i> des arts.....	88
2. <i>Confluences</i> dans l'opéra.....	88
a) <i>Gesamtkunstwerk</i>	88
b) La conquête de l'unité en opéra.....	89
c) Coexistences en Alban Berg.....	90
d) <i>Lulu</i> : métaphore de l'opéra.....	91
3. <i>Confluences</i> au cinéma.....	92
a) Le son de l'image.....	92
b) Synchronisation des sens.....	93
c) Le jeu des similitudes.....	93
d) <i>Le Cuirassé Potemkine</i>	94
4. Autres <i>confluences</i>	95
CONCLUSION	99
RÉFÉRENCES BIBLIOGRPHIQUES	101

INTRODUCTION

Cette thèse a pour objectif de suggérer des lignes directrices pour observer les rencontres entre des arts, des matières et des techniques artistiques distincts et caractériser quelques passages possibles entre le sonore et le visuel. En d'autres mots, il s'agit de proposer de nouvelles perspectives ou des angles selon lesquels nous pouvons analyser des œuvres d'art de différentes natures, comme une pièce musicale et une peinture, ou une œuvre qui réunit différentes matières artistiques, telle qu'un opéra ou un film. Nous croyons qu'il est possible, à travers l'exercice d'appréciation parallèle des arts et des matières, de fertiliser nos compréhensions des œuvres et de renouveler leur sens.

Comme cela doit se produire dans la grande partie des recherches, cette thèse est née d'une curiosité qui semblait momentanée, mais qui, peu à peu, a gagné plus de place. L'idée embryonnaire a surgi de la perception d'une atmosphère commune, surtout entre certaines œuvres musicales et des œuvres peintes. De là, nous nous sommes interrogé sur l'existence d'équivalences structurelles ou d'une correspondance entre les arts. Nous avons la sensation de percevoir des ressemblances éphémères qui transitaient entre les œuvres et qu'il suffirait d'un regard aigu sur le tableau et la musique pour que ces ressemblances brillent, bien nettes. Cependant, nous nous sommes vite rendu compte qu'il faut plus d'un regard pour dégager les ressemblances entre les objets. Il fallait, d'une part, une réflexion large au sujet de questions concernant le statut même des objets artistiques. D'autre part, il fallait l'intervention de l'expérience esthétique et l'analyse des œuvres et de leurs contextes.

Lorsque notre intérêt pour cette thématique s'est développé et que nous avons pris contact avec des œuvres de référence, nous nous sommes aperçu que les théories et les pratiques proposant des croisements entre les activités artistiques exercent, depuis longtemps, une fascination sur des nombreux artistes, philosophes, critiques, etc. Ils sont nombreux ceux qui, sérieusement, mènent des recherches sur la parenté des arts et ne se contentent pas de la description de leurs réflexions à travers de vagues métaphores ou des caractérisations imprécises.

Notre intérêt pour ce sujet est devenu si grand qu'il fut nécessaire de nous appuyer sur d'autres disciplines, au-delà de la musicologie, pour construire des liens plus solides entre les objets artistiques. La philosophie, l'esthétique, la phénoménologie et les arts plastiques ont été parmi les plus sollicités, même si, comme nous allons le voir, toutes ces disciplines semblent agir au cœur de l'esthétique comparée, domaine qui se définit, d'après

Étienne Souriau, comme la confrontation entre les œuvres et les processus artistiques de différents arts.

Dans la liberté de la pensée de tisser des liens entre les choses, de reconnaître des ressemblances et des différences, réside son pouvoir de perturber des frontières entre les disciplines et de renoncer à des savoirs définitifs en dépit d'autres connaissances, souvent provisoires. Notre discours se développe dans une zone de tension, entre les risques d'un excès de relativisme et un pragmatisme réductionniste. Une volonté de concrétiser des limites existantes entre les arts peut sacrifier des compréhensions plus larges, qui permettent une circulation féconde entre les esthétiques et s'ouvrent aux dimensions ontologiques de l'art. D'autre part, si nous nous attachons de manière excessive à la ressemblance des arts, nous tendons à produire des considérations trop vastes, qui semblent s'éloigner de l'objet artistique même. Nous tenterons, dans la mesure du possible, d'éviter ces attitudes extrêmes de doutes ou de certitudes.

Dans l'espoir de conjuguer théorie et expérience, la thèse a été divisée en deux parties.

Dans la première, nous nous sommes concentré sur l'étude de deux paramètres assez vastes : les différences et les ressemblances. Nos différences représentent les limites entre les arts, signalés au cours de l'histoire de diverses façons et d'après plusieurs critères. À mesure que nous avançons dans cette étude, nous nous apercevons que ces mêmes limites se révèlent également comme des points de contact entre les arts, que nous appelons ressemblances. Sans être comprises dans leur sens restreint, ces ressemblances sollicitent chez le lecteur une certaine disposition d'esprit pour la reconnaissance de signes et de traits communs entre des œuvres d'art ou des matières artistiques diverses.

Des différences nous passons aux ressemblances qui, plus tard, seront présentées comme étant des « similitudes », terme utilisé dans la thèse pour démarquer les aspects spécifiques et communs que nous retrouvons dans une évaluation des arts et des matières. Nous avons élu quatre similitudes qui nous aideront dans la construction de notre méthodologie : la sympathie, l'émulation, l'analogie et la *convenientia*, d'après la présentation de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* (1966).

L'objectif central de la thèse – celui de proposer des façons d'observer des rencontres entre des arts, des matières et des techniques artistiques distinctes – est présenté dans la deuxième partie. À partir de la détermination du « promoteur » des rencontres entre arts et matières, nous présentons trois possibilités qui se développent dans les trois chapitres de cette partie :

1. *Résonances* : la rencontre est proposée par le récepteur/analyste. C'est celui-ci qui approche des œuvres autonomes et tisse des liens entre elles, indépendamment de l'intention de l'artiste. Prédomine la similitude sympathie.
2. *Reflets* : la rencontre est proposée par l'artiste, qui s'approprie et applique explicitement des éléments de l'art voisin dans son propre art. Le récepteur/analyste ira surtout commenter cette rencontre. Les similitudes émulation et analogie seront les plus sollicitées.
3. *Confluence* : la nature même de l'œuvre caractérise une rencontre entre matières et techniques artistiques distinctes. Un opéra, un film ou une installation, par exemple, peuvent illustrer ce groupe, géré par la *convenientia*, l'unique des quatre similitudes permettant un contact effectif entre des matières artistiques distinctes.

Chacune des quatre similitudes contient en son sein un élément quelconque qui a stimulé et a donné l'origine à nos *résonances*, *reflets* et *confluences*.

Chaque groupe se constitue dans une sorte de ligne directrice pour l'étude comparée des arts et des matières et sera illustré par des œuvres ou des paires d'œuvres. Nous nous concentrerons sur des créations du XX^e siècle qui semblent emblématiques à l'intérieur de chacun des trois groupes. Le choix des œuvres s'est fait à partir d'une observation attentive d'un grand nombre d'exemples qui sont, d'ailleurs, cités à la fin des chapitres de la deuxième partie de la thèse.

Cependant, plus que créer des systèmes classificatoires ou fixer des termes, ce qui porte cette thèse est le désir de renouveler les regards et les relations avec des objets artistiques, et également bouleverser les frontières entre les arts et de libérer des nouveaux sens. Il nous semble plus important de confronter sans cesse les objets, de produire des connaissances et de solliciter de nouvelles attitudes perceptives, plutôt que de classer des œuvres dans des systèmes fermés.

Comme la thèse se situe dans une zone d'intersection entre les disciplines et les théories, il était nécessaire de l'établir à partir d'une solide structure globale, pour la préserver des risques de dispersion. Nous ne devons pas perdre de vue le fait qu'autant les descriptions des systèmes classificatoires des arts, des disciplines et des similitudes dans la première partie de la thèse que les analyses des œuvres précises de la deuxième partie sont le segment d'un projet plus grand et ne sont pas des objectifs en soi. L'arbitraire et le non

arbitraire des nombreux choix à l'intérieur de la thèse se sont conformés à notre but principal. Ils s'établissent au sein des lignes directrices proposées pour l'observation des rencontres entre arts et matières.

Ce qui a commencé comme une intuition est devenu une idée, un projet et, maintenant, un travail académique. Ce trajet a été motivé par une curiosité et un amour pour la thématique qui sont restés très présents, de la première à la dernière ligne. Nous espérons que les réflexions et tout notre effort inciteront de nouvelles intuitions qui deviendront idée, qui sait, et, plus tard, de nouvelles recherches.

Première Partie :
Différences et ressemblances

Chapitre 1 : De la différence entre les arts

Rien de plus évident que l'existence de différences entre les arts. Que ce soit dans la création, dans l'exécution ou dans la réception, les individus s'orientent et expriment leurs préférences pour un art plutôt qu'un autre. Quelques-uns sont davantage touchés par la puissance des couleurs, des formes visibles ; d'autres le sont par le son, musical ou incarné en langage verbal ; d'autres encore par la plasticité du geste ou la compréhension d'un texte écrit. Rien de plus évident : les arts sont différents.

Chaque art a ses propres moyens, ses techniques, ses matières ; bref, une indépendance. Chaque artiste marche, souverain, dans son domaine. Chacun avec ses contenus et ses formes. Exclusifs, singuliers. Comparer l'incomparable peut être une tâche stérile et dispensable.

Malgré le fait qu'un art puisse en évoquer, en stimuler ou en inspirer un autre, ils demeurent autonomes, chacun dans son propre territoire, comme a noté Francis Bacon lorsqu'il commente les influences entre musique et peinture.

[...] je crois qu'entre musique et peinture ces influences sont superficielles. Je pense qu'il y a là deux modes d'expression qui n'ont rien à voir entre eux et que chaque artiste dans son art est confronté à des problèmes très différents. [...] je pense que chacun travaille dans son domaine et que les influences fondamentales proviennent du domaine dans lequel on s'exprime.¹

Cependant, dès que nous nous approchons d'évidentes différences entre les arts et tentons d'aller au-delà, la fragilité de leurs présupposés se révèle et nous percevons que la question suscite plus d'interrogations que de certitudes. Lorsque les certitudes ne sont plus satisfaisantes et que nous exprimons nos interrogations, la différence, marquée par l'imposition de limites entre les arts, refuse le pragmatisme du sens commun.

Ce chapitre affirme, plutôt que des différences absolues, les multiples visages de la différence.

1. Les muses en tant que métaphores des arts : *autonomes et multiples*

Filles de la même mère, les muses qu'incarnent les arts peuvent s'admirer mutuellement, marcher côte à côte ou même agir ensemble. Chacune, cependant, vit pour

¹ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, p.86.

elle-même. Leurs liens sont profonds, de sang, mais leurs existences ont, pour le moins, une certaine indépendance, caractérisée par l'expression individuelle de leurs œuvres.

Dans cette section, nous nous attacherons à la pluralité des arts ayant pour but d'affirmer la force et l'autonomie des muses, voire la force et l'autonomie des arts qui, dans leurs manifestations les plus essentielles, se distinguent par la différence des matières et des techniques.

a) Du singulier au pluriel

Comme l'a bien remarqué Jean-Luc Nancy, la force des muses jaillit au pluriel. « Il y a les Muses, et non la Muse. Leur nombre a pu varier, ainsi que leurs attributs, toujours les Muses auront été plusieurs. »² D'autre part, si nous parlons de l'art, il n'est pas gênant de l'évoquer au singulier³.

Les étymologies des mots « art », « muse » et « musique » sont, d'une certaine façon, imbriquées, comme nous l'a montré Munro⁴. Le mot grec *musiké-techné*, dont le *techné* fut supprimé plus tard, désignait tous les arts dirigés par les muses⁵.

Si nous nous en tenons à la pluralité des muses, il est possible de croire que la pluralité des arts est une caractéristique inhérente à la nature même de l'art. La multiplicité des manifestations artistiques dépasse l'unité première qui se convertit dans un vague présumé, inaccessible et lointain. Il existe beaucoup plus de traités et d'études qui s'intéressent à la spécificité de chaque art, c'est-à-dire à ce qui les différencie, que d'études qui se tournent vers leurs ressemblances ou vers ce qui les réunit. Même entre les philosophes, souvent intéressés par la recherche d'une essence de l'art en général, il y a ceux qui créditent la substance de l'art à la spécificité de chaque œuvre. Theodor Adorno, par exemple, autant dans son texte *L'art et les arts* que dans sa *Théorie esthétique* illustre bien l'option de ceux qui accordent une grande importance à la différence plutôt qu'à la ressemblance⁶. Adorno renonce à tout concept *a priori* de l'art et ordonne son esthétique en partant de la spécificité des œuvres.

² Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1994, p. 11.

³ Il faut se rappeler, cependant, que l'art au singulier est quelque chose de récent : il date du XIX^e siècle. Au temps de Diderot et de Kant, l'on parlait de beaux-arts que l'on distinguait des belles-lettres. Le concept de beaux-arts lui-même a varié selon les situations, les époques et les positionnements philosophiques.

⁴ Thomas Munro, *Les Arts et leurs relations mutuelles*, Paris, PUF, 1954, p. 35.

⁵ Du grec *μουσική τέχνη* – [musiké téchne], « l'art des muses ».

⁶ Theodor Adorno, « L'art et les arts », in : Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Cahiers de l'Ircam », 1997 ; et *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, « Collection d'Esthétique », 1989.

Lorsque nous nous intéressons aux particularités de chaque art, cependant, nous ne renonçons pas à la croyance en une unité fondamentale, qui constituera la trame de fond de ce chapitre. La pluralité des muses, c'est-à-dire la pluralité des arts, tire sa force justement de la différence.

Les différences des arts sont perçues ou démarquées de diverses façons par les philosophes, esthètes et artistes. Elles varient en fonction des critères choisis et acquièrent des nuances plus ou moins subtiles, comme nous le verrons plus bas. Mais tout d'abord, nous allons réfléchir à des questions importantes de limites et de multiplicité des arts. Il n'est pas possible de parler de différences entre les arts sans aborder, même brièvement, la problématique des matières et des techniques. Les deux pôles qui orientent ce chapitre, le singulier et le pluriel, se révéleront également dans les notions de matière et de technique.

b) Pour une compréhension plus large de la notion de matière dans les arts

Souvent, la compréhension de la notion de matière dans les arts ne s'éloigne pas du sens commun. Nous considérons, par exemple, la matière de la musique comme étant constituée des sons ; celle de la peinture étant faite des encres ; les pierres sont celle de la sculpture, les mots de la poésie, etc. Cependant, la matière s'ouvre bien à d'autres significations, car elle est inséparable de son extériorisation et de la technique.

Le philosophe Luigi Pareyson nous présente deux manières distinctes de comprendre la matière de l'art à partir de son extériorisation⁷. La première consiste à la considérer comme simple reflet de quelque chose d'intérieur qui se fonde dans la connaissance de l'artiste et dans sa capacité de contemplation et d'intuition. Inscrit dans un certain « spiritualisme esthétique », qui a perduré de Schopenhauer à Benedetto Croce, la matière de l'art serait l'esprit ou l'essence même de l'art. Les moyens et les matériaux physiques ne seraient qu'un simple appui ou support de l'art.

D'autre part, la deuxième manière de comprendre la matière de l'art selon Pareyson est illustrée par ceux qui accordent à l'extériorisation une position centrale dans l'affirmation d'une œuvre d'art. « Bref, la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. »⁸ Pour les adeptes de ce courant, l'œuvre d'art, qu'elle soit visuelle ou sonore, consiste plutôt en sa réalité physique qu'en son seul prolongement d'une réalité intérieure.

⁷ Luigi Pareyson, *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 150.

⁸ Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1926, p. 35.

Pareyson nous suggère de considérer ces deux positionnements antithétiques comme complémentaires⁹. Les œuvres d'art les plus réussies, d'après lui, sont justement celles dont les significations physiques coïncident équitablement avec les significations spirituelles.

Le philosophe Étienne Gilson rejoint Luigi Pareyson lorsqu'il dit que la matière doit être comprise dans un double sens¹⁰. D'une part, dans sa connotation la plus simple, c'est-à-dire celle du sens commun (sons, encres, pierres, etc.). D'autre part, la matière, en tant que matière artistique, est associée à la technique en tant qu'extériorisation de l'art. Ainsi, la matière et son extériorisation seraient intimement liées et se configureraient dans une globalité. La dimension ontologique de la matière, en tant que matière artistique, est indissociable de l'explicitation de l'art.

Néanmoins, malgré le fait que la notion de matière doit comporter dans son intérieur une autre notion, celle de l'extériorisation de l'art, il faut noter que la matière tend quand même à évoquer un aspect concret de l'art. Il nous semble que l'extériorisation constitue une sorte de « zone d'intersection » des matières artistiques et des techniques.

c) La technique dans la construction de la pluralité des arts

La dichotomie présentée plus haut, entre ceux qui valorisent une dimension plus spirituelle et ceux qui se placent du côté de la « concrétude » de l'art, s'applique également à la compréhension de la notion de technique. Notre but, dans cette sous-section, sera de nous tourner vers la tension entre technique et art et, dans un deuxième temps, de vérifier l'interférence de cette tension dans la compréhension des limites entre les arts.

Nous savons qu'une des acceptions du mot « art » (du latin *ars*) nous renvoie à la technique, tandis que le mot « technique », pour sa part, renvoie à l'art, métier ou habileté (du grec *techné*). Mais l'histoire a imprimé graduellement des significations nouvelles et, parfois, contradictoires au terme « art ». Finalement, l'art, dans le sens commun, peut contenir la notion de technique et, en même temps, l'exclure. Et l'acceptation de cette distinction – qui oppose le sublime et la technique, le vrai art et la pure technique – finit par bloquer la naissance des compréhensions plus solides de cette tension. Croire à une ligne qui démarque l'art et la technique peut effacer les nouvelles possibilités de s'adresser à ce jeu de forces.

⁹ Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰ Étienne Gilson, *Matières et formes : poétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964, p. 37.

Nancy affirme que l'art s'instaure justement dans cette articulation de ses deux aspects : le sublime et le technique¹¹. Selon lui, nous parlons de technique par le biais d'une anamnèse linguistique, une rencontre avec nos mémoires et nos souvenirs essentiels. La coexistence de ces deux instances, sublime et technique, est tendue parce que la technicité de l'art enlève l'art même de sa zone de confort poïétique, cette dernière étant comprise comme la révélation du sublime. C'est la technique qui pousse le sublime vers son but.

L'absence d'une ordination indubitable des matières et des techniques artistiques a de nombreuses conséquences. Parmi elles, les systèmes plus variés de classification des arts.

2. Des limites mouvantes : les systèmes de classement des arts et leurs différentes vérités

Nous allons parcourir très succinctement quelques repères historiques concernant la pensée sur les différences entre les arts et ses systèmes classificatoires. Il faut noter, cependant, que la concision du texte, et ses inévitables lacunes, est un recours nécessaire pour éviter l'éloignement de l'objectif général de la thèse. Une vision panoramique, forcément incomplète, suffira pour nous faire comprendre que la différence entre les arts ne réside pas seulement dans les arts mêmes, mais plutôt dans la subjectivité des regards que l'on porte sur les pratiques artistiques.

a) Des grecs aux romantiques

Aristote, au IV^e siècle av. J.-C., en s'adressant surtout à la tragédie, s'intéresse à l'énumération et à la différenciation des diverses pratiques de ce qu'aujourd'hui l'on appelle « art ». Il finit par instaurer une pensée qui reste aujourd'hui encore un puissant matériau de réflexion : l'idée de l'art en tant qu'imitation ou mimesis, présentée dans sa *Poétique*¹². D'une part, les arts diffèrent par les moyens par lesquels la mimesis se donne, soit la voix, les couleurs ou les figures. D'autre part, Aristote les distingue encore en tant qu'arts rythmiques (danse, poésie et musique) et arts du repos (peinture et sculpture)¹³.

¹¹ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 18.

¹² Aristóteles, *Poética*, São Paulo, Nova Cultural, coll. « Os Pensadores », 1996.

¹³ D'après Fernando Maciel Gazoni, *A Poética de Aristóteles*, thèse présentée au département de Philosophie de l'Université de São Paulo, 2006, p. 18.

Dans l'Antiquité toujours, citons Simonide de Céos (556-468 av. J.-C.), qui réfléchit sur les rapports entre poésie et peinture et, bien sûr, Horace (65-8 av. J.-C.), dont la fameuse citation « *Ut pictura poesis* » (« la poésie est comme la peinture »), malgré la séparation de son contexte original (*Ars Poetica*), a servi plus tard d'argument pour l'homogénéité de la nature de la poésie et de la peinture¹⁴. Plutarque, Philostrate de Lemnos, Dion Chrysostomus, Cassius Longinus, Pline l'Ancien et Quintilien sont également parmi les auteurs qui s'intéressent aux rapports entre les arts. Leurs contributions, cependant, restent assez restreintes, d'après McCormick¹⁵.

Après les penseurs de l'Antiquité, nous sommes face à un creux bibliographique en ce qui concerne la réflexion sur les limites des arts, qui perdure pendant des siècles. McCormick ne cite que Lodovico Dolce, l'auteur de *Dialogo della pittura* (1557), toujours dans le domaine de la mimesis, et l'anglais Edmund Spenser et ses commentaires sur les allégories médiévales dans *Faerie Queene* (1590). Dans ce creux bibliographique, entre l'Antiquité et le xvii^e siècle, Thomas Munro cite encore Saint Augustin et sa distinction des arts en fonction du plaisir qu'ils procurent aux différents organes des sens, et il mentionne également la division des savoirs humains entre l'imagination (poésie), la raison (philosophie) et la mémoire (histoire) tissée par le philosophe Francis Bacon (1561-1626)¹⁶. Le « silence » dans le domaine de la théorie sur la différenciation des arts n'est vraiment rompu que par le *Laocoon* (1766) du poète, dramaturge et philosophe allemand Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Sans refuser l'idée aristotélique d'imitation ou de mimesis, le *Laocoon* présente l'opposition entre peinture et poésie et les distingue surtout par la façon dont elles s'attachent au temps, c'est-à-dire soit dans l'instantanéité du visuel, soit dans la successivité du verbal. Cependant, l'auteur ne considère pas que les deux arts dans sont éloignés l'un de l'autre, mais plutôt dans des domaines contigus. La peinture se rapproche de la poésie lorsqu'il est possible de voir dans une même scène des événements séparés dans le temps, tels que l'agression et la réconciliation du fils prodigue dans un tableau de Francesco Mazzuoli, par exemple. Ou lorsque le poète s'efforce de construire l'idée de totalité à partir de l'énumération, point par point, de quelque chose. Ainsi, la force de la

¹⁴ Il faut noter que l'égalité supposée entre les poètes et les peintres, dans l'*Ars Poetica*, ne se situe pas sur le plan de la nature des matières, mais dans la liberté des artistes de créer ce qu'ils veulent. Selon l'introduction d'Edward Allen McCormick, in : Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. xii.

¹⁵ Edward Allen McCormick, *ibid.*, p. xiii et xiv.

¹⁶ Thomas Munro, *op. cit.*, p. 14.

poésie ou de la peinture doit suspendre ou déplacer les frontières entre ces domaines artistiques.

L'héritage de la pensée grecque de l'art comme mimesis a résisté, donc, pendant des siècles et a régné jusqu'à l'aube du romantisme. L'unité de l'art résidait dans la mimesis ou l'imitation, tandis que les différences des arts naissaient de la pluralité des façons d'imiter.

À la fin du XVIII^e siècle paraît une œuvre importante pour l'esthétique : la *Critique du jugement* (1790) d'Emmanuel Kant (1724-1804). Kant conçoit la diversité des arts comme une donnée objective, qui va de soi. Il établit des distinctions entre art, nature, science et artisanat rémunéré et, à partir de là, nous présente un vaste cadre dans lequel les beaux-arts ont une triple base : les arts de la parole (rhétorique, éloquence et poésie), les arts de la forme (sculpture, architecture, peinture, architecture du paysage, mobilier décoratif et vêtements) et l'art du beau jeu des sensations (musique et art de la couleur). Mais le système kantien est loin d'être bien accepté parmi les esthètes et les philosophes contemporains. Nancy, par exemple, remet en question la tripartition de Kant et le privilège qu'il concède au langage écrit¹⁷.

À l'aube du romantisme, au moment de l'affirmation de l'esthétique comme discipline, des philosophes tels que F. W. J. Schelling (1775-1854) et G. W. F. Hegel (1770-1831) constituent les piliers de la pensée de l'idéalisme germanique. Ils présentent également des systèmes de classification des arts. Schelling propose une division des arts entre arts figuratifs et arts discursifs. Dans ces deux groupes, il distingue trois aspects : un réel, un idéal et une synthèse des deux. Il est intéressant d'observer que, selon lui, à l'intérieur de chaque art résident des attributs d'un autre. Par exemple, dans la mélodie d'une musique il y a de la plasticité, ou dans un dessin il y a une musicalité¹⁸. Ce système reflète l'idéal d'unité dans la multiplicité de l'esprit idéaliste qui s'est consolidé dans le romantisme. Hegel, de son côté, conçoit une vision globale de l'histoire de l'art qui est plutôt une théorie de l'évolution des arts qu'un système de classification¹⁹. Selon lui, l'univers de la beauté imaginée et de l'œuvre matérialisée parcourt trois niveaux ou types d'art, à la fois complémentaires et successifs : le symbolique, le classique et le romantique. À chacun des beaux-arts – architecture, sculpture, peinture, musique et poésie – correspondent les trois niveaux ou types d'art, avec la prévalence de l'un d'entre eux.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Ces remarques ont été faites à partir de l'observation du tableau schématique de Victoria Lloret Lopart, « Le système des arts chez les idéalistes allemands », in : Gérard Denizeau et Danièle Pistone, *La Musique au temps des arts*, Paris, PUPS, 2010, p. 73.

¹⁹ Thomas Munro, *op. cit.*, p. 157.

b) Au XX^e siècle : de la rigueur dans la subjectivité

Peut-être comme réaction à l'idéal romantique de totalité, dans la première moitié du XX^e siècle pullulent les réflexions sur les différences des arts. L'esthète et écrivain brésilien Ariano Suassuna cite les philosophes Maurice Nédoncelle et Max Dessoir²⁰. Le premier divise les arts entre visuels (peinture, sculpture et architecture), auditifs (musique et arts du langage), tactiles-musculaires (danse, mime et sports) et arts de synthèse (théâtre, opéra et ballet). Dessoir, quant à lui, parle des arts de l'espace (ou du repos) et des arts temporels (ou du mouvement). Peinture, sculpture et architecture composent le premier groupe ; musique, littérature et pantomime le deuxième. Le théâtre, le cinéma, la danse et l'opéra intègrent ce que Dessoir a appelé « arts d'associations ».

L'autre philosophe, Alain, réfléchit également à la question des différences des arts dans son ouvrage intitulé *Système des beaux-arts*, composé de dix livres²¹. Dans son « livre premier », il propose une classification des arts, citant ceux du geste, vocaux ou d'enchantement, ou encore les arts plastiques. Il présente aussi une distinction entre les arts de société et les arts solitaires, d'après la relation entre l'artiste et son objet. La musique, la poésie et l'éloquence intègrent les arts de société, tandis que la peinture, la sculpture, la littérature, l'art du mobilier ou la céramique, parmi d'autres, font partie des arts solitaires²².

