

"Intégrer les couleurs dans un système, comme les notes" : Bach vu par les peintres

Autor(en): **Junod, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927831>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«INTÉGRER LES COULEURS DANS UN SYSTÈME, COMME LES NOTES» PAR PHILIPPE JUNOD

Bach vu par les peintres

Depuis le romantisme, la musique joue, dans l'esthétique picturale, le rôle d'art pilote. Or, de tous les compositeurs – et ils sont nombreux – qui ont inspiré les peintres au XX^e siècle, J.S. Bach est sans aucun doute celui qui est le plus souvent invoqué.

Le phénomène est bien connu, comme l'atteste la bibliographie ci-jointe. Le présent essai n'a d'autre ambition que d'en interroger les causes et la portée. Nous procéderons en posant trois questions. Qui sont les protagonistes de ce retour à Bach ? Pourquoi lui plutôt qu'un autre ? Comment les peintres ont-ils «traduit» sa musique ?

QUI ?

Parmi les nombreux artistes qui ont manifesté, d'une manière ou d'une autre, leur admiration pour le maître de Leipzig, on peut citer notamment les noms de Ludwig Richter, Arnold Böcklin, Auguste Renoir, Odilon Redon, Aristide Maillol, Georges Braque, Frantisek Kupka, Adolf Hölzel, Johannes Itten, Franz Marc, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka, Hans Richter, Oskar Fischinger, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Piet Mondrian, Henry Nouveau, Juan Miró, Ossip Zadkine, Steven-Paul Robert (*Fig. 1 et couverture*), Auguste Herbin, Maurice Estève, Max Beckmann, Wols, Max Ackermann, Rafael Soto, Victor Vasarely ou Yaacov Agam.

La liste est longue et les absences en sont d'autant plus significatives. La plus surprenante est celle (relative) de Delacroix: Bach a droit à 3 mentions seulement dans son *Journal* (contre 67 pour Mozart). Matisse¹ et Kandinsky sont aussi curieusement muets, du moins dans leurs écrits. En revanche, le culte de Bach semble se concentrer dans le cadre de certains mouvements, comme le cubisme et son héritage, le *Blaue Reiter*, le *Bauhaus*, les constructivismes ou l'abstraction.

Paul Klee constitue un exemple privilégié. On trouve 12 allusions à Bach dans son *Journal*. En voici les plus révélatrices. Le 10 novembre 1897, il écrit: «... amour croissant pour la musique (...) Je joue des sonates de Bach, que vaut Böcklin en comparaison ? Cela me fait sourire.» (n° 52)² En 1903, le peintre attribue à Bach une «grande souveraineté musicale» (n° 540), et en avril 1905: «Le contrepoint

des sphères artistique et humaine est organique, comme dans une Invention de J.S. Bach.» (n° 618) En été 1915, à l'occasion d'un congé à Berne, Klee reçoit la visite de Jawlensky et Werefkin: «Il nous fallut faire de la musique, et nous entraînaâmes Bach dans un monde à la Wedekind.» (n° 963) En novembre de la même année, Klee montre à Marc les *Variations* de Jawlensky: «Nous jouions du Bach, tandis que les Variations étaient posées devant lui sur le sol. C'était bien là sa manière de regarder des tableaux tout en écoutant de la musique. Auparavant, il avait souvent peint dans son carnet d'esquisses d'après la musique.» (n° 964) Et le 28 juin 1918: «Le congé a pour heureux effet que je respire l'art. La conscience est stimulée par la pratique répétée de Bach. Je n'avais encore jamais vécu avec autant d'intensité sa musique, ni ne m'étais pareillement identifié à lui. Quelle concentration, quel ultime enrichissement solitaire !» (n° 1024) Selon son fils Felix, Klee fêtera encore la démobilisation en jouant des sonates de Bach avec Lily.

C'est d'ailleurs auprès de cette dernière que Maria Marc prenait des leçons de piano et jouait les *Suites française*³. Quant à Feininger, il écrivait le 18 mai 1918: «Je n'ai pas étudié le piano, mais le violon [...] Et pourtant il m'est arrivé souvent autrefois de consacrer six à huit heures par jour au Clavier bien tempéré; et je pouvais (et puis encore aujourd'hui, mais ce ne sont plus que de beaux restes) jouer par cœur les 48 préludes et fugues.»⁴

Hölzel et ses élèves sont aussi de fervents admirateurs de Bach. Le maître rapporte, à propos de son vitrail de la *Résurrection*, de Hannover (1916): «L'Art de la fugue de Bach m'accompagna tout au long de cette période bénie de création.»⁵ Schlemmer attribue également au compositeur une influence déterminante sur son esthétique, comme nous le verrons plus loin. Quant à Itten, qui hésita lui aussi entre peinture et musique et fut à l'âge de seize ans l'élève de Hans Klee, il entretint toute sa vie un rapport privilégié avec la musique de Bach. Il relate dans ses souvenirs la scène suivante: «Lorsque dix ans plus tard le professeur Adolf Hölzel entra dans mon atelier avec une étudiante viennoise et me la présenta, il lui dit: "Nous sommes des peintres et nous peignons, mais Itten est peintre et joue Jean Sébastien Bach."»

1. Le nom de Bach est en effet curieusement absent des *Écrits et propos sur l'art* d'Henri Matisse (Paris: Hermann, 1972); on sait pourtant la place qu'occupait la musique dans sa vie.

2. Paul Klee, *Tagebücher*, ed. Felix Klee, Köln: Dumont, 1957. – Les traductions des citations allemandes sont de l'auteur du présent article.

3. Lettre de F. Marc à A. Macke du 12.V.1913.

4. Florens Deuchler, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister*, Leipzig: Seemann, 1996, p. 176.

5. Cité par W. Weber, *op.cit.*, p. 18.

6. *Johannes Itten, Künstler und Lehrer*, Bern: Kunstmuseum, 1985, p. 11.

7. Johannes Itten, *Werke und Schriften*, ed. W. Rotzler, Zürich, 1978, p. 31.

8. Cf. Nicole Worms de Romilly / Jean Laude, *Braque, le cubisme, 1907-1914*, Paris: Maeght, 1982, n°s 122, 161, 165, 180 et 199, auxquels il faut ajouter un papier collé de 1912 intitulé *Bal* (William Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris: Flammarion, 1990, p. 248). Dans chacun de ces tableaux est inscrit le nom de Bach. On peut y ajouter le n° 222, *Verre et bouteille* (1913-14, New York, Museum of Modern Art) où l'inscription «Joh» pourrait être lue comme le début du prénom du compositeur.

Il y eut plus tard des années où je ne supportais aucune autre musique.» Et le 31 décembre 1918, dans une lettre à Anna Höllering: «Je déchiffre pendant des jours entiers des partitions de Bach - ce qu'il y a de plus beau sur cette terre [...] Si seulement je pouvais, une fois dans ma vie, créer une œuvre qui tienne à côté de Bach ...»⁶. Il affirme enfin, à propos de son *Bachsänger* (1916): «A l'époque, je jouais chaque jour, avant de me mettre au travail, des fugues et des Inventions à deux voix de Bach»⁷.

