

Jacob plasti(musi)cien

Les noces liant musique et peinture restaient-elles encore à célébrer depuis les années 1910 ? Quel est le rôle de Jacob un siècle plus tard ?

Rangeons d'abord Jacob dans sa boîte de couleurs, ou dans son piano à queue, le temps – durant quelques paragraphes – de rappeler certaines *Correspondances* baudelairiennes (1857). Ces dernières, en fait, devinrent effectives après la mort du poète, au début du XX^{ème} siècle. Jean-Claude Piguet nomme schématiquement « musiques de l'affect » les œuvres antérieures aux années 1910 et « musiques de l'image » les œuvres postérieures¹. Certes, le rapprochement entre son et image, musique et couleur, est un thème cher à cette décennie particulière.

C'est l'époque où Schönberg, musicien et... peintre, correspond passionnément avec Kandinsky. Le peintre russe pratique le violoncelle depuis son jeune âge. À Munich, où il commence son apprentissage de peintre tardivement (à 30 ans), il joue parfois du piano dans des réunions entre amis. Sa bibliothèque comporte de nombreux livres musicologiques. Il aide sa compagne Gabriele Münter dans la composition de ses *Lieder*. Il va jusqu'à griffonner quelques mélodies, simples, pour sa « composition scénique » *Violetter Vorhang* (« Rideau violet »). Dans ses *Rückblicken*, il se rappelle un coucher de soleil de sa jeunesse. Il parle « d'accord final de la symphonie qui amène chaque couleur au paroxysme de la vie, qui fait résonner Moscou toute entière comme le *fortissimo* d'un grand orchestre. Le rose, le lilas, le jaune, le blanc, le bleu, le vert pistache, le rouge flamboyant des maisons et des églises – chacun une mélodie autonome [...], la neige chantant de mille voix, ou encore l'*allegretto* des branches des branches dénudées [...]. Peindre ce moment, voilà le plus beau, le plus impossible bonheur pour un artiste ». Déjà dans son premier ouvrage de 1911, *Du spirituel dans l'art*, il mentionne les expériences du psychologue Freudenberg au sujet d'une « écoute des couleurs », mais aussi celles de la pédagogue Unkovskaja qui apprend des mélodies à des enfants non doués pour la musique à l'aide de correspondances couleurs-sons-chiffres. Et précurseur de nos actuels *happenings*, ou des performances de Jacob : « j'ai moi-même mené une expérience à l'étranger, avec un jeune musicien et un danseur. Le musicien choisissait parmi quelques-unes de mes aquarelles celle qui lui semblait la plus évidente musicalement. En l'absence de danseur, il jouait cette aquarelle. Puis venait le danseur, on lui jouait le morceau de musique et il le transposait en danse, devinant

¹ *Philosophie et musique*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg éd., 1996, p. 172-173.

ensuite l'aquarelle qu'il avait dansée ». Enfin, Kandinsky aime donner à ses toiles des noms musicaux. C'est le cas pour *Improvisation*, ou *Composition*, ou encore *Fugue*. Ses « compositions scéniques », *Der gelbe Klang* ou *Der grüne Klang* (*La sonorité jaune* ou *La sonorité verte*), lieront arts plastiques, théâtre et musique dans la recherche d'un art total au-delà des *Gesamtkunstwerke* de Wagner qui, somme toute, restent des opéras.

