

Musique du tableau et musicalités insonores :

Réflexion sur la valeur ontologique d'une métaphore.

Marc Chagall, Le Paysage bleu, 1949, Gouache sur papier, 77 x 56 cm, Wuppertal, Von der Heydt Museum.

Imaginons, pour un instant, que nous ne savons rien de Marc Chagall. Conduits par le hasard ou par l'ennui d'un triste dimanche pluvieux, nous errons au détour d'un musée. Son nom n'a pas d'importance. Nous ne sommes d'ailleurs pas particulièrement férus d'art, ou de peinture, juste suffisamment curieux. Nous sommes un spectateur lambda qui se promène de salle en salle, laissant ses yeux s'attacher où bon leur semble, d'une toile à l'autre, s'arrêtant parfois, étudiant un titre, reconnaissant un nom, sans théorie, sans idée préconçue, guidé par la simple envie, la curiosité, et l'intuition. Nous déambulons sans but et sans direction, et pourtant, soudainement, dans cette salle que nous venons de pénétrer, une toile nous attire, comme une immensité bleue, un puit de tendresse, sans confins. Le tableau n'est pas très grand, mais il happe le regard par sa profondeur. Il n'est d'ailleurs pas particulièrement mis en valeur, placé à droite d'une autre série de toiles, sur un mur blanc. Nous nous approchons. Du bleu se détachent des formes. Deux visages enlacés, un bouquet flamboyant, une lune ronde et sombre comme un soleil obscur, un oiseau constellé qui chante vers un croissant lunaire éclatant et aquatique. Les formes semblent flotter dans un ciel immense, posées là comme des mirages, visions oniriques et pures qui peuplent ce paysage nocturne, viennent l'habiter de leurs chimères. Leur dimension est imposante, bien supérieure au paysage qui s'étend derrière elles. Elles sont au premier plan, planes, précises ; elles sont à la fois icônes et portent la fixité prédicative du symbole, mais elles s'animent aussi de la vibrance du rêve et font l'âme de ce paysage nocturne. Elles flottent au-dessus de la mer, sur laquelle vogue semble-t-il un voilier paisible dont l'existence n'est qu'une esquisse. Il voyage vers une côte sombre et vallonnée, un rivage lointain, loin du rêve. Ou peut-être s'en éloigne-t-il. Le paysage se dissout et se noie dans la nuance du bleu, la réalité s'efface devant le rêve dont les images se font présence palpable. Le Rêve se

Ninon POITEVIN
Université de Lille

réalise, et devient existence première. Nous détachons un instant les yeux. *Paysage Bleu*, Marc Chagall, 1949. Voilà ce qui est inscrit sur la notice. Et quelque chose se meut en nous. *Musique*. Ce tableau a une résonance, une amplitude, qui a un goût de musique. Il nous immerge et nous transporte. Il est un nocturne joué un soir d'été sur le grand piano du salon. Il est une douce musique de nuit, une ode du rossignol à l'obscurité. Sans que nous puissions l'expliquer, ce tableau a pour nous quelque chose de *musical*, au même titre sans doute qu'il nous paraît doux, tendre et onirique. Mais cette référence au musical semble en cet instant la seule façon possible, et suffisamment satisfaisante, de déterminer et d'exprimer l'émotion que nous éprouvons face à cette œuvre, peut-être parce que justement, ce mouvement qui se fait en nous transcende la narration et le dicible. Ce tableau n'est pas une mise en scène, il n'est pas une *histoire* au sens albertien du terme, mais une émotion pure et vivante. Il déploie sa musique dans le silence de l'intériorité, comme un flux qui nous traverse et nous altère. Il nous semble, pendant le temps de notre contemplation et bien encore après, que nous sommes mués par la *musique* silencieuse du tableau, et c'est comme un mystère qui se révèle dans cette vérité profonde, si paradoxale, mais qui s'impose néanmoins avec la justesse de l'évidence.

