

VOIR
LA
MUSIQUE

Florence Gétreau

CITADELLES
&
MAZENOD



Femme noble jouant de la cithare, villa Fannius Synistor à Boscoreale, vers 50 avant J.-C.
Fresque, 186 × 186 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art

Giovanni Gerolamo Savoldo
Portrait de jeune homme à la flûte à bec, 1539
Huile sur toile,
74,3 × 100,3 cm
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



VOIR LA MUSIQUE

Florence Gétreau

COMMENT LES ARTISTES ont-ils représenté la musique du XVI^e au XX^e siècle ? Telle est la question soulevée par cet ouvrage, lequel permet de découvrir des œuvres qui s'intéressent tout d'abord à la matérialité de la musique, c'est-à-dire ses instruments, ses musiques notées, ses gestes, ses acteurs et ses lieux de pratique. En raison de son égale immatérialité, de son caractère éphémère et des sensations qu'elle procure, la musique l'emporte en immédiateté et en intensité sur les autres sens pour solliciter l'imaginaire. Elle innerve de ce fait la fable humaine, ses grands mythes, son histoire, ses religions. C'est pourquoi nombre d'images dépassent la transposition de la réalité sonore pour ouvrir sur un univers symbolique.

Les codes de représentation sont multiples, en constante évolution ; ils s'appliquent à restituer, avec les outils de la figuration, des objets, des « histoires » mais aussi des théories qui adoptent une physionomie identifiable. Cette dernière fait appel à des connaissances mythologiques, historiques et religieuses implicites, utilisées aussi bien dans la littérature et au théâtre qu'à l'opéra, comme dans la décoration des édifices et des demeures. À la fin du XIX^e siècle, pourtant, les premières formes de la modernité déconstruisent progressivement ces codes de représentation, jusqu'à supprimer toute incarnation de la musique par des « figures ».

Du silence des natures mortes et des vanités jusqu'aux ambiances contrastées de scènes tantôt festives, galantes, morales, parodiques ou symboliques, la musique a passionné les peintres, soit qu'ils évoquent sa place dans l'art de vivre et la variété de ses pratiques, soit qu'ils soulignent son pouvoir maléfique ou rédempteur.



Jan Brueghel l'Ancien,
dit Brueghel de Velours
L'Ouïe, détail,
1617-1618
Huile sur bois,
64 × 109,5 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado

Sommaire

Introduction

Mythes : origine et pouvoirs de la musique

- Apollon et les Muses
- Orphée
- Astrologie : Mercure, Vénus et Cupidon
- Allégories : la Musique et les Arts libéraux, les Cinq sens et l'Ouïe, l'inspiration platonicienne et divine

Religion : puissance sacrée de la musique

- David
- Anges, bergers et saints

Objets : matérialité de la musique

- Trompe-l'œil d'instruments et de feuilles de musique
- Vanités musicales
- Natures mortes virtuoses

Acteurs : statuts du musicien

- Ménéstriers urbains et musiciens ambulants
- Musiciens de profession et musiciens de cour
- Portraits de dilettantes
- Ensembles domestiques parmi les élites, les cours, les classes aisées
- Chantres et chanteurs : église, opéra, music-hall
- Compositeurs et virtuoses
- Les orchestres et leurs chefs
- Auditeurs

Lieux : contextes et sociabilités musicales

- Places et rues : processions et fêtes publiques
- Plein air et jardins : conversations galantes et plaisirs champêtres
- Palais : banquets, bals et divertissements
- Théâtres et salles de concert : spectacles lyriques et musique orchestrale
- Salons et ateliers : concerts privés et intimes

Concepts : œil intérieur et sonorité visuelle

- Wagner : visions d'artistes
- Fragmenter les images musicales : du cubisme et après
- Schoenberg, Kandinsky, « Der Blaue Reiter » : de l'objet corporel à l'expression de l'âme
- Mouvement, rythme et syncope
- Audition et orchestration colorée
- Hommage à Bach : motifs fugués

