

Arnold-Schoenberg Peintre

Maurice Tourigny

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54147ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourigny, M. (1985). Arnold-Schoenberg : peintre. *Vie des arts*, 30(119), 68–69.

ARNOLD SCHOENBERG PEINTRE

MAURICE TOURIGNY



1. Arnold SCHOENBERG
Glückliche Hand (Setting, Scene II).
Huile sur carton; 30 cm x 22.
Schoenberg 162.
Coll. Lawrence and Ronald and
Nuria Schoenberg Nono.

Dans le confort tranquille de la société viennoise de 1900, à peine dérangée par la publication récente de *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud, naît un mouvement de renouvellement des formes artistiques. Les accords des dernières grandes œuvres romantiques de Mahler et de Strauss ont été à peine entendus que déjà pointent les premières notes dissonantes de Schoenberg et de Berg. Insatisfaits de l'impressionnisme et touchés par les quelques tableaux de Van Gogh qu'ils ont pu voir, les jeunes peintres autrichiens Kokoschka, Schiele, Gerstl et Klimt jettent les bases de ce qui deviendra l'Expressionnisme et l'Art nouveau. Kafka, à Prague, et Musil publient leurs écrits de jeunesse. Adolf Loos annonce l'architecture moderne avec ses édifices dépouillés aux formes géométriques simples.

C'est dans ce foisonnement d'idées et de manières nouvelles, dans cette période d'expression et d'exposition des allées obscures de l'âme humaine, qu'une série d'événements dramatiques jouent un rôle déterminant dans l'art d'Arnold Schoenberg.

À l'été de 1908, Mathilde, l'épouse du compositeur, s'enfuit avec le peintre Richard Gerstl, grand ami de Schoenberg; elle revient à son mari et à ses enfants durant l'automne de la même année, et le 5 novembre, Gerstl, âgé de vingt-cinq ans, s'enlève la vie dans son atelier. Six semaines plus tard, Schoenberg signe ses

premières toiles; il a déjà mis le point final à un cycle de chansons qui marque sa rupture avec les principes d'harmonie traditionnelle et son adoption définitive de l'écriture dodécaphonique.

Des manuscrits datant de l'escapade de Mathilde nous permettent d'avancer que Schoenberg sombre alors dans un état émotif alarmant: il rédige un testament désespéré et envisage le suicide, mais il se ressaisit et se plonge dans le travail. Il explore, il franchit les bornes de la tonalité, pas inévitable au point où en est sa composition mais peut-être accéléré par le désarroi de l'instant.

Pourtant Schoenberg cherche une autre façon de traduire son angoisse; la précision de son écriture musicale et ses choix techniques ne répondent pas au besoin immédiat de manifester son malaise. Cet assouvissement, il le trouve dans le dessin et la peinture; sans formation ni expérience en arts plastiques, Schoenberg produit en deux ans les deux tiers de sa création picturale totale comptant plus de deux cents œuvres: des aquarelles, des encres, une soixantaine d'huiles, des pastels et un grand nombre d'esquisses et de caricatures au crayon.

La réaction négative et parfois violente du public à la musique du compositeur est aussi réservée à sa peinture lorsqu'une galerie de Vienne montre une quarantaine de ses toiles en 1910. L'année suivante Kandinsky, après avoir entendu les quatuors N° 1 et N° 2 de Schoenberg, entreprend

avec lui une correspondance. La participation de Schoenberg à la première exposition du *Blaue Reiter*, à la fin de 1911, résulte de leur échange et de leur entente. Kandinsky écrit alors: «Dans sa peinture, comme dans sa musique, Schoenberg élimine l'accessoire (...) et va droit à l'essentiel (...) Je qualifierais d'abord l'art de Schoenberg de peinture de l'essence.»

Schoenberg n'a jamais suivi de cours de dessin ou de peinture bien qu'on puisse penser que Gerstl lui ait enseigné quelques principes fondamentaux avant leur séparation. Son œuvre témoigne d'ailleurs de cette pauvreté technique, particulièrement dans les rares natures mortes qu'il a exécutées ou dans ses paysages étranges, sans perspective, dominés par une monochromie morne et éthérée.

Les autoportraits de Schoenberg apparaissent beaucoup plus intéressants tant par leur quantité (74 autoportraits figurent au catalogue¹) que par leur qualité quoique leur frontalité primaire rende compte des limites du peintre. Contrairement à ceux de beaucoup d'artistes, les autoportraits de Schoenberg ne décrivent pas les états passagers de leur auteur et nous disent peu de choses sur les circonstances qui les entourent. Malgré l'utilisation de couleurs différentes et de moyens techniques variés, ces visages ont plus à voir avec l'affirmation de l'être global qu'avec l'un ou l'autre trait de sa personnalité. Il est fascinant de voir plusieurs de ces portraits côte à côte²: de leur regroupement

pement se dégagent une impression de force et une déclaration du pouvoir créateur de Schoenberg. Au delà de l'âge, de l'émotion et de l'attitude du sujet, les autoportraits traduisent une présence vitale puissante, une pulsion imprécise, peut-être ce que Kandinsky nommait «l'essence».