Si la pratique de la musique de Bach semble très répandue dans les ateliers au début de notre siècle, on voit aussi se multiplier les hommages peints. Braque, qui jouait de la flûte, en réalise à lui seul six entre 1912 et 1914 (Fig. 2)⁸.

Ceux d'August Macke (*Farbige Komposition I - Hommage à J.S. Bach*, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum) et de Marsden Hartley (*Musical Theme nr. 2 - Bach Preludes and Fugues*, coll. Thyssen-Bornemisza) datent également de 1912. Suivent Augusto Giacometti en 1914 (*Chromatische Fantasie*, Zurich, Kunsthhaus), Nadeshda Udaltsova en 1915 (*Au piano*, Yale Univ. Art Gal.), Hölzel (*Fuge über ein Auferstehungsthema*, Oldenburg, Landesmuseum) et Itten (*Der Bachsänger*, Stuttgart, Galerie der Stadt) en 1916, Klee en 1919 (*Im Bachschen Stil*, coll. part.), Ossip Zadkine en 1936⁹ et 1942¹⁰ (*Hommages à Bach*), Maurice Estève en 1938 (*Cantate à J.S. Bach*, gal. Nathan), Raoul Dufy dès 1950¹¹ et Torolf Engström en 1973 (*Hommage à Bach*).

9. Ionel Jianou, *Zadkine*, Paris: Arted, 1979, n°s 235 et 236.

10. Marie-Claude Dane, *Musée Zadkine*, Paris: Musées, 1982, n° 104.

11. On compte 5 Hommages à Bach entre 1950 et 1952 (Maurice Laffaille, *Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Genève: Motte, 1972-77, IV, n°s 1506-1510) auxquels il faut ajouter le n° 2022 du *Supplément* (Paris: Carré, 1985) et deux aquarelles.

Fig. 1:
Steven-Paul
Robert,
*Nature morte
au violon*, 1936,
(détail) coll. part.
(voir également
page de
couverture)



Or, on ne trouve rien avant 1912, si ce n'est quelques monuments commémoratifs ou représentations anecdotiques du cantor, comme la xylographie de Ernst Würtenberger (1906). Comment expliquer cette brusque apparition d'un motif promis à de nombreux développements ?

POURQUOI ?

Certes, les retours à Bach, amorcés en Allemagne par Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms ou Max Reger, avaient préparé le terrain. La jonction avec les peintres s'opère dès 1916, lorsque Busoni rencontre à Zurich Max Oppenheimer (MOPP), Hans Richter, Boccioni, et plus tard à Berlin Henri Nouveau, tandis que son élève Leo Kerstenberg joue Bach pour Kokoschka. Mais la France avait eu elle aussi ses fanatiques de Bach, avec Alexandre Boëly, Charles Valentin Alkan, César Franck, Camille Saint-Saëns, ou Vincent d'Indy à la Schola cantorum. La Fondation J.S.Bach est créée en 1903, la Société Bach en 1905. Et la monographie d'Albert Schweitzer sur le compositeur connaît six éditions entre 1905 et 1928. A Paris, dans les programmes de la saison musicale de 1912-13, la fréquence du nom de Bach lui confère la sixième place sur 83 compositeurs. Même engouement en Catalogne, où se multiplient manifestations et publications. Et selon l'hypothèse séduisante de St. Buettner, Braque pourrait même avoir assisté au deuxième festival Bach à Barcelone¹². Avec le mouvement néoclassique¹³, le retour à Bach devient un retour à l'ordre, tant dans le domaine de la musique (avec Stravinsky, Hindemith, Casella, etc.) que dans celui des arts plastiques, comme en témoigne l'illustration, par Démétrius Galanis, d'un numéro spécial de la *Revue Musicale* en 1932. (Fig. 6)

Pour comprendre les causes de la fortune picturale de Bach, il faut analyser son image et tenter de distinguer les diverses facettes qui la composent. Le spectre est large, et si le compositeur a pu souvent faire figure de modèle d'identification ou de symbole de ralliement, c'est à la faveur d'une série de projections, d'associations et de médiations que nous voudrions analyser ici en interrogeant parallèlement les textes et les tableaux. Afin de réaliser la relativité de ces lectures – ou de ces constructions – de Bach, il convient de les situer dans leurs contextes, et de restituer la logique de situation.

Celle-ci consiste d'abord en l'opposition de deux esthétiques qui s'affrontent, et que nous nommerons schématiquement de l'expression et de la construction. La première est représentée en France par l'ouvrage d'André Pirro, *L'esthétique de J.S. Bach*, qui connut quatre éditions entre 1907 et 1913. L'auteur y développe l'image d'un Bach «pathétique», «orateur puissant» dont la musique se rapporte «à des idées et à des sentiments», et dont le «style est toujours nourri d'allégories». Son intention est «de nous parler, de nous toucher.»¹⁴ L'accent y est mis sur l'œuvre vocal et les paroles comme sources d'expression. Le point de vue contraire est représenté par un article au titre révélateur: «Bach et l'art pour l'art». Son auteur, Jean Marnold, y défend une position qui rappelle celle de Hanslick et semble annoncer la *Poétique musicale* de Stravinsky: «Le chanteur pourrait, sans dommage, être remplacé par un instrument.» Réfutant tout rapport «entre le sujet ou le sentiment et son interprétation musicale», Marnold voit chez Bach le modèle

12. Stewart Buettner, «Catalonia and the Early Musical Subjects of Braque and Picaso», *Art History* 1996, n° 1, p.102-127.