Conclusion

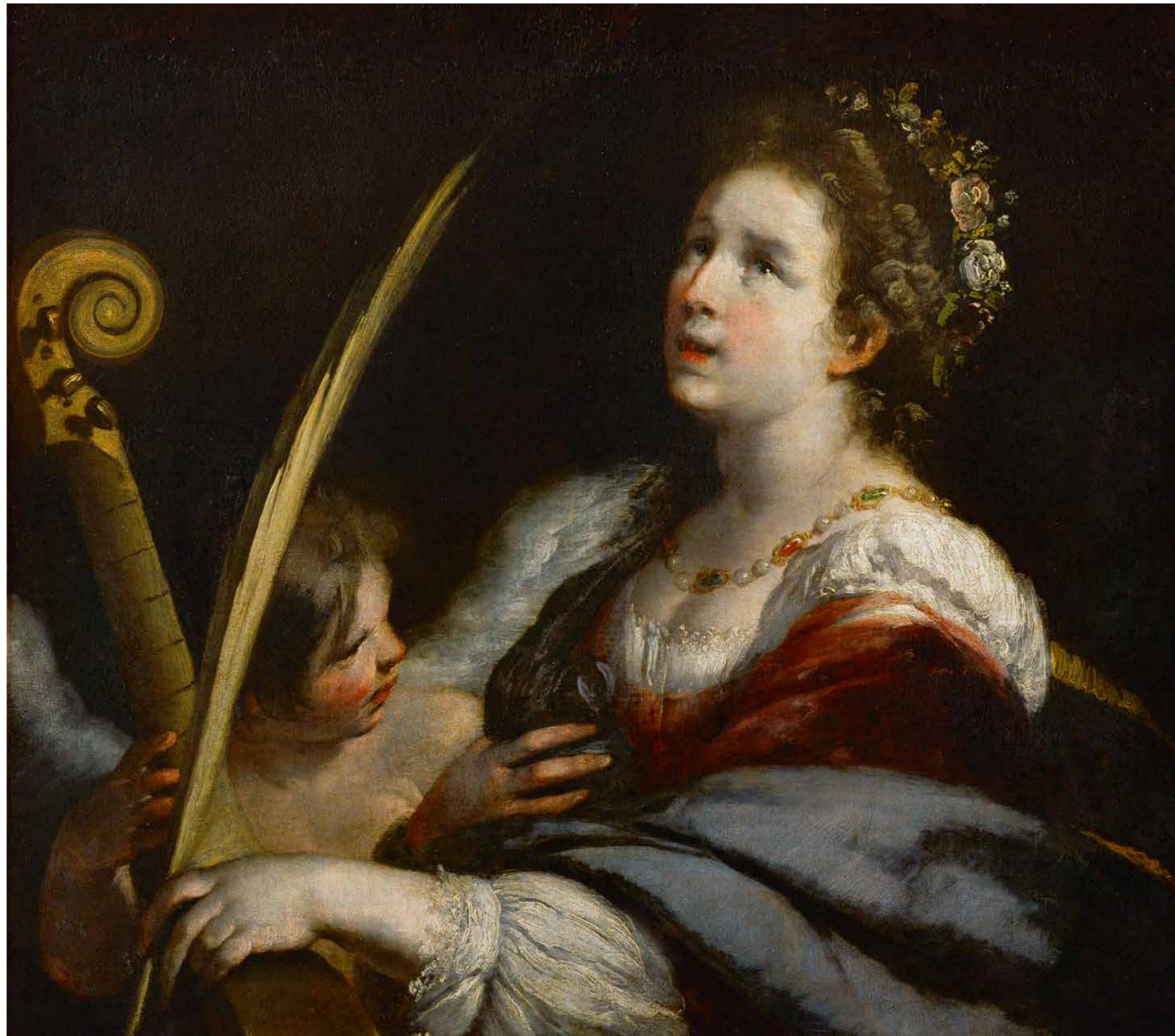
Annexes

- Notes
- Bibliographie
- Glossaire
- Index

Orazio Gentileschi
Sainte Cécile et un ange,
1610-1618
Huile sur toile, 105 x 90 cm
Pérouse, Galleria Nazionale
dell'Umbria



Bernardo Strozzi
Sainte Cécile et l'ange,
avant 1630
Huile sur toile, 75,5 x 82,4 cm
Dijon, musée des Beaux-Arts



DEPUIS DES TEMPS IMMÉMORIAUX, les hommes ont représenté la musique sur les parois de leurs demeures et de leurs temples comme sur leurs objets quotidiens ou rituels. Indices d'usages domestiques et de pratiques collectives aussi bien festives, politiques que religieuses, ces traces visuelles nous renseignent autant sur la réalité de la pratique musicale que sur sa dimension symbolique et les croyances sous-jacentes qu'elle manifeste. Chaque civilisation, chaque époque a laissé des témoignages tantôt élitaires, exceptionnels, indices d'une haute culture, tantôt populaires, modestes, mais néanmoins chargés d'informations et de sens. En Occident, à partir de la Renaissance, la fascination des princes et des artistes pour l'art antique rend une nouvelle vie à de multiples thèmes où la musique véhicule les mythes et les valeurs sacrées. De grands cycles décoratifs en témoignent dans les palais mais aussi dans les cabinets de peinture et dans des artefacts domestiques, religieux ou commémoratifs.