Au milieu du XX^e siècle, l'esthète français Étienne Souriau publie *La Correspondance des arts*, œuvre qui deviendra une référence dans le domaine des arts comparés. Son tableau nomme et différencie les arts, selon ce que Souriau appelle « *qualias* », les qualités sensibles des matières : la ligne, la couleur, le volume, la luminosité (clair-obscur), le mouvement musculaire, la voix articulée et le son pur²³. Au sein de sa classification, il distingue les arts non représentatifs et représentatifs. Les premiers reprennent les arts plus directement liés aux *qualias* : musique, arabesque, architecture, peinture non représentative, éclairage (projections lumineuses), danse et prosodie pure. Les derniers sont les arts dans lesquels les objets artistiques sont soutenus

²⁰ Ariano Suassuna, *Iniciação à Estética*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, p. 284-288.

²¹ Alain, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 45-47. Malgré les propositions classificatoires, Alain affirme dans son ouvrage la perméabilité des arts et la non-rigidité de ses propres pensées schématiques.

²³ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947, p. 86.

par des objets du réel : dessin, sculpture, peinture représentative, lavis, photo, cinéma, pantomime, littérature, poésie et musique dramatique ou descriptive²⁴.

Partant d'un principe selon lequel l'activité poétique est unique dans son origine et dans ses effets généraux, Étienne Gilson propose un système basé sur la qualité de la matière dans laquelle l'activité poétique s'inscrit. Soit la matière utilisée est inorganique, comme l'art d'extension (sculpture, architecture, dessin, peinture) et les arts du son (instrumental et vocal), soit elle est organique, comme la danse (corps comme matière), la poésie (langage comme matière), le mime et le théâtre (vie comme matière).

Quelques années après Gilson, Luigi Pareyson aborde la question de la classification des arts dans *Problèmes de l'esthétique*²⁵. Il place la multiplicité de l'art parmi les sujets les plus controversés et complexes de l'esthétique. Avec le recul, il cite quelques critères adoptés dans l'histoire pour distinguer les arts entre eux :

1. Selon les organes des sens auxquels les arts se destinent (la peinture à la vision, la musique à l'oreille) ;
2. Selon l'espace et le temps (les arts de l'espace comme les arts plastiques et les arts temporels comme la poésie et la musique) ;
3. Selon le degré de concrétude physique (l'architecture dans un extrême et la musique dans l'autre) ;
4. Selon le poids sémantique (de la musique, et son caractère non représentatif, à la poésie, à la charge sémantique très importante).

Nous pouvons rajouter bien d'autres critères de différenciation des arts, tels que ceux de Gilson, basés sur l'organicité de la matière artistique ; ceux de Souriau, fondés sur les qualités sensibles des matières ; ou encore, si nous nous tournons vers le passé, ceux de Saint-Augustin, et sa distinction des arts d'après le plaisir produit, et d'Aristote, avec la mimesis comme principal paramètre.

Il est clair qu'il existe beaucoup plus de systèmes de classification des arts que ceux qui sont présentés ici. Cependant, ces exemples doivent suffire pour percevoir que les limites entre les arts varient toujours d'après le regard porté par celui qui y réfléchit. Les

²⁴ Malgré l'apparent hermétisme de son système, Souriau reconnaît l'impraticabilité d'une classification absolue. La question la plus difficile demeure celle de savoir sur quel plan nous pouvons établir une division quelconque.

²⁵ Luigi Pareyson, *op. cit.*, p.175-176.

frontières entre les arts, loin d'être statiques et tranquilles, sont mouvantes et se situent dans une zone pleine de tensions.

c) Hiérarchies : les arts et les jugements de valeur

Lorsque nous nous approchons de quelques possibilités d'observer la diversité des arts, nous abordons une autre question qui mérite d'être discutée, même brièvement. Il s'agit des jugements de valeur ou du problème de la hiérarchie des arts.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, la tendance naturelle à ordonner les pratiques dites artistiques est toujours présente et, partant, la tendance à prendre parti pour tel ou tel art. Pour le philosophe grec la tragédie est supérieure à l'épopée et chaque genre présente une gradation de qualité, allant du plus vulgaire au plus noble. Aristote établit déjà une hiérarchie des différentes mimesis.

Au Moyen Âge, on trouve la fameuse distinction entre les arts mécaniques et les arts libéraux, ces derniers – le *Trivium* : grammaire, rhétorique et logique, et le *Quadrivium* : arithmétique, géométrie, musique et astronomie – étant les plus nobles.

Il y a aura, plus tard, la différenciation entre arts mineurs et arts majeurs, ou l'inclusion de certaines activités à la place d'autres dans les systèmes classificatoires. Rappelons-nous, par exemple, de l'inclusion des sports parmi les arts tactiles-musculaires dans celui de Nédoncelle, ou l'autonomie conférée à l'art d'arabesque par Souriau. Ainsi, même si un certain chercheur refuse une confrontation entre les arts, il se base, dès le départ, sur un présupposé qui exclut et inclut et qui, d'une certaine manière, comporte une tendance hiérarchique.

Kant, en privilégiant le langage littéraire, fonde son système des arts sur la façon dont l'homme communique son discours²⁶. Schelling, par des voies différentes, arrive au même résultat et place le langage au premier plan.

Hegel, dans son vaste schéma historique des arts, considère la poésie comme l'art qui s'approche le plus de l'Idée, notion qui renvoie au principe intelligible, unifié et universel de la réalité.

Nietzsche, en résonance avec Schopenhauer, désigne la musique comme étant le plus puissant des arts. Les sons exprimeraient directement la Volonté, et cela sans décrire des phénomènes particuliers ou des sentiments individuels²⁷.

²⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 22.

²⁷ Ariano Suassuna, *op. cit.*, p. 282.

Beaucoup d'autres philosophes ou artistes ont élu un art souverain. La netteté de ses frontières se révèle seulement lorsque nous choisissons des critères produisant à la fois une classification et une certaine forme de hiérarchie. Les systèmes philosophiques et les préférences personnelles finissent par intervenir de façon décisive dans la construction des différences.

Il est impossible d'établir le nombre des arts, mais il n'est pas moins impossible d'instituer entre eux une hiérarchie ou un ordre impliquant une prise de position constante [...]. Chacun établit son propre système des arts, concrètement, à son propre gré, basé sur sa propre culture, sa propre sensibilité, ses propres préférences personnelles, ses propres ouvertures spirituelles : très peu sont ceux qui ont une sensibilité semblable pour tous les arts ; une égale connaissance dans les différents arts est difficile à acquérir, et la spiritualité de chacun a ses propres besoins et particularités.²⁸

Les signes de différences se transforment selon les frontières et les distinctions établies. Les arts s'approchent et s'éloignent en fonction de notre regard. Il semble que la différence des arts soit définie par les différents regards.

3. Des contours stables : à la recherche des attributs constants en musique et en peinture

Après avoir parcouru succinctement les possibilités de distinguer les arts entre eux, nous allons tisser quelques considérations sur la musique et la peinture, les arts protagonistes de la deuxième partie de ce travail. Au lieu de frontières ou de limites rigides, nous présenterons seulement quelques contours qui peuvent contribuer aux réflexions de la partie suivante. Nous nous tiendrons d'une part à des attributs plus généraux, récurrents parmi les systèmes présentés plus haut et, d'autre part, à l'intuition et au sens commun qui, parfois, coïncident avec les théories les plus élaborés. Deux aspects fondamentaux des arts seront privilégiés : la matière et la relation avec le temps et l'espace.

²⁸ « Impossível, portanto, estabelecer o número das artes, mas não menos impossível instituir entre elas uma hierarquia ou uma ordem que implique uma recíproca e constante tomada de posição, apesar de que este assunto tenha sido tentado por mais de mil vezes. Um sistema das artes cada um o faz, concretamente, por sua própria conta, com base na própria cultura, na própria sensibilidade, nas próprias preferências, nas próprias aberturas espirituais: poucos têm uma sensibilidade igual para todas as artes; uma igual cultura nas diversas artes é difícil de ser conseguida, e a espiritualidade pessoal de cada um tem necessidades próprias e peculiares. » Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 179.

a) Musique

Nous nous basons tout d'abord sur le plus élémentaire. La musique est l'art des sons. Rien n'est plus vrai, bien que ce soit assez vague. Sur un ton plus poétique nous pouvons dire que la musique est l'art du temps. Qu'elle soit tonale, atonale, minimaliste, dodécaphonique ou spectrale, la musique n'échappe pas à son destin d'être une succession d'événements sonores, soumis à l'autorité d'un temps chronométrique.

Ce n'est pas seulement un art du temps, mais un art du moment, dont l'existence comme art est de même nature que celle de la danse, de la poésie, du théâtre, bref de toute action dont l'unité n'est que celle d'une durée dont les éléments retomberaient au néant du silence à mesure qu'ils passent, si la mémoire ne la constituait en leur conférant une subsistance au moins provisoire et une façon de spiritualité. La musique étant essentiellement éphémère, elle est, comme on l'a dit, l'art de ce qui va mourir, mais elle est aussi l'art de ce qui veut naître et son aptitude victorieuse à affirmer l'existence qu'elle crée est inséparable de sa résignation essentielle à périr.²⁹

Si nous parlons de la musique en tant qu'art des sons, cela ne suscite aucun étonnement. Cependant, si nous parlons de forme, cela semble naturel seulement aux initiés. Concevoir la notion de forme dans un art dont la matière, dans son sens le plus direct, se borne à des impalpables et éphémères vibrations de l'air, sera forcément un exercice d'abstraction. La forme musicale, par elle-même, tend à établir une sorte d'analogie avec les formes visuelles, car il est plus facile d'imaginer un principe d'unification entre plusieurs points dans l'espace que d'ordonner des éléments que se succèdent dans le temps, comme la musique.

Pour affirmer l'art musical dans ses différences ou dans ses attributs les plus stables, nous nous tenons donc aux compréhensions les plus tangibles de la musique, c'est-à-dire les sons, sa relation avec le temps et le sens auquel elle se destine, l'audition³⁰.

b) Peinture

Nous avons vu, dans la deuxième section de ce chapitre, que les notions sur lesquelles les philosophes et les esthètes ont établi leurs classements et, dans certains cas, ont imposé les limites des arts, sont des critères souvent assujettis à un certain degré d'arbitraire. Chacun, à sa façon, argumente et légitime les paramètres qu'ils ont élus

²⁹ Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 147.

³⁰ Nous savons que les gestes d'un pianiste, par exemple, jouent un rôle dans notre appréhension musicale. Néanmoins, il est évident que c'est principalement aux oreilles que la musique s'adresse, et non pas aux yeux.

comme les principaux. Ceux-ci varient en fonction de la relation au temps, à l'espace, aux organes des sens ou à la charge sémantique, entre autres. Dans toutes les classifications existe un degré de véracité et de validité. Cependant, si nous appliquons à un système les principes utilisés dans un autre, la plupart des classements ne résisteront pas.

Considérer la peinture comme art l'espace, comme dans les classements traditionnels, serait, dans d'autres systèmes, refuser sa relation avec le temps. Nous reconnaissons aisément que le temps intervient à tous les niveaux d'une peinture, de l'idée première à l'appréciation. Néanmoins, considérer la peinture comme art de l'espace n'est pas nécessairement la négligence de sa relation avec le temps. La notion de l'espace contient des attributs plus facilement associables à une solidité matérielle que la notion de temps. Mesurer les formes et les couleurs d'un tableau dans l'espace semble plus réalisable que mesurer les interférences du temps dans son instauration, son exécution ou sa réception.

L'art du peintre est celui de produire des objets matériels, visuels, dans l'espace, même si nous reconnaissons qu'autant le temps que le mouvement sont des éléments inhérents à et inséparables de la peinture.

c) L'autonomie des muses : l'indépendance des arts devant la menace de l'unité

Les muses agissent au pluriel et au pluriel affirment leurs différences et leurs attributs les plus intimes et intransférables. On peut se contenter d'accepter que la pluralité des arts soit une donnée propre à l'art et, ainsi, il est permis d'établir des classifications et des systèmes. Car, ces derniers existent seulement parce que le pluriel est reconnu et se superpose aux caractéristiques plus générales de l'art, au singulier. Cependant, il existe tant de classements que, pour affirmer et réaffirmer les différences des arts, il faudrait classer ces classements, eux-mêmes divergents en ce qui concerne la compréhension même de la notion d'art. C'est une tâche énorme et qui nous amènerait probablement seulement à apprécier ce que Nancy a appelé « spectre de la dispersion des arts »³¹. Il est évident qu'une spécification absolue des arts est inviable. La question est de savoir sur quel fond et dans quels buts nous voulons établir une division quelconque. Lorsque nous nous attachons aux particularités des arts, il semble que nous ayons deux options : soit nous fermons les yeux à la question ontologique de l'unité des arts, soit nous la prenons en considération.

³¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 12.

Cette unité peut apparaître autant comme un fond doux que comme un spectre qui nous hante.

L'unité des arts résiderait dans une source intouchable d'où les forces des muses, plurielles, jailliraient. L'art, dans sa réalité, est pluriel. Ainsi, les muses affirmeraient sa force : « de séparation, d'isolement, d'intensification et de métamorphose »³².

Accepter complètement la différence entre les arts revient à être d'accord avec le poète Fernando Pessoa :

Car l'unique signification occulte des choses,
c'est qu'elles n'aient aucune signification occulte.
Il est plus étrange que toutes les étrangetés
et que les songes de tous les poètes
et que les pensées de tous les philosophes,
que les choses soient réellement ce qu'elles paraissent être
et qu'il n'y ait rien à comprendre.

Oui, voici ce que mes sens ont appris tout seuls :
les choses n'ont pas de signification : elles ont une existence.
Les choses sont l'unique sens occulte des choses.³³

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ Fernando Pessoa, *Le Gardeur de troupeaux*, in : Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 57-58.

Chapitre 2 : De la ressemblance entre les arts

Chaque art a son langage propre, c'est-à-dire ses moyens qui n'appartiennent qu'à lui. C'est pourquoi chaque art fait un tout refermé sur soi. Chaque art est une vie singulière. Il est à soi-même un empire. Aussi les moyens des divers arts sont-ils en apparence parfaitement différents. Son, couleur, mot !... Mais, au bout du compte, dans leur profondeur, ces moyens sont absolument semblables ; le but ultime efface les différences apparentes et met à nu l'identité même.³⁴

Les différences s'exhibent de façon incisive. Par le biais de matériaux et de techniques les plus variés, les arts, autonomes, affirment leurs territoires. Néanmoins, comme le chapitre précédent nous l'a démontré, les frontières de ces territoires varient selon le rythme des regards et, soit dans leurs dimensions ontologiques, soit par un regard plus pragmatique sur les rapports entre les arts, des ressemblances surgissent à l'intérieur même des différences.

Dans ce chapitre, nous proposerons une réflexion en trois temps.

Dans un premier temps (Les muses : *rencontre avec l'unité originelle*), nous nous lancerons à la recherche des attributs communs des arts, d'ordre à la fois philosophiques et scientifiques. D'un singulier utopique qui englobe tout jaillit la pluralité des muses, différentes et libres. Cependant, en ce qui concerne leur profondeur et leurs relations mutuelles, une nouvelle singularité se présente. Sans refuser les différences, les propriétés communes aux arts s'affirment dans une sorte de « fond indifférencié », dont les matières artistiques partagent leur condition qualitative, immensurable, et les arts construisent des liens spéciaux entre le temps et l'espace. La science actuelle montre à travers l'imagerie cérébrale que les sens sont très imbriqués, et confirment ainsi ce que quelques artistes ont proclamé depuis le romantisme. Une synesthésie généralisée, qui accepte une conjonction entre le sujet et l'objet, d'après les préceptes de la phénoménologie de Merleau-Ponty, s'inscrit également dans la compréhension de la ressemblance entre les arts.

Dans un deuxième temps (Comparer les incomparables : *présupposés pour une approximation des arts*), nous nous attacherons à l'esthétique comme discipline, et à l'inclusion des principes et des méthodes comparatistes en son sein. Dans le domaine de l'esthétique comparée, discipline qui permet l'affrontement d'œuvres et de processus distincts, s'installe une pratique comparatiste qui souhaite dépasser les frontières et multiplier les angles à partir desquels nous observons les rencontres entre les arts. Le comparatisme s'affirme en tant qu'attitude d'observation qui, tout en respectant

³⁴ Vassily Kandinsky, in : Gérard Denizeau, *Musique et arts visuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique – Musicologie », 2004, p. 9.

l'individualité des œuvres et des rencontres, légitime la subjectivité des conclusions et des découvertes.

Et, finalement, nous nous tournons vers la notion de ressemblance même. Autrefois fondatrice de toute la logique, la ressemblance a été longtemps prise comme notion fondamentale sur laquelle le monde s'ouvrait à la connaissance. Cependant, bouleversée par la volubilité qu'elle instaurait, la ressemblance a quitté sa position d'honneur. La troisième partie de ce chapitre (*Les ressemblances informes : pour l'actualisation d'une notion*) a pour but de porter un regard nouveau sur les significations de « ressemblance » dans le contexte de la comparaison artistique.

1. Les muses : la rencontre avec l'unité originelle

L'art et les arts – singulier et pluriel – dialoguent encore une fois. Les muses se promènent librement et de façon autonome, mais la puissante mémoire de leur mère Mnémosyne évoque leur origine et leur sang communs. L'Un, une fois tourné vers le multiple, affirme sa diversité, et cela sans renier son lien avec l'unité première. Toutes les évidences qui définissent les différences des muses montrent leurs fragilités dès que nous y portons un deuxième regard. Malgré le fait qu'ils affirment des attributs uniques, les arts sont toujours impurs, car ils reflètent l'impossibilité de distinguer avec netteté les limites entre les sens.

a) Du pluriel à un autre singulier

En regardant avec recul les principaux systèmes de classification des arts et leurs fondements, nous concluons, dans la voie de Luigi Pareyson, que la tâche d'aborder la diversité des arts n'est jamais séparée de celle d'expliquer son unité³⁵.

Le trajet « du pluriel à un autre singulier » propose maintenant de partir de l'acceptation des différences des arts et d'aller à la rencontre d'une unité fondamentale et ontologique présente dans chaque œuvre. Toutes les œuvres d'art s'instaurent à la fois comme un tout et comme une partie d'une totalité.

Telle est la force des Muses : elle est à la fois de séparation, d'isolement, d'intensification et de métamorphose. De quelque chose qui faisait partie d'une unité de signification et de représentation, elle fait autre chose, qui n'est pas une partie

³⁵ Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 174.

détachée, mais la touche d'une autre unité – et celle-ci n'est plus de signification. Elle en est en suspens, elle touche à ses extrémités.³⁶

Du pluriel au singulier, mais un singulier qui ne néglige pas son contraire. Dans cet oxymore, qui présente la tendance de concilier les opposés réside le noyau d'une pensée qui nous semble un bon compromis entre le pragmatisme de la différence et une réflexion philosophique tendant à la généralisation de la ressemblance.

[...] l'Un de l'unité n'est pas Un « une fois pour toutes », mais a lieu, au contraire « toutes les fois pour une », si l'on peut dire. Chacun des arts expose à sa façon l'unité d'« art » qui n'a ni lieu ni consistance hors de ce « chacun » – et plus encore, l'unité d'un seul art n'est ex-posée en ce sens que dans ses œuvres une à une.³⁷

Les arts se séparent de l'Art idéal, inaccessible et unique, deviennent pluriels, affirmant leurs contours et leurs limites, et, ensuite, se dirigent vers un singulier. Néanmoins, il s'agit d'un singulier nouveau et paradoxal, qui accepte la différence. Car il s'aperçoit que l'autonomie ne veut pas dire dissociation et que son indépendance n'est pas forcément menacée par cette parenté.

b) Les propriétés communes des arts

Pour illustrer une propriété commune et généralisée des arts, nous prendrons tout d'abord ce que John Dewey a appelé un « tout subjacent », c'est-à-dire un contexte indéterminable à partir duquel le phénomène artistique peut s'installer. Ce contexte indéterminable est une condition indispensable pour que toute expérience puisse être cohérente. Selon lui, l'art en général a la capacité d'aviver la sensation de totalité de quelque chose de défini qui s'impose face à l'indéfini, soit le « tout subjacent »³⁸.

Les arts doivent se ressembler aussi sur un autre angle. En ce qui concerne les matières artistiques, dans leur compréhension la plus fondamentale (les sons, les encres, les pierres, etc.), un attribut commun les relie. Il s'agit de leur nature surtout qualitative. Les œuvres peuvent être mesurées comme n'importe quel objet physique, mais ces données quantitatives ne tiennent pas compte des propriétés esthétiques des formes, des couleurs, des sons, etc. La nature essentiellement qualitative des matières artistiques se constitue dans un attribut commun à tous les arts.

³⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 58.

³⁸ John Dewey, *Arte como Experiência*, São Paulo, Martins Fontes, 2010, p. 350-351.

Combien certaines pages du vieux maître [Beethoven] contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus d'imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est « invisible » dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres ?³⁹

Curieusement, le temps et l'espace peuvent être également des éléments pour approcher les arts :

La musique, de façon analogique à une œuvre plastique, est aussi objet esthétique, objet de contemplation esthétique. Son objectalité se révèle, il est clair, moins d'une façon immédiate qu'indirecte : non pas dans l'instant qui résonne, mais seulement lorsque l'auditeur, à la fin d'une phrase, se tourne vers ce qui s'est passé et le représente pour soi-même comme un tout consistant. La musique prend à la fois une forme presque spatiale ; ce qu'on a entendu est consolidé en quelque chose qui est devant nous, dans une *objectivité subsistant pour soi*.⁴⁰

c) Le chœur des muses : la synesthésie comme règle

Johannes Kreisler, un des personnages des *Contes* de Hoffmann, est un « petit homme de veste couleur de do dièse mineur avec le col couleur de mi majeur »⁴¹. Dans la littérature pullulent des exemples d'écrivains et poètes qui font des jeux de mots similaires. Il s'agit parfois d'une simple figure de style, comme un effet rhétorique, mais certains de ces jeux de mots peuvent révéler l'existence d'une réelle intersection entre les sens, ce que l'on appelle synesthésie.

D'ailleurs, ce sont des artistes qui, à partir du XIX^e siècle et du début du siècle dernier surtout, ont, d'une certaine façon, annoncé et proclamé une synesthésie généralisée, qui s'appuyait sur l'unité de la perception. La thèse d'une intégration sensorielle a été défendue plus tard par la phénoménologie, ainsi que par de récentes recherches en neurologie⁴².

³⁹ Claude Debussy, in : Jean-Yves Bosseur, *Musique et beaux-arts: de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, p. 170.

⁴⁰ « A música, de modo análogo a uma obra de arte plástica, é também objeto estético, objeto de contemplação estética. A sua objetividade mostra-se, claro está, menos de um modo imediato do que indireto: não no instante em que ressoa, mas só quando o ouvinte, no fim de uma frase ou de um membro, se vira para o que decorreu e o representa para si como um todo consistente. A música toma ao mesmo tempo uma forma quase espacial; o que foi ouvido consolida-se em algo que está diante de nós, numa *objetividade por si subsistente*. » Carl Dahlhaus, *Estética Musical*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 23.

⁴¹ Selon la version en langue portugaise : « [...] homenzinho de paletó cor de dó sustenido menor com um colarinho cor de mi maior. » Oliver Sacks, *Alucinações Musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 167.

⁴² Oliver Sacks, au chapitre dédié à la synesthésie dans le livre cité ci-dessus, mentionne des études scientifiques récentes qui montrent, à travers des méthodes d'imagerie médicale, la complexité et la plasticité de réseaux neuronaux. Les organes des sens sont plus connectés et hybrides que nous l'imaginions il y a quelques années.

La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir.⁴³

Une fois que nous dirigeons complètement notre audition ou notre vision vers un objet précis, nous nous perdons assez rapidement à l'intérieur de cet objet et nous retrouvons ce qui a été mentionné par des auteurs bien divers : « atmosphère de généralité » (Merleau-Ponty), « tout subjacent » (Dewey), « bruit de fond du Monde » (Serres)⁴⁴.

Le « chœur des muses » de ce chapitre a la synesthésie comme règle. Une synesthésie qui comprends les arts et les sens comme multiplement uniques et uniquement multiples. Une synesthésie qui ne refuse pas la spécificité des sens, car chacun d'eux a une façon particulière de s'intégrer et de se rendre à la perception.

2. Comparer les incomparables : présupposés pour une approximation des arts

La réflexion sur la dualité entre le singulier et le pluriel, ou l'unicité et la multiplicité, s'établit concrètement dans la forme des relations entre les éléments. Et au sein de ces relations se situe un processus cognitif fondamental nommé comparaison. La réalité de la différence des choses n'empêche pas que des ressemblances, objectives ou non, et de toutes les natures, puissent être observées. Cependant, il est important que ces ressemblances entre des objets s'affirment quelque part et avec une certaine rigueur. Dans notre cas, dans lequel il s'agit de rechercher les ressemblances entre les objets artistiques, l'esthétique comparée doit être l'espace approprié à l'étude. En son sein réside le comparatisme, qui se présente non pas en tant que pure technique de recherche, mais en tant que vraie discipline, dans le sens le plus large, comme branche de connaissance, avec des buts et des méthodologies particuliers.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 275.

⁴⁴ Toujours dans sa *Phénoménologie de la perception* (*ibid*, p. 257), Merleau-Ponty se sert du terme « atmosphère de généralité » pour décrire la place sur laquelle s'inscrit l'expérience. Quant au « bruit de fond du Monde », il s'agit des termes utilisés par Michel Serres dans son récit sur l'apprentissage musical d'Orphée dans son ouvrage *Musique*, Paris, Le Pommier, coll. « Essais », 2011, p. 11. Le « tout subjacent » de Dewey a déjà été cité plus haut.

a) Esthétique comparée

L'esthétique, d'après Pareyson, a parmi ses objectifs celui d'établir ce qui est spécifique à un certain art, dans un cadre qui soit intéressant à tous les autres arts⁴⁵. La discipline doit prendre en compte la totalité des aspects de l'expérience artistique et elle comporte en soi-même la possibilité d'être exercée avec un biais comparatif. Dans l'esthétique comparée nous explicitons la dimension plus comparative de l'esthétique en confrontant des œuvres et des processus d'arts distincts. Il ne suffit pas d'affirmer une parenté globale des arts, car la discipline souhaite pénétrer dans le cœur de chaque art et rechercher des correspondances, en dégagant ce que les arts peuvent avoir en commun, ce que nous pouvons transposer d'un art à l'autre ou leurs influences mutuelles⁴⁶. Il est nécessaire de respecter trois exigences pour constituer les lignes de force de cette discipline : **1.** Transposer rigoureusement et élargir de façon légitime et méthodique une terminologie permanente ; **2.** Rechercher l'extension de chaque fait perçu et évaluer son importance et son lieu architectonique, c'est-à-dire sa position hiérarchique parmi les diverses lois morphologiques qui dirigent l'œuvre ; **3.** Ténacité, patience et exigence permettent de forger les outils (vocabulaire, méthode, expérimentations) en visant une progression féconde, une accumulation de connaissances, une organisation systématique et une pénétration effective au cœur des faits⁴⁷. À partir de ces prémisses, l'approche méthodologique sera aussi variée que les possibilités d'interférences mutuelles dans les diverses activités artistiques.