Par-delà son caractère purement imaginaire, en tant qu'exercice de pensée, ce récit nous permet de poser d'ors et déjà la cadre de notre réflexion. Quelles premières conclusions tirer en effet de cette expérience ? La première est que cette intrusion du vocabulaire musical dans le champ du pictural se place sous le régime de la métaphore. Nous n'entendons pas à proprement parler de la musique à la vue du tableau, le surgissement du champ sémantique musical est à mettre sur le compte de l'existence d'un rapport d'analogie, qui semble se construire plus empiriquement — voire sentimentalement et émotionnellement — que rationnellement. Il n'y a en effet pas de dimension musicale avouée du tableau. Aucun élément musical, comme par exemple des instruments de musique ou même de symboles musicaux plus cryptés comme pourrait l'être l'enclume, n'y sont représentés. Mis à part l'oiseau, qui peut être une référence éventuelle mais non nécessaire, à l'art musical, aucun élément figuratif de l'œuvre ne renvoie explicitement et objectivement à la musique. Il ne semble d'ailleurs pas y avoir eu de volonté de l'auteur d'y introduire une telle dimension, même si nous savons par-ailleurs que Chagall était très influencé par l'art musical, dont les représentations viennent souvent peupler les œuvres.

Néanmoins, nulle trace ici d'une telle volonté, ce qui nous pousse à penser que cette analogie ne se construit pas figurativement et qu'elle s'appuie donc sur d'autres logiques sous-jacentes, plus ténues, qu'il s'agit de mettre en évidence.

Le point d'origine de ma réflexion autour de l'existence possible d'une *musicalité de la peinture*, s'appuie donc sur deux éléments fondamentaux. Le premier est le produit d'une intuition très forte, née de mes propres expériences esthétiques, qui m'ont amenée à plusieurs reprises à faire ce constat déroutant : certains tableaux ont indéniablement quelque chose de musical, comme d'autres peuvent être gais, martiaux, ou mélancoliques. Or, un second constat, celui de la prolifération effective du vocabulaire musical dans des discours ayant trait à différents arts et notamment l'art pictural, est venu affermir cette intuition première, par l'observation qu'elle semblait finalement être une idée et expérience admise, assez largement partagée. Seulement, le paradoxe qu'elle implique à quelque chose de presque trop déroutant pour la pensée, pour que l'on puisse se satisfaire de faits et d'habitudes comme unique vecteur de légitimité. L'intromission du vocabulaire musical dans le champ pictural suggère en effet la possibilité de l'existence d'une forme de *musicalité insonore*, qui pourrait se transférer à d'autres matériaux et *media* artistiques, et implique alors nécessairement que le son ne soit pas le seul élément proprement caractéristique du musical, puisque la musicalité pourrait aussi s'exprimer et exister silencieusement. Ce transfert de langage, à considérer qu'il ne soit pas un abus, nous enjoint donc à reconsidérer l'essence même de la musique et du musical, en tant qu'objet non-uniquement sonore.

La notion de « musicalité » est un concept récent puisque le terme apparaît textuellement pour la première fois sous la plume de Berlioz en 1835¹. S'il reste *a priori* peu usité dans un premier temps, son expansion prend une dimension exponentielle depuis le début du 20^e siècle, avec une tendance qui semble s'être revivifiée, voire accrue, ces dernières années. On retrouve le terme partout, dans des types de discours et des médias très diversifiés (ouvrages scientifiques, romans, titres de recueils de poésie, émissions de radio, journaux, rapports de jury, critiques d'art...) ne portant pas nécessairement — ce qui semble *a priori* le plus étonnant — sur l'art musical particulièrement. Le terme est ainsi très