Peindre la musique a constitué dès la fin du Moyen Âge l'un des sujets de prédilection des peintres lorsqu'ils s'auto-représentent dans l'acte de création. Dans leurs ateliers, ils s'entourent volontiers d'instruments de musique, objets qui par leur dimension plastique constituent des motifs stimulants. Dans *L'Artiste au travail*, Jean Miense Molenaer a regroupé de nombreux instruments (luth, violon, flûte à bec, grande basse d'archet placée debout contre la table), mêlés à une épée, une pipe, une montre et sa clef, des livres, un coquillage, une bougie éteinte et de nombreux crânes d'animaux

Nicolas Tournier
Le Concert,
vers 1630-1635
Huile sur toile, 188 x 226 cm
Paris, musée du Louvre

de tailles différentes. Selon Albert Pomme de Mirimonde, cette peinture évoque les symboles des trois activités humaines : « les livres et les instruments scientifiques caractérisent la *vita contemplativa*, les armes et les attributs du pouvoir la *vita practica*, les emblèmes des sens et les instruments de musique la *vita voluptuaria* ». Elle montre aussi une certaine irrévérence de l'artiste, qui, pour caractériser ces trois vies, choisit trois crânes différents, celui de l'âne, du singe et du porc, soulignant ainsi que le travail du peintre sera finalement voué aussi à la disparition.

Il est d'autres cas où les artistes se présentent en train de peindre un musicien, voire une véritable scène musicale. C'est avant tout l'apanage des artistes du Nord. Judith Leyster, l'une des femmes peintres les plus emblématiques de la Hollande du XVII^e siècle, a ainsi choisi pour son autoportrait de se montrer au chevalet, peignant un joyeux violoniste. Avec une belle assurance et une indéniable aisance sociale – son vêtement est d'un grand raffinement –, elle insiste sur sa virtuosité à la fois dans l'art du portrait et dans la peinture de *moderne beelden* (« scène de la vie moderne »), où elle excelle déjà. L'exact motif de son violoniste se retrouve d'ailleurs dans l'une de ses « joyeuses compagnies » peinte durant les mêmes années.

L'artiste peut aussi peindre une allégorie musicale. Dans *L'Atelier de l'artiste*, tableau rendu par Jacques Thuillier à Mathieu Le Nain, Pierre Rosenberg propose de retenir « le jeune élève vu de dos qui dessine, le peintre (qui peindrait, selon Sterling, une allégorie des Arts libéraux) concentré sur son tableau déjà encadré, le détail mérite d'être noté, le modèle drapé à l'antique qui tient la pose, le chien qui nous observe et la nature morte avec ses plâtres, ses livres, l'instrument de musique, la palette, le compas ». Si le thème du tableau dans le tableau est bien une allégorie des Arts libéraux (tous les emblèmes habituels sont présents aux pieds du modèle), nous proposons de voir dans la jeune femme qui concentre toute l'attention du peintre une *Allégorie de la Musique*. Comme dans les prescriptions de Cesare Ripa (*Iconologie*, 1637, Première partie, Musique), un luth est posé à ses pieds. Entre ses mains, en revanche, Mathieu Le Nain a substitué à l'instrument d'Apollon l'un de ses équivalents modernes parmi les plus prisés, la guitare. La jeune femme, avec sa coiffure ornée de longues plumes, est très proche de celle qui a posé pour *Le Concert*, magnifique tableau de Mathieu Le Nain acquis en 1990 par le musée de Laon.