13. Cf. *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, Basel: Kunstmuseum, 1996.

14. André Pirro, *L'esthétique de J.S. Bach*, Paris: Fischbacher, 1913, pp. 354, 382 et 476.

15. Jean Marnold, «Bach et l'art pour l'art», *Mercure de France*, octobre-décembre 1903, pp.529-536.

16. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*,

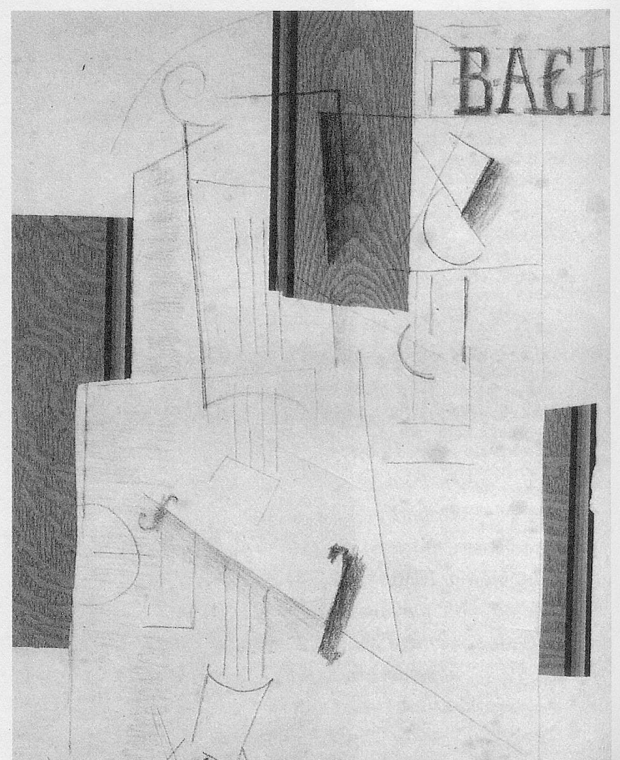
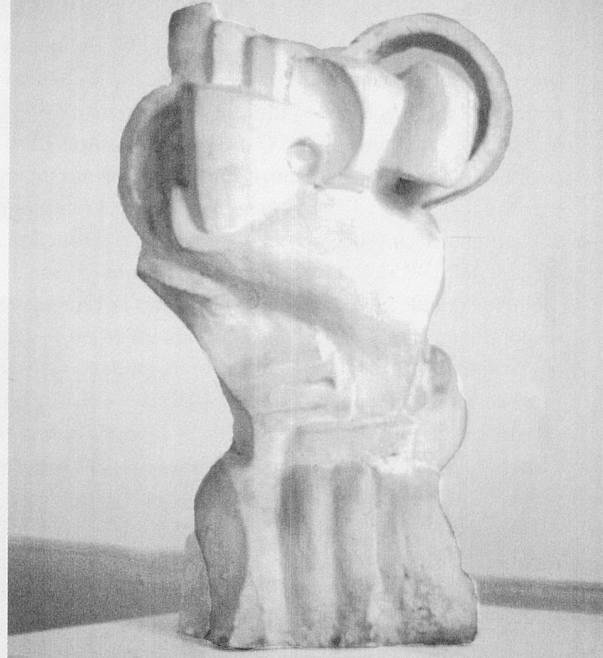


Fig. 2:
Georges Braque,
Violon BACH,
1912, Bâle,
cabinet des
estampes

Fig. 3:
François Simecek,
Rythmes selon
Bach et Mozart,
vers 1932,
Lausanne,
coll. part.



d'une beauté «indépendante absolument du sujet», et dans sa polyphonie une «forme nouvelle affranchie (...) du joug étranger de la parole et du sujet», un «organisme musical complet et autonome»¹⁵.

Or, à l'exception de Kokoschka et de sa suite lithographique sur la cantate BWV 60, *O Ewigkeit – Du Donnerwort* (1914), c'est bien la deuxième conception qui semble l'emporter chez les peintres. Mais pour dégager la position de Bach au sein du réseau d'oppositions qui oriente le système des valeurs et le jeu des associations, il convient aussi de confronter son image à celle d'autres musiciens, Beethoven en particulier, qui incarne alors le pôle «expressionniste». En 1915, O. Schlemmer note dans son *Journal*: «A la croisée des chemins, il me faut choisir entre Cézanne et Van Gogh, le classique et le romantique, Ingres et Delacroix, Leibl et Böcklin, Bach et Beethoven.» Ou encore: «L'artiste ne doit laisser aucune place au sentimental, à la "Stimmung" ...». Et, le 23 septembre 1918: «Je peux bien situer Beethoven et Hölderlin dans le cadre de l'opposition entre apollinien et dionysiaque. [...] Le terme "expressionnisme" souligne encore mieux cet élément spécifiquement dionysiaque. Un *largo espressivo* de Bach incarne à mes yeux cet idéal lumineux: la permanence, dans la plénitude intérieure.»¹⁶ On retrouvera la même opposition entre Bach et Beethoven chez Henri Nouveau (i.e. Neugeboren), qui fondera la supériorité du premier sur cet argument: «La musique n'était pas encore profanée pour qu'on se servît d'elle pour exprimer des sentiments.»¹⁷

On voit par ces exemples comment la figure de Bach a joué le rôle d'antidote au subjectivisme romantico-symboliste, représenté aussi, bien sûr, par Wagner, comme en témoigne cette note du *Journal* de Klee en 1917: «Un Quintette de Don Giovanni nous est plus proche que le mouvement épique de Tristan. Mozart et Bach sont plus modernes que le XIX^e siècle.» (n° 1081) Quant au jumelage de Bach et de Mozart, il est aussi révélateur. Leurs noms sont souvent associés, notamment chez Braque ou Dufy. Miró leur reconnaît un rôle déterminant dans sa formation¹⁸. Et le sculpteur François Simecek les réunit comme des pendants, dans une relation qui est à la fois d'opposition et de parenté. (Fig. 3)

Depuis Stendhal, la «manie des comparaisons»¹⁹ s'était répandue. Les rapprochements entre Mozart et Raphael ou Beethoven et Michelange faisaient alors figure de lieux communs. Celui de Bach avec Dürer est du même ordre, et nous

révèle un autre aspect de l'image du musicien, sa germanité. En 1798, Johann Friedrich Rochlitz avait déjà qualifié Bach de «Dürer de la musique allemande.»²⁰ Hans Thoma écrit en 1903: «Ce que le nom de Dürer représente pour la peinture allemande, celui de Bach l'est pour la musique allemande.»²¹ Le même stéréotype se retrouve en France, où il inspire le graphisme d'un monogramme décoratif dans la *Revue musicale* en 1932. Redon associait déjà Bach à Dürer et à son «admirable Mélancolie», et il ajoutait: «Sans me complaire dans l'audition de la musique de Bach, je suppose ici l'analogie.»²² En Allemagne, le jumelage de ces deux héros du romantisme n'était d'ailleurs pas exempt d'un certain nationalisme. C'est ainsi que W. Pinder assimile encore la décoration à la polyphonie: «Sans la référence à la musique du Nord, avant tout celle de Bach, l'ornementation germanique serait difficile à supporter.» Et plus loin: «Si l'on veut comprendre un tel ornement dans son ensemble, on doit en déchiffrer le détail avec autant d'attention que pour une fugue de Bach.»²³

De tels anachronismes sont fréquents, et l'archaïsme est un autre trait caractéristique de l'image de Bach. Identifié au «style ancien», le voici qualifié de «gothique», chez Liszt par exemple. D'où un nouveau *topos*, typiquement romantique, celui de la cathédrale, métaphore courante pour désigner les grandes œuvres du compositeur, la *Passion selon saint Mathieu* en particulier (Marnold). Philipp Veit: «Lorsque j'écoute une fugue de Bach dans le recueillement [...] petit à petit apparaissent les formes, des piliers s'élèvent et se rejoignent en arcs puissants [...] et de ces hautes voûtes résonne la voix de Dieu...»²⁴. Busoni verra lui aussi en Bach un «architecte de cathédrale» et qualifiera son oeuvre de «gothique sonore»²⁵. Il est probable que l'analogie passe ici par l'image de l'organiste. On notera également que Bach sera souvent associé aux vitraux (Hölzel, Kupka, Van Doesburg).