De façon symétrique, à l'époque, Schönberg compose *Farben* (*Couleurs*, extrait de l'op. 16). Sans doute la langue allemande prédispose-t-elle à de telles correspondances. « Timbre » s'y dit « Tonfarbe » (« couleur de son »). Quand Schönberg tente de donner de l'espace à la musique, Kandinsky tente d'engendrer du temps dans la peinture. Le Russe essaie ainsi d'imposer un déroulement temporel dans la lecture de ses tableaux, le regard se dirigeant d'abord vers les couleurs chaudes qui « viennent à l'encontre », puis vers les « formes-couleurs » plus froides qui se remarquent moins. Il concevra finalement, à la fin de sa vie, le projet d'un ballet de Bacchantes avec Hartmann, son ami musicien le plus fidèle, compositeur employé dans son *Gelbe Klang*, mentionné plus haut. Cette fois encore, il s'agit d'un ballet abstrait mettant en scène, outre des personnages mutiques, des formes et des couleurs. Hartmann, tout dévoué à Kandinsky, partage de ce dernier les vues théosophiques, voire le goût pour l'occulte. Il finira d'ailleurs par s'engager dans la secte Soufi de l'arménien Gurdjieff, où il arrangera les mélodies intuitives du gourou, se consacrera à des activités de gymnastique, de concentration, d'artisanat et de jardinage. Quant à la convergence esthétique entre Schönberg et Kandinsky, les deux artistes s'essayaient chacun dans l'art dit « total » ou « monumental ». Ainsi, au *Gelbe Klang* (1912) de Kandinsky répond la *Glückliche Hand* (1910-1913) de Schönberg.

Mais ces correspondances sons-couleurs, lors des années 1910, concernent aussi les musiques qu'on a d'ailleurs appelées d'un nom pictural : « impressionnistes ». Ce sont celles de Debussy, depuis *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894) jusqu'à sa mort en 1918, ou à la même époque, de Ravel, typiquement celui de *Daphnis et Chloé* – 1912 – et non pas encore le Ravel « industriel » de *Boléro* – 1928. Ces deux Français figent le temps par de lourds accords qui se gèlent ainsi en tableaux. Ces accords-couleurs valent « pour eux-mêmes ». Messiaen pensait que Debussy était, comme lui, synesthète. Il eût donc vu des correspondances intérieures mais objectives : immuables, entre telle couleur et telle note de la gamme. Il y aurait au moins dans *Reflets dans l'eau* (1894) une organisation « objective » entre sons et couleurs (ressentie par tous les synesthètes selon Messiaen). Et Messiaen, de son aveu dans ses écrits, organise les

accords de ses œuvres (dès les années 1930 et jusqu'à sa mort en 1992) comme des tableaux qui, pour en être intérieurs et dépendre de sa propre synesthésie, n'en usent pas moins d'un panel chromatique complexe. Messiaen utilise systématiquement son glossaire coloré, riche, précis, objectif au moins au sens de la synesthésie.

Encore dans les années 1910, le fait que Paul Klee fut lui aussi hanté par nos correspondances fut bien documenté par les musicologues. Bon violoniste, le peintre aurait tenté de « donner un caractère rythmique à ses toiles² », selon Hajo Düchting. C'est encore, au fond, injecter du temps dans la peinture, démarche de Kandinsky. Mais pour lui consacrer un ouvrage de 175 pages, *Le pays fertile*, Boulez n'en remarque pas moins que le Klee est dépassé par la musique de son temps³. L'intérêt de l'Allemand pour l'interface musique/peinture se confirme toutefois durant les années 1920, au sein du Bauhaus, mouvement particulièrement engagé dans la transversalité entre les arts.

En 1953, le Français Nicolas de Staël, réinvente, encore depuis le bord de la peinture, nos *Correspondances* baudelairiennes. C'est l'année où il peint *L'orchestre*, les *Indes galantes*, ou des *Musiciens* (toile sous-titrée *Souvenir de Sidney Bechet*), où il entend Boris Kristov dans le rôle de Boris Godounov et écrit à Theodore Schempp le 5 mars : « il y a un Bulgare qui chante Moussorgski à l'opéra mieux que Chaliapine, cela c'est un événement, il va à Milan je crois, quelle voix nom de Dieu et en russe par-dessus le marché, la salle a applaudi trois quarts d'heure, debout, ce phénomène ». Mais au-delà, et notamment au-delà de Klee, « Nicolas de Staël était une exception en ce qui concerne son intérêt pour les découvertes de la musique de son temps », se souvient Boulez. « Rarissime était en effet l'osmose entre ces deux modes d'expression et ceux qui en étaient responsables. Très souvent, les peintres, ou bien étaient sourds, ou bien se contentaient d'une sorte de fond sonore, de quelque nature qu'il soit – distingué/classique, ou pop/rock. Quant à lui, il puisait, au contraire, dans la musique la plus récente de ces années cinquante, des ressources d'invention, grâce à une sorte de transposition qu'il effectuait à titre tout à fait individuel – par instinct, bien sûr, mais aussi par une réflexion plus appliquée et approfondie. » Harry Bellet estime que Staël était capable de conduire sa voiture longtemps pour se rendre à un concert qui l'intéressait. Point trop longtemps cependant comme en témoigne cette lettre du 9 décembre 1954. « Le concert Boulez n'aura pas lieu à Paris mais à Munich, trop loin pour moi [le peintre habite alors Antibes]. Néanmoins [Boulez] ouvre au Marigny une