L'artiste peint aussi une série de tableaux qu'il appelle *Blicke*. Procédant du portrait, ces œuvres mènent Schoenberg à la limite du figuratif. De formats divers (entre 23 cm sur 18 et 31 sur 25) les *Blicke* sont des visages dont seuls les regards, les yeux, émergent des fonds dans lesquels se diluent ou coulent les autres traits des physionomies. Dans un mouvement centrifuge de lignes (*Tränen*) ou dans le simple effacement des contours (*Blicke*, N° 124), Schoenberg place toute la tension des tableaux en deux points de couleurs souvent vives. Cette fusion ne retient des nez et des bouches que de vagues ombres et priverait les têtes de leur caractère humain si ce n'était des regards perçants, ancrés et sièges de l'expression. Dans son brillant essai *Arnold Schoenberg's Vienna*³, Jane Kallir fait un rapproche-

ment entre Schoenberg et les peintres du *color field* des années 60-70 dans leur exploitation commune de la surface plane comme telle.

Dans la poursuite du *Gesamtkunstwerk* tel que formulé par Wagner quelques décennies auparavant, les artistes viennois du début du siècle passent d'une discipline à l'autre avec une étonnante facilité. Il n'est donc pas surprenant de voir les croquis de Schoenberg en vue de la production de *Die glückliche Hand*, un drame chanté sur un livret et dans des décors du compositeur lui-même. Ces croquis de petites dimensions (un d'eux ne fait que 10 cm sur 14) et un tableau intitulé *Thinking* sont parmi les premières œuvres abstraites de l'histoire de l'art. A l'instar des *Blicke*, ces projets de décors pour la scène reposent sur une tension concentrée en un point dans un ensemble de plans distincts et unis. Les illustrations pour la deuxième scène de l'opéra apportent une légèreté et une luminosité jusque-là rares chez Schoenberg. Les couleurs pâles et les surfaces délimitées par des droites rappellent la très belle série *Ocean Park* du Californien Richard Diebenkorn.

Schoenberg s'est toujours décrit comme un peintre amateur même si, pendant un temps de sa vie, il a cru que sa peinture deviendrait plus lucrative que sa musique. Encore en juillet 1949, il persistait à dire que, pour lui, peindre revenait au même que composer; les deux activités comblent le besoin de se révéler, d'exprimer ses idées et ses émotions. Dans une lettre de 1911 à Kandinsky, Schoenberg écrit: «L'art tient de l'inconscient. Le créateur doit exprimer non pas ses goûts ou son éducation, son intelligence, son savoir ou son habileté, non pas ces éléments acquis, mais l'inné, l'instinctif.»

Il est temps de découvrir la peinture de Schoenberg, sa naïveté, son audace et sa sincérité. Peut-être servira-t-elle d'introduction à la musique du compositeur encore trop méconnue et mal jugée?

1. Lawrence Schoenberg et Ellen Kranitz, *Catalog of Schoenberg's Painting, Drawings and Sketches*, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 2, N° 3 (Juin 1978).
2. La Galerie Saint-Étienne, de New-York, en a donné l'occasion, du 13 novembre 1984 au 5 janvier 1985, lors d'une exposition situant la peinture de Schoenberg dans l'art viennois de son temps.
3. Jane Kallir, *Arnold Schoenberg's Vienna*, New-York, Galerie Saint-Étienne/Rizzoli International, 1984. 120 pages.

NORMAND BIRON

LOUIS CHARPENTIER: MOMENTS FRAGMENTÉS D'UNE FIGURATION

Nous n'avons de l'univers que des visions
informes et fragmentées.
(Proust)

Tu sais que les beaux fragments ne font
rien; l'unité, l'unité, tout est là.
(Flaubert)

Comment s'étendre le lendemain sur une
idée dont on s'était occupé la veille? –
Après n'importe quelle nuit, on n'est plus
le même, et c'est tricher que de jouer la
farce de la continuité. – *Le fragment*, genre
décevant sans doute, bien que seul hon-
nête.
(Cioran, *Écartèlement*)

Vouloir (re)trouver un lieu juste de (re)connaissance à travers les incertitudes de fragments demeure peut-être la seule question possible dans l'œuvre de Louis Charpentier. Ces moments, qui se déploient en diptyques et en triptyques à la recherche d'une connaissance plus totale, deviennent non seulement une prouesse technique, mais l'interrogation temporelle du mouvement.

Dans l'archéologie du savoir, l'homme a toujours cherché à partir de morceaux épars, de débris, à retrouver une figure, une image dont les tissus forment



1. Louis CHARPENTIER
Quatre heures moins vingt, 1984.
137 cm x 61.

les riches passés de l'histoire. Ces souvenirs lointains, imparfaitement retracés et souvent provoqués par des circonstances fortuites, appartiennent davantage dans l'œuvre de Charpentier à la mémoire affective qu'intellectuelle. Ces réminiscences de moments, arrêtés dans la géographie d'une vie, deviennent l'écho de nouvelles naissances. Ces parties d'un tout qui imprègnent l'éphémère d'une éternité fragile, arrivent à être le désir figuré de lumineuses nostalgies.

Déjà lors de l'exposition que lui consacrait le Musée des Beaux-Arts de

Montréal en 1977, Charpentier nous avait habitués à ces morcellements, à ces entassements de fragiles textures, accumulées, chiffonnées, ramassées par l'œil sur le tableau. On songe ici à ce magnifique tableau *En s'éveillant sur le perron*, 1977, qui ressemble à de grandes fenêtres qui éclairent des enfances lointaines. Cet enfant, enfourchant un tabouret, rappelle la sublimine innocence des commencements.