Cependant, pour mieux construire les présupposés d'une réflexion sur les arts comparés, il sera important de comprendre en quoi il s'agit d'une proposition comparatiste, soit dans ses significations générales, soit dans la spécificité de son application à un dialogue entre les arts.

b) Comparatisme

Comparer ? Il n'est rien que l'esprit humain fasse si naturellement.⁴⁸

Reconnaître, différencier, choisir. Toutes ces tâches essentielles se heurtent à ce processus cognitif nommé comparaison. Du désir de systématiser la comparaison et de

⁴⁵ Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 11-17.

⁴⁶ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸ Marcel Detienne, « L'art de construire des comparables », in : *Critique internationale*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002/1 (n° 14), p. 68.

faire de sa pratique une discipline jaillit le comparatisme. Il se définit par la façon par laquelle il aborde les phénomènes et fournit des explications. Ses caractéristiques varient selon la ou les disciplines auxquelles il s'attache. « Or, le comparatisme n'est autre que l'exigence du principe de multiplier les angles de vision, ce que nous appelons les topiques, afin de dégager les éléments d'une herméneutique plurielle. »⁴⁹ Dans l'esprit comparatiste, il y a le désir de laisser en suspens ce que Marcel Detienne a appelé « vérité intime des convictions et des adhésions »⁵⁰.

La tâche essentielle du comparatisme sera alors d'élaborer un interlangage, par lequel le comparatisme pourra se définir comme une démarche de description, permettant d'envisager une multitude de « discours » [...]. L'élaboration d'un interlangage descriptif par le comparatiste permettra d'envisager une ethnographie ouverte, étudiant les cultures comme *polysystèmes* en contact.⁵¹

Les auteurs de cet extrait s'adressent aux pratiques ethnographiques d'approximation des cultures distinctes. Cependant, il ne nous semble pas équivoque de transposer ce qu'ils comprennent comme polysystème à des objets quelconques qui comportent des éléments internes passibles de susciter des tensions et des contacts. L'individu qui exerce le comparatisme élabore un « inter-langage » et décrit les rencontres des objets.

c) La méthode comparatiste

La méthode comparatiste comporte une intention d'arriver à une forme d'unité des éléments, sans refuser les différences. Dans la pratique comparatiste, la méthodologie doit être surtout une attitude d'observation. « Le comparatisme consiste plutôt en un regard global et totalisant, un regard personnalisé, même s'il est collectif. »⁵² Les méthodes doivent venir de ce regard personnel immergé dans la singularité des expériences, de la perception et de la culture du chercheur. Et, dans ce champ, « le comparatiste établit des méthodes de transposition exemptes de hiérarchisation, nées de l'observation méthodique de la rencontre des cultures. »⁵³ Le comparatisme commence avec une prise de conscience

⁴⁹ Guy Jucquois, *Le Comparatisme: généalogie d'une méthode*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1989, p. 3.

⁵⁰ Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 68.

⁵¹ Guy Jucquois et Pierre Swiggers (ed.), *Le Comparatisme devant le miroir*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1991, p.17.

⁵² Guy Jucquois et Christophe Veille (ed.), *Le Comparatisme dans les sciences de l'homme*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 26.

⁵³ Cécile Auzolle (ed.), « Avant-propos », in : *Les Comparatisme: enjeux et méthodes*, Actes de la rencontre interartistique du 21 mars 2005, Bourg-la-Reine, Éditions musicales Aug. Zurfluh, 2006, p.8.

de la complexité des objets, pour, ensuite, inciter une perception plus aigüe de son caractère divers et de la nécessité d'un pluralisme d'angles d'approximation.

Dans le cadre de l'esthétique comparée, le comparatisme doit se baser sur un pluralisme herméneutique et, ainsi, proposer une multiplicité de voies sur lesquelles la pensée interprétative s'élabore. Méthodologiquement, ce qui nous paraît important est la confrontation incessante des objets et le désir de libérer un complexe de connaissances, plutôt que de nous attacher à des savoirs définitifs⁵⁴.

3. Les ressemblances informes : pour l'actualisation d'une notion

Nous présenterons un petit panorama de la notion de ressemblance pour, ensuite, proposer son actualisation, d'après des préceptes présentés par Georges Didi-Huberman⁵⁵.

a) Signatures et similitudes comme empreintes de la ressemblance

Les ressemblances jusqu'à la Renaissance possédaient un énorme pouvoir. À partir de l'observation de signes, des attributs physiques ou spirituels des choses, l'homme distinguait et réunissait ce qu'il considérait comme semblable. La reconnaissance du semblable était permise grâce aux signatures des choses.

Il n'y a pas de ressemblance sans signature. [...] Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement. [...]. Les ressemblances exigent une signature, car nulle d'entre elles ne pourrait être remarquée si elle n'était lisiblement marquée.⁵⁶

Jusqu'à la Renaissance, les ressemblances avaient besoin des signes visibles pour se révéler, sinon toutes leurs combinaisons courraient le risque de se vider, « de demeurer dans la nuit »⁵⁷. Jusqu'au XVI^e siècle, les choses de l'univers, soit le macro et le micro,

⁵⁴ Dans la thèse, nous citons la proposition méthodologique des sept étapes pour réduire le risque de lacunes et d'incohérences dans la proposition interdisciplinaire de Gérard Denizeau, « Du comparatisme dans la transdisciplinarité », in : *5^e Rencontres de l'Observatoire musical français. Musicologies d'aujourd'hui*, Danièle Pistone (dir.), Paris, OMF, 2009, p. 30. Nous citons également les quatre familles méthodologiques proposés par Jean-Jacques Nattiez dans *La Musique, les images et les mots*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2010, p. 35-39 : 1. Les auteurs qui s'attachent vigoureusement à l'esprit du temps ; 2. Ceux qui situent les liens des œuvres dans l'instance de leur thématique ; 3. Ceux qui recherchent la parenté des arts dans son rapport structurel ; 4. Une conjonction des trois dernières dans laquelle intervient autant les processus créateurs que les perceptifs.

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1995.

⁵⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 41-43.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

communiquaient entre elles par le biais de la ressemblance. La trame sémantique de la ressemblance était très riche et incluait, parmi d'autres, les figures suivantes : *Amicitia*, *Aequalitas* (*contrasensus*, *consensus*, *matrimonium*, *societas*, *pax* et *similia*), *Consonantia*, *Concertus*, *Continuum*, *Paritas*, *Proportio*, *Similitudo*, *Conjunctio*, *Copula*, *Convenientia*, *Æmulatio*, *Analogia* et *Sympathia*, etc.⁵⁸ Les quatre dernières, d'après Foucault, sont les figures d'articulation de la ressemblance les plus importantes. Ce sont les quatre similitudes, la base de notre troisième chapitre.

b) La crise de la ressemblance

L'importance donnée autrefois aux termes « ressemblance », « similitude » et « signature », surtout à la Renaissance, n'a aucun équivalent avec l'incrédulité face à ces mêmes notions dans les siècles postérieurs. Bien que l'homme ait continué à s'attacher, consciemment ou pas, à la logique de la ressemblance, celle-ci a quitté son poste de « signe de la sagesse divine », régulateurs du savoir, et a perdu drastiquement son prestige. Les ressemblances et ses marques, nettes et révélatrices, n'étaient plus fiables. La mutabilité des choses et des regards minait la force du terme. Plus nous regardons et comparons, plus des ressemblances jaillissent et, avec elles, une certaine incroyance. Les ressemblances ne sont plus des œuvres de Dieu, mais plutôt de l'homme. Après la Renaissance, la ressemblance passe d'une place centrale à un subterfuge pour la comparaison des choses, pourtant souvent incomparables.

c) Des nouvelles ressemblances

Il est important de noter le fait que des ressemblances vraies et figées en réalité n'existent pas, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a plus de ressemblances. Elles se font présent, non plus dans une instance absolue, mais dans la mesure où nous sommes capables de les valider.

De l'objet, les ressemblances migrent vers le regard, et sa reconnaissance s'insère effectivement dans l'expérience, comme une double expérience, à la fois subie et ouvrée, comme celle de Georges Bataille d'après l'interprétation de Georges Didi-Huberman⁵⁹.

Les signatures sont sorties de leur zone de sécurité, et la lecture des choses et du monde s'ouvre à une compréhension qui va au-delà d'une description des contours.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 9.

Il est vain d'envisager uniquement dans l'aspect des choses les signes intelligibles qui permettent de distinguer divers éléments les uns des autres. Ce qui frappe les yeux humains ne détermine pas seulement la connaissance des relations entre les divers objets, mais aussi bien tel état d'esprit décisif et inexplicable. C'est ainsi que la vue d'une fleur dénonce, il est vrai, la présence de cette partie définie d'une plante ; mais il est impossible de s'arrêter à ce résultat superficiel : en effet, la vie de cette fleur provoque dans l'esprit des réactions beaucoup plus conséquentes du fait qu'elle exprime une obscure décision de la nature végétale. [...] il est inutile de négliger, comme on fait généralement, cette inexplicable *présence réelle*, et de rejeter comme une absurdité puérile certaines tentatives d'interprétation symbolique.⁶⁰

Dans les idéaux de Bataille (1897-1962) exprimés dans la revue *Documents*, George Didi-Huberman reconnaît une rupture décisive dans la façon de penser la ressemblance, en perturbant ses fondements dans une « cruauté des ressemblances »⁶¹. En approchant des images d'origines les plus diversifiées, il a apporté une manière nouvelle et toujours inexploitée de penser les ressemblances. Elles ne se présentent pas en termes fixes, mais plutôt comme quelque chose d'éternellement labile. Plutôt que les clôtures abstraites du terme, il choisit des ouvertures concrètes⁶².

Comprises de la façon présentée par Didi-Huberman, nos ressemblances jailliront de l'intégration des ressemblances perçues et construites. Dans le contact forgé ou souhaité entre des œuvres artistiques, nous rechercherons les forces qui conduisent, souvent secrètement, la transmission des ressemblances ou le jeu des ressemblances et des différences.

⁶⁰ Georges Bataille *in* : Didi-Huberman, *ibid.*, p.187.

⁶¹ *Ibid.*, p. 2.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

Chapitre 3 : Quatre similitudes

Dans la route sinueuse des Pyrénées françaises, le jeune Paul se voit poursuivi par un vieil homme à cheval. Celui-ci, poussé par une *émulation* hors de l'ordinaire, ne cesse de diriger des regards de *sympathie* vers Paul. Quelques kilomètres plus loin, les deux hommes se retrouvent dans un refuge et le jeune, d'origine humble, gêné par la situation, exige des explications sur l'étrange comportement du cavalier. Ce dernier se présente comme étant Monsieur Despin, préfet d'un village et possesseur d'une petite fortune. Ses quatre derniers mois ont été dévastés par une terrible tragédie, car il a perdu son fils unique, qui s'appelait également Paul. Son épouse, qui passait des heures et des heures sur le tombeau du fils, reçut de Notre Dame le message suivant: « Allez dans les Pyrénées et vous retrouverez votre fils ». M. Despin respecta la demande de sa femme et reconnut Paul comme son fils. Ému, le préfet invite le jeune à l'accompagner et lui dit : « Un mot et vous serez riche ». Paul réfléchit quelques instants, mais refuse la proposition. L'accepter serait renier sa vraie famille, se laisser séduire pour la richesse et trahir ses valeurs. Son nom, son âge et son aspect physique coïncident avec ceux du fils de M. Despin. Rien de plus. Le vrai fils est irremplaçable, comme Paul l'est pour sa vraie famille. Charles Nodier (1780-1844), l'auteur de ce récit que nous venons de résumer, conclut le conte en disant que, par *analogie*, nous pouvons tirer des leçons morales exemplaires de cette histoire. L'auteur souligne qu'il s'agit d'un fait réel et que les noms des personnages ont été préservés, même s'il semble être *convenable* à une fiction.

Le conte *Paul ou la ressemblance*⁶³ illustre quelques nuances étymologiques parmi les principales de la notion de « ressemblance ». Les termes en italique – sympathie, émulation, analogie et convenable – ont été utilisés dans la version originale de Nodier et son étroitement liés à la notion étudiée. Ces quatre termes convergent autant vers les principales acceptions observées dans une recherche étymologique que vers les quatre figures d'articulation de la ressemblance dans le XVI^e siècle présentées par Foucault : la *sympathia*, l'*æmulatio*, l'*analogia* et la *convenientia*⁶⁴.

Cependant, au contraire de la Renaissance où on les prétendait vraies, nos similitudes ne se configurent pas dans l'imposition d'un sens particulier ou dans un terme fixe, mais plutôt comme un spectre de significations. Marques de ressemblance, les similitudes de cette recherche (sympathie, émulation, analogie et *convenientia*) seront

⁶³ Charles Nodier, *Contes*, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 643-659.

⁶⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 32-40.

construites à partir d'un certain nombre de définitions et de réflexions provenant des contextes les plus variés. L'arbitraire du choix des sources est justifié, au moins partiellement, par l'application particulière que nous allons faire des termes étudiés dans la partie suivante de ce résumé de thèse. Chacune des quatre similitudes présentées sera constituée d'une sorte d'atmosphère conceptuelle nourrie par un spectre de significations. Au milieu d'un certain nombre de définitions et de directions conceptuelles que nous présenterons pullulent quelques anecdotes qui illustrent de curieuses applications des similitudes étudiées et qui dégagent des caractéristiques particulières et représentatives du terme.

1. Sympathie

En 1658, le philosophe et alchimiste Kenelm Digby doit défendre, devant une illustre assemblée, les vertus d'une certaine *poudre de la sympathie* contre l'accusation de charlatanisme et sorcellerie⁶⁵. Ce produit est censé soigner à distance les plaies et les blessures. Il suffit de recueillir un petit échantillon du sang du patient et de le plonger dans une solution diluée dans l'eau⁶⁶. La substance, affirme Digby, contribuerait à l'harmonisation cosmique du monde. Par l'intermédiaire du sang, mais sans un contact effectif avec la blessure, il semble donc possible de soigner, de transformer. L'auditoire reste divisé. La majorité est réticente à l'idée d'un tel pouvoir. Digby commence son discours en exposant un exemple concret, celui de Jacques Howel, secrétaire du duc de Bouquingan. Blessé à la main, Jacques Howel risque l'amputation. Il en est sauvé grâce au recours à la poudre magique.

Cette curieuse anecdote du XVII^e siècle illustre bien deux attributs toujours actuels de la sympathie : d'une part, l'extraordinaire force d'une croyance en sa capacité à transformer et à altérer la matière et les êtres, même à distance, et d'autre part, l'existence d'une puissante volatilité et, par conséquent, une méfiance à son égard. Son indéniable pouvoir s'accompagne de notre incapacité à la saisir et à la représenter de façon satisfaisante. Son immense champ d'action et sa capacité à s'ajuster à n'importe quel domaine ou objet peuvent devenir une menace à son application comme concept philosophique ou comme outil dans l'univers de l'esthétique.

⁶⁵ Kenelm Digby, *Discours fait en une célèbre assemblée : touchant la guérison des playes par la poudre de sympathie*, Paris, A. Courbet et P. Moet, 1658. Consulté à la Reserve de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris.

⁶⁶ La poudre de sympathie était constituée de vitriol pulvérisé et calciné.

a) Comme affinité

Du grec συμπάθεια [sumpátheia], la sympathie s'applique dans une communion de *pathos*, c'est-à-dire dans une « affinité, ressemblance de sentiments, convenance de goûts entre deux ou plusieurs personnes, accord, harmonie », comme nous révèle une de ses premières définitions, datant de 1534⁶⁷.

Au cours des siècles, la sympathie a acquis de nouvelles nuances, sans cependant trahir sa signification originale d'harmonie et d'affinité. Au XVII^e siècle, elle désigne des acceptions physiques, chimiques et biologiques, notamment l'aspect de contagion. Elle nous renvoie également à des concepts philosophiques tels que l'empathie et l'*Einfühlung*. La première est définie par un « ressenti affectif » qui fonde nos échanges intersubjectifs, perceptifs et existentiels⁶⁸. Dans l'*Einfühlung*, il y a la projection de notre subjectivité sur les êtres et les choses. C'est dans cette notion allemande que réside l'essence même du sentiment esthétique⁶⁹.

b) Sympathies absolues

Henri Bergson présente la sympathie, attachée à l'intuition, comme étant une force qui nous transporte « à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable »⁷⁰. Elle se présente comme un moyen de posséder une réalité de façon absolue, s'attachant à la métaphysique bergsonienne. D'une certaine manière, cette sympathie se rapproche des notions d'empathie et d'*Einfühlung*, car il existe une projection mutuelle de l'objet et de l'observateur. D'après David Lapoujade, la sympathie dans les écrits de Bergson serait également « le mouvement par lequel on fait l'effort sur soi pour rejoindre une intention purement spirituelle, immanente au tout et dont elle est comme l'intégrale »⁷¹. La sympathie demeure dans l'absolu, dans le noyau des choses, dans l'intuition qui meut les choses et les êtres vers un point, vers une manière de posséder la réalité.

⁶⁷ Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, p. 880.

⁶⁸ Sylvain Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle : Les notions philosophiques*, vol. I et II, Paris, PUF, 1990, p. 774.

⁶⁹ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 641.

⁷⁰ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2009, p. 179.

⁷¹ David Lapoujade, « Intuition et sympathie », in : F. Worms (dir.), *Annales bergsoniennes*, Paris, PUF, 2007, tome 3, p. 442.

c) Liberté des sympathies

Là nul chemin n'est déterminé à l'avance, nulle distance n'est supposée, nul enchaînement prescrit. La sympathie joue à l'état libre dans les profondeurs du monde. [...] En attirant les unes vers les autres par un mouvement extérieur et visible, elle suscite en secret un mouvement intérieur [...]. La sympathie transforme. Elle altère, mais dans la direction d'identique, de sorte que si son pouvoir n'était pas balancé, le monde se réduirait à un point, à une masse homogène, à la morne figure du Même : toutes ses parties se tiendraient et communiqueraient entre elles sans rupture ni distance [...]. C'est pourquoi la sympathie est compensée par sa figure jumelle : l'antipathie. Celle-ci maintient les choses en leur isolement et empêche l'assimilation.⁷²

La sympathie, d'après Michel Foucault, est la force qui stimule l'approximation des choses, même les plus éloignées. L'individualité de ces choses, cependant, serait assurée par les flux de sympathie et d'antipathie, comme par un mouvement d'attraction et répulsion.

Dans la sympathie se retrouvent donc des forces agissant dans et entre les objets et qui nous amènent à l'intérieur même des objets. Toujours dynamique, la sympathie comporte aussi, dans son sens courant, l'idée d'une atmosphère affective commune, d'affinité réciproque comprenant le caractère spontané d'une inclination et d'une tendance naturelles. Dans toutes les acceptions, elle va continuellement se révéler dans sa véracité et sa puissance, mais également dans sa mouvance et selon des règles parfois difficile à saisir et fugitives.

2. Émulation

Historien et critique du théâtre grec, Denys D'Halicarnasse illustre avec un petit récit, au I^{er} siècle de l'ère chrétienne, la deuxième similitude étudiée⁷³.

Il était une fois un homme d'une apparence physique effrayante. Son aspect provoquait partout la répulsion. Ses traits physiques repoussaient le regard des autres. Comme il était une très bonne personne, il ne voulait pas transmettre sa ressemblance aux descendants. Pour cela, il rassembla les plus belles images. Cela fait, le pauvre homme demanda à sa femme de regarder ces images régulièrement. Ainsi, ils seraient prêts à s'unir et de cette union inspirée naîtrait une très belle créature.

⁷² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 8-39.

⁷³ Denys d'Halicarnasse, *Opusculs rhétoriques*, vol.V, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 25.

a) Choc de significations

Lors d'une recherche étymologique sur la notion d'émulation, nous avons été confronté à deux sens du mot différents, voire complémentaires. D'une part, l'émulation associée à la jalousie et à la rivalité, d'autre part, un désir d'imiter ce que l'on apprécie. Cette ambiguïté peut être expliquée par l'étymologie du terme latin *aemulatio*, qui trouve son origine dans le mot grec *zélousis*, qui a donné à la fois le terme « jalousie » en français et le terme portugais *zelo*, qui veut dire « soin » et « attention »⁷⁴.

b) Mimesis, imitation et émulation

La conceptualisation de la mimesis est la plus ancienne des trois et anime les premières réflexions des Grecs anciens sur ce qu'aujourd'hui nous comprenons par art. Chez Platon, elle est appliquée dans les contextes les plus divers et concerne l'imitation de modèles idéaux et inaccessibles. L'art se situe dans la plus basse catégorie de la mimesis. C'est seulement avec Aristote que cette notion va acquérir une application plus noble à l'intérieur du domaine de la connaissance. La mimesis nous renvoie d'une part à une volonté insistante de sacraliser le geste artistique et au désir de dépasser des modèles artistiques réels et imaginaires. D'autre part, la mimesis, surtout celle aristotélique, nous donne la liberté à la fois d'imiter et de créer. L'imitation, dans notre trajet vers l'émulation, affirme sa vocation à la rivalité. Qu'elle soit négative ou positive, la rivalité jaillit toujours d'une admiration, qui peut prendre la forme de soin ou d'attention, ou surgir d'une sorte de jalousie ou de dédain. L'émulation est comme un stimulus pour surmonter un certain modèle et extraire ce qui s'y trouve de meilleur.

Le terme « imitation » provient de la traduction latine *imitatio* du grec *mimesis*. Au I^{er} siècle, elle fut distinguée de l'émulation par Denys D'Halicarnasse de la façon suivante : « L'imitation est l'action de reproduire le modèle dans les règles », tandis que l'émulation « est l'élan actif de l'âme, mis en mouvement par l'admiration de ce qui lui paraît beau »⁷⁵.

⁷⁴ Tiago Saltarelli, « Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimeses na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII », in : *Aletria*, julho de 2009, p. 255.

⁷⁵ Denys d'Halicarnasse, *op. cit.*, p. 27.

c) Ressemblance sans contact

L'émulation, telle que Foucault l'a présentée, abandonne partiellement son attachement à la causalité, parce qu'il n'est pas toujours possible de savoir quelle est l'image et ce qui est son reflet. L'émulation est

[...] une sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait, immobile, dans la distance. [...]. Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité : par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose.⁷⁶

L'émulation comporte, donc, dans son noyau des attributs de l'imitation, mais une imitation qui respecte la loi du lieu et dans laquelle les objets dans l'univers se répondent, sans se toucher.

3. Analogie

Hendrik de Wit commente une pensée par analogie du médecin et philosophe Andrea Cesalpino (1519-1603) :

Comme les plantes ressemblent aux animaux, on peut observer que les lianes enlacent en quelque sorte les arbres du voisinage ainsi que les mains [...]. On peut comparer la moelle de la tige d'une plante au cerveau et c'est donc la partie la plus noble d'une plante. C'est elle qui produit les graines et les germes.⁷⁷

Parmi les quatre similitudes, l'analogie est à la fois la plus ouverte à l'esprit scientifique et celle qui s'ouvre à de vraies équivoques. Elle comporte naturellement quelques paradoxes et sa topographie étymologique nous révèle tout genre d'application possible.

a) Univoque et équivoque

L'analogie, a priori, a été élaborée par l'école de Pythagore, théorisée en tant que proportion arithmétique, géométrique ou harmonique⁷⁸. Au cours des siècles, cependant, l'analogie s'éloigne de plus en plus de son biais mathématique et s'instaure dans de nouveaux ordres.

⁷⁶ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 34.

⁷⁷ Andrea Cesalpino, *in* : Hendrick de Wit, *Histoire du développement de la biologie*, vol. III, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1994, p. 351.

⁷⁸ Sylvain Auroux, *op. cit.*, p. 80.

L'analogie consiste à utiliser des connaissances acquises sur des phénomènes ou des situations pour les appliquer à d'autres phénomènes pour les comprendre [...]. L'analogie permet d'aborder l'inconnu à partir de ce que l'on connaît : elle a donc a priori une valeur adaptative majeure.⁷⁹

D'autre part, toute cette force de l'analogie peut s'estomper lorsque son utilisation se généralise et devient une simple ressemblance retrouvée entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents. « En ce sens, l'analogie est une des modes de raisonnement les plus essentiels et le plus incertains. »⁸⁰

b) Analogies de l'expérience de Kant

Lorsque nous nous tournons vers les lignes générales qui conduisent l'*analogie*, nous remarquons qu'il y a, d'une part, une approximation du terme vers le sens de la proportion mathématique et, d'autre part, une application du terme qui rentre plutôt dans le terrain de la sensibilité, de la puissance cognitive et de l'expérience.

Au XVIII^e siècle, Kant nous présente les *analogies de l'expérience*. Il s'agit d'une façon de comprendre une expérience à partir de la totalité des perceptions (ouïe, vision, etc.), car « l'expérience n'est possible qu'à travers une représentation d'une liaison nécessaire des perceptions »⁸¹. Kant présente trois types d'analogies associées à trois formes possibles d'inscription d'une chose dans le temps : permanence, succession et simultanéité. La première analogie concerne le principe de permanence comme repaire de tout genre de relation. C'est-à-dire qu'il nous faut quelque chose de stable pour que l'on puisse percevoir les changements. La deuxième concerne la successivité et se fonde sur le principe de causalité. Et la troisième analogie s'associe à la perception simultanée des choses dans l'espace en une constante action réciproque.

c) En dépassant les différences

La notion d'analogie oscille entre la ressemblance qu'elle signifie et la dissemblance qu'elle transpose, sans la refuser. D'abord liée à la proportion mathématique, l'analogie rencontre, dans un deuxième temps, son application étendue à des savoirs de toutes les natures. C'est dans cette dimension qu'elle s'affirme entant qu'instrument de

⁷⁹ Emmanuel Sander, *L'analogie, du naïf au créatif : analogie et catégorisation*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. III.

⁸⁰ Alain Rey, *op.cit.*, p. 300.

⁸¹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 2006, p. 250.

« découverte » d'un monde centré sur ses ressemblances et différences. « L'analogie est un pont par-dessus une frontière – qui ne s'en trouve pas abolie pour autant ; car la proportion rationnelle ne détruit pas les différences réelles. »⁸² Parmi les quatre similitudes, aucune n'est plus attachée à la différence que l'analogie.