² Voir « Rhythmische Strukturen im Werk von Paul Klee », in *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2005, p. 307.

³ *Op. cit. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.

suite de réunions de jeune musique. » Staël fait allusion à l'ouverture des concerts du Petit Marigny qui marquent le début du Domaine musical. Le 5 mars 1955, Staël fait le voyage depuis Antibes, spécialement, pour y entendre la création de la *Sérénade pour 7 instruments et voix de basse* (1923) de Schönberg et surtout le premier programme important consacré à diverses pièces de Webern (successivement les op. 5, 26, 24, 29, 10, 21, 31 et 30). Quelques jours plus tard, disions-nous, le peintre entreprend une toile gigantesque. Elle s'intitule *Le concert*. L'oeuvre reste inachevée. Est-elle trop ambitieuse ? Car comme l'écrit Boulez, il n'y a pas seulement là une transposition du sonore « littérale, abstraite, comme on peut en trouver chez Klee, mais une *révélation* des instruments ».

Mais cette révélation n'est encore que celle de l'adéquation couleur-timbre. Boulez le dit : le premier niveau de *Correspondances* est une « peinture littérale, abstraite ». En fait, cette dernière transpose en peinture les émotions musicales objectives mais traduites par la subjectivité. Jacob, au-delà, peint le temps musical, directement, et non ses émotions qui n'en sont que des produits dérivés, en quelque sorte. Selon Boulez, au-delà de Klee, Staël « révèle les instruments ». Et Jacob, au-delà de Staël, révèle le langage musical lui-même – langage en temps – et non plus seulement son habillage instrumental. Chez Staël, tel que Boulez le comprend bien, la révélation se fait par une transposition, un crible plus ou moins objectif des instruments en couleurs. C'est encore la vieille correspondance timbre/couleur. Mais cette correspondance est au moins *révélée* par l'invention d'un vocabulaire chromatique objectivé sur la toile. Dans le cas de Jacob, le premier critère de la musique, le plus fondamental (son déroulement temporel) est objectivé de la façon la plus simple : dessiné, esquissé, poétisé par la présence récurrente d'une portée. Jacob ne dessine pas la musique mais sa partition, en somme, son codage. Il croque, en fait, la partition pour lui-même. Il la griffonne pour la future exécution du musicien qu'il est. Même si cette partition n'utilise pas les signes exacts du solfège, on retrouve l'esquisse de notes ou de rythmes (souvent) et de la portée (presque toujours). Or, cette portée est, à elle seule, garante de l'objectivation musicale. Dès qu'on la voit sur les toiles de Jacob, on comprend que la toile se lit comme une partition (ou d'ailleurs une page de livre) : de gauche à droite et de haut en bas. Voilà la première objectivation de la peinture/musique. Ce n'est, en fait, plus une toile, mais un crible. Ci-dessus, on voyait que Kandinsky, puis Klee, inspirés par la musique, introduisaient un temps dans la peinture, proposant une lecture de la toile fléchée du chaud vers le froid dans le cas de Kandinsky. Mais cette lecture temporelle,

pour personnelle qu'elle soit, reste non évidente. Ce codage, justement parce que personnel, échappe au décodage universel. Dans le cas de Jacob, le caractère personnel n'est pas dans le décodage du temps, qui reste potentiellement l'universel « de gauche à droite et de haut en bas ». Ce que perd Jacob en personnalité du code temporel, il le gagne en évidence du décodage. Or, ce décodage est celui d'une *nouvelle* (et là est le caractère personnel) *révélation* de l'interface musique/peinture (et non plus seulement musique/couleur).