¹ Source CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/musicalit%C3%A9>

volontiers appliqué à la littérature, désignant alors une certaine habileté poétique, ou dimension poétisante d'une œuvre, dont la qualité principale reposerait justement sur une capacité de l'auteur à faire surgir et à souligner une certaine « musicalité » du verbe par des procédés diversifiés. La musicalité serait donc une caractéristique, voire une qualité poétique et littéraire indépendante, fondée par analogie avec l'art musical mais transférée à un autre type de matériau sonore : les mots. Plus étonnamment, on retrouve aussi une terminologie semblable appliquée à la danse, où la musicalité devient une forme de sens et sensibilité du danseur à exprimer le musical corporellement, et ce alors même que la chorégraphie peut ne pas être accompagnée de musique. Il y aurait donc dans ce domaine une expression du musical qui dépasserait le sonore pour passer dans le geste et dans la corporéité. Ses usages et occurrences dans le domaine de la peinture et des arts visuels sont quant à eux innombrables, du point de vue de la réception lorsque l'on lit par exemple les textes critiques de Baudelaire, mais aussi d'un point de vue presque programmatique lorsque l'on se penche sur les théories de Kandinsky ou encore de Henry Valensi, père du mouvement dit du musicalisme, ou encore dans des discours à visée pédagogique et scientifique lorsqu'on lit certains cartels de musées, comme récemment à la Piscine de Roubaix par exemple, à l'occasion de l'exposition Chagall « Les sources de la musique », où le terme était souvent usité, sans que l'on comprenne vraiment ce à quoi il pouvait précisément renvoyer. Dans la peinture, le vocabulaire musical semble avoir effectué un transfert généralisé et protéiforme, la métaphore se file par différents aspects, de façon absolument aporétique et oxymorique puisque l'élaboration d'une telle analogie implique l'annihilation et la négation des deux traits premiers et distinctifs de l'un de ses prédicats, à savoir, la dimension sonore et temporelle du musical. La construction de cette métaphore reposerait donc sur l'éviction d'une caractéristique ontologique essentielle d'un de ses termes et prendrait ainsi une dimension unilatérale et dans une certaine mesure vide de sens. Parallèlement, le musical semble être depuis la fin du XIXe, sous l'influence romantique puis symbolique, porté au rang de paradigme artistique, en tant que mode d'expression privilégié et absolu dans la hiérarchie des arts, et il semble être devenu presque naturel de penser que la peinture peut *effectivement* comporter, et même devrait comporter, en tant que valeur esthétique éminente, une dimension musicale, qu'on appelle alors musicalité.

La notion de musicalité apparaît ainsi comme un terme séduisant, auquel on n'hésite pas à faire appel pour qualifier des objets très diversifiés et parfois même surprenants, pour ne pas dire antinomiques. Il existe indéniablement une *mode* de la « musicalité » qui pose irrémédiablement la question de la valeur réelle et ontologique d'un tel concept appliqué à l'ensemble des pratiques artistiques, sans distinction de forme ou d'expression. Il s'avère de plus que cette diffusion fulgurante et presque sans limite ne s'appuie pas sur un effort concomittant de définition et de conceptualisation solide et précis de ce qu'on entend par « musicalité » et des objets auxquels elle peut s'appliquer, et dans quelle mesure, et ce, même dans les ouvrages scientifiques traitant de la notion qui restent souvent, de façon assez décevante, laconiques, voire peu clairs et évasifs, quant à leur appréciation du concept. Elle prend ainsi le tour d'une notion passe-partout, aussi floue qu'étendue, qui brille par l'image nébuleuse qu'elle convoque et séduit par sa plastique modulable et souple. Elle est en ce sens une forme de *métaphore vive* telle que la conceptualise Paul Ricœur dans son ouvrage éponyme. Elle apparaît comme un concept jeune, encore en formation et en perpétuelle extension, d'où la difficulté qui peut exister à le saisir et à en donner une définition fixe, pour ne pas dire figée. D'un certain point de vue, la musicalité est à l'image de son objet premier, la musique. Elle est une dynamique intangible et invisible qui émeut, dans la durée, au fil de sa propre altération.