La musique de Bach est donc vue comme monumentale, architecturale. Cette connotation, qui pourrait bien avoir inspiré à Schlegel sa fameuse formule, «musique comme architecture figée», sera illustrée entre autres par Feininger. On la retrouve chez Kahnweiler: «Les oeuvres de Gris rappellent [...] les architectures musicales grandioses de J.S. Bach.»²⁶ Miró, dans un entretien avec Georges Duthuit, déclare en 1937: «Bach [...] me donne des leçons de grande architecture.»²⁷ C'est cette même idée, confortée par l'asso-

Stuttgart: Hatje, 1977, p. 21 et 32.

17. «Notes de Henrik Neugeboren», *Revue musicale* n° 246, 1960, p. 13.

18. «J'ai toujours aimé la musique, et à cette époque elle commençait à jouer le rôle que la poésie avait joué au début des années vingt - en particulier Bach et Mozart», propos de 1948 cité par Jean-Louis Prat, *Miró*, Martigny: Fondation Gianadda, 1997, p.106.

19. Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste* (1815), ed. Paris: Champion, 1914, p. 224.

20. Cité par Reinhold Hammerstein, «Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen», *Imago Musicae* 1, p. 1-28 (9).

21. Hans Thoma, *Dürervortag*, 1903, cité par Hammerstein, *ibid.*

22. Odilon Redon, *A soi-même, Journal (1867-1915)*, Paris: Corti, 1961, pp. 109-110.

23. Wilhelm Pinder, *Aussagen zur Kunst* (1949), rééd. München: Mäander, 1993, pp. 52 et 53.

24. Cité par Franzsepp Württemberg 1979, *op. cit.* p. 179.

25. Ferruccio Busoni 1910, cité par W. Salmen 1986, *op.cit.* p. 94.

26. Daniel Henri Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München: Delphin Verlag, 1920.

27. *Cahiers d'Art*, rééd. in Joan Miró, *Écrits et entretiens*, ed. Margit Rowell, Paris: Lelong, 1995, p.163.

ciation du compositeur avec le génie allemand, qui nous vaut souvent l'image d'un Bach carré, que l'on trouve dans un tableau de Charles Blanc-Gatti intitulé *Concerto de Bach*, et que sa trame en damier (Fig. 4) distingue des autres transcriptions musicalistes du peintre, toutes fondées sur un répertoire formel curviligne. A la même époque, Louise Janin écrivait que Bach «suggère [...] une sorte de construction rectangulaire».²⁸ Et Schlemmer, le 23 septembre 1936:

«Je me demande si mes symétries abstraites pourraient correspondre au choral dans la musique. Ou qu'en est-il, dans les Passions de Bach, lorsque des chorals solides comme des tours carrées succèdent aux fins entrelacs des arias ? Et quel serait alors l'équivalent des récitatifs ?» L'opposition, classique sur ce point, entre un Bach rectiligne et un Mozart curviligne gagna jusqu'au domaine de la confiserie, avec les «cubes de Bach» et les «boules de Mozart» en vente à Salzbourg... L'intervention de Hansi dans le débat sur la forme de la tour de Hohkönigsburg fournit un autre exemple amusant d'association entre la forme carrée et le caractère national allemand: «L'art allemand et la science allemande ont décidé que le donjon était carré [...] Toute chose vraiment belle et vraiment allemande est carrée dès l'origine. La forme du crâne germanique est là pour le prouver.»²⁹

Géométrie, structure, ordre, symétrie, rigueur, logique sont autant de paramètres qui déterminent souvent l'image du constructivisme de Bach aux yeux des peintres. Une certaine austérité aussi, faite de concentration et d'économie des moyens, propre à la musique de chambre, et que Braque met en œuvre dans sa fameuse *Aria de Bach* de Braque (1912, Washington, Nat. Gal.), sorte de manifeste du cubisme synthétique.

Il convient cependant de rappeler que la réaction contre l'intuitionnisme s'était déjà manifestée chez les romantiques eux-mêmes. Ainsi Delacroix, rapportant une conversation avec Chopin, notait dans son *Journal* en date du 7 avril 1849: «...l'art n'est plus alors ce que croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures.» Ce passage sera cité par Hölzel³⁰, qui écrira en 1919: «Dans la conduite de la composition d'un tableau donné, [...] je cherche toujours, pour l'accomplissement de sa nécessité, la suite obligatoire [gesetzmässig] qu'il exige, comme chez Bach; le ton appelle le ton.»³¹ Le mot clé est ici celui de loi, que l'on retrouve chez Schlemmer: «...Les grands, comme Mozart, Bach, Leonardo, Dürer se sont conformés aux lois...»³² Macke, dans une lettre du 14 juillet 1907 à Elisabeth Erdmann, exprimait déjà la même intention: «intégrer les couleurs dans un système, comme les notes.»³³

Le modèle de cette quête de régularité était, bien sûr, fourni par les lois du contrepoint. On sait l'importance qu'assume, pour Klee, la notion de polyphonie³⁴. En 1930, Itten donne à son *Journal* le sous-titre *Contributions à un contrepoint plastique*. Delacroix faisait déjà dire à Chopin que «la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique.»³⁵ Son application à la peinture ne devait pas tarder. Goethe avait risqué la métaphore à propos du *Cenacolo* de Léonard, qualifié de «première fugue picturale complète»³⁶. Runge la reprend pour décrire sa *Leçon du rossignol* («...cette image devient semblable à ce qu'est une fugue dans la musique», écrit-il à son frère Daniel le 4 août 1802)³⁷, et Redon écrit, à propos de la *Melencolia* de Dürer: «Depuis mon âge mûr, j'ai toujours eu cette sorte de fugue linéaire sous les yeux.»³⁸ Au XX^e siècle, le paradigme de la fugue allait remplacer celui de

la symphonie, qui avait dominé l'esthétique «musicaliste» du XIX^e.³⁹ Et l'auteur de *L'art de la fugue* devait incarner tout naturellement cet idéal de rationalité. «On pourrait inscrire à la fin de chaque œuvre de Bach: "quod erat demonstrandum"», écrit Henri Nouveau. L'on ne s'étonnera donc pas des fréquentes références à Bach chez les protagonistes de l'art concret, notamment Max Bill.