Ce genre de codages temporels non exactement solfégiques, du point de vue strict des musiciens, plus que des peintres, exista déjà durant les années 1960. On appelait cela les « partitions graphiques ». De ce type de démarches, le compositeur marxiste anglais Cornelius Cardew fut un bon exemple. Ses partitions alternatives visaient à redonner la musique aux masses laborieuses. Le célèbre *Treatise* (1963-7) entendait ainsi inciter des improvisations à partir d'une ligne horizontale, donc à lire de gauche à droite, autour de laquelle, le long de 193 pages, des formes géométriques diverses étaient tracées comme autant d'impulsions, d'inspirations pour les performateurs désormais possiblement non connaisseurs du solfège. De plus, remarque Bastien Gallet, « à la différence de la très grande majorité des partitions graphiques [souvent d'origine anglo-saxonne pour ce type de performances improvisées, on peut le souligner] qui l'ont précédée (dont celles de John Cage, Earle Brown, Morton Feldman et Christian Wolff), elle se présente sans règles ni mode d'emploi⁴ ». Mais comme l'explique le musicien dans un texte de 1971 intitulé *Toward an ethic of improvisation*, « le danger de ce genre de travail est que la plupart des lecteurs de cette partition se contenteront de mettre en relation leurs souvenirs de musique avec la notation qu'ils ont devant les yeux et le résultat ressemblera à un goulash fait des arrière-plans musicaux des personnes impliquées⁵ ». Le but en effet reste non seulement la recherche de l'innocence, qui intéressera bientôt particulièrement les postmodernistes (notamment anglo-saxons)⁶, mais celle de l'interprète amateur idéalisé, « l'innocent » : « idéalement, une telle musique devrait être jouée par un ensemble d'interprètes innocents de toute expérience musicale⁷ ». Mais la démocratisation de l'art n'y apparaît finalement pas optimale et, au

⁴ Voir « Où ? Ici, dans un labyrinthe de sons, de notes et de sens », in *Labyrinthes*, à paraître dans la collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2016, pagination encore inconnue.

⁵ Cité par Bastien Gallet, *idem*,

⁶ « Composer une musique naïve, innocente et simple d'esprit. » Tel est le projet esthétique du postmoderniste britannique Michael Nyman dans son manifeste « Against intellectual complexity in music », in *Postmodernism. A reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 206.

⁷ Cité par Gallet, *op. cit.*

contraire, aboutit à la sélection d'une autre élite à la fois plasticienne et musicienne. « Mes expériences les plus gratifiantes d'interprétation du *Treatise* le furent avec des personnes qui par le plus grand des hasards (a) avaient une éducation visuelle, (b) n'avaient pas reçu d'éducation musicale, (c) sont néanmoins devenues des musiciens, i. e. jouaient de la musique avec la totalité de leur être⁸ ». Ceci conduisit Cardew à s'affranchir encore davantage de toute notation. Il monta finalement son Scratch Orchestra avec Howard Skempton et Michael Parsons. Cet ensemble serait cependant dissout en 1970. Cardew reprochait à ses comparses leur trop faible engagement politique.

Dans le cas de Jacob, le problème de l'interprétation, plus ou moins aboutie, de ses partitions graphiques, est réglé. Il est lui-même l'interprète. Le problème n'est pas non plus l'idéologie communiste de « donner la musique au peuple ». Quoique : Jacob, ici, semble à la fois ici le pourvoyeur et le bénéficiaire de cette musique qu'il s'est donnée à lui-même, « auto-démocratisée » en quelque sorte. La performance technique qui consiste à « faire jouer un peintre » cache, comme souvent les performances d'artiste, une performance esthétique. C'est tenter une métamorphose vertigineuse, impossible, inespérée, « magique », fantasmatique, fantasmée interdite (quoique). C'est un miracle romantique : la percée d'un art vers un autre. C'est devenir *soudain sérieusement* un musicien.