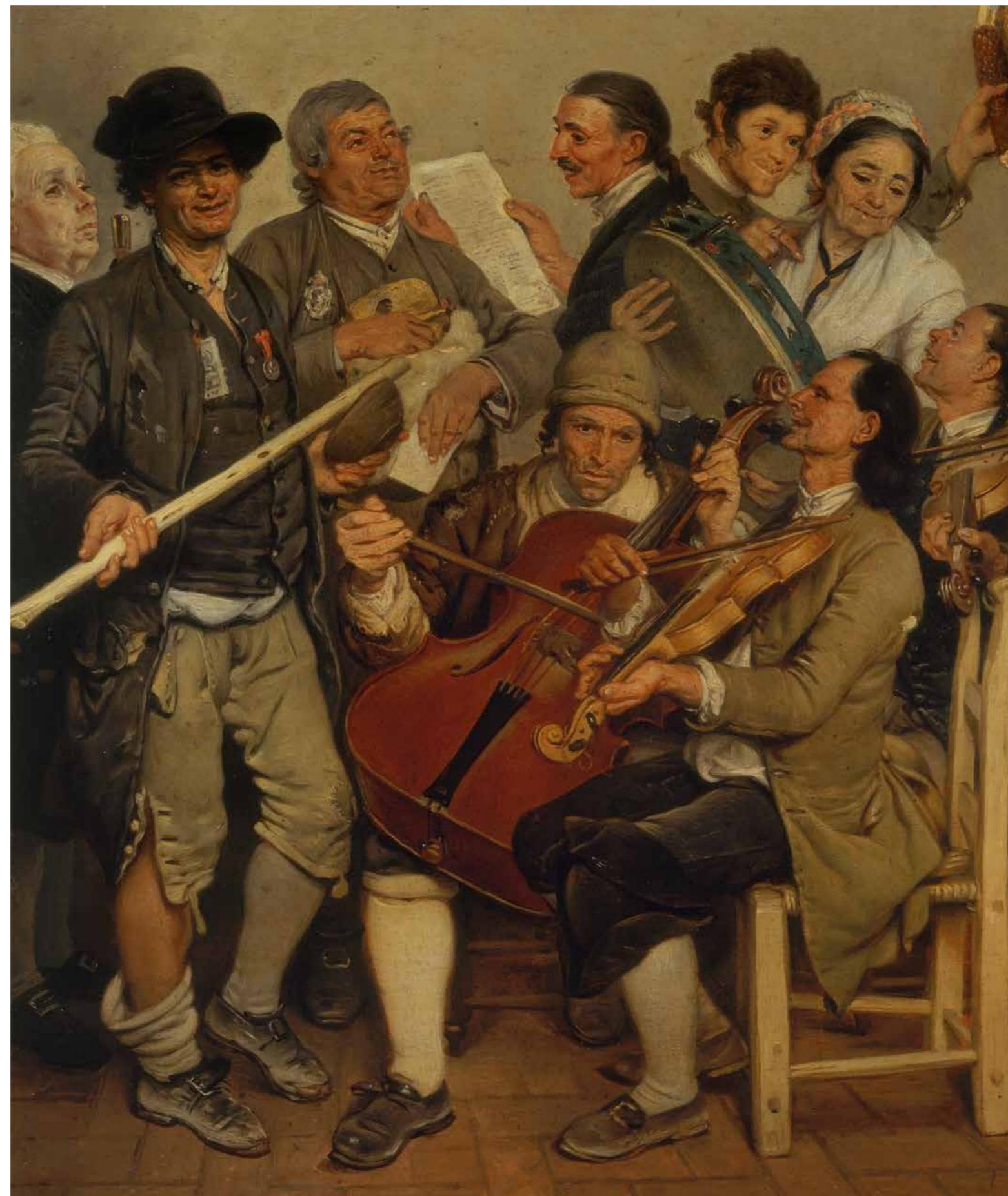
L'artiste peut aussi figurer dans une scène musicale qui constitue le sujet principal de son tableau. C'est ce dont témoigne Pietro Fabris lorsqu'il peint Mozart et son père contribuant à une séance musicale dans la maison de Kenneth MacKenzie, lord Fortrose, âme de la communauté britannique à Naples. Ils accompagnent aux claviers l'hôte des lieux, sir William Hamilton, et le célèbre violoniste Gaetano Pugnani au mois de mai 1770. L'artiste, qui apparaît discrètement au premier plan peignant la scène, avait pleinement conscience des circonstances exceptionnelles qui s'offraient à son



Georges de La Tour
La Rixe des musiciens,
vers 1625-1630
Huile sur toile,
85,7 x 141 cm
Los Angeles, The J. Paul
Getty Museum



Johan Joseph Zoffany
Musiciens ambulants,
1778
Huile sur toile, 43,5 x 38 cm
Parme, Galleria Nazionale



inspiration. Dans cette composition, Kenneth MacKenzie est au centre, de dos, Hamilton à sa gauche joue du violon, comme Pugnani, qui est à sa droite. Leopold Mozart touche le clavecin anglais Tshudi à deux claviers de lord Fortrose. Son fils Amadeus, dont le visage est légèrement ironique, joue une petite épinette triangulaire. La correspondance de Leopold Mozart retrace jusque dans le détail ce voyage et la réception chez l'ambassadeur Hamilton.

Enfin, l'artiste peut se montrer au travail entouré de ses proches qui pratiquent la musique. Lorsque Carlo Francesco et Giuseppe Nuvolone peignent leur famille vers 1646, le cadrage très rapproché du tableau permet parfaitement de voir que le portrait du père, Panfilo, est déjà esquissé sur la toile. Il ne fait donc aucun doute que les deux frères peintres ont choisi de rendre cet hommage familial par le subterfuge d'un concert privé. Certains chercheurs veulent voir dans ce tableau une allusion au *paragone* développé par Léonard de Vinci dans sa *Differenza tra la pittura e la scultura*. Mais on peut l'interpréter à la fois comme le symptôme d'une éducation artistique variée, d'une occupation sociale largement partagée dans le milieu des artistes et surtout comme le symbole de l'harmonie des sentiments et des arts.