De simple métaphore, la fugue devient ainsi principe de composition, et la recherche de «Fugengesetzlichkeit», pour reprendre le mot de Schlemmer, inspire de nombreux artistes. La célèbre *Fugue* dessinée par Ciurlionis date de 1908. Dès 1912, Macke peint des *Fugenbilder* en hommage à Bach. Il sera suivi entre autres par Kandinsky (*Fuga – Beherrschte Improvisation*, 1914, New York, Musée Guggenheim), Hölzel (*Fuge über ein Auferstehungsthema*, Oldenburg, Landesmuseum, 1916, et vitrail de la firme Bahlsens à Hannover, 1916-18), Van Doesburg (*Komposition IV*, Alkmaar, Haus De Lange, 1917), Klee (*Fuge in rot*, Berne, coll. Felix Klee, 1921), Hans Richter (New York, Museum of Modern Art, 1923), Albers (Bâle, Kunstmuseum, 1925), Felix del Marle (*Prélude, fugue, finale*, coll. Thyssen-Bornemisza, 1925), ou Alexander Jawlensky (*Fuge in blau und rot*, coll. Maria Jawlensky, 1936). La série se poursuivra au-delà de la seconde guerre, avec entre autres Richard Lohse (*Thema für optische Fuge*, 1945), Theo Eble (1947), Camille Graeser (1948), Henri Valensi (*Fugue en jaune*, 1948), Ernst Wilhelm Nay (*Fugale Bilder*, 1949-1951), Adolf Fleischmann (*Fuge in blau*, 1963), Jannis Kourellis (*Fugue de Bach*, 1972), Peter Loew (*Die grüne Fuge*, 1983), Maurice Estève (*Fugue*, 1992), André Evrard (*Fugues*, 1995) ou Thomas Huber (*Thema Raum und Fuge*, 1995). Les sculpteurs sont aussi de la partie, comme Albert Schilling en 1959 (*Fuga*, bronze, Münchenstein). Or, même lorsque le nom de Bach n'est pas explicitement mentionné, son parrainage est implicite, comme le prouve l'exemple de Feininger, qui composa treize fugues, et qui déclara, après en avoir joué une de Bach, que l'essence de cette musique «était exprimée dans sa peinture»⁴⁰.

En 1912, Kupka peignait *Amorpha, Fugue en deux couleurs*, le premier tableau abstrait jamais exposé à Paris. Dans son autobiographie, rédigée en 1926-27, le peintre raconte qu'il recevait fréquemment en 1911 la visite d'un grand interprète des fugues de Bach, Morse-Rummel, et cherchait alors à établir une analogie entre cette forme musicale et la peinture de Seurat ou de Signac⁴¹. A l'époque, il fréquentait aussi les cathédrales gothiques.

Au moment où la peinture renonçait à la figuration et demandait à la musique de lui fournir de nouveaux principes compositionnels, la polyphonie apparaissait ainsi comme l'équivalent de l'abstraction. Dans une interview au *New York Times*, du 19 octobre 1913, Kupka déclare: «La musique n'est que l'art des sons qui ne sont pas dans la nature et qui sont presque entièrement créés.» Insistant sur l'importance des rapports entre les formes, il ajoute: «Il en est de même avec les couleurs qui doivent toutes appartenir soit à la gamme majeure soit à la gamme mineure (...) Je crois pouvoir trouver quelque chose entre la vue et l'ouïe et je peux créer une figure en couleurs comme Bach l'a fait en musique.»⁴²

C'est dire l'actualité renouvelée du compositeur, qui incarne ainsi l'idée de forme pure. En 1912, Klee voit dans les *Fenêtres* de Delaunay «le prototype d'un tableau autonome [...] qui mène une existence formelle totalement abstraite en l'absence de tout motif emprunté à la nature [...] comme une fugue de Bach.»⁴³ En 1920, Paul Erich Küppers parle de la «musique absolue de l'espace. On n'éprouve pas cette dynamique transcendante autrement que comme le contrepoint

28. Louise Janin, *La musicalité picturale* (1933), rééd. in Daniel Schildflower, *Qu'est-ce que le musicalisme ?*, Paris: Galerie Drouart, 1990, p. 26.

29. Cité par Elisabeth Castellani Zahir, «Echt falsch und doch schön alt. Die Wiederherstellung der Hohkönigsburg im Elsass 1900 bis 1908», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54, 1997, H.2, p.148.

30. Cf. F. Württemberg, *op.cit.*, p. 179.

31. Wolfgang Lenzmer, *Adolf Hölzel, Leben und Werk*, Stuttgart: Deutscher Verlag, 1982, p.140.

32. *Tagebuch* 4.IV.1916.

33. Cité par Peter Vergo, «Musik und bildende Kunst» in *Erste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1900*, München: Haus der Kunst, 1995, p. 584.

34. Cf. Andrew Kagan, *P. Klee: Art and Music*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1983.

35. Eugène Delacroix, *Journal*, 7.IV.1849, éd. Paris: Plon, 1932, I, p. 284.

36. Johann Wolfgang von Goethe à Friedrich Zelter, 31.XII.1817, *Briefe 1814-1832, (Goethes Werke, Gedenktausgabe vol.21)*, Zürich: Artemis, 1951, p. 257.

37. Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, Hamburg 1840-41, rééd. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 223.

38. Odilon Redon, *A soi-même*, Paris: Corti, 1961, p.110. Voir aussi p. 26.

39. Helga de la Motte Haber, *Musik und bildende Kunst*, Laaber: Laaber-Verlag, 1990, p. 188.

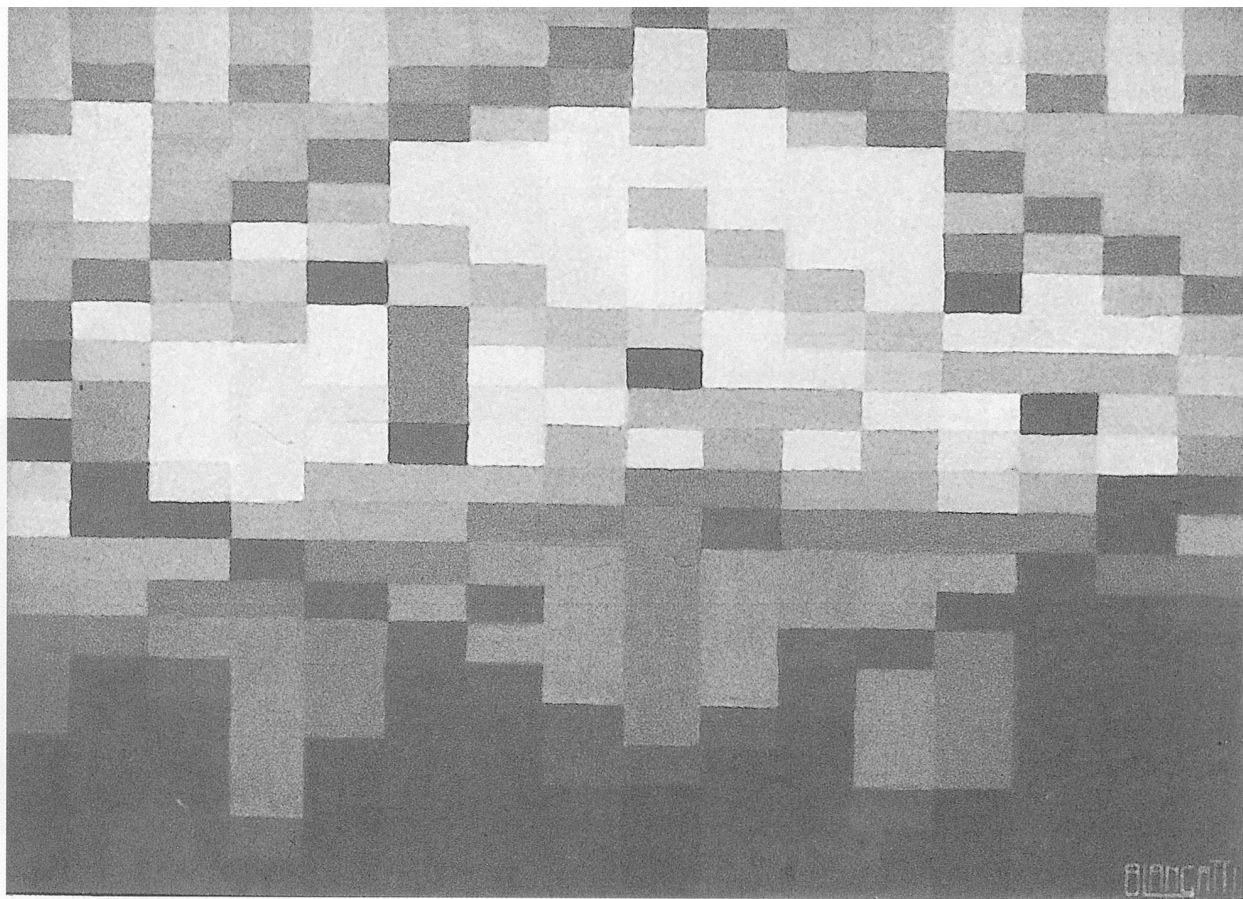
40. L. Feininger cité par Hans Sündermann, «Musikalische Graphik», *Alte und moderne Kunst*, H. 74, 1964, p. 42.