Revenons au temps. Selon Stravinsky, la musique engendre « un ordre entre l'homme et le temps [...]. La construction faite, *l'ordre atteint, tout est dit*⁹ ». Le temps est sensible chez Jacob. C'est la portée. Même si courbée, amincie ou épaissie, errante, *dansante*, la portée reste cependant noire quand les couleurs, par ailleurs, s'émancipent pour s'associer aux notes ou aux rythmes, en fait aux accords. En d'autres termes, la portée demeure, comme temps, le support noir des couleurs. Le temps reste une abstraction vide (noire) pour la vie (colorée) qui se déploie sur lui. Les couleurs peuvent alors se répéter, de gauche à droite et de bas en haut sur la portée noire : on comprend que tel instrument, ou tel accord (sonorité verticale), revient. La répétition musicale est démasquée. La musique est alors *révélée* ici mieux que jadis par son paramètre fondamental et deleuzien de différence/répétition. Que la couleur soit un accord ou un timbre, peut importe. Car les musiciens spectraux (France, années 1970, Grisey, Murail) nous ont appris que le paradigme de l'accord est de devenir un timbre. En revanche, la

⁸ *Idem.*

⁹ *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, p. 69-70.

musique jacobienne comme sémillante répétition de couleurs (timbres ou accords) éclate dans sa vivacité fauve. Le fauvisme *tinte* soudain. Ou, du point de vue inverse, la musique se dévore désormais, elle aussi, comme une peinture appétissante de Matisse. C'est aussi la sensualité du gargantuesque Jacob.

La répétition est colorée et détaillée. C'est à l'échelle d'une partition musicale fourmillante de signes minuscules. Les toiles les plus denses rappellent ainsi la vitalité des oeuvres de Bach (même si Bach n'en est pas toujours le référent). Car Bach est justement, par la densité extrême de son contrepoint, le musicien d'une telle *minutie*. Et son moteur inexorable, le flux isorythmique de sa polyphonie devenant ce buisson pépissant, est ici traduit par le retour détaillé des couleurs également comme un arbre regorgeant de joies volatiles égossillées. On parle de Bach. Alors quoi, comme Klee, Jacob n'entend bien que les musiques anciennes ? Pas tout à fait. Il y a le jazz, Dusapin, ou Ligeti.

La répétition fait que les partitions de Jacob répondent aussi à ses sérigraphies écologiques. D'ailleurs, plusieurs toiles de la série musicale (Jacob, au cours de sa vie, a peint autre chose que de la musique même s'il a toujours peint *en* musique) entrent en rapport d'indiscernabilité avec les taches sérigraphiques qui constituaient sa veine précédente. Jacob révèle ainsi que la musique est une sérigraphie non industrielle. C'est une sérigraphie métaphysique ou écologique.

Le caractère de répétition (la sérigraphie) est encore mieux rendu sensible par la courbure, la torsion des signes ou de la portée. Car la courbe permet la boucle. Certes, Jacob n'a pas encore peint de partition circulaire. Et le musicien d'*Ars subtilior* Baude Cordier le fit à la transition des XIV^e et XV^e siècles (dans l'oeuvre *Tout par compas*). Mais la portée musicale, ici courbe, est à la fois le support de la musique, potentiellement de la danse, et quelque chose qui danse sur la musique. La musique danse sur elle-même.

Sérigraphie ou calligraphie. L'emploi de l'encre de chine, de calligraphies, parfois, chinoise. Il révèle autre chose. La musique se révèle ainsi, en effet, comme science ésotérique, cryptage sans âge. C'est à l'instar de la calligraphie d'Extrême-Orient. La musique n'est plus seulement le code de la beauté. Elle est aussi, tout simplement, la beauté du code. Elle est calligraphie sacrée elle aussi. Jacob sublime la beauté plastique de la partition, en fait, avant même qu'elle ne devienne son. La partition est belle en tant que code mystérieux qui promet du beau. Voyez aussi le regard admiratif de l'autodidacte Jacob sur la technique musicale. On en revient au cadeau socialiste opéré

par Jacob au bénéfice du peuple (encore Jacob). Ce regard admiratif devient hommage calligraphié.