Le *paragone* ou parallèle des arts a de fait agité depuis la fin du Moyen Âge aussi bien les théoriciens, les philosophes que les artistes. Art du nombre, la musique a longtemps fait partie des arts libéraux en raison de sa dimension mathématique, alors que la peinture était considérée comme un art mécanique. Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci ont été les premiers à défendre la dimension intellectuelle et rationnelle de la peinture, qui peut imiter la nature mais aussi en donner une vision intérieure par la recherche de la beauté idéale. Le concept d'imitation de la nature (*mimesis*) et la formule d'Horace *Ut pictura poesis* (« La poésie est comparable à la peinture ») dominent les arts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Dans son *Traité de l'harmonie universelle* (1627), Marin Merenne met cependant musique et peinture sur un plan d'égalité : « [...] la splendeur et la lumière des couleurs peut être comparée à la splendeur de la musique, c'est-à-dire à ce qui relève les concerts, et les consonances, car la musique est semblable à la perspective, et les concerts sont semblables aux tableaux que les peintres relèvent par les ombres comme les musiciens relèvent leurs harmonies par le silence, ou par les dissonances ; de sorte que le silence peut être comparé aux ténèbres, et les voix ou les sons des instruments, aux diverses lignes,

Giovanni Paolo Panini
Fête musicale donnée
par le cardinal de
La Rochefoucauld au théâtre
Argentina à Rome en 1747
à l'occasion du mariage du
Dauphin, fils de Louis XV,
1747
Huile sur toile, 205 x 246 cm
Paris, musée du Louvre

ou aux traits du pinceau, aux couleurs, à la lumière, et aux ombres qui perfectionnent les tableaux ».

Mimesis signifie « ressemblance » mais aussi « représentation ». Or la musique conserve sur la peinture l'avantage de rester invisible et de solliciter bien plus naturellement l'imagination. Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique* (1768), souligne justement cette force suggestive et ouvre sur des perspectives qui seront celles du romantisme puis de l'art du XX^e siècle : « La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que des objets soumis à la vue. La Musique semblerait avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille ».

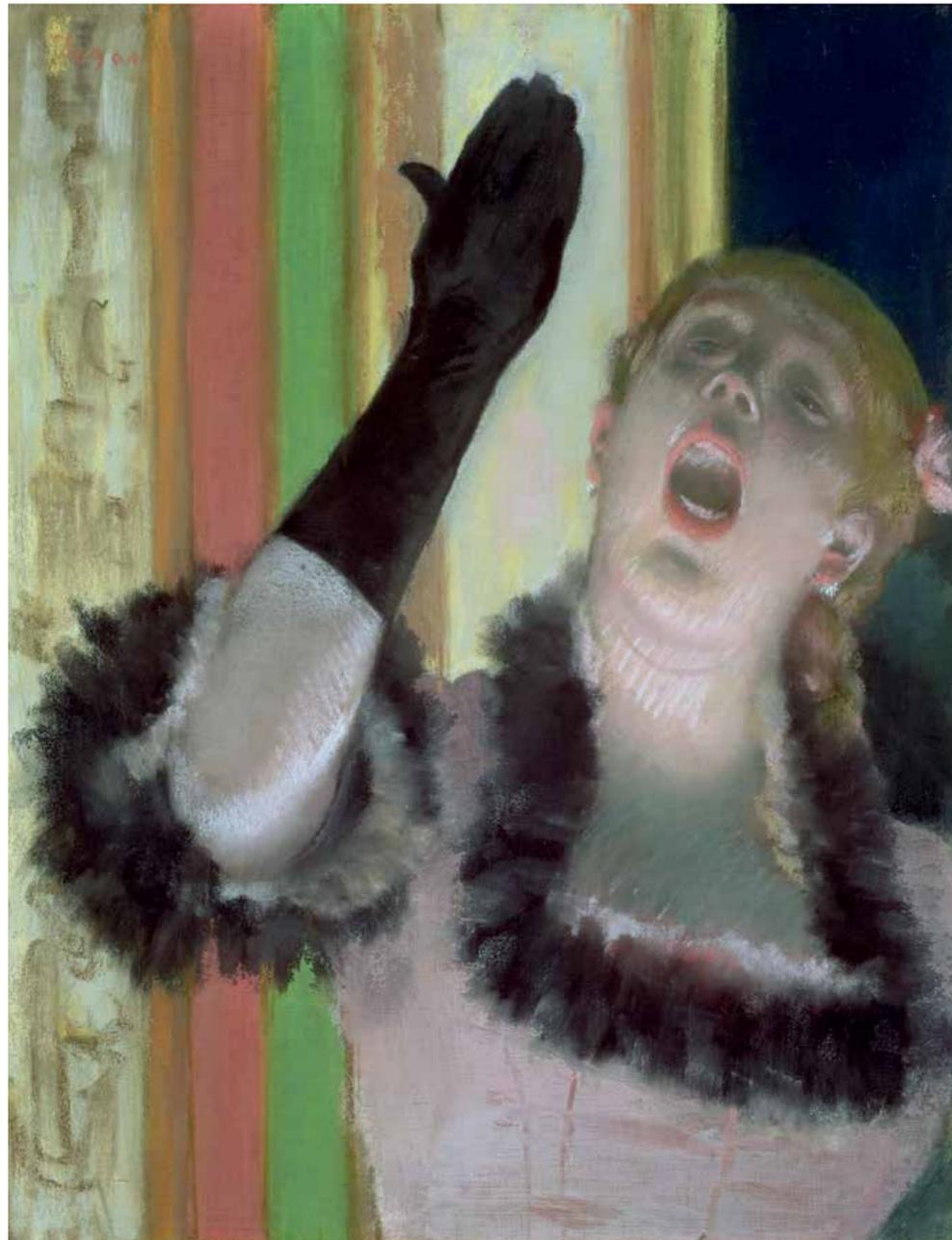
Plus loin, Rousseau développe encore ses arguments pour montrer la suprématie de la musique sur la peinture : « Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; [...] la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les Imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. »