41. *Frank Kupka 1871-1957*, Zürich: Kunsthaus, 1976, p. 142.

42. Frantisek Kupka, «Le véritable rôle de l'art» in Liliane Brion-Guerry (ed.), *L'année 1913*, Paris: Klincksieck, 1973, III, p.161.

43. Paul Klee, «Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich» (1912) rééd. in *Schriften*, ed. Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976, p.108. Klee reviendra sur cette comparaison entre Delaunay et la fugue en 1917, *Tagebücher* n° 1081.

Fig. 4: Charles
Blanc-Gatti,
Bach, Concerto,
1931, Lausanne,
coll. part.



des fugues de Bach, éloigné de toute réalité concrète...»⁴⁴. Van Doesburg, pour qui Bach représente, comme pour Stravinsky, la musique non expressive, compare les fenêtres de la Salle de l'Aubette à Strasbourg à une fugue. Schlemmer dit aussi de la musique de Bach qu'elle peut être «qualifiée d'abstraite [...] parce qu'elle se développe purement à partir des seuls moyens de chaque instrument, et est conduite de manière contrapuntique et mathématique.» En 1958, dans une conférence sur la peinture abstraite, Itten déclarera encore: «Une fugue de Jean Sébastien Bach [...] c'est de la musique abstraite...»⁴⁵.

Cette réception puriste passe aussi par l'école de Vienne. Schoenberg reconnaissait avoir appris de Bach «l'esprit du contrepoint»⁴⁶, et, dans une conférence, Webern disait en 1932 de *L'art de la fugue* qu'il contient «une telle plénitude de relations de nature tout à fait abstraite; c'est la musique la plus abstraite que nous connaissions.»⁴⁷ A Paris, lorsque J. R. Soto, fidèle abonné des concerts du Domaine musical, voudra «donner à la peinture ce niveau de langage véritablement universel que possèdent la musique et les mathématiques», c'est encore «la science et le génie de Bach» qu'il invoquera: «La musique occidentale est un art-science, et Bach un grand créateur de structures.»⁴⁸ Et c'est la même tradition qui inspire les «Concrets» zurichois lorsqu'ils exploitent, eux aussi, la notion de série.

COMMENT ?

Le nombre des compositions inspirées par la musique de Bach est considérable. On remarquera que toutes les techniques des arts visuels sont concernées, y compris le cinéma (Hans Richter, Viking Eggeling, ou Oskar Fischinger avec *Motion Painting n° 1*, 1947, d'après le *Concerto brandebourgeois n° 3*). Faute de pouvoir en dresser ici une liste exhaustive, on se contentera de mentionner quelques tentatives de «traductions» précises d'œuvres du compositeur. Leur fréquence semble d'ailleurs être une exclusivité de

Bach (la transcription visuelle de fugues de Bach semble d'ailleurs avoir constitué un exercice proposé dans les écoles).⁴⁹

Le premier exemple pourrait être celui de Bernardus Boeckelmann: la série des *Acht Fugen aus J.S. Bachs Wohltemperierten Klavier durch Farben analytisch dargestellt* (Leipzig 1890-1905), suivie des *Inventionen* (1900-1912). Viennent ensuite les *Fugen des wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach in bildlicher Darstellung* de T.A.F. Knorr (1912). Dans la même tradition, Klee réalise en 1922 une transcription graphique de quelques mesures de l'*Adagio de la 6^e sonate pour violon et clavier en sol majeur*.⁵⁰

Mais l'exemple le plus significatif est celui d'Henri Nouveau (Henrik Neugeboren, 1901-1959). Doué de vocations multiples, peintre, sculpteur, poète et musicien, il étudie le piano à la Hochschule für Musik de Berlin de 1921 à 1923 et fréquente Busoni, avant d'aller étudier à Paris la composition chez Nadia Boulanger. En 1927, il est au Bauhaus de Dessau où il entreprend, en 1928, de transcrire visuellement un fragment (les mesures 52 à 55) de la 8^e fugue du premier livre du *Clavier bien tempéré*, en *mi bémol* mineur. Son choix semble déterminé par l'édition de Busoni, qui considère cette pièce comme la plus significative du cahier. Conduite sur papier millimétré, l'analyse de la partition débouche alors sur la publication, dans la revue du *Bauhaus*, d'une transcription graphique qui se veut «scientifique» et vise à mettre en évidence le «déterminisme de la construction»⁵¹. D'un dessin linéaire, long de 348 cm, H. Nouveau passera à la conception en trois dimensions d'un *Monument à Bach*, qui sera reconstruit après la guerre dans le parc de la clinique de Leverkusen. En 1954, dans ses *Notes sur Bach*, l'artiste parlera d'«architecture dans le temps», renversant la formule de Schlegel. Bach devient ainsi pour lui l'occasion d'une «démonstration de la pensée architecturale» où la structure est symbole de la musique.⁵² Cette recherche d'exactitude témoigne sans doute de l'influence des travaux de Wilhelm Werker sur le rôle de la

44. *Der Kubismus, ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit*, Leipzig 1920 cité par Karin von Maur, op. cit. p. 374.

45. J. Itten, *Künstler und Lehrer*, op. cit. p. 11.

46. «Du nationalisme en musique II» (1931) in Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, Paris: Buchet / Chastel, 1977, p. 139.

47. Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980, p. 93

48. Soto, cité par Marc Collet, «Le domaine musical de Soto» in *Jesus Raphael Soto*, Paris: Jeu de Paume, 1997, pp. 36-37.