4. *Convenientia*

La *convenientia*, ou « *convenance* » en français, provient du grec ὁμολοία, d'après Cicéron, et est la disposition de l'homme de vivre selon la nature et la raison⁸³. Ce sens se réfère à une cosmologie – correspondance, adéquation, consonance et relation de l'être avec le cosmos – et à un sens éthique et moral. Cependant, sans trahir ce principe fondamental d'harmonisation entre les êtres et les choses, la *convenientia* comporte encore beaucoup d'autres nuances, dont nous présenterons quelques-unes.

a) Harmonie des significations

Pour les stoïques, ainsi que pour l'esthétique classique, la *convenientia* a été considérée comme l'horizon moral du savant ayant pour noyau central l'idée d'harmonie⁸⁴. Pour l'esthétique classique, un bel ensemble est celui dans lequel les parties sont convenantes l'une à l'autre et toutes sont convenantes au tout⁸⁵. Pour qu'une œuvre d'art soit valide, il faut éviter les inconvenances créées lorsque nous percevons des parties qui ne s'accordent pas entre elles. Au XVII^e siècle en France, le terme « convenance » est récurrent et vaste, comme nous le montre Florent Guénard lorsqu'il présente les applications de la notion dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau. L'idée de convenance de Rousseau détermine un ordre naturel et harmonieux qui s'oppose aux ordres artificiels construits par la civilisation, considérés comme des normes sociales, pas toujours en accord avec la moralité. Parmi les quatre similitudes, la *convenientia* est celle qui possède le moins de significations opposées dans les sources consultées et est, par conséquent, la moins tendue en ce qui concerne sa définition plus large. Les notions de conformité et d'accord sont souvent présentes dans la plupart des significations du mot dans les dictionnaires et encyclopédies. En français, les convenances, au pluriel, renvoient surtout

⁸² Philibert Secretan, *L'analogie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 8.

⁸³ Massimiliano Marianelli, *Ontologia della relazione: La "convenientia" in figure e momenti del pensiero filosofico*, Roma, Città Nuova Editrice, 2008, p.7.

⁸⁴ Florent Guénard, *Rousseau et le travail de la convenance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p.12.

⁸⁵ *Ibid.*, p.15.

aux devoirs imposés par la société dans l'adaptation à des fonctions sociales et à des circonstances⁸⁶.

Notre *convenientia* sera donc cet amalgame, relativement harmonique, de sens. La conformité, l'harmonie et l'accord entre les éléments internes d'une œuvre construiront notre *convenientia*.

b) Rencontre à l'intérieur de l'objet

Ainsi que toutes les autres similitudes, la *convenientia* a une portée conceptuelle très vaste. Comme les autres, la *convenientia* possède des caractéristiques intransférables et uniques, comme, par exemple, le fait de s'occuper de choses distinctes – même en termes de matières – qui se rencontrent, se touchent et s'ajustent. Il ne s'agit pas d'une relation à distance, dans laquelle les ajustements ou les imitations se donnent sans contact réel, comme il arrive à l'analogie ou à l'émulation. L'adéquation de la *convenientia* se passe à l'intérieur même d'un objet.

c) Mouvement et transformations

Sont « convenantes » les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se jouxter ; elles se touchent du bord, leurs franges se mêlent, l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre. Par là, le mouvement se communique, les influences et les passions, les propriétés aussi.⁸⁷

Michel Foucault présente une *convenientia* qui dégage ajustements, communication, mouvement et, par le biais du contact, concerne la notion d'espace. Sans exclure les définitions déjà présentées, Foucault souligne le pouvoir de la *convenientia* d'assimiler les choses qui sont proches les unes des autres et aussi la capacité des parties de s'influencer mutuellement, dans une relation continue et réciproque.

Il est important de remarquer que, même si la notion nous renvoie à une conjonction plus ou moins harmonieuse de sens, la *convenientia* est presque toujours le résultat d'un mouvement : un effort d'adéquation qui porte en soi une quelque sorte de tension.

⁸⁶ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrillage », 2010, p.513.

⁸⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 33.

5. Sur les différences, les ressemblances et les similitudes

a) Différences

Bien que nous puissions, dans l'absolu, nous diriger vers les différences, soit vers les ressemblances, ces deux notions sont inséparables. Les ressemblances ne sont perçues qu'entourées par les différences et vice-versa. Toutes les deux sont toujours au pluriel, ainsi que les muses, métaphores des arts au premier chapitre. Cependant, la notion même de l'art au singulier est bien récente. Les différences, en tant que signes distinguant un art de l'autre, sont beaucoup plus souvent étudiées que les ressemblances.

Le singulier ou l'Un des arts doit habiter l'instance utopique dans laquelle la ressemblance règne complètement⁸⁸. Chacune des muses affirme dans son art des particularités intransférables et uniques. Les muses assurent ces différences à travers une matière – à la fois intérieure (contexte spirituel) et explicite (fondée sur son support matériel et par son exécution) – et une technique (pluriel) qui, en s'articulant avec une dimension sublime (singulier), produit des arts de toutes sortes. Matière et technique sont tous les deux des instruments de distinction des arts.

Les systèmes de classification des arts surgissent en fonction de la compréhension des notions de matière et de technique, mais aussi à partir des présupposés les plus variés. Ainsi, ils imposent des limites les plus diversifiées. Les muses, comme a dit Nancy, se configurent dans l'ardeur des mouvements de l'esprit et ne sont jamais tranquilles⁸⁹. Elles sont agitées et inquiètes.

Chacun des systèmes présentés dans le premier chapitre nous fournit quelque contribution à la compréhension des limites entre les arts, et ils sont tous légitimes dans la mesure où leurs présupposés sont bien définis et clairement présentés. Il est cependant utile d'observer que la différence pure, exprimée par les barrières entre les arts, est aussi impossible qu'une authentique ressemblance. Les inévitables jugements de valeur autour des systèmes de classification des arts jouent également un rôle, historique, analytique et esthétique. La tendance naturelle à ordonner vient souvent accompagnée par des prises de parti qui reflètent toujours d'un état d'esprit individuel, mais également collectif. Croire aux limites des arts comme de données positives et qui viennent d'elles-mêmes ne correspond pas à l'esprit et au territoire instable sur lesquels cette recherche se fonde.

⁸⁸ Cela nous fait penser à la ressemblance de la *regio similitudinis* (« région des ressemblances ») qui, selon la tradition religieuse, appartient seulement à Dieu et à son fils.

⁸⁹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 11.

En regardant avec un certain recul les systèmes des arts présentés, il n'est pas difficile de constater que, derrière la démarcation des frontières, il existe toujours une sorte de force qui, d'une certaine façon, surmonte cette même frontière. Aristote distingue les arts dans la figuration, la mimique et l'expression, mais les unit dans la prémisse commune de la mimesis. Le « *Ut pictura poesis* » d'Horace suggère, poétiquement, des intersections entre peinture et poésie. Lessing nous invite à écouter le cri de douleur de la sculpture du *Laocoon* et ainsi il établit un lien entre le visuel et le sonore, bien qu'il s'agisse d'une suggestion poétique⁹⁰. Dans l'idéalisme germanique, d'une façon plus systématique et élaborée, les propriétés particulières des arts rencontrent toujours des résonances communes. Il suffit de penser au tableau de Schelling⁹¹ ou aux trois forces qui agissent dans les arts dans le système hégélien. Chez Schelling, il y a de la musique en peinture, de la plastique en musique, de la poésie en peinture et toutes les combinaisons de ces termes sont possibles⁹². Chez Hegel, les mêmes forces du symbolique, du classique et du romantique parcourent, se complémentent et s'excluent dans toutes les œuvres d'art à toutes les époques.

Les classements des arts au XX^e siècle, curieusement, tendent à être plus rigides ou même à déclassifier les interférences mutuelles. Justement, dans le modernisme de la première moitié du XX^e siècle – quand la musique devient modèle d'abstraction pour plusieurs artistes plasticiens, des sculptures abandonnent l'inertie, le timbre et l'espace commencent à recevoir des traitements différenciés en musique, parmi d'autres importantes transformations –, certains systèmes se présentent avec un degré d'hermétisme.

Cependant, Étienne Souriau s'ouvre aux intersections possibles entre les arts, surtout dans l'instance esthétique, au noyau de l'esthétique comparée.

Malgré l'instabilité des limites, il est possible d'apercevoir quelques contours relativement stables qui séparent un art de l'autre. Ils n'auront une netteté que dans la mesure où ils approchent du sens commun. Et ce lieu commun, cependant, ne doit pas s'enfermer dans des dogmatismes ou des abstractions.

À l'intérieur des différences et de toutes les limites possibles et imaginables entre les arts, l'arbitraire nous appelle sans cesse et ces mêmes limites possibles et imaginables s'évanouissent dans des lacunes infinies. Ce sont ces limites, toujours mouvantes et instables, qui nous procurent une certaine angoisse. Similaire, peut-être, à celle que Michel

⁹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹ Cité dans la thèse p. 49.

⁹² Victoria Llort Lopart, *op. cit.*, p. 73.

Foucault révèle dans la préface de *Les Mots et les Choses*⁹³, lorsqu'il cite le conte de Jorge Luis Borges, *Le langage analytique de John Wilkins*, dans lequel l'auteur mentionne une certaine encyclopédie chinoise qui classait toutes les choses du monde et, en même temps, les déclassait.

b) Ressemblances

Les ressemblances sur lesquelles porte ce résumé de thèse ne sont pas celles qui s'installent dans l'unité ontologique de l'art – au sein de Mnémosyne, la mère des muses – ni celles qui proviennent d'un discours métaphorique. Nos ressemblances sont tendues et s'installent sur le terrain instable de l'esthétique comparée, stimulée par les pratiques comparatistes. Les ressemblances présentées dans ce texte font l'apologie d'un certain « choc de formes », pour reprendre les termes de Bataille. Elles s'affirment à l'intérieur des différences, sans jamais les refuser. Elles doivent être vues à partir d'une approche double et simultanée qui, d'une part, accepte pragmatiquement certaines limites et différences et, d'autre part, reconnaît des liens profonds entre plusieurs instances d'une œuvre d'art.

Il existe un « tout subjacent », selon les termes de Dewey, qui se constitue comme substance commune des arts. Bien qu'il ne puisse pas être appréhendé intellectuellement, il est perçu intensément par l'intuition. Et sur ce fond commun, les matières des arts se retrouvent, au moins en ce qui concerne leur caractère plutôt qualitatif, immensurable en tant que phénomène.

Concernant les sens de la perception, il arrive quelque chose de similaire à ce que l'on observe dans les arts. Ils possèdent une individualité et une autonomie, mais ils se retrouvent dans l'intégralité de la perception. Les ravissements poétiques ou les spéculations romantiques sur les liens des sens et des arts, loin de se configurer seulement comme de « vagues métaphores », sont des reflets ou des signes d'une intégration plus grande⁹⁴. La reconnaissance d'une synesthésie généralisée, comme règle, par la phénoménologie, ainsi que par des indices scientifiques récents commentés par Oliver Sacks dans la version intégrale de la thèse, confirme que l'autonomie des sens est seulement relative. Il semble que déterminer des limites nettes entre les sens de la perception serait aussi complexe qu'entre les arts. Les sens, ainsi que les arts, doivent être multiplement uniques et uniquement multiples.

⁹³ *Op. cit.*, p. 7-16.

⁹⁴ L'expression « vagues métaphores » a été utilisée dans Étienne Souriau, *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, *op. cit.*

c) Similitudes

Une fois restituée une valeur à la ressemblance, il nous faut rechercher en son sein certaines significations et les principales forces qui l'articulent. Les similitudes sont ces forces ou des traits permettant aux choses de se rapprocher et de se repousser.

Parmi toute une trame de similitudes possibles, nous en élisons quatre, justement celles que Michel Foucault a considérées comme étant les plus importantes à l'époque d'or de la ressemblance, soit à la Renaissance.

Sympathie, émulation, analogie et *convenientia* sont les quatre similitudes que nous allons appliquer dans la construction de lignes directrices pour l'étude des arts comparées dans la deuxième partie de ce résumé de thèse. Pour que cette recherche atteigne son objectif, celui de suggérer de nouvelles conditions d'observation des rencontres entre musique et arts visuels, il est fondamental d'avoir la conscience de la liberté avec laquelle nous nous approprierons ces similitudes dans le cadre d'un exercice fertile d'esthétique comparée.

Lorsque nous observons avec recul les significations de ces quatre similitudes, nous remarquons qu'elles ne sont jamais complètement seules. La sympathie, par exemple, renvoie à l'idée d'harmonie et d'adéquation et, ainsi, s'approche de la notion de *convenientia*. Émulation et analogie comportent quelques significations correspondantes. L'émulation contient une connotation de désir et une tendance qui peut s'associer à la sympathie. Dans la *convenientia*, l'allusion à la sympathie est inévitable et, dans l'intersection ou fusion qu'elle présuppose, l'analogie et l'émulation seront souvent sollicitées.

Cependant, même si leurs autonomies sont perturbées par les possibles intersections conceptuelles, chacune des similitudes a sa « personnalité » bien définie et sera réaffirmée au cours de la deuxième partie de la thèse. De toute manière, il faut reconnaître qu'il n'existe pas de ressemblance pure et absolue et que nos similitudes indiquent surtout une certaine disposition d'esprit, plutôt qu'une signification précise. Chaque similitude s'affirme principalement comme un spectre de significations, où seules des lignes de force et quelques tendances peuvent être clairement énoncées.

Entre singulier et pluriel, cette recherche situe la ressemblance dans l'articulation des objets artistiques et de nos regards. Les ressemblances s'installent dans un centre dynamique de pensée conduit par notre désir de transgresser les frontières des arts et des perceptions, caractérisant ainsi une pratique comparatiste. Car les objets, surtout

artistiques, ne portent pas seuls les traits qui les identifient, ce que nous avons appelé « signatures ». La subjectivité des regards et des discours participe activement des découvertes et de la construction de ces mêmes traits.

Malgré le fait que cette recherche se situe sur un terrain instable, sans beaucoup de certitudes empiriques, le jeu ou le parcours de ressemblances comporte en soi-même quelque chose de formidable : le plaisir d'entrevoir une unité virtuelle, de suspendre les vérités et de renouveler nos regards.

Deuxième Partie :

Le parcours des ressemblances

Dans la première partie de ce résumé de thèse, nous avons observé plusieurs aspects des différences et des ressemblances dans l'univers des arts. Nous avons regardé sous quelques angles comment les arts peuvent à la fois établir leurs limites et les mettre en question. Nous avons vu aussi que les frontières des arts varient selon le rythme des regards de ceux qui mènent des réflexions sur elles. Tous les différents systèmes qui les classifient peuvent être valables, selon le degré d'adéquation à leurs prémisses, mais ils ne sont jamais des vérités absolues. Néanmoins, quelle que ce soit la frontière tracée, l'esthétique comparée légitime et s'occupe de la confrontation des œuvres et des procédés créatifs et perceptifs provenant d'objets d'art distincts. À partir de la construction d'un bref historique de la notion de ressemblance, nous avons élu quatre forces d'articulation des ressemblances que nous avons appelées « les quatre similitudes ».

L'étude de ces similitudes – sympathie, émulation, analogie et *convenientia* – a été la base de notre réflexion autour des rencontres des arts. Fondées par cette étude, nous proposons trois façons de comprendre ces rencontres qui seront développées dans chacun des chapitres de la deuxième partie de la thèse et résumée ici :

Chapitre 4

De notre première similitude, la sympathie, avec toutes ses nuances, surgit nos *résonances*, qui ne sont rien de plus que des rencontres virtuelles des œuvres d'art autonomes proposées par l'observateur. Celui-ci propose l'étude parallèle de deux œuvres ; dans ce cas-ci, musique et peinture, et il présente progressivement des liens, qui vont des quelques positionnements esthétiques larges des artistes jusqu'à des spécificités communes aux œuvres approchées.

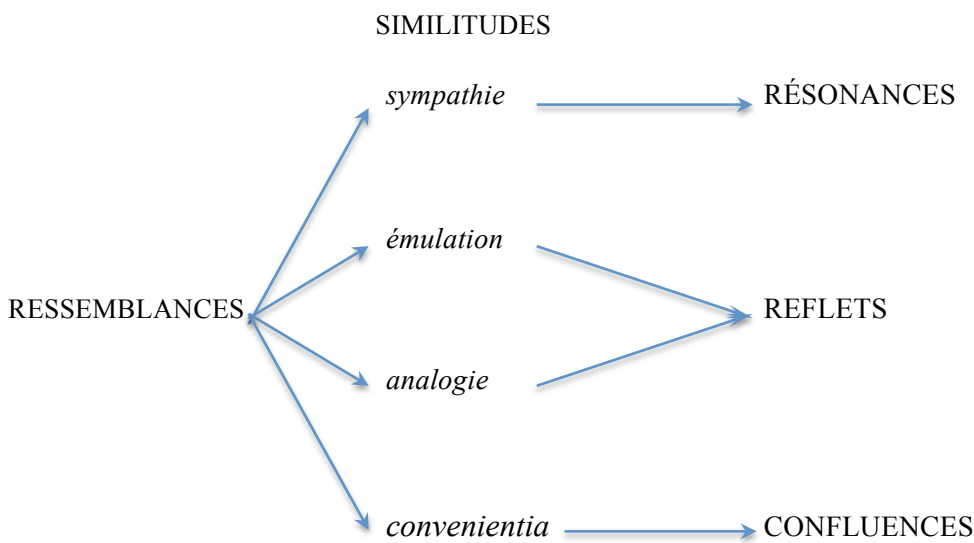
Chapitre 5

Les similitudes émulation et analogie orientent ce que nous appelons les *reflets* dans ce chapitre. Dans ce groupe, la rencontre entre musique et peinture trouve son origine dans le désir même de l'artiste. Il existe une relation de causalité implicite entre une œuvre et son modèle. C'est à nous d'analyser et de commenter les chemins à travers lesquels l'artiste a transposé des structures d'un art à l'autre.

Chapitre 6

Quant à la *convenientia*, la quatrième et dernière similitude présentée, c'est elle qui est à l'origine de nos *confluences*. Des matières et des techniques distinctes se retrouvent au sein d'un seul objet artistique. C'est l'œuvre même qui propose cette rencontre et c'est aux analystes d'observer comment ces différentes matières s'articulent, se ressemblent et diffèrent.

Le schéma ci-dessous illustre les axes de la deuxième partie de ce résumé :



Cependant, il faut savoir qu'il ne s'agit pas d'un système fermé ou d'une proposition classificatoire dans un sens restreint. Il s'agit plutôt d'une construction théorique qui nous permet de nous adresser d'une façon particulière à la question de la ressemblance entre les arts. Chaque similitude, et par conséquent chacun des trois groupes présentés, comporte des attributs bien définis, mais aussi une sorte d'ouverture qui peut convoquer les groupes voisins.

Les exemples qui illustrent ces chapitres se fondent dans ce que Jean-Jacques Nattiez a appelé « individualité méthodologique »⁹⁵. C'est-à-dire qu'au sein de nos chapitres, les constructions analytiques vont être soumises aux dynamiques particulières de chaque œuvre observée.

Résonances, *reflets* et *confluences* sont des principes et des directions théoriques pour aborder et exercer librement une esthétique comparée des arts.

⁹⁵ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 20.

Chapitre 4 : Résonances

Motivée par notre principal objectif – celui de proposer des conditions d’observation des rencontres entre les arts –, cette recherche présente la *résonance* comme étant la première des trois notions développées.

Pour qu’une approximation entre des œuvres de différents arts soit considérée comme *résonance*, dans les termes de la thèse, il faut tout d’abord un individu qui ressent des émotions analogues lorsqu’il est en contact avec ces œuvres. Ensuite, il est nécessaire que cette émotion analogue se légitime grâce à des explications et à une démonstration dans un discours. Celui-ci, tout en reconnaissant les différences essentielles entre les œuvres, suggère et affirme certains traits de ressemblances et certaines intersections. Sans l’élaboration d’un raisonnement, les ressemblances perçues risquent de demeurer comme étant des analogies superficielles ou, dans le meilleur des cas, de bonnes suggestions de *résonance*.

Parmi les trois groupes présentés dans chaque chapitre, celui des *résonances* sollicite davantage la participation du récepteur, car c’est lui qui les produit, d’une certaine manière, puisque la rencontre des œuvres dépend d’abord de la volonté du récepteur, indépendamment du désir des auteurs. Les deux rencontres qui illustrent ces *résonances* sont présentées différemment. Dans le cas du *Sacre du printemps* et des *Demoiselles d’Avignon*, le contact est présenté de manière plus graduelle, il part d’une lecture plus large des trajets de Stravinsky et de Picasso. Dans *Atmosphère* de Ligeti et *Black Painting n° 1* de Rothko, un dialogue entre les œuvres est proposé dès le début.

Le chapitre se clôt par la section « Autres *résonances* », où nous citons, sans développer, des œuvres et des auteurs qui pourraient aussi illustrer ce groupe. Ce chapitre est divisé en quatre parties :

1. Résonner

a) Des sympathies aux *résonances*

L’essence des *résonances* présentées dans ce texte sera celle de la sympathie, qui a été constituée comme un amalgame de significations dans le chapitre précédent. Dans cet amalgame résident des directions conceptuelles et quelques tendances qui, au cours de l’histoire se sont établies en son sein. Il y a, par exemple, les notions d’« harmonie » et de

« transfert ». Ce sont ces deux pôles qui font de la sympathie une similitude à la fois passive et active.

Dans une étude lexicographique de « résonance » nous retrouvons les sens d'intensification, de retour d'un son, mais aussi ceux de transfert et, dans des voies plus psychologiques, celui d'un effet qui se répercute dans l'esprit en tant que prolongement d'une certaine impression⁹⁶.

Dans nos *résonances* se réunissent les principaux sens de la similitude sympathie étudiée et les significations du mot « résonance ».

b) Les *résonances* dans les arts : pré-conditions

Nos *résonances* alludent à une façon particulière d'appliquer la notion de ressemblance. Une fois qu'une ressemblance entre deux œuvres, visuelle et sonore, est perçue, elle sera digne d'attention et doit être reconnue comme authentique.

La construction des *résonances* est faite en deux temps. Après avoir reconnu des ressemblances ou une certaine atmosphère affective similaire entre deux œuvres, nous enquêtons, analysons et recherchons tous genres d'éléments qui peuvent se constituer en tant que lien entre les œuvres approchées. Et, ainsi, par le discours, nous « validons » comme étant des *résonances* les intuitions et les émotions analogues perçues par le sujet récepteur.

À partir d'une impression de ressemblance entre des œuvres qui ne se touchent pas, le récepteur s'engage à dévoiler les origines de cette perception et, de cette manière, à « découvrir » et à « produire » des parallèles entre les œuvres, cela à travers une recherche approfondie et l'observation des œuvres et de leurs poétiques. Le terme « résonance » dans l'univers de l'art a été adopté comme le fait de comporter à la fois une dimension littéraire et psychologique de prolongement affectif, et une dimension plus palpable, d'origine mécanique, concernant des systèmes qui vibrent en résonance.

Pour que nous puissions nommer une rencontre des arts *résonance*, il faut que cette rencontre soit proposée par le récepteur, sans que l'artiste ait déclaré avoir traduit ou s'inspirer de l'œuvre de l'art distinct.

⁹⁶ D'après les dictionnaires de la langue portugaise : Antônio Houaiss, *Dicionário de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 ; Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*, Curitiba, Positivo, 2004. Et les dictionnaires de la langue française : Alain Rey, *op. cit.* ; Paul Robert, *Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1990 ; Émile Littré, *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2007.

Ces *résonances* s'occupent des « rencontres virtuelles ». Les œuvres se touchent seulement à travers le discours à leur sujet. Nos *résonances* sont construites, comme nous l'avons mentionnés, en deux temps, que nous pouvons résumer à percevoir et enquêter.

2. *Le Sacre du printemps* et *Les Demoiselles d'Avignon*

a) Des *résonances* à deux temps

Lorsque nous nous tournons vers l'art du XX^e siècle et que nous pensons à des personnalités qui ont marqué l'histoire de l'art et de la musique en Occident, deux noms ressortent toujours : Igor Stravinsky (1882-1971) et Pablo Picasso (1881-1973). Il y a un certain nombre d'allusions à l'approximation de ces deux artistes, dues soit à l'amitié et l'admiration mutuelle, soit à la relation de travail établie lors du montage du ballet *Pulcinella* en 1920, ou encore grâce aux dessins et lettres qu'ils ont échangés. Cependant, dans cette étude, la relation d'amitié ou de travail n'interviendra pas, car les œuvres approchées – *Le Sacre du printemps* et *Les demoiselles d'Avignon* – appartiennent à des périodes antérieures à la rencontre effective des deux créateurs. Dans un premier temps, nous percevrons des ressemblances profondes entre ces deux œuvres phares du début du siècle passé et, ensuite, nous lancerons un regard à la fois panoramique, vers des questions esthétiques plus générales au sujet des deux créateurs, et spécifiques, centrées sur les œuvres mêmes.

b) Igor Stravinsky : les quatre clefs

Il n'est très difficile de situer Stravinsky dans l'histoire de la musique. Il nous paraît plus intéressant d'observer comment lui-même établit des rapports avec l'histoire. « Stravinsky n'a fait de l'histoire ni sa conscience ni sa loi, mais sa propriété, et son instrument. »⁹⁷ De son approximation de l'histoire jaillit la force d'une émulation, en tant que démonstration d'admiration qui se configure dans des appropriations plus ou moins explicites de modèles d'origine, d'époques et de styles les plus divers. Mais la cohésion globale de son œuvre persévère dans l'hétérogénéité des modèles et des formes compositionnelles.

⁹⁷ André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 9.

L'œuvre de Stravinsky est souvent divisée en trois périodes : musique nationale, néoclassicisme et sérialisme. Cependant, nous optons pour la théorie de Boucourechliev selon laquelle il y a quatre clefs pour accéder à l'œuvre du compositeur russe⁹⁸.

1. Percevoir des caractéristiques génériques de la musique russe dans toute son œuvre, c'est-à-dire diatonisme radical, pulsion rythmique différenciée, clarté dans les lignes mélodiques, force des timbres, transparence dans la texture et solidité dans l'ossature formelle ; 2. Remarquer que sa musique fait appel à une dimension hiératique, c'est-à-dire un aspect rituel, plus ou moins explicite, qui passe à travers toute la carrière du compositeur ; 3. Son œuvre a souvent le pouvoir de devenir des archétypes ou des prototypes formels ; 4. Considérer que le compositeur entretient une relation particulière avec des modèles historiques compositionnels.

Toutes les caractéristiques citées ci-dessus sont perçues dans l'une de ses œuvres les plus importantes : *Le Sacre du printemps*.

c) *Le Sacre du printemps*

Le Sacre du printemps a été composé entre 1910 et 1912 et, comme Stravinsky l'a révélé dans *Chroniques de ma vie*, l'œuvre a surgi de sa fascination, qu'il éprouve depuis l'enfance, pour la force avec laquelle le printemps s'impose en Russie et la magie qu'un tel événement apporte⁹⁹. L'idée sera développée plus tard, en 1910, aux côtés de Sergeï Diaghilev (1872-1929), le leader des Ballets russes, et de l'artiste plasticien Nicolas Roerich (1874-1947). L'œuvre est divisée en deux tableaux : *L'Adoration de la terre* et *Le Sacrifice*, sous-divisées respectivement en huit et en six sections.

Un aspect qui nous semble important dans la genèse de cette œuvre est le fait que Stravinsky insiste pour que l'argument ne soit pas être détaillé mais n'aie qu'un caractère structurel. Il serait seulement un argument de base et non une anecdote ou une sorte de conte. Toute l'œuvre devrait être unifiée par une simple idée fondamentale : le mystère du pouvoir créateur du printemps¹⁰⁰. La présentation du premier et du deuxième tableau et le nom de chaque pièce devrait suffire pour la création chorégraphique. Ainsi, il donne plus d'importance à l'idée même qu'à sa dimension narrative. Cela montre une préoccupation pour l'aspect symbolique immédiat et un certain rejet pour une description pure.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 7-30.