Le terme « musicalité », dans les différents discours que nous avons énoncés, revêt par-ailleurs presque systématiquement une connotation méliorative qui en fait une sorte de plus-value esthétique. La musicalité semble être devenue la qualité essentielle du jugement de goût dans certains domaines, venant remplacer dans une certaine mesure des concepts esthétiques historiques tels que l'Harmonie ou encore le Beau. La musicalité semble qualifier de ce point de vue une capacité de l'œuvre à susciter une émotion profonde et forte, bien que difficilement qualifiable ou descriptible, chez le spectateur. Elle désigne d'une façon très générale la force de ressenti que l'on peut éprouver face à une œuvre et sa capacité à initier chez le spectateur une forme de mouvement intérieur complexe et évolutif. Dans cette mesure, la notion semble pouvoir désigner à peu près tout et n'importe quoi, sans relation directe avec l'art musical. Elle tend ainsi à devenir une sorte de concept-valise fourre-tout, « musique – qualité », dont le premier terme aurait presque été évincé, venant peut-être palier un flou ou une paresse sémantique dans les discours de réception artistiques. Elle

Ninon POITEVIN
Université de Lille

prendrait ainsi figure de chimère, monstre mythologique hybride et fantastique, projection de tous les fantasmes, création imaginaire protéiforme de par son irréalité même. La musicalité n'aurait pas de substance et serait une pure construction de l'esprit, trouvant une certaine forme de complaisance facile dans cette esthétique du vague et de l'indétermination. Il est toujours plaisant de se créer des idoles. Néanmoins, il serait dommageable de renoncer si tôt à la validité d'un tel concept, dont l'utilisation abusive et malencontreuse n'est sans doute que le symptôme d'une complexité et d'une richesse sémantique évidente, qui interroge, en profondeur, l'ontologie du musical, la nature du jugement esthétique et la création inter-artistique dans sa globalité. En quoi, et surtout dans quelle mesure, la musicalité est-elle *chose réelle et précisément définissable* ? En quoi la métaphore musicale appliquée à l'art pictural, aussi dérangement et paradoxale soit-elle, prend finalement une fonction de dévoilement ontologique propre à revivifier l'expérience esthétique ?

La première tâche à laquelle je me suis donc attelée a été celle de la définition et de la conceptualisation de la musicalité dans sa forme si l'on peut dire la plus évidente et la plus naturelle, à savoir la *musicalité-musicale*, aussi tautologique que cette formulation puisse paraître, et de comprendre en quoi ce concept ne coïncide pas parfaitement avec celui de « musique », bien que ces termes soient parfois — abusivement ? — interchangeables ou synonymes, lorsque l'on parle par exemple de « la musique d'un vers ». Cet exemple même présente déjà une extension métaphorique assez importante dont le concept de musicalité semble pouvoir réduire l'écart, justement parce qu'il crée une distinction entre la « musique », comprise comme création humaine et art spécifique informant un matériau sonore, et la musicalité, qui n'est pas en soi un objet mais une fonction prédicative et qualitative qui peut être appliquée à un ensemble de réalités dont il s'agit de déterminer les limites. Établir une distinction stricte et précise entre les concepts de musique et de musicalité nous est donc apparue comme une priorité afin de pouvoir penser la possibilité d'une quelconque infiltration du musical dans le champ pictural. Par ailleurs, il semble primordial de bien noter que le mot « musicalité » n'est pas un dérivé de musique mais bien de musical, et que l'on doit donc aussi la distinguer de la *musicité* qui renvoie selon nous à l'ensemble des qualités propres à la musique en tant qu'elle se constitue en art spécifique et distinct, suivant des codes et des règles établies, dont la fonction même est d'informer un

Ninon POITEVIN
Université de Lille

matériau sonore discrétisé (en termes de timbre, de hauteur de note, de rythme, d'harmonie, etc...). Elle est d'une certaine manière le plan quantitatif de la musique, alors que la musicalité en est le plan à proprement parler qualitatif, sur lequel doit pouvoir se fonder le jugement esthétique. La notion de musical a de plus un sens plus large et plus englobant que celle de musique en ce qu'elle peut renvoyer à des réalités non artistiques, telles que le chant des oiseaux par exemple. Elle est donc plus immédiatement transposable à une diversité d'objets esthétiques, voire artistiques, que la musique qui constitue une réalité artistique circonscrite.