La musique deviendra avec le romantisme l'art modèle, car elle permet seule de s'affranchir de la réalité pour déboucher progressivement vers la pure suggestion et finalement vers l'abstraction. C'est alors que les artistes comme les philosophes remplaceront l'*Ut pictura poesis* par l'*Ut musica pictura* (« La peinture est comparable à la musique »), la musique incarnant mieux que tout autre art l'expression intérieure des artistes. Du romantisme au symbolisme puis aux débuts de l'abstraction, cet idéal sera au centre des théories et des œuvres des peintres traitant de « sujets » musicaux.

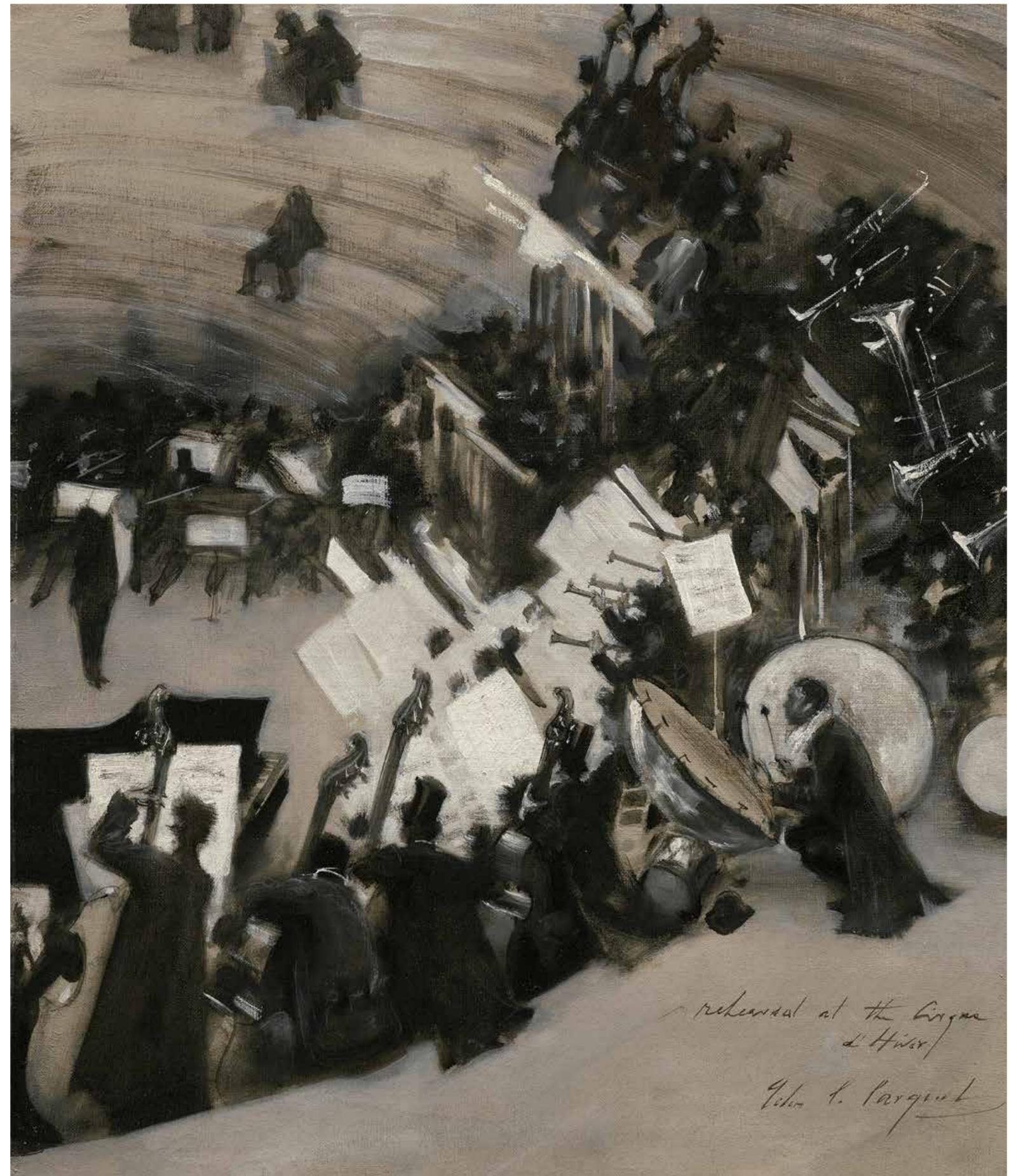
De son côté, l'iconographie musicale, comme discipline du savoir et comme démarche humaniste, apparaît à la Renaissance. À l'époque où la musique instrumentale s'affirme, où elle circule sous forme imprimée et où l'histoire et la théorie participent à son développement, les premiers érudits qui en rendent compte utilisent à l'appui de leurs travaux académiques nombre de sources visuelles sous forme de planches gravées. Filippo Bonanni, dans son *Gabinetto Armonico* (1722), ou Jean Benjamin de La Borde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), surpassent en cela les travaux encyclopédiques de Michael Praetorius (1619), Marin Mersenne (1636), et plus tard Diderot et D'Alembert : un choix d'images tirées de documents historiques et de monuments antiques ou médiévaux est convoqué et souvent « retraité » pour enrichir leurs écrits. On peut donc considérer que l'iconographie musicale s'est imposée avec l'esprit des Lumières pour éclore ensuite avec les savants musicographes du XIX^e siècle qui cherchèrent à comprendre la musique du Moyen Âge par l'image en raison de la rareté des sources matérielles.