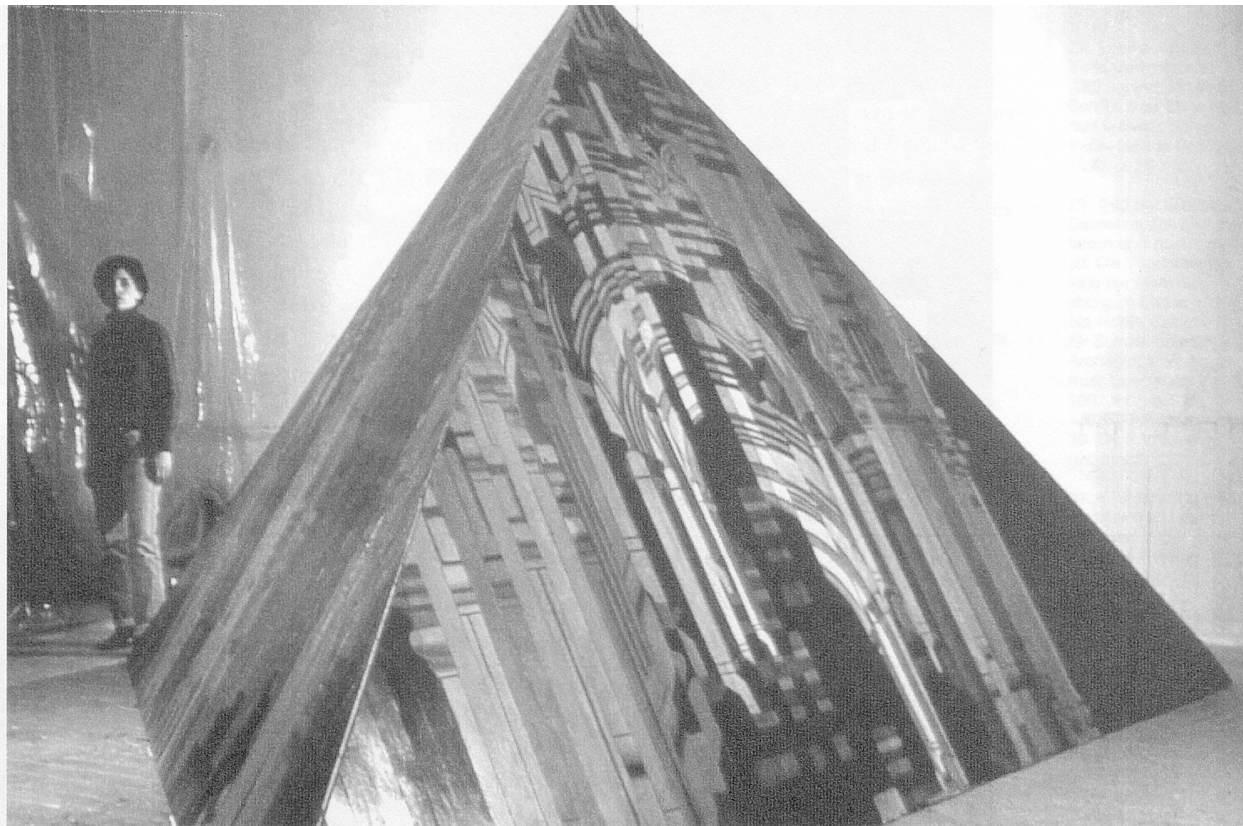
49. Cf. Carl Loef, *Farbe, Musik, Form*, Göttingen: Musterschmidt, 1974, pp. 171 et 175.

50. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, ed. Jürg Spiller, Basel: Schwaabe, 1964, pp. 285-287.

51. «Une fugue de Bach représentée dans l'espace» in «Notes de Henrik Neugeboren», *Revue musicale* n° 246, p.9.

52. «Notes sur Bach», *ibid.*, pp. 12 sq.

Fig. 5:
Jack Ox,
Cantata No. 80,
1979



symétrie dans les fugues (ses *Bachstudien* sont publiées à Leipzig en 1922), ou ceux de Wolfgang Graeser sur l'importance des mathématiques dans l'œuvre du compositeur (parus dans le *Jahrbuch der Bachgesellschaft* en 1924).⁵³

On pourrait encore citer une transcription, dans le style de Klee, d'une fugue pour orgue⁵⁴, ou celle, par Boris Bilinsky, du Choral BWV 727; la *Composition inspirée par la Variation n° 5 pour clavecin* de Serge Charchoune (1957, Paris, galerie Roque), les *Prélude et Fugue en do mineur* (1957) et *si mineur* (1958) de Robert Strübin⁵⁵, *Visualizzazione cromatica: J.S. Bach contrapunto n° 2 dell'Arte della fuga* de Luigi Veronesi (1971), la *Sonata in G moll, visualisiert in Tonhöhen und Tempoabläufen* de Karl Duschek (1977, Stuttgart, coll. de l'artiste), ou le *Bach-Projekt - Notenbilder zu Bachs Präludium B.W.V. 1007*, de Linda Schwarz (1991)⁵⁶. Enfin, deux réalisations spectaculaires méritent une mention spéciale. En 1979, Jack Ox peignait une pyramide chargée de représenter la symbolique trinitaire de la *Cantate n° 80*⁵⁷. (Fig. 5) Et en 1980-81, Jakob Weder développait la *Suite pour orchestre n° 3 en ré majeur* dans une série de grands panneaux. Chacun des mouvements - *Ouverture, Air, Gigue, Bourrée, Gavotte* - y est transcrit par une mosaïque picturale dont les unités sont déterminées par un système de correspondances entre sons et couleurs calculées avec une précision allant jusqu'à la troisième décimale ...⁵⁸.

UN EVENTAIL LARGEMENT OUVERT

Des relectures conservatrices aux interprétations avant-gardistes de la musique de Bach, l'éventail est ainsi largement ouvert. Le corpus, on le voit, est parfaitement hétérogène, et il serait vain de lui chercher une quelconque unité formelle. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre l'imagerie commémorative des aimables décorations néo-baroques de Raoul Dufy – et la fragmentation cubiste, où le procédé du collage se donne comme équivalent du principe de la polyphonie ? Quelle parenté entre l'ascèse monochrome d'un Braque et les polychromies de Macke ou Itten ? Certes, cette diversité répond d'abord à la richesse de l'œuvre de Bach

lui-même. Et l'on ne s'étonnera pas que les résultats ne se ressemblent guère selon que l'on se réfère à sa musique vocale, aux œuvres orchestrales ou à celles pour instruments solistes; que l'on cherche à rendre l'esprit d'une cantate, de la *Fantaisie chromatique*, ou du *Clavier bien tempéré*, voire de *L'art de la fugue* ou de *L'Offrande musicale*.

De plus, la relation entre la musique et les tableaux ou sculptures qu'elle a pu inspirer varie au gré des genres et des intentions, qui vont de la simple allusion à l'hommage, de la suggestion intuitive à l'analyse rationnelle, voire à la transcription littérale. Tantôt c'est une œuvre, si ce n'est un passage précis qui est visé; tantôt il ne s'agit que de l'évocation générique d'un style ou d'une époque, que le seul nom de Bach suffit à emblématiser. Celui-ci est d'ailleurs fréquemment inscrit à même la toile, et sa présence typographique rappelle la signature musicale que l'auteur de *L'art de la fugue* s'était, le premier, proposé comme sujet de variations.