Nous avons donc établi, par le biais d'une étude lexicographique et étymologique fouillée, ainsi que par la réalisation d'entretiens d'artistes et amateurs de musique, une typologie des différents types de musicalité musicale en fonction de l'objet auquel elles s'appliquent et des acteurs qui la perçoivent ou la font surgir. Il existe ainsi à notre sens trois grands types de musicalité : la musicalité *spontanée* ou *première*, la musicalité *opérale*, et la musicalité *réceptive*. Ainsi, la notion de musicalité *spontanée* ou *première* renvoie à la musicalité qui peut exister *en-dehors* des œuvres musicales. Elle est en quelque sorte la musicalité à l'état de nature, telle qu'elle existe sans médiation humaine conscientisée. De ce point de vue, elle est un phénomène esthétique, mais non encore artistique. Elle se manifeste à différents niveaux, selon la nature, l'origine et la fonction des sons dans lesquels elle s'incarne. Elle peut ainsi avoir une dimension *réique*, et se manifester seulement auprès du récepteur qui perçoit à un moment donné une forme de musicalité et donc d'organisation sonore dans les bruits que produisent certaines réalités inanimées, telle que l'écoulement d'un ruisseau, le bruit d'un train qui se met en marche, etc... Elle peut secondement être *communicationnelle*, chez les animaux ou chez l'homme, et ajouter ainsi du sens par-delà la dimension exclusivement sémantique des phrases, comme c'est le cas notamment avec l'intonation. Il apparaît que chaque langue, mais aussi chaque individu, a finalement une musicalité communicationnelle innée, qui lui est propre, et qui produit du sens.

Parallèlement, la musicalité *opérale* désigne la musicalité telle qu'on la retrouve dans les œuvres de musique, comprises comme ensemble clos, unifié et organisé. Elle est la musicalité appréhendée dans un contexte artistique. Elle se retrouve à deux niveaux, du point de vue du *créateur*, dans l'écriture même des pièces musicales, et de celui de

l'interprète, qui va jouer les œuvres en question, leur donner vie en quelque sorte, en sachant que ces deux figures peuvent très bien fusionner dans certains cas, et assumer dans une temporalité définie l'une ou l'autre des deux fonctions. De plus, cette musicalité peut avoir des temporalités extrêmement diversifiées, concerner une œuvre ou une interprétation dans son ensemble, ou juste surgir, comme un éclat ou une révélation, dans une note, un accord, ou l'inflexion d'une voix.

Enfin, en tant que phénomène sonore sensible, toute musicalité doit nécessairement, pour pouvoir être appréciée comme telle et exister, être perçue par un récepteur. Ainsi, il existe aussi une forme de musicalité qui désigne la capacité d'un individu à être justement sensible et à même de percevoir l'existence et les différents degrés des musicalités potentiellement émises, qu'elles soient spontanées ou opérées. Cette musicalité est donc en marge des deux premières formes énoncées puisqu'elle ne produit pas à proprement parler de musicalité — dans la mesure où elle ne crée pas du son — mais la reçoit et l'évalue. Il ne peut y avoir de musicalité sans auditeur, quitte à ce que cet auditeur soit aussi le compositeur ou l'interprète à l'origine de cette musicalité.