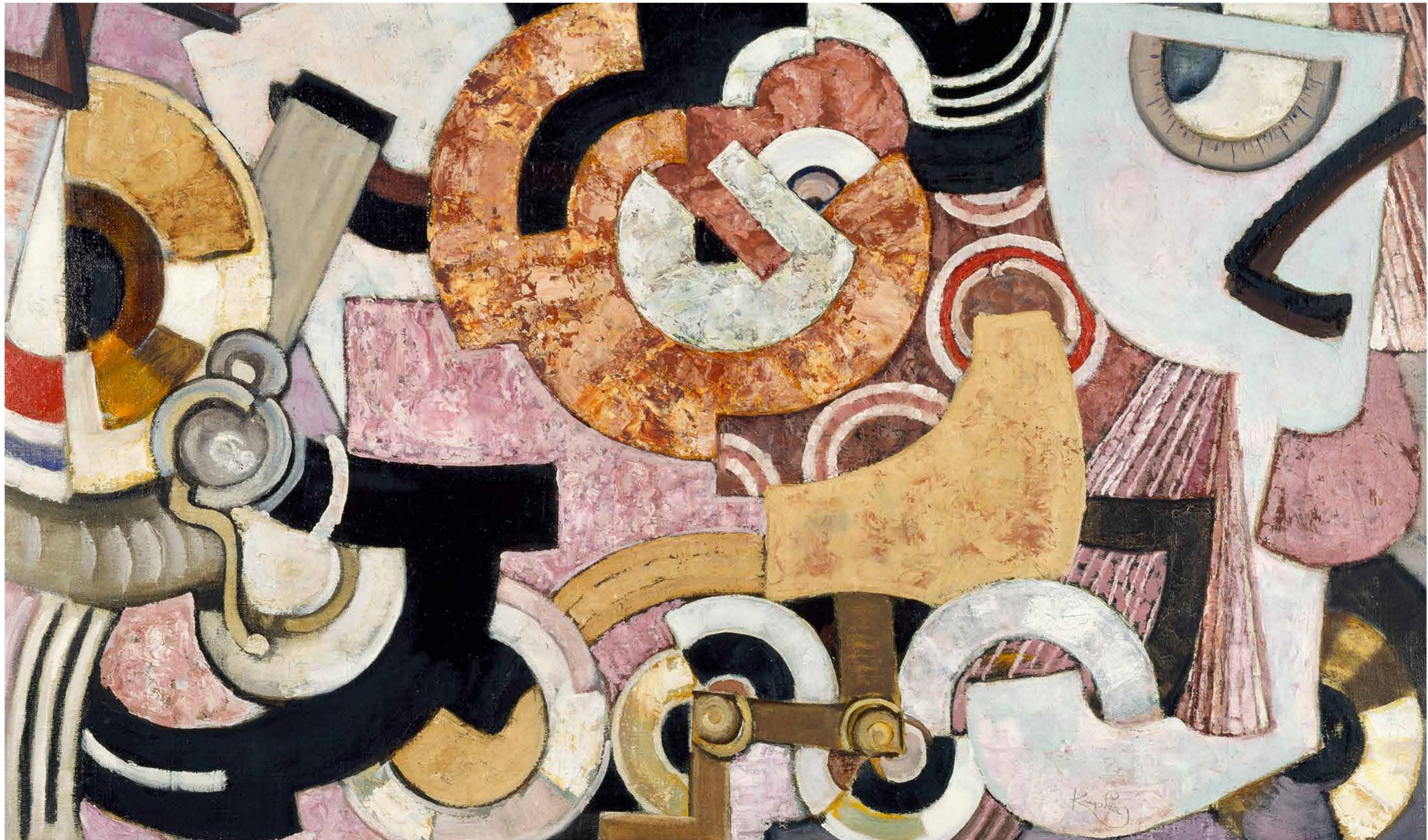


Edgar Degas
La Chanteuse au gant,
vers 1878
Pastel sur toile, 53,2 × 41 cm
Cambridge (Mass.),
Fogg Art Museum



John Singer Sargent
*Répétition de l'orchestre
Pasdeloup au Cirque
d'Hiver*, vers 1879-1880
Huile sur toile, 57,1 × 46 cm
Boston, Museum of
Fine Arts





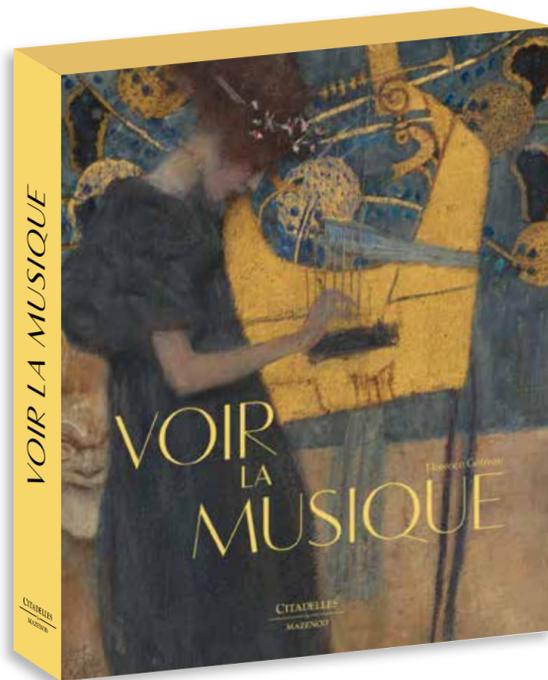
Double page précédente
František Kupka
Jazz-hot n° 1, 1935
Huile sur toile, 60 x 92 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art
moderne

Ci-dessous
Vassily Kandinsky
Impression III (Concert),
1911
Huile sur toile, 77,5 x 100 cm
Munich, Städtische Galerie
im Lenbachhaus

Page de droite
Gino Severini
Mer = Danseuse, 1914
Huile sur toile,
105,3 x 85,9 cm
Venise, Collezione
Peggy Guggenheim

Couverture
Gustav Klimt
La Musique, 1895
Huile et bronze doré
sur toile, 27,5 x 35,5 cm
Munich, Bayerische
Staatsgemäldeammlungen,
Neue Pinakothek

Quatrième de couverture
Lorenzo Costa
Un concert,
vers 1485-1495
Huile sur bois,
95,3 x 75,6 cm
Londres, The National
Gallery



L'auteur

Conservateur du patrimoine pendant vingt-cinq ans, puis directrice de recherche au CNRS et docteur habilité, Florence Gétéreau a consacré vingt années de sa carrière au Musée instrumental du Conservatoire national supérieur de musique de Paris et a été chef de