⁹⁹ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 44.

¹⁰⁰ André Boucourechliev, *op. cit.*, p. 77.

L'aspect rituel, explicite dans le titre même de l'œuvre, se fonde dans le désir, partagé par Roerich et Nijinsky, de rechercher les racines premières de l'art, dans une archéologie qui, plutôt que guidée par des intentions « scientifiques », se configure dans une enquête intérieure et imaginaire pour les époques les plus lointaines.

Selon Boucourechliev, Stravinsky inscrit dans le *Sacre* trois archétypes : la *Khorovode* (des chansons traditionnelles slaves), la danse et la procession (caractère solennel et hiératique). Il alterne symétriquement ces trois archétypes et crée ainsi un rythme des formes¹⁰¹.

Avec le *Sacre*, Stravinsky donne au rythme le statut d'élément capital qui conduit la propre structure harmonique de l'œuvre. La recherche par l'archaïsme lui a permis les plus audacieuses expérimentations au niveau du rythme. Pierre Boulez et Boucourechliev convergent dans leurs analyses lorsqu'ils considèrent l'aspect rythmique comme étant le plus innovateur et perturbateur du *Sacre*.

L'œuvre s'affirme comme iconique au XX^e siècle et exhibe son unité dans une infinité de sources et dans un discours solide, même s'il est hétérogène.

d) Pablo Picasso : unité et transformation

Fils d'un professeur et restaurateur du musée de Málaga, Picasso possède déjà une culture artistique, mais lorsqu'il arrive à Paris, en 1901, il se sent à côté des principaux courants artistiques contemporains. C'était donc dans la capitale française que se construisent les principales bases de son esthétique.

Son œuvre est souvent divisée en quelques périodes ou moments artistiques, dont les périodes bleue et rose, le cubisme, la période néoclassique et de tendance surréaliste, les intersections entre guerre, art et politique, et une reprise des thèmes de toute sa vie, plus intimistes et presque sans référence au monde extérieur¹⁰². Cependant, nous observons des concomitances ou des interpénétrations dans tous les moments de ce trajet. Dans un même jour, Picasso pouvait peindre une œuvre cubiste le matin et, à l'après-midi, un tableau de style néoclassique – cas unique dans l'histoire des grands peintres¹⁰³. Il y avait encore des appropriations des œuvres du passé avec l'application des techniques les plus actuelles, comme, par exemple, l'application des techniques pointillistes ou néoclassiques dans des

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰² Selon les intitulés des chapitres de l'œuvre de Carsten-Warnecke et Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, Paris, Taschen, 2007.

¹⁰³ Meyer Schapiro, *A Unidade de Picasso*, São Paulo, Cosac e Naif, 2002, p. 44.

réinterprétations des œuvres les plus diverses (*Le Retour du baptême*, d'après Le Nain, *La Siesta*, d'après Van Gogh, etc.). « Mais ce qui caractérise l'artiste Picasso, c'est qu'il progresse par des retours en arrière et par une confrontation parfaitement réfléchie et extrêmement diversifiée avec la tradition. »¹⁰⁴

Schapiro dit que Picasso représente une rupture ou une transformation dans le propre concept de travail et de production artistique. « Dans toute l'histoire il n'y a pas d'exemple d'autre peintre qui a été capable de créer une telle diversité d'œuvres et de leur rendre le pouvoir d'un art réussi. »¹⁰⁵

Ainsi, il y a deux types de transformation : de la réalité vers l'abstraction, et de l'abstraction vers la réalité. Picasso est doué pour les deux, il en a une maîtrise complète ; il est capable de les exploiter et de produire des milliers de types différents de peinture par les voies de cette découverte de réversibilité des processus de transformation dans l'art.¹⁰⁶

L'hétérogénéité de l'œuvre de Picasso, avec cette concomitance de styles, apparaît accompagnée d'une puissante unité, qui, pourtant, ne se révèle pas d'un coup. Plusieurs œuvres portent l'empreinte de ce paradoxe. Parmi les plus significatives, citons *Les Demoiselles d'Avignon*, œuvre capitale dans l'histoire de l'art du XX^e siècle.

e) *Les Demoiselles d'Avignon*

L'histoire de l'art ne connaît aucun cas comparable où une œuvre unique ait été précédée d'une préparation aussi pénible. Ce seul fait exclut totalement que Picasso ait agi ici de manière irréfléchie, voire inconsciente, ou encore dans un état d'ivresse créative. Comme le montre la documentation détaillée dont nous disposons aujourd'hui, cette œuvre est tout au contraire le fruit d'une démarche logique et rationnelle, impressionnante à la fois par sa cohérence et par sa fécondité.¹⁰⁷

La genèse des *Demoiselles d'Avignon* est constituée par 809 études préparatoires et esquisses¹⁰⁸. Le tableau a été appelé au départ *Les Filles d'Avignon* ou *Bordel d'Avignon* par le peintre, ou *Bordel philosophique* par l'écrivain Guillaume Apollinaire, en référence à l'œuvre de Sade *Philosophie dans le boudoir*.

Picasso part de l'idée de faire un tableau où cinq filles accueillent parmi elles deux hommes : un marin, habillé en bleu et assis, et un autre, qui arrive du côté gauche du tableau pour rejoindre le groupe, habillé d'une veste marron, peut-être un étudiant en

¹⁰⁴ Carsten-Peter Warncke et Ingo F. Walther, *op. cit.*, p. 143

¹⁰⁵ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁷ Carsten-Peter et Ingo F. Walther, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 146.

médecine : il tient un crâne humain avec le bras droit¹⁰⁹. Mais l'idée d'introduire des hommes dans la scène est laissée de côté et Picasso instaure, d'après Steinberg, un principe antinarratif, où des figures voisines ne partagent pas nécessairement un espace commun, ne réagissent pas entre elles, ni ne communiquent. Les figures de femmes s'adressent directement au spectateur. L'abandon de la « signification » en *Demoiselles* vient au profit d'une abstraction auto-référenciée qui fait de l'œuvre peut-être le plus grand document pictural produit au XX^e siècle et le paradigme de l'art moderne¹¹⁰.

Il est clair que le tableau *Les Demoiselles d'Avignon* est chargé d'une tension qui provient, entre autres facteurs, de la difficile unité que nous retrouvons dans l'image. Pour Picasso, la cohérence artistique ne dépend pas de l'homogénéité stylistique des choses représentées. Et cette cohérence ressort au milieu d'un grand nombre d'émulations et d'analogies¹¹¹. Dans le cas des *Demoiselles*, d'une part il y a des tableaux des différentes périodes qui l'ont influencé, tels que *La vision de Saint Jean* (1609-1614) d'El Greco, *Trois baigneuses* (1879-1882) et *Cinq baigneuses* (1877) de Cézanne, *Le Bain turc* (1862) d'Ingres et *Nu bleu* (1907) de Matisse. D'autre part, il y a une tendance au « primitivisme » dans les voies de Gauguin (céramique *Oviri*), mais aussi une inspiration par les sculptures ibériques les plus anciennes d'Espagne, par l'art égyptien du Louvre et par les masques et les objets tribaux du musée du Trocadéro à Paris.

Au sein de cette profusion des références, des tensions internes, d'ambiguïtés et de ruptures stylistiques, l'unité du tableau doit venir, selon Steinberg, « de la conscience sidérée d'un spectateur qui se voit vu. »¹¹² À côté des émulations des œuvres des contextes lointains, il y a le désir du peintre d'isoler les composants fondamentaux du langage plastique et de rechercher les origines de la représentation de l'homme par l'homme. Ainsi, l'étonnement de Picasso face aux œuvres du musée d'ethnographie du Trocadéro est décrit par le peintre comme étant la découverte même du sens de la peinture¹¹³. L'archaïsme confère aux *Demoiselles d'Avignon* une dimension hiératique comme un essai sur la manifestation originelle de l'expressivité. Les œuvres du Trocadéro ont le poids d'une fonction rituelle qui a suscité chez Picasso grand intérêt. Le peintre lui-même considère les

¹⁰⁹ Hélène Seckel (dir.), *Les Demoiselles d'Avignon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988, p. 642.

¹¹⁰ Léo Steinberg, in : Hélène Seckel, *ibid.*, p. 320.

¹¹¹ « À n'en pas douter, une certaine émulation à l'endroit de Matisse et Derain joua le rôle d'aiguillon pour Picasso, en l'incitant à dépasser leur art dans un 'chef-d'œuvre' qui résumerait et surpasserait en même temps son œuvre antérieur. » William Rubin, in : Hélène Seckel, *ibid.*, p. 368.

¹¹² Léo Steinberg, in : Hélène Seckel, *ibid.*, p. 324.

¹¹³ Rubin, in : Hélène Seckel, *ibid.*, p. 373.

Demoiselles comme un tableau d'exorcisme, une sorte de talisman associé à des rites de passage¹¹⁴.

f) Stravinsky et Picasso

Il est certain qu'il existe des parallèles entre les trajets artistiques des deux artistes qui sont devenus de bons amis et qui ont vécu pendant des années dans la même ville. Nous pouvons expliquer, par l'« esprit du temps », quelques-uns de ces parallèles. Cependant, les liens les plus profonds ne semblent pas s'inscrire confortablement dans des explications historiques ou biographiques. Même avant leur rencontre à Paris, saute aux yeux la maîtrise technique et la liberté avec laquelle Picasso et Stravinsky s'approprient les langages artistiques des diverses périodes.

Les appropriations de systèmes picturaux et musicaux se configurent dans des émulations des modèles les plus divers. Picasso « visite » Manet, Delacroix, Velasquez, El Greco, etc. Stravinsky s'« inspire » de Debussy, Webern, Pergolèse, de la musique traditionnelle lituanienne, entre autres. Les deux créateurs sont guidés par une sorte de liberté d'appropriation d'un *corpus* musical et pictural extrêmement vaste.

Picasso et Stravinsky ont également en commun le fait de ne pas avoir la préoccupation d'établir ou de renforcer les structures d'un système quelconque, cependant ils nous transmettent, paradoxalement, souvent une sensation d'être face à des archétypes formels très solides¹¹⁵.

Moins il y a de système, plus il y a de libre arbitre, plus la perception devra passer par la réflexion, la volonté de saisir, la nécessité de réentendre pour être en mesure d'apprécier. La liberté dans l'action d'écrire entraîne inéluctablement une écoute active, capable d'analyser et de mettre en rapport.¹¹⁶

Même s'il est possible d'établir certains liens directs entre des œuvres précises des deux créateurs, les forces qui rapprochent leurs esthétiques semblent se situer sur un plan plus profond : dans la façon par laquelle ils recherchent de réponses aux impasses de l'art de la fin du siècle et dans la relation qu'ils entretiennent avec l'histoire des arts musicaux et plastiques.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 373.

¹¹⁵ Le cubisme est peut-être une exception en ce qui concerne Picasso.

¹¹⁶ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 333.

g) *Résonances*

Comme nous l'avons déjà dit, malgré le fait qu'existent de plusieurs intersections biographiques dans les trajets artistiques de Picasso et de Stravinsky, au moment de la conception des *Demoiselles* et du *Sacre*, nous ne retrouvons pas de registres qui prouvent quelque sorte de contact entre les deux artistes.

Nous avons vu que les *résonances* commencent en tant qu'impression de ressemblance et finissent comme étant des similitudes légitimées par une observation plus approfondie de la part du récepteur. Dans le cas des deux œuvres approchées, la première ressemblance perçue doit être la façon frappante avec laquelle ces œuvres nous interpellent. Deuxièmement immergent des œuvres leurs dimensions hiératiques. Les deux œuvres sont chargées d'un aspect emblématique et solennel qui se convertit en une sorte de liturgie. Une dimension hiératique est évoquée dans sa fonction rituelle. Picasso établit des analogies entre son art et les talismans des anciennes cultures. Les deux créateurs parcourent un double chemin dans la construction de leurs rituels : la recherche d quelque chose d'intérieur et d'inné ; et une quête libre du passé, matérialisée par l'intérêt de Picasso pour les sculptures noires et ibériques et par l'appropriation de thèmes musicaux de la Russie ancienne par Stravinsky. Il y a, du côté de Picasso, la recherche d'une « vertu magique » qui meut les hommes dans la fabrication des images. Du côté de Stravinsky, il y a le désir d'atteindre les temps primitifs et les racines premières de l'art, symbolisés ou « matérialisés » par le rythme, dans son état le plus organique.

Les deux artistes ont en commun, comme nous l'avons vu, la liberté de transiter et de s'approprier l'histoire et, paradoxalement, cette même liberté et cette hétérogénéité finissent par construire l'unité de leurs arts. Dans le cas des *Demoiselles*, la question de l'unité semble être potentialisée comme dans *Le Sacre*. Le commentaire de Steinberg sur *Les Demoiselles* doit être valable aussi pour *Le Sacre* : « Il y a bien, après tout, un esprit dominant qui anime l'ensemble de l'œuvre, une unité de thème et de structure, et cette sommation insolemment lancée à celui qui regarde. »¹¹⁷

Un autre aspect en ce qui concerne la genèse des œuvres doit être mentionné : le choix des deux artistes de renoncer ou de réduire les aspects narratifs dans leurs créations. Stravinsky fait des efforts dans le sens d'une abstraction plus vaste et essaye, dans la mesure du possible, de s'éloigner d'une intrigue descriptive. Picasso renonce à l'idée

¹¹⁷ Léo Steinberg dans Hélène Seckel, *op. cit.*, p. 343-344.

originelle qui comportait des personnages masculins et qui aurait pu être considérée comme anecdotique ou moraliste.

Les *résonances* entre *Les Demoiselles d'Avignon* et *Le Sacre du printemps* peuvent provenir encore d'un autre facteur, le rythme. Dans le cas du tableau de Picasso, l'aspect rythmique, même s'il n'est pas aussi palpable que dans la musique de Stravinsky, est perçu par intuition et peut être décrit comme une nouvelle façon de traiter la forme et de suggérer de nouvelles voies dans la représentation des relations tridimensionnelles. Quant au *Sacre*, un certain consensus crédite au rythme la fonction centrale dans cette musique. Nous voyons, dans les deux œuvres, que c'est le rythme, en tant qu'organisateur du temps et de l'espace, qui semble conduire le traitement harmonique et mélodique de la musique et des couleurs de la toile.

L'impact au premier contact, la vocation hiératique et rituelle, le renoncement à l'aspect narratif, le rythme « barbare » et « dissonant », la liberté dans l'émulation des modèles, la relation avec l'histoire, la façon particulière de rechercher le « primitif » et l'originaire, l'unité paradoxale et tendue, l'importance comme un événement dans l'histoire de la musique et de la peinture, tout cela doit justifier l'inclusion des *Demoiselles d'Avignon* et du *Sacre du printemps* à l'intérieur des *résonances* revendiquées dans ce chapitre.

3. György Ligeti rencontre Mark Rothko: *Atmosphères* et *Black Painting n° 1*

a) Les impressions premières

Les *résonances*, en tant que forces libres rapprochant les arts dans notre perception, peuvent se présenter à tout moment, même dans des œuvres qui sont créées dans des contextes assez éloignés. C'est le cas de notre deuxième exemple : *Atmosphères* (1961) de György Ligeti (1923-2006) et *Black Painting n°1* (1964) de Mark Rothko (1903-1970).

Concernant *Atmosphère* :

[...] c'est une musique qui donne l'impression de s'écouler continument, comme si elle n'avait ni début, ni fin. Ce que nous entendons est une portion de quelque chose qui a déjà commencé depuis toujours.... Il y a très peu de césures; la musique continue donc vraiment à couler. Sa caractérisation formelle est d'être statique : qu'une impression. À l'intérieur de cette stagnation, de cette statique, il y a des transformations progressives.¹¹⁸

¹¹⁸ Ligeti *apud* Michail Embeoglou, *Atmosphères pour grand orchestre de György Ligeti: étude analytique et critique*, Mémoire de Maîtrise, Musique e Musicologie, sous la direction de Manfred Kelkel, Université Paris-Sorbonne, 1992, p. 29.

Quant à la peinture noire de Rothko¹¹⁹ :

La palette noire de Rothko peut avoir exacerbé le sens de la difficulté à appréhender ses tableaux. Il a laissé ses spectateurs littéralement dans le noir, luttant pour voir les traits de son pinceau, son langage pictural faible, et pour faire la mise au point sur ses rectangles obscurs, flous. Pour quelques critiques, ce flou est associé à des *qualités atmosphériques*, et les rectangles sont souvent décrits comme des nuages vaporeux.¹²⁰

Dans un premier temps, nous ressentons et remarquons une sorte de tension et d'ambiguïté similaire dans la musique du compositeur hongrois et le tableau de l'artiste américain d'origine russe. Nous avons, dans les deux cas, une sensation immédiate de statisme qui, au cours des quelques minutes d'observation ou d'écoute, se mue en mouvement et en transformation, comme s'il agissait des œuvres constituées par des substances immatérielles, mouvantes, presque gazeuses, autant dans le tableau que dans la musique. Il y a quelque chose de statique qui, au fur et à mesure, se transforme en mobilité, grâce à un jeu d'expansion et de rétraction des matières artistiques¹²¹.

b) À la recherche d'une nouvelle théâtralité

Les deux artistes convergeaient dans leur quête de faire fusionner succession et simultanéité. Rothko et Ligeti veulent inclure, de la façon la plus directe possible, le spectateur au sein de leurs œuvres, indépendamment des jugements de goût ou esthétiques. Il y a une négation de la narrativité linéaire soumise au temps chronologique et à la mémoire, et une quête d'un nouveau type d'expérience esthétique. Comme Rothko l'affirme plusieurs fois dans son ouvrage *La réalité de l'artiste*, un « nouveau monde plastique » est recherché¹²².

Dans une surface noire apparemment immobile et une musique qui semble n'avoir ni début ni fin, une mobilité discrète mais impérieuse s'établit au fur et à mesure ; ainsi s'impose une « nouvelle théâtralité ».

¹¹⁹ Une reproduction de la toile Black Painting n. 1 est disponible sur le site internet :

<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-6-black-form-paintings> , accédé le 14 nov. 2009. Le tableau appartient à la collection du Kunstmuseum Basel, en Suisse. Il a les dimensions suivantes : 105 x 80 cm.

¹²⁰ Anna C. Chave, *Rothko: Subjects in abstraction*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 184. Version originale en langue anglaise : « Rothko's dark palette may have exacerbated the viewers' sense of the difficulty apprehending his pictures. He left viewers increasingly, literally, in the dark, struggling to read the traces of his brush, his faint painterly language, and to bring his murky, blurry rectangles into focus. In some critics' eyes, this blurriness is associated with *atmospheric qualities*, and the rectangles are often described as vaporous clouds. »

¹²¹ Rothko dit que, pour rencontrer ce qu'il veut exprimer dans ses toiles, il faut rechercher ce qui se trouve entre l'expansion et la rétraction qui anime les surfaces. Selon Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 84.

¹²² Mark Rothko, *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2004.

Dans *Atmosphères* n'existe qu'un vrai coup contre la continuité. Lorsque quatre piccolos atteignent des notes très aiguës, ils sont surpris par un petit mais violent *cluster* aux contrebasses à la mesure 40 (lettre G). Ensuite, la continuité est reprise¹²³.

Dans le cas de *Black Painting n° 1*, la sensation d'être face à une matière statique est perturbée par les contours nets et imparfaits du rectangle central, ainsi que par les marques de pinceau dans des directions diverses, surtout dans la partie inférieure de la toile.

Que ce soit dans la préoccupation déclarée d'inclure rapidement le récepteur ou dans une forme originale de traiter les matières artistiques, Ligeti et Rothko font apparaître dans leurs œuvres une « nouvelle théâtralité » qui illustre leurs *résonances*.

c) Présent-passé

Autant le peintre que le musicien se rapportent de façon similaire au passé et aux systèmes artistiques de leur époque.

Il y a une manière bien particulière d'articuler le passé et le présent. Ligeti, par exemple, s'approprie celle qui est peut-être la plus classique des structurations musicales : le contrepoint. Dans *Atmosphères*, ainsi que d'autres œuvres postérieures (comme *Lux Aeterna*, 1966), Ligeti se sert du langage canonique. Sa solide formation musicale en Hongrie unie à l'admiration qu'il entretient pour Johannes Ockeghem, compositeur belge du XV^e siècle, lui fait explorer, ou plutôt extrapoler les limites de la polyphonie¹²⁴. Dans *Atmosphères*, Ligeti surcharge d'une telle manière le langage polyphonique que celui-ci finit par être indéchiffrable à l'audition. L'émulation de modèles du passé est portée à son paroxysme¹²⁵.

C'est au prix de l'abandon de l'élément épique de l'histoire qu'il est possible d'envisager un rencontre présent-passé digne à chaque fois d'être renouvelée, qui soit toujours une expérience particulière, qui éclaire les points saillants de l'histoire au lieu d'en présenter une image éternelle, lissée par la dictature des enchaînements d'ordre causal. L'inquiétude est aussi celle, légitime, de se laisser absorber par l'héritage, de

¹²³ L'exemple musical est reproduit à la page 205 de la thèse.

¹²⁴ Pierre Michel, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1995, p. 171.

¹²⁵ Voir l'extrait d'une partie polyphonique de la partition à la page 207 de la thèse.

se noyer dans le ban culturel dont le compositeur doit à la fois tenir compte et faire abstraction.¹²⁶

D'autre part, Rothko entretient aussi une forte relation avec un art visuel de structure très solide : celui de la Renaissance. Dans sa période dite classique, qui commence dans les années quarante, Rothko s'approprie des œuvres figuratives du passé et les transforme à travers des analogies structurelles en préservant certains codes préexistants. Rothko construit son œuvre à partir de deux voies complémentaires : un sens intuitif de la distribution des valeurs dans l'espace et un attachement aux proportions exactes¹²⁷. Derrière des toiles censées être non figuratives, il y a des émulations et des analogies avec des modèles vieux de 500 ans¹²⁸.

Dans cette façon particulière de maintenir vivants les langages ou les contenus artistiques du passé, les deux artistes nous présentent ce qui nous comprenons comme des *résonances*.

e) Œuvres multisensorielles

Les deux créateurs ont également en commun le désir d'instaurer une nouvelle posture perceptive. Comme le remarque Caznok, le compositeur provoque des sensations globales dans notre corps pour assimiler les textures et les densités des masses sonores qu'il crée¹²⁹. Ligeti reconnaît l'aspect psycho-émotionnel comme étant un système hybride et synesthésique et, par conséquent, il provoque une sensation d'organicité et de conscience multisensorielle chez l'auditeur¹³⁰. Pour le peintre, la multisensorialité est convoquée à travers la dimension tactile qu'il désire réveiller chez les récepteurs de ses œuvres¹³¹.

Même s'ils partent de fondement assez différents, Rothko et Ligeti convergent dans un but final : celui de nous inviter à percevoir les œuvres par d'autres moyens que les lieux perceptifs habituels.

Sur un plan plus général, les deux artistes sont toujours ouverts à la multissensorialité. Rothko place le mouvement en rapport direct avec la plasticité, s'attache fortement à la tactilité de la perception et souhaite atteindre le niveau

¹²⁶ Joseph Delaplace, *György Ligeti : un essai d'analyse et d'esthétiques musicales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 21.

¹²⁷ Olivier Wick (dir.), *Rothko*, Milano, Skira, 2008, p. 8.

¹²⁸ Comme dans la toile *L'Adoration des mages* de Quentin Massys (1526) et la peinture *Number 18* de Rothko (1948), reproduites à la page 209 de la thèse.

¹²⁹ Yara Borges Caznok, *Música: Entre o audível e o visível*, São Paulo, Editora Unesp, 2007, p. 137.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹³¹ Mark Rothko, *op. cit.*, 2004, p. 83.

d'expression de la musique dans ses œuvres¹³². Ligeti comprend l'ouïe comme un complexe hybride et synesthésique et est très attiré par l'expérience physique et par la tactilité du jeu des instrumentistes. Tout cela dans une relative autonomie en relation avec les systèmes de l'époque (sérialisme, musique aléatoire, *action painting*). Sur un plan plus spécifique, *Atmosphères* et *Black Painting* ont en commun tout d'abord la recherche d'un continuum, qui nous donne cette sensation d'espace infini. Mais ces œuvres partagent aussi des aspects concernant des ambiguïtés internes, telles que la tension entre simultanéité et succession, c'est-à-dire le mouvement à l'intérieur d'un apparent statisme et la présence et l'absence, car les deux œuvres atteignent les limites du visible et de l'audible¹³³. Par ces intersections, à la fois d'ordres poétique et réceptif, semble jaillir ce que nous appelons *résonance* dans ce texte.

4. Autres résonances

Partant d'attitudes esthétiques et d'œuvres précises, Jacques Parrat nous présente d'autres exemples qui peuvent concerner *résonances* telles que nous les exposons dans ce texte¹³⁴. Le premier exemple qu'il cite, et peut-être le plus convaincant, est une analyse comparée des œuvres du compositeur nord-américain Steve Reich (1936) et de l'artiste plasticien français François Morellet (1923). Leurs esthétiques sont fondées sur l'art systémique, à savoir l'application d'une méthode, d'un programme, plutôt qu'obéissant à la fantaisie ou à l'imagination. Dans la simplicité des matériaux sonores et picturaux, Reich et Morellet envisagent une émotion esthétique formelle, la plus « pure » possible, à partir d'un principe générateur clair et simple. Parrat compare l'œuvre *Four Organs* (1970) de Reich aux juxtapositions évolutives des tableaux de Morellet composés de tirets¹³⁵ ; l'œuvre musicale *Phase patterns* (pour quatre orgues électriques, composée également en 1970) est rapprochée des formules de superposition, de juxtaposition évolutive et d'interférences utilisées par Morellet dans ses œuvres *Interférence de deux trames différentes 0° 1°* et *Tirets verticaux avec deux interférences* (1974) ; et, enfin, Parrat

¹³² Mark Rothko, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007, p. 11.

¹³³ Nous nous rapportons, dans le cas de Rothko, aux techniques utilisées dans la préparation de ces toiles pour refléter la lumière. La thèse développe plus profondément ce sujet aux pages 198-199.

¹³⁴ Jacques Parrat, *Des Relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'éditions, 1999.

¹³⁵ Par exemple, ceux de 1970 intitulés *Tirets dont la longueur et l'espacement augmentent à chaque rangée de 5 mm, Alignement sur la gauche* et *Tirets (20mm) dont l'espacement augmente à chaque rangée de 2 mm*.

compare la musique de *Six pianos* (1972), dans laquelle l'idée de superposition est également présentée, aux travaux du plasticien basés sur des trames, comme *Deux doubles trames + I° – I°* (1970).

Prenant comme élément central un instrument musical, la guitare, représentée visuellement par l'artiste plasticien Juan Gris (1887-1927) et musicalement par le compositeur Manuel Ponce (1882-1948), Julien Siguré, dirigé par Michèle Barbe, met en *résonance* l'œuvre et les attitudes esthétiques de ces deux artistes qui ne se sont probablement jamais rencontrés¹³⁶. Après avoir tracé les repères biographiques des deux artistes au sein des contextes historiques et artistiques, Siguré analyse en parallèle des œuvres musicales et visuelles et pourrait, ainsi, illustrer nos *résonances*¹³⁷.