Nous souhaitons maintenant montrer ici comment s'articulent ces différentes formes de musicalité et que leur organisation repose sur un lien de circularité très profond mais aussi paradoxal entre ses différentes manifestations — spontanées, opérées et réceptives. Il apparaît en effet que la musicalité spontanée, qui est première, est à l'origine des tentatives de domestication par l'homme d'un tel phénomène sensible et esthétique, puisqu'en créant l'instrument, il propose un moyen de la reproduire à l'infini, de la contrôler et de la faire sienne pour en jouir à volonté. Cependant, ce processus de domestication tend dans un premier temps paradoxalement à la disparition de cette musicalité première en raison des difficultés techniques qui viennent contredire cette immédiateté originelle et nécessitent d'être dépassées. Ainsi, la musicalité spontanée se présente à la fois comme origine — en termes d'impulsion — et but de la musique, puisqu'il s'agit de la recréer et de la faire resurgir. De plus, cette musicalité recomposée, quand elle se manifeste finalement, si elle retrouve en effet une forme de spontanéité par son caractère inattendu et non-systématique, apparaît aussi sous une forme *élargie* — puisqu'enrichie de nouveaux timbres, de nouveaux ambitus, d'une certaine forme de virtuosité, etc... — et donc différente de cette musicalité originelle. Par la médiation artistique, elle a subi une forme d'altération, de

Ninon POITEVIN
Université de Lille

transformation. Cet enrichissement a par-ailleurs aussi une dimension historique et culturelle, qui s'auto-alimente par des phénomènes de réponses et de reprises des œuvres entre elles et est donc en constante progression, au moins de façon indéniable d'un point de vue quantitatif.

Par-delà cette dimension circulaire et inclusive de ces différentes musicalités musicales, la question est de réussir à proposer un concept de la musicalité qui puisse être suffisamment englobant pour embrasser ses différentes manifestations musicales mais bien aussi de pouvoir s'adapter et s'appliquer à d'autres objets. Toute la difficulté est donc encore dans l'aspect protéiforme et évolutif de cette notion, qu'on ne peut radicalement évacuer mais qu'il semble nécessaire au contraire d'inclure au concept en tant que caractéristique ontologique essentielle. C'est en raison même de cette souplesse plastique que le terme de musicalité va pouvoir venir investir différents champs de pratiques artistiques et notamment picturales. Ainsi nous nous en tiendrons à une définition concise et ouverte, à savoir que nous entendons par *musicalité* : «la qualité d'un objet ou d'une personne qui suscite une émotion semblable ou équivalente à celles que procure l'art musical lorsque celui-ci trouve sa pleine *réalisation* ». Dire qu'il y a de la musicalité revient donc à constater la valeur musicale d'un objet ou d'une personne en tant qu'ils nous meuvent et produisent en nous une émotion esthétique spécifique.

Il reste néanmoins à tenter de déterminer les conditions dans lesquelles un tel phénomène ou jugement esthétique peut intervenir dans le domaine pictural. Nous avons en effet choisi de nous intéresser plus spécifiquement à la peinture pour deux raisons principales. La première est tout simplement que ces deux arts sont très souvent rapprochés en tant que couple antinomique où l'un semble presque le miroir de l'autre. L'un est visible, durable et tangible, tandis que l'autre est fugace, évolutif et impalpable. L'un est absolument sonore, le second absolument silencieux. Ainsi, parler de musicalité en peinture semblait constituer la forme la plus radicale de transfert des qualités musicales à un autre champ artistique et apparaissait ainsi d'autant plus stimulante pour la pensée, et exigeant une rigueur d'autant plus implacable. La seconde raison, qui découle sans doute de la première, est que cette opposition absolue et presque aporétique a donné lieu historiquement et

culturellement à un nombre très important de tentatives de rapprochement et notamment d'établissement de correspondances, plus particulièrement entre les sons et les couleurs, et fournit donc un corpus textuel et expérimental extrêmement foisonnant, étonnant...et inventif.