projet du musée de la Musique (1987-1992). Responsable du département de la Musique et de la Parole au musée national des Arts et Traditions populaires de Paris (1993-2003), elle a dirigé l'Unité de recherche associée du CNRS « Organologie et iconographie musicale » (1992-1995). C'est au sein de cette équipe qu'elle a créé en 1995 la revue annuelle *Musique • Images • Instruments* (Klincksieck, puis CNRS Éditions). Depuis janvier 2004, elle dirige l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200 CNRS / Culture / BnF). Elle est professeur associé d'iconographie musicale et d'organologie au Conservatoire de Paris depuis 1993. Elle contribue aussi au master « Musique et musicologie » de l'Université de Tours. Elle a été commissaire de plusieurs expositions, notamment « La facture instrumentale européenne » (1985), « Instrumentistes et luthiers parisiens » (1988), « Musiciens des rues de Paris » (1997), « Voir la musique. Les sujets musicaux dans les œuvres d'art du XVI^e au XX^e siècle » (2009), dont elle a dirigé les catalogues.

Spécifications

Un livre de 416 pages
Format : 27,5 x 32,5 cm
Relié sous jaquette et étui illustrés
350 illustrations couleur
Hachette : 7894 168
ISBN : 978 2 85088 719 2
Parution : office 536, 26 septembre 2017

En partenariat avec
France Musique