Durant plus de vingt ans passés à la tête du groupe de recherche Musique et Arts Plastiques (MAP) au sein de l'Observatoire musical français à l'Université Paris-Sorbonne, Michèle Barbe a dirigé un grand nombre de travaux de recherche présentant des approches différentes entre l'art musical et l'art visuel. Cette façon de comprendre les *résonances* comme nous l'avons proposé dans cette thèse trouve des équivalents dans plusieurs cas de figure proposés dans les thèses, mémoires et actes des séminaires doctoraux et postdoctoraux de MAP. Nous pouvons citer pour exemple les travaux de Cindy Fardella (Bonnard et Debussy)¹³⁸, de Marina Gatti (Delacroix et Berlioz)¹³⁹, de Florence Collin (Debussy, Monet et Cézanne)¹⁴⁰, de Manuel Brosse (Goya et Beethoven)¹⁴¹, ainsi qu'une mise en *résonance* particulièrement intéressante développée par Michèle Barbe (Satie et Braque)¹⁴².

¹³⁶ Julien Siguré, *Manuel Maria Ponce et Juan Gris : les destins parallèles d'une recherche artistique commune. Étude comparée de l'œuvre pour guitare et de l'œuvre peint avec représentation de guitare*, Mémoire de Master II, Musique et Musicologie, sous la direction de Michèle Barbe, Université Paris IV-Sorbonne, 2006.

¹³⁷ Respectivement : *La Guitare et Estrelita ; Guitare et papier à musique et Thème varié et finale ; La Guitare et incrustations et Sarabande de la Suite en la ; La Fenêtre ouverte et Variations sur Folia de España ; La Femme à la guitare et Variationes sobre un tema de Antonio de Cabezón*.

¹³⁸ Cindy Fardella, *Pierre Bonnard et Claude Debussy : deux artistes miroirs d'une même sphère artistique*, Mémoire de Master II, Musique et Musicologie, sous la direction de Michèle Barbe, Université Paris IV-Sorbonne, 2006.

¹³⁹ Marina Gatti, *Delacroix et Berlioz : étude comparative*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle Barbe, Université de Paris IV-Sorbonne, 1993.

¹⁴⁰ Florence Collin, *Éléments de correspondance entre les œuvres de Claude Debussy et celles de Claude Monet et Paul Cézanne*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle Barbe, Université de Paris IV-Sorbonne, 1996.

¹⁴¹ Manuel Brosse, *Goya et Beethoven : une nouvelle conception de l'art*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle Barbe, Université de Paris IV-Sorbonne, 1996.

¹⁴² Michèle Barbe, « Un aspect de l'humanisme au XX^e siècle : la convergence des arts. L'exemple de Socrate d'Erik Satie et de la Nature morte à la partition de Satie de Georges Braque », dans Pierre Guillot et Louis Jambou (dir.) *Histoire, humanisme et hymnologie*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 209-231.

Chapitre 5 : Reflets

Il est si agréable de s'occuper d'une chose qu'on ne sait qu'à demi, que nous ne devrions jamais nous permettre de rire aux dépens de l'amateur qui s'occupe sérieusement d'un art qu'il ne possédera jamais, ni blâmer l'artiste qui dépasse les limites de l'art où son talent a acquis droit de cité, pour s'égarer dans les champs voisins où il est étranger.¹⁴³

Extrêmement large, la notion de *reflets* dans ce travail prend en compte le désir de l'artiste de s'approprier quelque chose d'un autre art dans son propre art. En commun avec la notion antérieure de *résonance*, il y a seulement le fait qu'il n'y ait pas de contact entre les œuvres rapprochées. Cependant, pour qu'il ait des *reflets*, il est nécessaire que quelque chose se reflète, c'est-à-dire qu'il faut quelque sorte de causalité. Nos *reflets* constituent un groupe où se rassemblent des œuvres qui trouvent leurs racines dans l'art voisin. Il s'agit des œuvres dans lesquelles l'artiste a retrouvé appui, stimulus ou inspiration dans un art frontalier pour construire sa propre œuvre.

Le chemin à parcourir est similaire à celui du chapitre antérieur. Nos *reflets* sont constitués à partir des similitudes d'émulation et d'analogie présentées dans la première partie de la thèse.

Deux artistes illustrent nos *reflets* : le compositeur Henri Dutilleux (né en 1916) et le peintre Paul Klee (1879-1940). Le premier se tourne vers Vincent van Gogh (1853-1890) et le deuxième vers la musique de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Les *reflets* se configurent comme une façon de comprendre la rencontre des arts et d'apprécier le parcours des similitudes implicites ou explicites, désirées ou suggérées par le compositeur ou l'artiste plasticien.

1. Refléter

a) Des émulations et analogies aux *reflets*

Les *reflets* de notre thèse surgissent de l'union des deux similitudes qui articulent nos ressemblances : l'émulation et l'analogie.

Des quatre similitudes étudiées (sympathie, émulation, analogie et *convenientia*), l'émulation doit être celle qui s'applique le plus aux pratiques artistiques, surtout par la proximité de la notion de mimésis ou d'imitation. L'émulation est chargée d'un double sens de protection et de transgression, comme nous l'avons souligné dans le chapitre 3.

¹⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, *Les affinités électives*, traduit par Jean-Jacques Pollet, Paris, Flammarion, 2010, p. 305.

L'autre « force de ressemblance » ou similitude qui intervient dans nos *reflets* est l'analogie, notion qui au cours du temps acquiert des significations très variées, des plus spécifiques, comme les applications en mathématique et en géométrie, aux plus larges et diffuses, comme un synonyme de ressemblance. Comme dénominateur commun, cependant, il y a sa capacité à transposer des termes et sa fonction d'adéquation entre les éléments les plus variés. Cet attribut d'adéquation présuppose le besoin d'être ajusté. Loin d'égaliser les choses, les analogies se concentrent plutôt dans les relations que dans les termes mêmes. La différence est le fond sur lequel les analogies sont construites.

Les *reflets* sont la conséquence du jeu d'analogies et d'émulations entre deux objets artistiques.

b) *Reflets entre les arts : pré conditions*

Pour que nous puissions appliquer cette notion dans l'univers artistique, il faut quelques éclaircissements.

Au contraire des *résonances*, dont l'approximation des arts est proposée par un interlocuteur, dans les *reflets* ce sont les créateurs mêmes qui proposent une rencontre avec l'art voisin. Le récepteur/analyste est seulement interlocuteur qui étudie et qui commente une telle rencontre.

Il faut que le compositeur ou l'artiste plasticien se soit appuyé volontiers sur une œuvre d'art distincte pour que se produisent des *reflets* dans son propre art, dans la ligne de cette recherche. Les reflets proviennent premièrement du désir de l'artiste d'« imiter » un élément de l'autre art, c'est-à-dire qu'il parte d'une émulation. Dans un second temps, l'artiste recherche des manières et des chemins pour transposer ou appliquer ces éléments dans son art, souvent en établissant des analogies.

2. Henri Dutilleux et Vincent van Gogh : *Nuits étoilées*

a) Quelques mots sur Dutilleux

Avant de nous approcher effectivement de l'œuvre qui sera le sujet principal de cette section (*Timbres, espace, mouvement*), il est important de dégager certains traits stylistiques et de la personnalité d'Henri Dutilleux.

Avec une légèreté qui n'a rien à voir avec la superficialité, Dutilleux s'impose naturellement sur la scène musicale mondiale. Il retrouve, comme il est commun chez les grands artistes, une cohésion dans une œuvre nourrie par les sources les plus variées. Il est sensible aux interférences de la littérature et de l'art plastique dans son œuvre, mais également à la nature à l'état brut (les arbres, les oiseaux) et à la musique populaire. « J'ai besoin de la nature. Plus que tout, j'aime les arbres. Regarder un arbre, sa structure, sa vie, me fait du bien. »¹⁴⁴ Un certain sens du sacré, dissocié d'une religiosité au sens courant, semble aussi très présent dans sa personnalité et s'inscrit dans ses œuvres :

Je crois avoir un peu le sens du sacré, même si je n'ai pas écrit d'œuvres de caractère liturgique... Cependant, je reconnais que ma forme de croyance a quelque chose d'assez vague, et si j'évoque souvent la fascination qu'exerce sur moi la nature, on pensera à une sorte de panthéisme. Cependant il me semble que cette aspiration vers le sacré s'est affirmée peu à peu au fil des années.¹⁴⁵

Dans plusieurs de ses œuvres, il y a quelque chose d'immatériel que l'on retrouve dans la tradition française à partir de Debussy, c'est-à-dire un effet de suspension qui, dans le cas de Dutilleux, se rapporte fortement au sens du mystère. À la religiosité et au mystère, nous rajoutons la fascination que la nuit exerce sur lui. Une fascination qui lui fait composer l'un des quatuors les plus exécutés de la musique du XX^e siècle, intitulé *Ainsi la nuit* (1976). Outre cette fascination pour la nuit, il est également attiré par la lumière dans une conception mystique, comme les titres de quelques pièces nous le révèlent (*Vagues de Lumières* (1995) et *Flamboyant* (1965), par exemple).

Poussé par son sens du mystère, du sacré, de la suspension, ainsi que par que son attirance pour la nuit et la lumière, il n'est pas difficile de comprendre la fascination qu'une toile comme *La Nuit étoilée* de Van Gogh peut exercer sur lui.

Cette peinture est visionnaire. [...]. J'ai vu cette toile, j'ai essayé de dire mon émotion. Tout se passe dans le ciel avec, pour la terre, notre planète, seulement un cyprès et une

¹⁴⁴ Henri Dutilleux, *Constellations : entretiens avec Henri Dutilleux*, Paris, M. de Maule, 2007, p. 110.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

église. Quelle nostalgie!... On éprouve un vertige, une attraction puissante, cosmique.¹⁴⁶

b) Les nuits et la religiosité de Van Gogh

La thématique nocturne de Van Gogh a accompagné une bonne partie de son trajet artistique. Au tout début de sa carrière, lorsque l'artiste s'intéresse encore à une peinture à caractère social, la nuit se présente déjà comme un défi technique. Il veut ajouter un apport personnel à la longue tradition des thèmes nocturnes de la peinture de Pays-Bas des XVI^e et XVII^e siècles et aussi représenter le côté sombre de la vie des travailleurs du site minier du Borinage, en Belgique. Ce qui est considérée comme le premier chef-d'œuvre de Van Gogh est, d'ailleurs, une scène nocturne : *Les Mangeurs de patates* (1885).

Même si la thématique religieuse occupe une position secondaire, une certaine religiosité doit ressortir de ses tableaux. Cette religiosité que l'artiste a en vain essayé d'exercer en tant qu'évangéliste dans le Borinage s'est muée en un sentiment profond pour la nature et pour l'homme commun. Sa religiosité résonne aussi dans la symbolique que le peintre donne à ses couleurs : le jaune, l'amour ; le bleu, l'infini ; le vert et le rouge, les passions terribles de l'humanité¹⁴⁷.

c) *La Nuit étoilée* de Saint-Rémy

La toile *La Nuit étoilée* est peinte par Van Gogh en juin 1889 à Saint-Rémy et illustre un paysage imaginaire dans les éléments relatifs au village mais, en ce qui concerne le ciel, il s'agit d'une description réelle : il y a la lune, le triangle scalène du Bélier, Vénus en bas, plus brillante à la fin de son cycle de huit ans, et quelques autres étoiles¹⁴⁸.

L'œuvre, inspirée par une toile du même nom de Jean-François Millet, correspond à une période à laquelle Van Gogh, sans refuser les jeux de couleurs complémentaires, affirme une sorte de graphisme, où se confondent les contours et les remplissages¹⁴⁹. Le rythme est puissant, presque agressif. Même s'il n'y a pas d'allusion directe à la religion, Schapiro suggère qu'il existe une réminiscence inconsciente du livre biblique *Révélations*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁷ Meyer Schapiro, *Vincent van Gogh*, São Paulo, Record, 1983, p. 22.

¹⁴⁸ D'après l'observatoire Griffith Park, selon Malasy Vanthala, *La Nuit étoilée de Vincent Van Gogh et Timbres, espace, mouvement ou La Nuit étoilée de Henri Dutilleux: une analyse comparative*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle Barbe, Université de Paris IV-Sorbonne, 1999, p. 86.

¹⁴⁹ Jorge Coli, *A Noite Estrelada*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006, p. 107.

(chapitre 12) qui mentionne une femme accouchant, couronnée d'étoiles, entourée du soleil et de la lune, qui voit son fils menacé par un dragon¹⁵⁰.

Le tableau impose un rythme frénétique et semble conçu de façon spontanée, révélée par l'absence de traits antérieurs de dessin¹⁵¹. Cependant, toute cette expression passionnée est accompagnée par ce que Schapiro a appelé la « capacité de recul » de l'artiste. C'est elle qui permet au peintre d'articuler des éléments et de s'éloigner des effets trop évidents de contrastes¹⁵².

Au tourbillon céleste s'oppose le village, apparemment serein. Le jaune des lumières de ce village s'harmonise subtilement avec la luminosité des astres. Le contraste est également produit par l'épaisseur plus pâteuse du ciel en rapport avec les encres plus diluées de la partie inférieure de la toile. Le bleu intense du ciel et les jaunes vifs s'opposent et renforcent l'impression de clarté dans le noir. Schapiro tisse une analogie formelle entre l'église qui perce l'horizon et le grand cyprès traversant le ciel¹⁵³. *La Nuit étoilée* porte en elle deux forces fondamentales : une spontanéité imaginative et un recul qui permet l'articulation intelligente de l'énorme charge émotionnelle de la toile¹⁵⁴.

d) Reflets d'une nuit étoilée

Lorsque Dutilleux reçoit de Mstislav Rostropovitch la commande d'une œuvre orchestrale, le compositeur lit la correspondance de Van Gogh et de son frère Théo. Le souvenir que la toile *La Nuit étoilée* lui procure s'ajoute à la puissance avec laquelle la sincérité des lettres semble le toucher. Comme résultat, il y a le désir de faire de la toile, ou plutôt des impressions qu'il en retire, le point de départ d'une œuvre musicale. C'est ainsi qu'en 1978, 91 ans après la peinture de Van Gogh, Dutilleux écrit *Timbres, espace, mouvement* ou *La Nuit étoilée*, en deux parties. Une révision de 1991 rajoute un interlude destiné aux violoncelles seuls, présenté par Dutilleux comme un diptyque d'atmosphère extatique qui confirme l'équilibre et la densité de la partition¹⁵⁵.

J'ai tenté d'en trouver musicalement l'aspect mystique évoquant l'infini de la nature et l'infini tout court. Il s'est ainsi produit en moi une sorte d'osmose, un lent travail

¹⁵⁰ Meyer Schapiro, *op.cit.*, p. 102.

¹⁵¹ Sjaar Van Heugten, *Vincent Van Gogh, les couleurs de la nuit*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 85.

¹⁵² Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵⁴ Dans la version intégrale de la thèse, nous avons rajouté une sous-section qui commente la relation du peintre avec la musique en citant des extraits de ses lettres, ainsi que des observations de Jean-Yves Bosseur et des extraits du texte d'Antonin Artaud, *Van Gogh : Le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁵⁵ Malasy Vanthala, *op. cit.* p. 40.

obscur, presque inconscient autour de ce monde intérieur, à la fois mystérieux et violent, inquiet et exalté dont le spirituel n'est pas absent.¹⁵⁶

L'aspiration à l'infini exaltée par Van Gogh se reflète, comme la citation ci-dessus nous le révèle, dans le désir du compositeur de traduire cet infini en musique. Il faut rajouter encore que le jaune et le bleu, les couleurs qui prédominent dans *La Nuit étoilée*, sont chargés d'un fort symbolisme, le premier comme lumière et substance divine, le dernier comme intériorisation et associé également à l'infini¹⁵⁷.

Ces couleurs complémentaires, bleu et jaune, sont citées par Kandinsky dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'art* et sont associées aux timbres et aux mouvements mélodiques de quelques instruments :

Le jaune, par exemple, a la propriété spéciale de « monter » de plus en plus haut, jusqu'à atteindre des hauteurs insupportables pour les yeux et pour l'esprit – le son de la trompette, joué de plus en plus fort, devient de plus en plus « pointu », fait mal aux oreilles et à l'esprit. Le bleu, avec son pouvoir complètement opposé de « descendre » jusqu'aux profondeurs infinies, se dégage des sons de la flûte (lorsque le bleu est clair), des violoncelles, des contrebasses avec ces sons magnifiques et profonds, et dans les profondeurs de l'orgue nous « voyons » des profondeurs bleues.¹⁵⁸

Il est curieux d'observer que Dutilleux, inspiré par une toile où règne le bleu, a convoqué dans son orchestration un gros contingent de cordes graves, c'est-à-dire 12 violoncelles et 10 contrebasses. D'autre part, en ce qui concerne le traitement des timbres, il privilégie les textures plus extrêmes, dans le grave et dans l'aigu. Par analogie, comme Kandinsky l'a noté, il semble plus naturel d'associer le jaune et le bleu foncé respectivement aux instruments à vent et aux cordes graves que l'inverse.

Au moins quatre autres aspects ou procédés récurrents peuvent susciter des relations entre la musique et la toile de Van Gogh :

1. Les contrastes dynamiques brusques de la partition construisent des analogies avec les effets contrastés du tableau¹⁵⁹.
2. Le timbre des cymbales suspendues et le son métallique du glockenspiel et des crotales ainsi que les attaques rapides de notes répétées jouées alternativement par

¹⁵⁶ Dutilleux *apud* Vanthala, *ibid.*, p. 41-42.

¹⁵⁷ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 21. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty, dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 274, associe également le bleu avec les sons plus graves.

¹⁵⁸ Kandinsky, *Do espiritual na arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 257.

¹⁵⁹ Voir à la page 240 de la thèse.

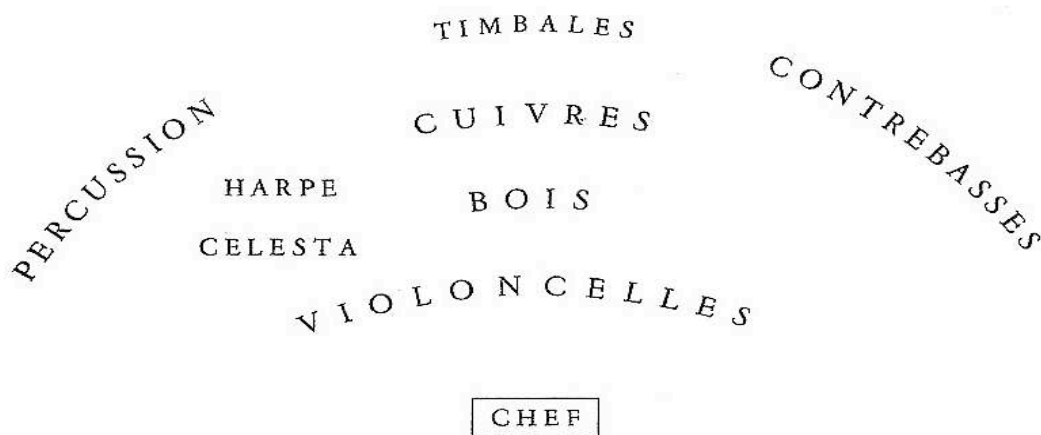
différents instruments peuvent être associés aux points de lumière plus intense dans la toile¹⁶⁰.

3. Le fait que l'interlude orchestral soit entièrement dédié aux violoncelles met en évidence cet instrument qui, comme nous l'avons vu, peut être associé à la prédominance du bleu dans le tableau.

4. La sensation d'unité thématique dans *La Nuit étoilée* de Dutilleux peut aussi contribuer à établir des analogies avec un tableau où prédomine la couleur bleue.

Si, parfois, le compositeur emphatise des contrastes de timbres dans l'orchestration, il y a également des moments où, à travers diverses combinaisons instrumentales, il les adoucit. Van Gogh, pour sa part, réduit le rythme frénétique de son tableau par des touches plus calmes dans la partie qui représente l'église et le village et avec des traits plus parallèles et réguliers pour les montagnes et le clair de lune.

À travers un positionnement particulier des musiciens de l'orchestre, Dutilleux essaie de traduire les attributs de l'espace pictural du tableau¹⁶¹. D'après Vanthala, Dutilleux désire, à travers cette nouvelle configuration de l'orchestre, produire chez l'auditeur une sensation d'« espace insolite » et bouleversante¹⁶².



¹⁶⁰ Voir à la page 243 de la thèse.

¹⁶¹ Le schéma présenté ci-dessus provient de la partition d'orchestre de : Henri Dutilleux, *Timbres, espace, mouvement*, Paris, Heugel & cie, 1980, p. 5.

¹⁶² Malasy Vanthala, *op. cit.*, p. 172.

Concernant l'aspect « mouvement », il est clair qu'il existe un certain parallélisme entre les trilles et les trémolos de la musique et les gestes en spirale présents sur une bonne partie de la surface du tableau¹⁶³.

L'œuvre de Dutilleux reflète plusieurs caractéristiques de la toile et il y a de nombreuses correspondances structurelles et analogies, soit celles faites par le compositeur dans sa poétique, soient celles qui proviennent de la réception, c'est-à-dire d'une approximation postérieure des œuvres par un interlocuteur. L'émulation de la part du compositeur vient, non comme un désir de réaliser une traduction musicale d'une forme picturale, mais plutôt comme une source d'idées et comme une fertilisation de sa propre œuvre.

Même si nous reconnaissons au sein de l'œuvre musicale des stratégies poétiques similaires à la *Nuit étoilée* de Van Gogh, *Timbres, espace, mouvement* demeure autonome et originale. L'intérêt de révéler des *reflets* entre les œuvres est celui de renouveler les regards et d'inciter des interrogations sur les limites entre des objets artistiques distincts. Une analyse qui approche des œuvres de différents arts peut enrichir leur compréhension, agrandir les angles de vision et suggérer une nouvelle épistémologie, voire une nouvelle façon de percevoir et d'apprécier les œuvres d'art.

¹⁶³ Voir aux pages 247-248 de la thèse.

3. Bach, dans le style de Paul Klee¹⁶⁴.

a) « Magie du devenir »

Le musicologue Günter Regel, dans sa préface à l'ouvrage *Sur l'art moderne et autres essais*, caractérise l'esthétique de Klee comme étant la « magie du devenir »¹⁶⁵. Selon lui, pour Paul Klee (1879-1940), le monde est à la fois un processus et un lieu où contempler ce processus. Et l'art, ainsi que la nature, est à la genèse des choses : « L'art ne reproduit pas le visible, mais rend visible » c'est la première phrase de son essai *Confession créatrice*¹⁶⁶. Une toile de Klee est toujours une toile finie, mais, paradoxalement, elle est en perpétuelle construction. Il y a donc dans son esthétique une façon de penser l'art fortement attaché à la notion de mouvement et de genèse.

b) La musique de Klee

Comme fond de la pensée esthétique de Klee, il y a aussi son lien intime et très commenté avec la musique. Presque toute sa vie est imprégnée par la réflexion et la pratique musicales. Ses écrits, ses portraits, les titres de ses œuvres illustrent aisément l'importance de la musique dans sa vie.

Un point de vue usuel de ce contact entre la musique et les arts dans l'œuvre de Klee est celui qui se dégage des parallèles existants sur le plan structurel entre les deux arts. Cependant, les influences de la musique se font aussi ressentir dans sa façon de concevoir l'art d'une manière générale. Klee voit la musique comme étant un modèle parfait de l'expression de la genèse et du mouvement¹⁶⁷. C'est peut-être la raison pour laquelle Boulez voit dans son art une sorte d'omniprésence du phénomène musical¹⁶⁸.

Selon Giulio Argan, Klee désire élaborer les principes d'une théorie harmonique, capable de développement, similaire à celle de la musique¹⁶⁹. Ainsi, comme le compositeur qui prend les notes et, avec elles, conçoit sa musique, le peintre doit prendre les formes, comprises dans le sens le plus large, et concevoir sa peinture.

¹⁶⁴ L'œuvre *Dans le style de Bach*, qui est à l'origine de ce texte, peut être visualisé dans Pierre Boulez, *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 17. Il a été peint en 1919, mesure 17,3 x 28,5 cm, il est actuellement au Haags Gemeentemuseum et son titre originel est *Im Bach'schen Stil*.

¹⁶⁵ Paul Klee, *Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaio*s, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001, p. 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁸ Pierre Boulez, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁶⁹ Giulio Argan, *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 669.

c) *Dans le style de Klee*

Le délicat traitement des couleurs et l'équilibre également délicat des lignes seraient déjà en soi des éléments suffisants pour apprécier le tableau *Im Bach'schen Stil* (Dans le style de Bach) de 1919. Néanmoins, ignorer la pensée musicale de Klee dans une lecture de cette toile, que ce soit dans la puissance de l'affirmation temporelle ou dans la conquête de l'autonomie des formes, reviendrait à refuser une partie importante de son propre positionnement face à l'art.

Le choix de Bach comme devise d'une œuvre picturale se justifie par au moins deux facteurs complémentaires. D'une part, Klee, en tant que violoniste, joue assez souvent la musique de Bach, ainsi que celles de Mozart et de Haydn. D'autre part, comme l'a remarqué Boulez, dans l'œuvre du compositeur allemand nous retrouvons des dispositifs à la fois auditifs et optiques¹⁷⁰. Ainsi, Klee retrouve en Bach ce qu'il désire aussi exprimer plastiquement.

« La dualité du monde de l'art et du monde des hommes est organique, comme dans une des *Inventions* de J. S. Bach. »¹⁷¹

Le mouvement, l'âme de la musique, est aussi le fondement de toute la réflexion plastique de Klee et s'applique également à la totalité des éléments d'une peinture. Même la couleur est chargée de mouvement, selon le peintre suisse naturalisé allemand.

Dans le style de Bach comporte une variété de techniques dans l'application de la couleur : la peinture à huile, l'impression ainsi que l'aquarelle. Le traitement des couleurs et des formes est très varié sur la modeste surface de 17,3 x 28,5 centimètres.