Enfin, et surtout, la subjectivité des réalisations renvoie aux questions plus générales de l'étanchéité des moyens d'expression et de la relativité des corrélations synesthésiques. Les correspondances traditionnellement postulées entre couleurs et tonalités, lignes et mélodies, rythmes temporels et visuels, par exemple, sont-elles plus que de simples métaphores ? Et quel pourrait bien être l'équivalent en musique de la ligne droite ? Ainsi le seul passage de la durée à l'espace ne manque pas de faire problème⁵⁹. D'où la diversité des médiations, qui entraîne celle des solutions proposées. A la limite, *Im Bachschen Stil* ressemble plus aux autres tableaux de Klee de 1919 qu'à la musique de Bach, et ce n'est qu'avec *Alter Klang*, en 1925, qu'apparaît la composition en damier, caractéristique de la période du Bauhaus. En d'autres termes, il y a autant de Bach que de peintres, et que d'auditeurs.

En dernière analyse, le seul dénominateur commun de toutes ces expériences semble être la conviction, formulée par Klee en 1917, que cette musique est plus «avancée» que la peinture: «Mozart et Bach sont plus modernes que le XIX^e siècle.»⁶⁰ Et l'origine de ce paradoxe pourrait bien se trouver dans la quête d'un statut «organique», clé de voûte

53. Heinrich Poos, «Henrik Neugeborens Entwurf zu einem Bach-Monument (1928). Dokumentation und Kritik» in Elisabeth Schmierer et al., *Töne, Farben, Formen, Über Musik und die bildenden Künste, Festschrift Elmar Budde*, Laaber: Laaber-Verlag, 1995, pp.45-57.

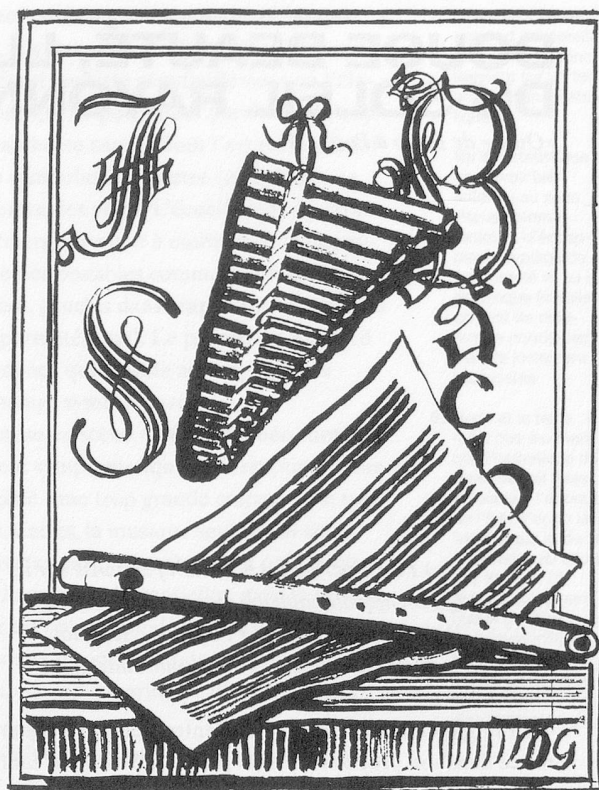
54. Hans Sündermann, «Musikalische Graphik», *Alte und moderne Kunst*, H. 74, 1964, p.43, pl. 13.

55. Cf. Arthur Godel, «Musik und Farbe» in Jean-Christoph Ammann (ed.), *Robert Strübin (1897-1965). Retrospektive. Musikbilder und andere Werke*, Luzern: Kunstmuseum, 1970; Thomas Lehner, *Die phantastische Erfindung des Basler Maler-Pianisten Robert Strübin. Der Kunstkonverter. Über die Verwandlung von Musik in Malerei und wieder zurück*, Nürnberg: Institut für moderne Kunst, 1973, pp. 27 et 35.

56. Werner Grünzweig, «Handwerk, Analyse, Bild und Ton. Zu Linda Schwarz' Bach-projekt'» in Elisabeth Schmierer et al., *Töne, Farben, Formen, Über Musik und die bildenden Künste, Festschrift Elmar Budde*, Laaber: Laaber-Verlag, 1995, pp. 223-228.

57. Jack Ox, with Peter Frank, «The Systematic Translation of Musical Compositions into Paintings», *Leonardo* XVII, 1984, n° 3, p. 153.

Fig. 6:
Démétrius
Galanis,
Illustration
pour la Revue
musicale, 1932,
numéro spécial
J.S. Bach



des spéculations modernes sur la forme plastique⁶¹. Ce modèle, déjà rencontré plus haut chez Marnold et Klee, nous le retrouvons dans l'image que Itten se fait de Bach: «il n'en va jamais chez lui que de la complétude organique du vivant.»⁶²

Bibliographie

- A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Hommage à Bach. Ein Thema der bildenden Kunst des 20. Jh.» in *Convivium Musicorum, Festschrift Wolfgang Boetticher*, Berlin: Merseburger, 1974, pp. 325-337.
- Franzsepp Würtenberger, *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander*, Bern: Lang, 1979, ch. 21, pp. 172-183: «Die Verehrung von J.S. Bach. Der Begriff der Fuge bei den Kunsthistorikern und ihre Vorbildlichkeit bei den Malern.»
- Wilhelm Weber / Fritz Kaiser, *Hommage à Bach*, Mainz: Mittelrheinisches Landesmuseum und Stadtbibliothek, 1980.
- Walter Salmen, «Leuchte des Erstrebenswerten. Bach und die bildende Kunst im 20. Jh.», *Neue Zürcher Zeitung*, 16/17 mars 1985, p. 68.
- Karin von Maur (ed.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jh.*, Stuttgart: Staatsgalerie, München: Prestel, 1985, pp. 28-47.
- Friedrich Teja Bach, «J.S. Bach in der klassischen Moderne», *ibid.* pp. 328-335.
- Walter Salmen, «Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jh.», *Bach-Jahrbuch* 72, février 1986, pp. 91-102.

58. Marcel Baumgartner / Karl Gerstner, *Jakob Weder, Farbordnung und Malerei als Sinnbild kosmischer Gesetze*, Zürich: Galerie Noline Pon, 1981, pp. 30-39.

59. Cf. Philippe Junod, «Le nouveau paragone. Paradoxes et contradictions du musicalisme pictural», *Recherches poétiques*, n° 7, printemps 1998, pp. 146-159.

60. Paul Klee, *Journal*, Nr.1081.

61. Georg Germann, «Das organische Ganze», *Archithese*, 2, 1972, p. 36-41.

62. Johannes Itten, *Künstler und Lehrer*, *op.cit.*, p.11.

Le présent essai est une version remaniée d'une communication prononcée à Vienne en novembre 1996, dans le cadre d'un colloque sur la réception de Bach organisé conjointement par l'Albertina et la Hochschule für Musik. Je remercie le professeur Eduard Melkus de m'avoir autorisé à le publier ici.