Revenons à la performance. Les toiles prennent toute leur dimension quand Jacob les joue. Ou le lutin malicieux écoute une oeuvre du répertoire, qu'il peint, puis rejoue. Il code puis décode. Sa peinture n'est pas la peinture au sens de Greenberg ou de Supports/Surfaces. Le son fait que la peinture n'est plus pure. Ce n'est plus une pure forme, pure couleur, hors temps. C'est une peinture fléchée, inféodée (au temps). Voilà une peinture qui s'écrit, et vite, presque aussi vite qu'une lettre : de gauche à droite et de bas en haut. Elle court avec le temps. Elle danse avec lui, en lui. Or, la musique, ici, n'est pas non plus de la musique au sens de Boulez : il manque l'outil solfégique. C'est une musique au sens de Cage ou de Cardew. Mais justement les plasticiens (au moins de Fluxus) ont fait de Cage l'un des leurs, non plus exactement un musicien mais un poète sonore et dès lors, un plasticien en tant qu'artiste de tous les supports, ainsi d'ailleurs digne inventeur du *happening* transdisciplinaire (durant l'été 1952 au Black Mountain College). Jacob, par ailleurs, peut bien être dit peintre ou d'ailleurs cinéaste et mélomane. Mais dans le cadre précis de ses performances, il n'est ni musicien pur, ni plasticien pur, mais précisément à l'interface précise entre les deux. Comprendons bien que l'important est justement dans le fait de toucher ce centre. C'est un peu comme *Carmen*. La nouvelle de Mérimée est moyennement célèbre. Les oeuvres de Bizet, en général, le sont à peine davantage. Mais l'interface précise, le centre entre les deux engendre un phénomène de résonance, une explosion. Cela donne l'opéra le plus célèbre de l'histoire.

L'exercice funambule est là. C'est dans cette indiscernabilité. Car un enjeu de l'art, aujourd'hui, est de faire fusionner certaines de ses anciennes catégories (peinture, musique, architecture...). Mais l'enjeu n'est plus théorique. Ce n'est plus le cinéma qui juxtapose littérature, musique, théâtre et photographie. Ce ne sont plus les installations des arts plastiques, consensuelles depuis les années 1990. On parle ici de fusion sensible. C'est encore une révélation de l'interface. L'interface longuement discutée au début de ce texte, l'interface musique/peinture, est ainsi, certes, à nouveau *révélée* de façon nouvelle, cette fois par le théâtre, la catharsis, la performance, le caractère *en temps réel*. Mais au-delà, c'est l'interface elle-même, le centre, de quoi que ce soit, qui est cherché et rendu visible/audible. L'important, aussi, n'est pas que Jacob soit peintre ou musicien. L'important justement est qu'on ne puisse plus, vraiment plus dire ce qu'il est principalement, donc plus dire ce qu'il est tout court, au cours de ses performances.

C'est l'esthétique du génie, associée aux arts mais catégorisée par catégorie, qui est ainsi mise à mal. La mise à mal de l'identification du médium est comme une eau qui s'insinue dans une fente, entre les briques de l'histoire de l'art. Cela lézarde le mur de l'art comme transcendance, avec des commentateurs exégètes (moi le premier) qui commencent par identifier les « créateurs » comme de telle ou telle catégorie. Il ne s'agit pas non plus de faire une performance quelconque, celle d'un art nouveau quelconque. Toutes les performances, surtout depuis les années 1960, cherchent à faire exploser les limites de l'art. Mais pour que cette explosion soit sensible, l'astuce est de se placer au *milieu* de la molécule à deux atomes, la molécule « peinture musicale », pour faire sensiblement exploser celle-ci. Alors, l'art explose et, avec lui, son élitisme parasitaire. Et quand Jacob performe, ce n'est pas un acteur, ni un musicien, ni un peintre à l'oeuvre, mais l'ensemble et aucun des trois. C'est un enfant qui joue. Et c'est l'humain qui est redécouvert, le jeu métaphysique, au-delà de l'art lui-même.

Jacques Amblard, musicologue

2016