La multiplicité des traitements picturaux peut être liée à la large compréhension de Klee de la notion de polyphonie, comme « un phénomène simultané de plusieurs dimensions qui conduit le drame à son sommet »¹⁷². La polyphonie pénètre le tableau par deux voies. D'un côté, il y a la cohabitation des couleurs, par exemple dans les superpositions et les nuances de clarté obtenues par l'application graduelle du blanc. De l'autre côté, une polyphonie se lie plus spécifiquement à des attributs du graphisme musical. « Il y a vraiment une polyphonie en musique. La tentative de transposition de cette essence dans le monde plastique ne serait rien d'extraordinaire. [...] Car n'est pas seulement en musique que peut exister la simultanéité de plusieurs thèmes

¹⁷⁰ Pierre Boulez, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷¹ Paul Klee, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷² *Ibid.*, p. 54.

indépendants. »¹⁷³ Les analogies construites par Klee avec l'écriture polyphonique, plutôt que de se configurer dans des traductions littérales de la musique, se fondent en ce que la technique du contrepoint a de plus fondamentale. Comme Boulez l'a bien noté, une des principales leçons de Klee réside dans sa capacité à pouvoir réduire les éléments de n'importe quel langage à son principe le plus essentiel et, ensuite, à déduire des conséquences les plus variées¹⁷⁴.

d) Rythme et graphisme

En considérant la notion de rythme dans une toile comme la distribution des formes dans l'espace, *Dans le style de Bach* voit sa dimension rythmique guidée surtout par les lignes démarquées par le noir. Son rythme est conduit par l'agilité et la fermeté des traits, avec ses différentes mesures ; par les cercles, qui semblent se transformer en des symboles qui ralentissent les mouvements ; et par les traits verticaux qui ponctuent la toile, à la fois nous surprenant et arrêtant notre regard. Des formes géométriques se distendent et se contractent. Les lignes courbes ascendantes remplies de jaune orangé du côté gauche de la toile suscitent comme une suspension du regard. Les « marches » descendant du même côté peuvent très bien évoquer l'écriture par blocs ou les marches harmoniques si communes dans la musique de Bach. Klee connaît suffisamment bien l'art des sons pour faire ce type d'application de principes musicaux dans sa toile. Et les applications les plus intéressantes sont justement celles qui retrouvent dans la dimension plastique une expression propre et qui se configurent comme étant de « nouveaux êtres » dans le monde, selon le désir du peintre, d'après Günter Regel¹⁷⁵.

Les « nouveaux êtres » pour Klee pourraient aussi se constituer de la graphie musicale. Quelque chose de bien spécifique et précis dans la musique peut devenir une autre chose, complètement autonome dans l'œuvre de Klee. À partir des sens spécifiquement musicaux et de la forme des signes de la musique, le peintre crée de nouveaux objets plastiques. Klee est bien conscient qu'en introduisant des signes musicaux à l'intérieur de ses toiles, ceux-ci prendront tout de suite des sens nouveaux. Il réalise ainsi une sorte d'émulation qui imprime de nouvelles significations aux signes originellement musicaux.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁴ Pierre Boulez, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁷⁵ Günter Regel, *in* : Paul Klee, *op. cit.*, p. 14.

Que ce soit comme pensée sous-jacente, transposition des structures (polyphonie de figure et de fond et écriture par blocs), application du graphisme musical ou imposition d'une dynamique particulière et d'une lecture horizontale, *Dans le style de Bach* se présente comme un exemple très emblématique de *reflets* de la part d'un artiste plasticien.

4. Autres *reflets*

Les manières par lesquelles il est possible de traduire ou d'appliquer des éléments d'un art dans l'autre sont aussi nombreuses que la quantité d'artistes plasticiens et de musiciens qui se sont ouverts à l'art voisin, soit en établissant des analogies directes avec des œuvres spécifiques, soit en s'appropriant des notions fondamentales de l'autre art ou des positionnements esthétiques plus larges. L'émulation apparaît surtout comme un sentiment d'admiration pour un « modèle » et se configure dans le désir de communiquer, à travers d'autres matières et techniques, certains traits appréciés dans l'art voisin. La mimésis, qui réside au sein de l'émulation, ne peut être comprise que de façon relative à l'intérieur du jeu des formes de natures si distinctes. Des artistes et des compositeurs construisent, dans leur propre langage, les analogies les plus variées produisant une infinité de *reflets* entre les arts. L'auditeur/spectateur, conscient des intentions du créateur, tente de voir et d'apprécier ces *reflets* qui peuvent, de sa part, se multiplier de façon surprenante.

Comme le suggère le titre de cette sous-section, nous citons quelques artistes et des rencontres entre les arts qui seraient susceptibles d'être étudiées dans le cadre de nos *reflets*.

Retrouver des *reflets* entre les arts, notamment la musique et l'art visuel, nous semble plus cohérent au XX^e siècle, lorsque le désir de dialoguer avec l'art voisin devient moins idéalisé, plus explicite et conduit par des logiques apparemment plus objectives¹⁷⁶. Cependant, le XIX^e siècle annonce ponctuellement une volonté de percevoir l'art d'une façon plus large. Nous pensons à Franz Liszt, à Hector Berlioz, à Modest Moussorgsky, à Eugène Delacroix et aussi aux artistes du mouvement impressionniste. Quelques œuvres d'Henri Fantin-Latour pourraient également illustrer nos *reflets*, lorsqu'il établit une série d'analogies avec la musique de Wagner, comme l'a observé Michèle Barbe¹⁷⁷. Particulièrement clairs peuvent être les *reflets* que nous percevons dans le mouvement

¹⁷⁶ Theodor Adorno tend à corroborer cette hypothèse dans son texte « L'art et les arts », in : Jean Lauxerois et Peter Szendy, *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Cahiers de l'Ircam », 1997 ; et *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1989.

¹⁷⁷ Michèle Barbe, « Fantin-Latour symbolista ? », in : *Symbolisme et musique en France*, Paris, Champion, 1995, p. 77.

symboliste, surtout dans les œuvres d'Odilon Redon ou de Lucien Lévy-Dhurmer. Ce dernier « peint », par exemple, les symphonies et des sonates de Beethoven.

Dans les premières décennies du XX^e siècle, citons Gustav Klimt et la *Neuvième* de Beethoven dans sa *Frise Beethoven*, Kandinsky et son partenariat avec Schoenberg, le Bauhaus et le *Blaue Reiter*, Mondrian, Matisse, Kupka, Delaunay, les mouvements du musicalisme, du synchronisme, du mécanicisme et du vorticisme.

Après les années cinquante pullulent dans les arts plastiques des exemples de ce que nous pouvons considérer comme étant des *reflets*. Jean-Yves Bosseur cite de nombreux artistes qui pourraient l'illustrer ; parmi les artistes plasticiens, il cite Serge Charchoune, August Von Briesen, Henri Nouveau, Jacques Pourcher, Jesús Rafael Sotto, Jaspers Johns, Jean Legros, Jean Dewasne, Stuart Davis et Sol Le Wit, entre beaucoup d'autres¹⁷⁸.

Dans le contexte brésilien, citons par exemple, l'artiste plasticien Arcangelo Ianelli, qui prend l'art musical comme fond d'un certain nombre d'œuvres, et les compositeurs Heitor Villa-Lobos et sa « musique tectonique »¹⁷⁹, César Guerra-Peixe avec l'œuvre *Tributo a Portinari*, et également Jorge Antunes et sa séries d'œuvres intitulées *Cromoplastofonias*.

Une liste de *reflets* pourrait se prolonger presque indéfiniment, car apprécier n'importe quel *reflet* entre les arts n'est rien de plus que contempler des tentatives déclarées d'appliquer dans son propre art des éléments qui se retrouvent dans un autre territoire. Dans le jeu de similitudes au sein des *reflets*, les émulations motivent la fertilisation des œuvres et les analogies aident les créateurs à gérer des différences. Cependant, chaque œuvre demeure dans son propre territoire, autonome, sans aucun contact « physique » avec l'œuvre reflétée. La ressemblance entre les arts apparaît, encore une fois, dans les interlignes des différences.

¹⁷⁸ Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*

¹⁷⁹ Selon Ermelinda Paz, *Villa-Lobos: o educador*, Brasília, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1988, p. 63, « Musique tectonique » a été le terme utilisé par Olivier Messiaen dans son *Traité de rythme, de couleur e d'ornithologie* pour caractériser un processus compositionnel et didactique d'Heitor Villa-Lobos. Ce processus est basé sur une façon de traduire des dessins, des gravures et des photos de montagnes. Des traits horizontaux et verticaux retrouvent une correspondance avec les durées et les hauteurs musicales.

Chapitre 6 : Confluences

Comme nous l'avons fait avec les *résonances* et les *reflets*, la présentation de nos *confluences* suivra un certain trajet. La similitude *convenientia* prête quelques-uns de ses principaux attributs à une compréhension particulière de *confluence*. Elle sera une façon de s'adresser à et d'observer une œuvre unique dans laquelle coexistent des matières et des techniques artistiques de deux natures ou plus. Les notions d'harmonie, d'accord, de conflit, de tension, de synchronisation, de convergence, entre autres, parcourront nos *confluences*.

Nous avons choisi l'opéra et le cinéma pour illustrer ce chapitre. Après une réflexion plus globale sur la coexistence d'éléments hétérogènes au sein des œuvres uniques et sur la dynamique des similitudes et des différences, nous commentons quelques aspects particuliers de *Lulu* (1935) d'Alban Berg (1885-1935) et du film *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein (1898-1948).

Comme dans les chapitres précédents, celui-ci se clôt avec quelques suggestions d'œuvres et d'artistes qui pourraient illustrer les *confluences* de ce chapitre.

1. Confluer

a) De la *convenientia* à la *confluence*

La notion de *convenientia*, comme nous l'avons vu au troisième chapitre, comporte dès les premiers stoïques un certain sens d'harmonie. Ce sens s'est préservé au cours de plusieurs siècles et, au fur et à mesure, d'autres significations s'y sont imprimées. D'une connotation morale dans la Grèce ancienne, elle devient un ensemble de règles et même de lois vers le XVIII^e siècle en France¹⁸⁰. Cela, sans jamais renoncer à l'harmonie comme fond. Accord et économie, dans leurs sens les plus larges, résident aussi dans le sein de la *convenientia*. L'esthétique théologique nous révèle que la *convenientia* implique une tension interne, car l'harmonie n'est pas gratuite, il faut la conquérir¹⁸¹.

Comme dans les *résonances* et dans les *reflets*, nos *confluences* surgissent dans l'articulation entre les attributs principaux de la *convenientia* et les significations du mot

¹⁸⁰ Florent Guénard, *Rousseau et le travail de la convenance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 40.

¹⁸¹ D'après Augustin in : Agostinho, *Confissões*, Petrópolis, Vozes, 1990, p. 82 ; et Thomas d'Aquin, *Sur la vérité*, Paris, CNRS, 2008.

confluence. Cette notion sera comprise à la fois comme une rencontre et un mouvement de choses distinctes qui vont vers un point commun, qui coulent ensemble.

b) Confluence des arts

Toutes les significations présentées de *conventientia* construisent notre *confluence* et sont appliquées lorsque nous observons que, dans une même œuvre artistique, coexistent des matières et des techniques d'arts distincts. Des éléments bien variés s'ajustent pour occuper un même endroit. Dans la *confluence* des arts existe, comme dans la *convenientia* présentée par Foucault, une communication des passions et des mouvements¹⁸². À l'intérieur d'un objet artistique qui est à la fois singulier et pluriel, différentes similitudes agissent, mais sont immédiatement subsumées par la *convenientia*, l'unique de nos similitudes qui permet un contact physique entre des éléments de différentes natures.

2. Confluences dans l'opéra

a) Gesamtkunstwerk

Il semble difficile de parler de *confluence* des arts sans au moins mentionner la notion de *Gesamtkunstwerk*, l'« œuvre d'art totale ». Le désir de totalité atteint son apogée dans le romantisme au sein du projet wagnérien. L'œuvre d'art totale de Wagner vise une synthèse supérieure où chaque art devrait absorber et se dépasser les uns les autres¹⁸³.

Cependant, l'unification des formes artistiques de l'art total, il faut le signaler, n'est pas pour le compositeur allemand la dilution des barrières entre les arts ou une façon d'ignorer leurs différences. En réalité, les arts se retrouvent seulement en ce qui concerne leurs objectifs finaux, soit pour servir à l'argument dramatique dans l'esprit de la tragédie grecque.

Par le biais du mythe, dans ses écrits musicaux et théoriques, Wagner nous présente une notion particulière de l'œuvre d'art totale. Même si au cours de l'histoire la compréhension de la *Gesamtkunstwerk* a bien varié, l'œuvre d'art totale wagnérienne maintient toujours en elle, solide et agissante, la notion d'unité. Et celle-ci ne va pas se

¹⁸² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸³ Guy Scarpetta, « De l'art total aux zones de défis et d'interactions », in : Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 10.

restreindre à ses brefs commentaires concernant Wagner, mais conduira une bonne partie de nos réflexions dans le cadre de nos *confluences*.

b) La conquête de l'unité en opéra

Ce que nous appelons *confluence* se caractérise à la fois par la problématique d'une combinaison des arts entre eux pour en produire un autre, multiple et unique, et par l'application de la notion de ressemblance à l'intérieur de ce cadre. L'opéra est un terrain fertile pour visualiser la perméabilité des ressemblances qui se donnent entre des éléments d'ordre visuel (mouvement scénique, décor, costumes) et auditif (musique et texte). En tant que genre artistique collaboratif, l'opéra porte toujours une sorte de tension en ce qui concerne la coexistence de matières artistiques distinctes. Car des codes musicaux, linguistiques, dramatiques et scéniques peuvent seulement aspirer à une unité et le point le plus proche de cette unité se situe, en fait, dans la réception de la représentation d'un opéra¹⁸⁴. Une diversité de signes avec une relative autonomie établit un accord provisoire dans la réception d'un opéra. Entre la perception musicale, l'intelligence du texte et la réception de la mise en scène se situerait l'unité du genre dans la représentation et, par conséquent, dans la figure du spectateur, toujours d'après Moindrot¹⁸⁵. C'est celui-ci qui discerne des points de convergence entre des matières artistiques variées lorsque son activité perceptive reconnaît des éléments provenant d'arts différents qui se réalisent dans une désignation unique.

Le genre opératique rassemble des éléments hétéroclites et, en même temps, aspire à une unité. Et cette aspiration le protège, au moins partiellement, d'un déséquilibre de éléments, comme Moindrot nous le signale¹⁸⁶.

Malgré le fait qu'elles sont conduites par la *convenientia*, nos *confluences* comportent en leur sein l'action d'autres similitudes. Autant l'analogie que l'émulation impriment des marques à l'intérieur de la représentation d'un opéra. Ces deux similitudes se multiplient et tissent des liens dans toutes les directions possibles. La poétique d'un opéra quelconque propose une « circulation » de similitudes à contempler par le récepteur. C'est celui qui renouvelle les contrats proposés par le compositeur et le metteur en scène, qui forge de nouvelles analogies et perçoit des éléments qui s'imitent et se traduisent. Les

¹⁸⁴ Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra*, Paris, PUF, 1993, p. 7.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁶ Une éventuelle perception d'une pauvreté littéraire ou d'une certaine monotonie dramatique est une conséquence de l'économie du genre, qui tend à multiplier des codes simples pour faciliter l'apparition des codes unitaires. D'après Isabelle Moindrot, *ibid.*, p. 33.

analogies et les émulations participent, parmi d'autres forces, à des accords internes entre les différents textes visuels et sonores d'un opéra, mais ils seront toujours subsumés par la *convenientia* qui dirige et produit les contacts entre la variété des matières et techniques artistiques.

Un opéra, par le fait qu'il réunit une grande quantité de codes distincts, doit mettre en évidence cette quête par une cohésion et une unité qui existent dans la grande partie des œuvres d'art. Une unité qui, cependant, n'est jamais définitive ni atteinte pleinement, quelle que soit l'œuvre.

c) Coexistences en Alban Berg

Observer les *confluences*, comme nous l'avons vu, c'est observer comment différentes matières artistiques s'ajustent, coexistent, dans la construction d'une œuvre unique. N'importe quelle œuvre qui comporte cette coexistence peut être objet de recherche des *confluences*, dans le sens de notre de thèse. Cependant, il y aura des œuvres dans lesquelles cette coexistence est plus intéressante et fertile.

Comme une bonne partie des grands artistes, Alban Berg (1885-1935) possède une œuvre à la fois d'une grande unité stylistique et pleine de tensions internes. Car, comme l'a dit Adorno, Berg juxtapose une dévotion sans limites à la cause de la musique du futur et une vigoureuse fidélité à la tradition¹⁸⁷. Son œuvre reflète les enseignements de son professeur Arnold Schoenberg, mais aussi son estime pour les romantiques tardifs, tels que Richard Strauss (principalement *Salomé*), pour Richard Wagner et sa conjonction musique-drame et, surtout, pour Gustav Mahler, en raison de sa capacité à réduire la musique à ses éléments les plus simples¹⁸⁸.

Berg n'a pas renoncé à la dichotomie dissonance-consonance ainsi qu'à la recherche d'une expressivité qui se révèle, peut-être, dans les lignes mélodiques qui se lancent du haut vers le bas, en rapport avec l'esprit romantique¹⁸⁹. Dans l'œuvre de Berg demeure ce que Dominique Jameux a appelé le « style viennois », caractérisé par la séquence anacrusse-accent-désinence¹⁹⁰.

En ce qui concerne notre compréhension de la *confluence*, parmi les œuvres de Berg, c'est dans l'opéra, comme art hybride, que réside le principal champ d'études. Sans

¹⁸⁷ Theodor W. Adorno, *Alban Berg: le maître de la transition infime*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁹ Alex Ross, *O Resto é Ruído: Escutando o Século XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 80.

¹⁹⁰ Dominique Jameux, *Berg*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

la prétention d'indiquer l'art du futur ou de révéler une nouvelle *Gesamtkunstwerk*, Berg se lance dans une entreprise dans le monde de l'opéra qui, malgré le fait qu'elle ne possède pas un fondement philosophique ou théorique aussi solide et explicite que celle de Wagner, le mène à la catégorie de grand compositeur d'opéra du XX^e siècle.

d) *Lulu* : métaphore de l'opéra

Alban Berg décède en 1935, avant d'achever *Lulu*, mais l'intégralité des deux premiers actes, le livret ainsi que les lignes mélodiques principales et le début de l'orchestration du troisième acte ont été composés entre 1929 et 1935. Se basant sur les pièces *Erdegeist* (1895) et *Die Büchse der Pandora* (1904) de Franz Wedekind (1864-1918), Alban Berg forge son livret en l'ajustant avec liberté à ses propres idées et aux schémas structurels rigoureux qu'une étude de l'œuvre peut démontrer. Du point de vue formel, l'œuvre est constituée d'un grand palindrome. Ce procédé de rétrogradation, loin d'être une découverte, est implicite dans les fondements de l'écriture dodécaphonique. Cependant, Berg l'applique dissociée de quelques-unes des principales règles schoenbergiennes et l'utilise également dans des aspects scéniques. D'après Dominique Jameux, Berg est fasciné par un effet d'arc, où les reflets reproduisent de nouvelles lignes mélodiques et cela fait de *Lulu* l'« apothéose du miroir »¹⁹¹. Il y aussi dans *Lulu* la coexistence d'un « hyper-romantisme », selon les termes de Ross, d'une avant-garde, du dodécaphonisme, de lyrisme, ainsi qu'une intégration symbolique de sa vie personnelle à l'œuvre opératique¹⁹².

Au début du deuxième acte se trouve le *Chant de Lulu*, composé d'une série de douze sons et considéré par Jameux et Moindrot comme la série génitrice de toutes les autres. Il est intéressant de remarquer que ce que nous retrouvons dans la musique, nous le voyons aussi dans le personnage, c'est-à-dire un personnage à multiples visages, qui joue tout le temps avec des similitudes et des différences. Selon Boucourechliev, *Lulu* est l'incarnation de l'« éternel féminin »¹⁹³. Elle demeure une inconnue, multipliant et produisant indéfiniment de nouvelles significations grâce à sa capacité à faire confluer des dimensions dramatiques, musicales et scéniques.

Ces *confluences* d'éléments de matières diverses et le jeu de similitudes et des différences peuvent être aussi représentés par un objet scénique, son portrait.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁹² Alex Ross, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹³ André Boucourechliev, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 79.

Objet extrêmement complexe, il [le portrait] est l'incarnation absolue de la substitution entre les différents arts de l'opéra : verticalisation de la durée et du temps, cet objet de tous les reflets et de tous les miroitements, cette matérialisation du désir, joue à l'infini des imitations, similitudes, conformités, jusqu'à l'infini et la dérision. À travers lui, et comme s'il agissait d'une tentative ultime pour fixer la dispersion d'un genre dont la dislocation est elle-même revendiquée, se déploient des pans entiers de dramaturgie.¹⁹⁴

Lulu finit par s'affirmer comme une sorte de point de convergence de similitudes et de substitutions : une forme creuse qui se laisse habiter par tous les arts, encore selon Moindrot¹⁹⁵. Chaque manifestation artistique en *Lulu* a dans le personnage titre le point de départ et d'arrivée, en faisant confluer arts en art, à partir d'un complexe jeu de similitudes. Et l'unité de l'œuvre est à la fois atteinte et mise en question.

3. Confluences au cinéma

a) Le son de l'image

Comme art de synthèse ou collaboratif, le cinéma peut également être emblématique dans le cadre de nos *confluences*.

Ontologiquement, le cinéma est un art visuel¹⁹⁶. Cependant, le désir de « voir » le son se projeter de l'image a été toujours présent, comme l'a dit Costa¹⁹⁷. Dès la première exhibition, normalement considérée comme celle de 1896 par les frères Lumière, des témoignages relatent une perturbation face aux images silencieuses, comme celui de l'écrivain Maxime Gorki¹⁹⁸. Indépendamment du décalage entre les premières projections et l'implémentation d'un appareil permettant la synchronisation des sons, il est important d'avoir la conscience que le cinéma est rarement muet. Il n'y a pas une longue histoire d'un cinéma qui n'est pas accompagné de musique ou de sons. « Le son n'a pas été introduit au cinéma, il est sorti de lui. »¹⁹⁹ L'étrange sensation d'immatérialité des premières projections, décrites par le public de l'époque, tel que Gorki, a été remplacée par une impression de naturalité, grâce à la fusion entre son et image²⁰⁰.

Il serait vain d'essayer de décrire les fonctions et les possibilités qu'a le son de participer à un film dans le cadre de nos *confluences*. Il faut signaler que, comme dans

¹⁹⁴ Isabelle Moindrot, *op. cit.*, p. 245.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹⁹⁶ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 122.

¹⁹⁷ Fernando Moraes da Costa, *E o Som se fez*, São Paulo, Rocinante Produções Artísticas, 2007, p. 14.

¹⁹⁸ Cité à la page 95 de la thèse.

¹⁹⁹ Eisenstein *apud* Marcel Martin, *A Linguagem Cinematográfica*, São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 111.

²⁰⁰ Le témoignage de Gorki est reproduit dans le livre dirigé par Fernando Moraes da Costa, *op. cit.*, p. 10.

l'opéra, le cinéma se situe dans une zone de convergence plus tendue qu'harmonieuse. Les sons et les images ont leurs propres dynamiques, obéissent à des lois particulières et créent différentes illusions lorsqu'ils sont en contact. Une musique n'est pas la même quand elle est soumise à une image. Une image est perçue différemment lorsqu'il existe une musique.

b) Synchronisation des sens

La coexistence des différentes matières artistiques à l'intérieur d'une œuvre unique produit des tensions de signes et permet des dialogues internes intéressants. Les sons ont des dynamiques bien distinctes des images. Des dynamiques qui peuvent être gérées par ce qu'Eisenstein a appelé « synchronisation des sens »²⁰¹. Cette synchronisation exige des accords internes et des compromis entre les parties agissantes. La synchronisation ne sera pas nécessairement une harmonisation des sens ou l'accès à une sorte de zone de confort où les sons et les images se répondent et se correspondent tranquillement, elle sera plutôt un effort permanent pour ajuster, selon des exigences esthétiques particulières, les différents éléments d'un film.

Le cinéma sollicite, avec différents poids, la synchronisation des sens dans les instances poétiques et, par conséquent, dans les instances réceptives. Cependant, pour que nous puissions caractériser les *confluences* dans le cinéma, il faut que quelques forces de ressemblance interviennent d'une façon ou d'une autre.

c) Le jeu des similitudes

Comme nous l'avons vu, la *convenientia* est la similitude motrice des *confluences*. Et cela ne change pas au sein d'une structure filmique. La *convenientia* se lie à la notion d'« harmonie », mais aussi d'« accord » qui implique des ajustements et une communication de mouvements internes et externes. Cependant, les trois autres similitudes – sympathie, émulation et analogie – agissent également avec des poids distincts à l'intérieur d'un film. Même si, dans un deuxième temps, elles sont toutes subsumées à la *convenientia*, car c'est seulement dans celle-ci que les termes approchés se touchent effectivement.

La sympathie peut agir, par exemple, au niveau de la poétique, lorsqu'un réalisateur a l'intuition d'une correspondance entre une pièce musicale autonome et

²⁰¹ Il s'agit du titre du deuxième chapitre de son livre : *O Sentido do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

l'argument de son film. L'émulation serait la responsable par les redondances si communes entre image et son. Elle peut également apparaître lorsqu'il y a le désir de renforcer un certain contenu dramatique à travers des sons ou une musique qui puisse correspondre exactement à l'image du film, entre autres fonctions. L'analogie est la grande responsable par la synchronisation des différentes matières artistiques. C'est elle qui assure les ajustements et les compromis si nécessaires au sein des *confluences* du cinéma. Ces trois similitudes se multiplient *ad infinitum* dans la subjectivité des regards de chaque spectateur/auditeur et des réalisateurs.

d) *Le Cuirassé Potemkine*

Par le biais du jeu des similitudes, nous observons une synchronie des matières artistiques distinctes au sein d'une œuvre unique et unifiée, comme un film. Et observer cette synchronie est se voir face aux *confluences*. La synchronisation des sens, dont Eisenstein nous parle, est une tâche à la fois du créateur et du spectateur/auditeur. Le créateur implante un certain arrangement des « portées » signifiantes qui gèrent la plasticité visuelle, les sons et l'argumentation dramatique. Le spectateur, d'autre part, reconstruit tel arrangement à sa façon, agençant de nouvelles compréhensions, en étant plus sensible à telle ou telle « portée ».

Pour illustrer les *confluences* au cinéma dans cette section, nous prenons un film sans des dialogues et sans effets sonores, mais accompagné d'extraits musicaux : *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925). L'intérêt de citer ce réalisateur dans ce cadre réside justement dans sa conception solide du montage et dans sa capacité de voir le cinéma comme une œuvre virtuellement statique, une impression qui se fixe dans notre perception, comme s'il agissait d'un tableau²⁰². Julio Plaza nous présente le *Cuirassé* comme un exemple de montage dans le sens le plus large du mot, où chaque élément du film doit contenir cet argument et contribuer à la construction de l'œuvre totalisée, comportant l'idée d'intertextualité et d'intersémiose²⁰³. Basé sur une révolte réelle de l'équipage d'un grand navire de guerre en 1905, le film a comme argument central, selon Plaza, la révélation de l'organicité de cette révolte²⁰⁴.

Le film est construit sur un réseau d'analogies structurelles où chaque part reflète la structure globale, et son « principe-milieu-fin » s'articule comme un tout organique et

²⁰² Sergueï Eisenstein, *ibid.*, p. 140.

²⁰³ Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 135.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 137.

gagne de nouvelles formes, grâce à des similarités aux niveaux sémantique et syntactique²⁰⁵. Plaza dit encore que toutes les transpositions des signes dans le *Cuirassé* occurrent d'après une structure mathématique : la section d'or, comprise selon les préceptes de Da Vinci, c'est-à-dire comme la recherche d'une correspondance entre les parties et le tout²⁰⁶.