La définition progressive de ce que pouvait être la musicalité picturale et ses conditions objectivables de surgissement par-delà toute intuition première s'est d'abord élaborée négativement. Il était en effet plus simple de la saisir dans ce qu'elle n'était pas, que de tenter d'établir une liste de règles et de caractéristiques figées et inaliénables. Ainsi, le premier constat que nous avons formulé était le suivant : il n'y a pas d'établissement de règles strictes possible à la musicalité car celle-ci met finalement en échec toutes les tentatives de théorisations et d'élaboration de systèmes de correspondances, dont le nombre et la diversité même prouve la faillite et l'inopérance. Ainsi, la musicalité ne peut jamais être prescrite. De la même façon, les recherches autour des phénomènes de synesthésie apparaissent eux-aussi comme stériles puisqu'il s'agit avant tout d'une anomalie synaptique, liée à un dysfonctionnement du cerveau, qui se traduit de façon extrêmement variable d'un individu à l'autre. Il est donc absolument exclu de tenter d'établir notre concept de musicalité picturale à partir d'éléments aussi contingents, atypiques et non-généralisables.

Le second constat essentiel que nous pouvons observer est que le contenu figuratif du tableau n'entre pas non plus en ligne de compte dans le surgissement de la musicalité. Il apparaît en effet que le fait d'introduire dans un tableau des représentations d'instruments de musique, de symboles musicaux, ou de scènes de musique n'implique et ne garantit absolument pas l'établissement d'une forme de musicalité intrinsèque à l'œuvre. La musique *dans* le tableau n'est jamais la musique *du* tableau, et en l'occurrence, seule celle-ci vaut en tant que musicalité. Il doit donc y avoir expression de quelque chose de musical et non pas, ou pas seulement, représentation. Tout tableau peut donc potentiellement être musical, sans contrainte de sujet. Ainsi, celui-ci s'incarne nécessairement dans le matériau même de la toile, la forme, la texture et la couleur, sans exigence de figurativité. Il s'agit donc ici de réussir à penser une forme de musicalité qui ne s'incarne pas dans son matériau propre, à savoir le son, mais dans un matériau qui lui est parfaitement étranger et hétérogène. L'enjeu est donc de déterminer à partir de quelle caractéristique singulière et essentialité

ontologique du musical ce transfert peut avoir lieu. Les propositions en la matière sont assez diversifiées. Seulement, il semble que chaque fois, les tentatives se soldent par le constat que l'élément mis en exergue peut finalement être considéré comme un élément commun à tous les arts qui n'est pas spécifiquement et exclusivement musical. C'est le cas par exemple du concept de *rythme tensif* qui est élaboré par Veronica Estay Stange dans son article *La musicalité des arts : une configuration transversale du sensible*². Par la confrontation de trois « systèmes de codification simultanément explicités et interrogés au XIXe siècle », à savoir la musique tonale, l'alexandrin, et le paradigme des complémentaires en peinture, elle décide d'ancrer sa réflexion sur l'observation systématique d'une dialectique de détente et de tension, de concordance et de discordance, qui contribuent à produire ce qu'elle appelle des « configurations rythmiques et tensives ». Elle fonde ainsi le concept de « *rythme tensif* » qui est selon elle la propriété essentielle de la musicalité dans l'art. Ce concept est intéressant puisqu'il permet de penser une forme de musicalité, une part de musique(?), qui ne repose pas uniquement sur la temporalité et la sonorité. Seulement, nous sommes aussi en droit de nous demander en quoi le rythme devrait être considéré comme une spécificité du musical et en quoi il serait originellement une propriété pure de la musique. Encore une fois, pourquoi nommer « musicalité » une caractéristique qui semble pouvoir être partagée structurellement par l'ensemble des domaines artistiques ?

Nous préférons quant à nous nous rapprocher, pour alimenter notre réflexion, de la thèse développée par Bernard Vouilloux lors de sa conférence du 17 février 2012 au Musée d'Orsay intitulée « La Musicalité de la peinture »³. En effet, son approche, bien que rigoureuse, a l'intérêt d'être ni technique ni structuraliste, et de recentrer la réflexion, de façon presque immédiate et intuitive, du côté de la question du mouvement et de l'émotion. Selon lui, la musique est par essence l'art du *movere*. Il y a en effet une relation très profonde et intime qui se tisse entre l'émotion suscitée par la musique et les mouvements du corps, qui est à la fois innée et immédiate, lien infrangible. Selon la formule d'Erwin Straus, citée par Vouilloux, « l'unité originelle de la musique et du mouvement est antérieure à toute esthétique, à toute invention, à tout apprentissage ». Il y a entrelacement de la musique et du corps, notamment à travers la danse et le rythme, qui prouve par son

² ESTAY STANGE Veronica, « La musicalité des arts : une configuration transversale du sensible », *Littérature*, 2011/3 n°163, p. 32-50.

³ <http://www.franceculture.fr/la-musicalite-de-la-peinture>

existence même que « le sentir comme tel est lié par une relation interne au mouvement lui-même ». En effet, le « sentir », nécessairement égocentré, est produit selon lui sur une alternance entre l'attrait et le rejet, l'union et la séparation, et est donc effet et cause du mouvement perpétuel de l'être vers et contre les objets du monde. Or, si « le ressenti du sentir, c'est l'émotion », alors elle constitue une sorte de *mouvement intériorisé* qui trouve sa pleine réalisation avec le romantisme et l'exaltation du moi sensible subjectif. La popularisation de l'expérience du concert dont les codes stricts forcent l'auditeur à se recentrer sur ses émotions intérieures puisqu'il restreint ses mouvements corporels (dans les cas d'un concert de musique classique en tout cas) confirme encore cette spécificité mouvante et émouvante du musical. Or, selon Bernard Vouilloux, c'est de cette mise en mouvement de l'intériorité, de cette émotion suscitée par la musique, que les peintres vont s'inspirer. Ainsi la *musicalité* de la peinture reposerait sur la tentative, par la forme et la couleur, de mettre l'intériorité en mouvement, de l'*émouvoir* : « les peintres trouvent dans la musique des éléments pour refonder le décoratif comme art majeur et pour repenser les fonctions de l'art, les sons et les couleurs étant déterminées non plus comme ce à quoi nous faisons face, mais ce dans quoi nous sommes immergés, ce qui nous traverse ». Or, nous pensons que par-delà un certain phénomène d'inspiration et de volonté d'instauration paradigmatique de la musique par l'art pictural, il y a ici quelque chose qui peut nous éclairer sans figer ou cloisonner les conditions de possibilités d'existence d'une musicalité picturale et donc fonder objectivement notre intuition. Il semble en effet que cette musicalité s'exprime finalement dans des tableaux comportant une certaine forme d'inachèvement, dans lesquels un mystère subsiste, dans lesquels l'œil et l'esprit s'immergent sans jamais en venir à bout, et qui laissent une impression durable dans notre esprit et notre émotion. Les tableaux musicaux seraient finalement des œuvres instaurant un mouvement intérieur en perpétuel devenir et altération, conduit par l'œuvre qui donne le ton et organise la pensée, mais sans que jamais celle-ci ne puisse véritablement se fixer. La musicalité picturale se fonderait donc sur une capacité de l'œuvre à altérer sans cesse le regard, à le remettre en cause et l'étonner, sans résolution définitive. C'est cette irrésolution qui constitue selon nous la résonance silencieuse et musicale du tableau, et permet de penser structurellement l'existence d'une musicalité insonore, en tant qu'expérience esthétique et émotive spécifique du musical mais suscitée et produite dans le cadre d'une esthésie visuelle irrésolue et durative.