À l'intérieur de ces structures mathématiques analogues, le réalisateur opte pour un montage plus expressif que narratif. Le montage expressif, d'après Eisenstein, se lie primordialement à la dimension statique, à l'espace, tandis que dans le montage narratif prédomine l'horizontalité, le temps²⁰⁷.

Du point de vue musical, la musique du *Cuirassé*, dans sa première version de 1925 créée en 1926, est composée par Edmond Meisel (1894-1930). Eisenstein avait prévu le renouvellement de la musique tous les vingt ans, dans l'intention de renouveler sa force expressive, en donnant un nouvel élan aux idées de révolution que les images comportent. La version la plus célèbre est celle accompagnée par la musique de Chostakovitch et Nikolai Kryukov, réalisée à l'occasion des 50 ans de la création du film.

Même si, dans le cadre de ce résumé, nous n'avons pas détaillé l'étude de la musique, le film d'Eisenstein s'ajuste comme exemple des *confluences* dans la mesure où le directeur a exploré ce que Plaza a appelé « amalgame signique ». Cela transforme le film en le lieu d'une féconde rencontre de similitudes²⁰⁸. L'idée d'une « synchronisation des sens » comporte des dissonances et des conflits qui s'ajustent convenablement à nos *confluences*.

4. Autres *confluences*

Rien ne serait plus réducteur que de considérer seulement le cinéma et l'opéra comme étant des terrains fertiles pour l'étude des *confluences*. Motivées par plusieurs similitudes conduites par la *convenientia*, les *confluences* comprennent tout l'art qui s'impose explicitement comme amalgame signique. Ce sont les œuvres qui rassemblent en elles des matières artistiques aussi distinctes que son ou couleur. Au-delà de manifestations plus actuelles, telles que des performances et des installations, la famille des *confluences* inclut d'autres genres artistiques traditionnels, comme le ballet, le théâtre ou le cirque.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 138.

²⁰⁷ Sergueï Eisenstein, *op. cit.*, p. 113.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

Grâce surtout aux interactions ou aux dialogues artistiques plus récents, la tentative d'une taxinomie des *confluences* peut sembler trop artificielle, comme cela se vérifie par exemple lorsque nous nous tournons vers les limites entre installations, performances, *happenings*, multimédias ou inter-médias.

Si nous nous reportons à la culture occidentale, à partir de la compréhension moderne d'art, avec l'affirmation de l'esthétique au XVIII^e siècle, les *confluences* se limitent à ce que Nédoncelle a appelé « arts de synthèse », c'est-à-dire le ballet, le théâtre, l'opéra, le cinéma et certaines expressions artistiques plus récentes²⁰⁹.

Au début du XX^e siècle nous avons, par exemple, l'œuvre *Prométhée* (1913) d'Alexander Scriabine, qui intègre à l'orchestration le *luce*, instrument qui doit projeter des lumières en correspondance avec la musique, d'après une échelle de conversion. Encore dans le domaine des instruments qui visent « à traduire » sons et couleurs, nous retrouvons des exemples au XVIII^e siècle déjà (le « clavecin coloré » du Père Castel) jusqu'aux appareils informatiques les plus sophistiqués et actuels qui convertissent des ondes sonores en images²¹⁰.

Dans la première moitié du XX^e siècle, dans nos *confluences*, nous pensons aussi à la danse et à l'action de Diaghilev, le leader des Ballets russes, de solliciter la collaboration de très grands artistes. Également intéressantes dans le cadre du ballet sont les coopérations entre des musiciens et des plasticiens, dont nous citerons Darius Milhaud et Fernand Léger (*La création du monde*, 1923), Paul Hindemith et Oskar Schlemmer (*Ballet Triadique*, 1927), Pablo Picasso et Francis Picabia avec Erik Satie (*Parade*, 1927 et *Rêlache*, 1924). Comme objets d'étude des *confluences* en danse aujourd'hui, nous pouvons citer Anne Teresa de Keersmaecker et le spectacle *En Attendant* (2011), où les danseurs participent à la musique comme de nouvelles voix dans la polyphonie médiévale, ou le spectacle *Soapéra* (2010) de Mathilde Monnier et Dominique Figarella, où la plasticité du décor et sa relation avec le son prennent une importance équivalente aux gestes des danseurs²¹¹.

²⁰⁹ Voir à la page 13 de ce résumé.

²¹⁰ Nous pensons à la participation du jeune compositeur Dmitri Kourliandki et son intervention dans la série Art Total (2010) à la Cité de la musique de Paris et son œuvre *Objets impossibles*, où les sons de chaque instrument sont captés et « transformés » dans des images inspirées par M. C. Escher.

²¹¹ Dans le spectacle cité de Keersmaecker, que nous avons eu l'occasion de voir à São Paulo au SESC-Pinheiros le 28 octobre 2011, pendant que les musiciens jouent sur scène de la polyphonie médiévale, les danseurs essaient de s'inclure à travers les gestes dans la structure de la musique. Dans le cas de *Soapéra*, de Monnier et Figarella, que nous avons vu au Centre Georges Pompidou le 4 décembre 2010, les danseurs sont à ce point inclus dans le décor qu'il est très difficile de saisir les frontières entre la danse et tout ce que nous voyons sur la scène.

Dans le cadre des *confluences*, nous citons encore les sculptures sonores d'artistes comme Harry Partch, Jean Tinguely, Pol Burry, Robert Morris et Anish Kapoor²¹².

Les interactions ou correspondances à l'intérieur des œuvres qui manipulent des matières artistiques distinctes se multiplient de façon à invalider n'importe quelle proposition taxinomique. Il faut être conscient qu'au milieu du XX^e siècle, en même temps que se multiplient et se diversifient les interférences entre les arts, l'idéal romantique de l'art total devient de plus en plus lointain. Si, d'une part, quelques propositions artistiques mettent en question les limites entre les disciplines artistiques, d'autre part, dans la modernité et dans la contemporanéité se propage la liberté de tisser des liens sans forcément établir des correspondances systémiques ou de les justifier avec la création d'un système théorique quelconque. « Ce n'est toutefois plus un art total, synthétique qui est visé, mais plutôt une coexistence de phénomènes, éventuellement vécus comme disparates, hétérogènes, sans qu'il soit nécessaire de montrer de liens logiques entre eux. »²¹³

Il est bien de citer encore parmi nos illustrations de *confluences* un groupe qui doit être un champ fertile d'étude de la coexistence des arts dans la deuxième moitié du XX^e siècle : le *Fluxus*²¹⁴. Jean-Yves Bosseur se réfère ainsi à l'esprit *Fluxus* : « Plutôt qu'une mise en parallèle d'éléments issus de plusieurs champs artistiques, il faudra parler d'une interpénétration effective, qui accorde à chaque domaine concerné une relative autonomie. »²¹⁵

Dans le contexte brésilien citons, par exemple, l'artiste Hélio Oiticica (1937-1980) avec ses *Parangolés* (peintures vivantes) et ses *pénétrables* (installations sensorielles), comme *Tropicália* dans les années septante.

Bien sûr, cette liste peut se multiplier infiniment et, bien sûr, de nombreux bons exemples de *confluences* n'ont pas été cités.

Si dans les *résonances* et dans les *reflets* les frontières entre les arts sont nettes et peuvent seulement être mises en question de façon virtuelle, dans les *confluences* les marques de l'instabilité des limites artistiques sont essentielles. Cela grâce au fait qu'elles sont dirigées par l'unique similitude traitée dans cette recherche où les éléments de natures distinctes se touchent effectivement dans le temps et dans l'espace, la *convenientia*. Dans

²¹² Ces artistes sont cités par Jean-Yves Bosseur dans : *Musique et arts plastiques: Interactions au XX^e siècle*. Paris: Minerve, 1998.

²¹³ *Ibid.*, 1998, p. 223.

²¹⁴ *Fluxus* est un mouvement artistique né dans les années cinquante qui toucha les arts plastiques, la musique et la littérature. Il était caractérisé par un rejet systématique des institutions et de la notion même d'œuvre d'art, entre autres aspects.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 247.

la mesure où les *confluences* avancent dans l'histoire, de nouvelles combinaisons surgissent et mettent en question toute tentative de classification.

CONCLUSION

La pluralité des arts est aussi essentiellement irréductible que l'unité de l'art est absolue.²¹⁶

La dynamique des ressemblances

Les passages et les rencontres possibles entre le sonore et le visuel sont multiples. Selon l'optique de cette thèse, ils se définissent en tant que propositions des différents sujets : du récepteur/analyste (*résonances*), de l'artiste (*reflets*) ou d'une œuvre qui porte en elle des matières distinctes (*confluences*). À l'intérieur de chacune de ces lignes directrices conceptuelles, les œuvres sonores et visuelles nous montrent que les limites des modalités artistiques sont souvent leurs propres points de contact. Quelques grands artistes, avec les techniques et les matières les plus variées, nous révèlent que leurs œuvres peuvent aller au-delà de leurs arts.

Les ressemblances et les différences s'affirment et s'expliquent ensemble dans l'approximation d'objets, de matières et de techniques artistiques. L'unité et la pluralité des arts s'imposent comme étant un paradoxe fertile, car même les traits les plus spécifiques touchent toujours à l'ontologie de l'art ou à ce que l'art possède de plus général. Surface et profondeur sont des régions différentes, qui, cependant, ne s'occulent ou ne se repoussent pas mutuellement. Elles se complètent dialectiquement.

Même si ce n'est que dans les *résonances* que le récepteur/analyste propose, dès le départ, la rencontre entre des œuvres d'art, autant dans les *reflets* que dans les *confluences*, c'est lui qui emphatise telle ou telle similitude dans son discours et confirme le fait que les ressemblances viennent surtout comme résultat de la relation entre les œuvres et le récepteur. Ce dernier est toujours libre de reconnaître des correspondances ou de tisser des analogies entre les œuvres d'art les plus variées, indépendamment de l'autorisation de l'artiste. L'observation d'une parenté entre les arts ou d'un trafic de similitudes entre des matières artistiques au sein d'une seule œuvre ne se présente pas toujours comme une relation symétrique avec le désir de l'artiste. Car la reconnaissance de ressemblances et les résonances affectives ne sont pas déterminées par des codes ou des règles fixes. Lorsqu'un artiste propose dans sa poétique quelque sorte de traduction ou d'application des éléments d'un autre art dans sa propre pratique artistique, nous ne pouvons jamais prédire la force avec laquelle le jeu des similitudes et des différences atteindra le récepteur.

²¹⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 24.

Cette thèse s'est développée dans la tension entre une surface, plus visible et palpable, et une profondeur, plus généralisée et diffuse. Les organes des sens concernés les premiers par les arts s'incluent dans cette surface comme étant des instruments d'excitation corporelle. Les yeux et les oreilles sont comme des « tentacules » par lesquels nous touchons un objet artistique. Mais la perception elle-même se situe dans la dimension la plus profonde de l'expérience.

Le choix et l'étude des quatre similitudes – sympathie, émulation, analogie et *convenientia* – finissent par forger une façon de nous placer face à une très grande gamme de possibilités de rencontres entre arts et matières artistiques. Cependant, malgré le fait que ces similitudes soient sollicitées ponctuellement dans les analyses des œuvres, notre étude des ressemblances ne s'est configurée dans un système fermé. Nous n'avons pas cherché des similitudes absolues, mais plutôt valides, d'après les critères et les fins proposés.

Lorsque nous avons observé avec recul, surtout dans la deuxième partie de la thèse, nous nous sommes aperçus que l'étude des œuvres a été guidée par une méthodologie individualisée proposant différents types de dialogues entre les œuvres et les matières. Nous avons opté pour la description des phénomènes musicaux et visuels en évitant des lexiques trop spécifiques qui, dans une proposition interdisciplinaire, auraient pu empêcher un trafic plus fluide des idées. Pendant toute la recherche nous avons tenté de ne pas oublier les deux facultés qui, d'après Michèle Barbe, sont indispensables autant au récepteur qu'au créateur : la sensibilité et l'imagination²¹⁷.

Même si cette recherche a trouvé une fin dans cette thèse, persiste en nous la curiosité et la fascination premières pour la thématique. Ce sont ces deux forces qui nous ont stimulés de la première à la dernière ligne. Derrière l'étude des différences, des ressemblances, des similitudes et l'application de ces notions dans l'approximation des arts et des matières artistiques, demeure en nous le désir de poursuivre ces voies toujours dans la tentative de comprendre un peu mieux sur les rencontres entre les arts.

²¹⁷ Michèle Barbe, « Quelques aspects des relations entre les arts », dans Hyacinthe Ravet (dir.), *L'Observation des pratiques musicales : méthodes et enjeux*, Actes de journées d'études du 28 avril 2001, Paris, Observatoire musical français, série « Conférences et séminaire » n° 11, 2001, p. 121.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W., « L'Art et les arts », dans Jean Laxerois et Peter Szendy, *De la Différence des arts*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 23-52.
- _____, *Alban Berg : le maître de la transition infime*, Paris, Gallimard, 1989, 215 p.
- _____, *Théorie Esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, coll. « De Esthétique », Paris, Klincksieck, 1989, 464 p.
- ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1926, 374 p.
- ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, 183 p.
- ARGAN, Giulio, *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, 709 p.
- ARISTÓTELES, *Poética*, dans *Obras*, São Paulo, Nova Cultural, coll. « Os Pensadores », 1996, p. 27-60.
- AQUIN, Thomas d', *Sur la vérité*, Paris, CNRS, 2008, 144 p.
- AUROUX, Sylvain (dir.), *Encyclopédie Philosophique Universelle : Les notions Philosophiques*, v. I e II, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh : Le suicidé de la société*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1439-1463.
- AUGUSTINHO, Santo, *Confissões*, Petrópolis, Vozes, 1990, 367 p.
- AUZOLLE, Cécile (org), « Avant-propos » de *Les Comparatisme: Enjeux et méthodes*, Actes de la rencontre interartistique du 21 mars 2005, Bourg-la-Reine, Editions musicales Aug. Zurfluh, 2006, p. 7-10.
- BACON, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, 156 p.
- BARBE, Michèle, « Quelques aspects des relations entre les arts en France au XX^e siècle : méthodes et enjeux », *L'Observation des pratiques musicales : méthodes et enjeux*, Hyacinthe Ravet (dir.), Paris, Observatoire musical français, série « Conférences et séminaires », n° 11, 2001, p. 113-123.
- _____, « Un aspect de l'humanisme en France au début du XX^e siècle : la convergence des arts (L'exemple de Socrate de Satie et de la Nature morte à la partition de Satie de Georges Braque) », dans *Histoire, Humanisme et Hymnologie*, Mélanges offerts à Edith Weber (dir.), Pierre Guillot & Louis Jambou, Paris, PUPS, 1997, p. 209-231.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2009, 293 p.
- BORGES, Jorge Luis, *Outras Inquisições (1952)*, São Paulo, Companhia das Letras,

- 2007, 224 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et beaux-arts: De l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, 196 p.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, 426 p.
- _____, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993, 183 p.
- BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, 452 p.
- _____, *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, 179 p.
- CAZNOK, Yara Borges, *Música: Entre o audível e o visível*, São Paulo, Editora Unesp, 2007, 242 p.
- CHAVE, Anna C., *Rothko: Subjects in abstraction*, New Haven, Yale University Press, 1989, 1989, 229 p.
- CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 185 p.
- COSTA, Fernando Moraes, *E o Som se fez*, São Paulo, Rocinante Produções Artísticas, 2007, 82 p.
- COLI, Jorge, *A Noite Estrelada*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2006, 144 p.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*, Traduit de l'allemand par Artur Mourão, Lisboa, Edições 70, 1991, 144 p.
- DELAPLACE, Joseph, *György Ligeti : un essai d'analyse et d'esthétiques musicales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 286 p.
- DENIZEAU, Gérard, *Musique et arts visuels*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique - Musicologie », 2004, 313 p.
- DETIENNE, Marcel, « L'art de construire des comparables », dans *Critique internationale*, Paris, Presse de Sciences Po, 2002/1 (nº. 14), p. 68-78.
- DEWEY, John, *Arte como Experiência*, São Paulo, Martins Fontes, 2010, 646 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel de Georges Bataille*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1995, 399 p.
- DIGBY, Kenelm, *Discours fait en une célèbre assemblée: touchant la guérison des playes par la poudre de sympathie*, Paris, A. Courbet et P. Moet, 1658, 195 p.
- DUTILLEUX, Henri, CADIEU, Martine, *Constellations : entretiens avec Henri Dutilleux*, Paris, M. de Maule, 2007, 168 p.
- _____, *Timbres, espace, mouvement*, partition d'orchestre, Paris, Heugel & cia, 1980, 100 p.

- EISENSTEIN, Sergueï, *O Sentido do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008, 159 p.
- EMBEOGLU, Michail, Michail Embeoglou, *Atmosphères pour grand orchestre de György Ligeti : étude analytique et critique*, Mémoire de Maîtrise, Musique e Musicologie, sous la direction de Manfred Kelkel, Université Paris-Sorbonne, 1992, 102 p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*, Curitiba, Positivo, 2004, 2120 p.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*, Paris, coll. « Tel », Gallimard, 1966, 400 p.
- GAZONI, Fernando Maciel, *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*, Dissertação de Mestrado (Mémoire de Master II), Philosophie, sous la direction de Marco Antônio de Ávila Zingano, Universidade de São Paulo, 2006, 131 p.
- GUÉNARD, Florent, *Rousseau et le travail de la convenance*, Paris, Honoré Champion, 2004, 579 p.
- GILSON, Étienne, *Matières et formes : poïétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964, 271 p.
- GOETHE, Johann, *Les affinités électives*, traduit par Jean-Jacques Pollet, Paris, Flammarion, 2010, 376 p.
- HALICARNASSE, Denys d', *Opuscules rhétoriques*, Volume V, Paris, Les Belles lettres, 1992, 231 p.
- HEUGTEN, Sjraar van, PISSARRO, Joachin, STOLWIJK, Chris, *Vincent Van Gogh : les couleurs de la nuit*, Colaboração de Geeta Bruin, Maite Dijk e Jennifer Field, Arles, Actes Sud, 2008, 159 p.
- HOUAISS, Antônio, *Dicionário de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009, 1986 p.
- JAMEUX, Dominique, *Berg*, Paris, Seuil, 1980, 188 p.
- JUCQUOIS, Guy, *Le Comparatisme : généalogie d'une méthode*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1989, 205 p.
- _____, SWIGGERS, Pierre (org.), *Le Comparatisme devant le miroir*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1991, 155 p.
- _____, Guy, VEILLE, Christophe (ed.), *Le Comparatisme dans les sciences des hommes*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 469 p.
- KANDINSKY, Wassily, *Do espiritual na arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, 282 p.

- KANT, Immanuel, *Critique de la raison pure*, Traduit de l'allemand par Alain Renault, Paris, Flammarion, 2006, 749 p.
- KLEE, Paul, *Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaio*s, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001, 126p.
- KUNSTMUSEUM Basel. Disponible dans : <http://www.kunstmuseumbasel.ch/>,
Accédé le 14 nov. 2009.
- LAPOUJADE, David, « Intuition et sympathie », dans F. Worms (dir.), *Annales bergsoniennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, tome 3, p. 429-447.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, traduit de l'allemand et commenté par Edward Allen McCormic, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, 259 p.
- LITTRÉ, Émile, *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2007, 2034 p.
- LLORT LLOART, Victoria, « Le Système des arts chez les idéalistes allemands : un rythme particulier de la pensée interartistique », dans : Gérard Denizéau, Daniele Pistone, *La Musique au temps des arts*, Paris, PUPS, 2010, p. 67-80.
- MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, São Paulo, Brasiliense, 1990, 181 p.
- MARIANELLI, Massimiliano, *Ontologia della relazione: La "convenientia" in figure e momenti del pensiero filosofico*, Roma, Città Nuova Editrice, 2008, 190 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus philosophie », 2006, 155 p.
- _____, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, 537 p.
- MICHEL, Pierre, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1995, 267 p.
- MOINDROT, Isabelle, *La Representation d'opéra*, Paris, PUF, 1993, 268 p.
- MUNRO, Thomas, *Les Arts et leurs relations mutuelles*. Traduit de l'anglais par Michel Dufrene, Paris, PUF, 1954, 454 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Édition Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, 159 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *La Musique, les images et les mots*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2010, 274 p.
- NODIER, Charles, *Contes*, Paris, Garnier Frères, 1961, 944 p.
- PAREYSON, Luigi, *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, 246 p.
- PARRAT, Jacques, *Des Relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'éditions, 1999, 183 p.

- PAZ, Ermelinda A, *Heitor Villa-Lobos: o educador*, Brasília, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1989, 161 p.
- PLATON. *République*, Paris, Les Belles Lettres, livres I - IV, coll. « Les Grandes œuvres de l'antiquité », 1948, 281 p.
- PLAZA, Julio, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2003, 217 p.
- PESSOA, Fernando, *Alberto Caeiro, Poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, 306 p.
- REY, Alain (dir), *Dictionnaire culturel de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, 4 v.
- _____, ROBERT, Paul, *Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1990, 2259 p.
- ROSS, Alex Ross, *O Resto é Ruído: Escutando o Século XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, 679 p.
- ROTHKO, Mark, *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2004, 296 p.
- _____, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007, 262 p.
- RUBIN, William. *La Genèse des Demoiselles d'Avignon*, dans SECKEL, Hélène (Org.), *Les Demoiselles d'Avignon*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 367-486.
- SACKS, Oliver, *Alucinações Musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, 368 p.
- SANDER, Emmanuel, *L'analogie, Du Naïf au Créatif: Analyse et catégorisation*, Paris, Harmattan, 2000, 220 p.
- SALTARELLI, Thiago, « Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII », dans : *Aletria*, n. spécial, 07/ 2009, p. 251-264.
- SCARPETTA, Guy, « De l'art total aux zones de défis et d'interactions », in : Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11-18.
- SCHAPIRO, Meyer, *A Unidade de Picasso*, São Paulo, Cosac e Naif, 2002, 255 p.
- _____, *Vincent van Gogh*, São Paulo, Record, 1983, 128 p.
- SECKEL, Hélène (Org.). *Les Demoiselles d'Avignon*, Catalogue d'exposition, Paris: Édition de la réunion des musées nationaux, 1988, 712 p.
- SECRETAN, Philibert, *L'analogie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » 1984, 127 p.
- SERRES, Michel, *Musique*, Paris, Éditions Le Pommier, coll. « Essais », 2011, 166 p.

- SIGURÉ, Julien, *Manuel Maria Ponce et Juan Gris : les destins parallèles d'une recherche artistique commune. Étude comparée de l'œuvre pour guitare et de l'œuvre peint avec représentation de guitare*, Mémoire de Master II, Musique et Musicologie, sous la direction de Michèle Barbe, Université Paris IV-Sorbonne, 2006, 95 p.
- SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947, 285 p.
- _____, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, 1415 p.
- STEINBERG, Léo, *Le Bordel philosophique*, In : SECKEL, Hélène (Org.), *Les Demoiselles d'Avignon*, Catalogue d'exposition, Paris: Edition de la réunion des musées nationaux, 1988, p. 320-364.
- STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, 210 p.
- SUASSUNA, Ariano, *Iniciação à Estética*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, 396 p.
- VANTHALA, Malasy, *La Nuit étoilée de Vincent Van Gogh et Timbres, espace, mouvement ou La Nuit étoilée de Henri Dutilleux: une analyse comparative*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle Barbe, Université de Paris IV-Sorbonne, 1999, 204 p.
- WARNCKE, Carsten P., WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso*, Paris, Taschen, 2007, v. 1.
- WICK, Olivier (dir.), *Rothko*, Milano, Skira, 2008, 232 p.
- WIT, Hendrick de, *Histoire du développement de la biologie*, vol. III, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1994, 635 p.

Résumé : Cette thèse a pour objectif de suggérer des lignes directrices pour observer les rencontres entre des arts, des matières et des techniques artistiques distincts et caractériser les passages possibles entre le sonore et le visuel. Dans un premier temps, nous étudierons les différences entre les arts et les manières de les organiser dans des systèmes classificatoires. Ensuite, nous nous tournerons vers l'étude de la notion de ressemblance entre les arts et de l'esthétique comparée et nous présenterons quelques liens et interactions entre les phénomènes musicaux et visuels. Les ressemblances seront exposées plus loin à travers leurs traits spécifiques, que nous appellerons « similitudes », selon la conception de Michel Foucault. À partir de ces dernières, présentées sous les noms de sympathie, d'émulation, d'analogie et de *convenientia*, nous proposerons des façons d'observer des rencontres entre le sonore et le visuel. De la sympathie provient la notion de *résonance*, qui se fonde dans la liberté du récepteur d'établir des correspondances entre des paires d'œuvres d'art distinctes et de fertiliser mutuellement ses compréhensions. Les *reflets* trouvent leur fondement dans les similitudes émulation et analogie, et s'adressent à des œuvres dont les créateurs ont tenté d'appliquer dans leur propre art des éléments provenant d'un autre art. Dans le troisième, consacré aux *confluences*, nous inclurons des œuvres qui contiennent dans leur structure propre des matières sonores et visuelles. À l'origine des *confluences* se trouve la *convenientia*, similitude qui traite de la coexistence des éléments hétérogènes. Pablo Picasso, Igor Stravinsky, György Ligeti, Mark Rothko, Henri Dutilleux, Paul Klee, Alban Berg et Sergueï Eisenstein sont parmi les artistes qui illustrent les *résonances*, *reflets* et *confluences* de cette recherche.

Mots-clés : Esthétique comparée, ressemblance des arts, musique et peinture, classification des arts.

Title: RESONANCE, REFLECTIONS AND CONFLUENCES: three ways of conceiving the resemblances between the sonorous and visual in twentieth century art works

Abstract : The main objective of this thesis is to suggest guidelines in observing meetings between arts, materials and separate art techniques and to characterize some of the possible passages and interactions between the sonorous and visual. First we talk about the differences between the arts and the ways to organize them into classification systems. Then we turn to the study of the concept of resemblance between the art forms, introduced in Comparative Aesthetics and present some links and intersections between the musical and visual phenomena. Their similarities will be exposed, later, through specific traits, which we call "similitudes". From these latter, presented by the names: sympathy, emulation, analogy and *convenientia*, according to the ideas of Michel Foucault, we propose ways of observing encounters between the sonorous and visual. From sympathy comes the notion of *resonance*, which is based on the liberty of the receiver to establish correspondences between pairs of distinct art works and to mutually fertilize their understandings. The *reflections* address the art works whose artists sought to apply in their own art, elements coming from another art and find their bases in the similitudes of emulation and analogy. Finally, the *confluences*. In this third group are included the art works that contain, in their own structure, sonorous and visual materials. At the origin of the *confluences* is the *convenientia*, similitude that deals with the coexistence between heterogeneous elements. Pablo Picasso, Igor Stravinsky, György Ligeti, Mark Rothko, Henri Dutilleux, Paul Klee, Alban Berg and Sergueï Eisenstein are the artists whose works illustrate the *resonances*, *reflections* and *confluences* of our research.

Key-words: Comparative aesthetics, resemblance of arts, music and painting, classification of the arts.

Discipline : Musique et Musicologie

ÉCOLE DOCTORALE V : CONCEPTS ET LANGAGES ED 0433.

Siège : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 PARIS.