

**Delphine Grivel. 2011. *Maurice Denis et la musique*. Lyon :
Symétrie. Coll. « Perpetuum Mobile », 328
p. ISBN 978-2-914373-53-1 (couverture souple)**

Sylvain Caron

Volume 32, numéro 1-2, 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018586ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018586ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Caron, S. (2012). Compte rendu de [Delphine Grivel. 2011. *Maurice Denis et la musique*. Lyon : Symétrie. Coll. « Perpetuum Mobile », 328 p. ISBN 978-2-914373-53-1 (couverture souple)]. *Intersections*, 32(1-2), 234–239. <https://doi.org/10.7202/1018586ar>

Delphine Grivel. 2011. *Maurice Denis et la musique*. Lyon: Symétrie. Coll. «Perpetuum Mobile», 328 p. ISBN 978-2-914373-53-1 (couverture souple).

Au cours des dernières années, le peintre Maurice Denis (1870–1943) a fait l’objet d’un regain d’intérêt chez les musiciens et les historiens de l’art. Notamment, une grande exposition s’est tenue au Musée des beaux-arts de Montréal il y a cinq ans (Bouillon 2006). De plus, un bon nombre de conférenciers — dont M^{me} Grivel — lui avaient consacré leur propos lors du colloque «Musique, art et religion», tenu à la Faculté de musique de l’Université de Montréal en 2006, et dont les actes ont été publiés depuis chez Symétrie (Caron et Duchesneau 2009). De fait, l’abondance des sources qui entourent le peintre, tout comme ses nombreuses interactions avec les musiciens, en font un objet d’étude idéal pour les chercheurs attirés par l’interdisciplinarité ou désireux de situer la musique dans son contexte culturel.

Théoricien du groupe des Nabis et auteur de nombreux écrits sur l’art, Denis ouvre, par ses textes, une fenêtre nouvelle sur la musique française au tournant du XX^e siècle. Ami proche de Vincent d’Indy, il est aussi familier d’Albert Alain, René de Castéra, Déodat de Séverac, Ernest Chausson, Claude Debussy, Maurice Emmanuel, César Franck et Blanche Selva. C’est cet univers fascinant que Delphine Grivel fait découvrir au lecteur, parcourant à la fois les éléments biographiques, la réflexion esthétique et les œuvres — tant picturales que musicales — qui ont jalonné la vie de Denis.

Tiré d’une thèse de doctorat, *Maurice Denis et la musique* repose sur une impressionnante diversité de sources, notamment le journal de Denis, sa correspondance et ses écrits théoriques, qui représentent une somme abondante. C’est essentiellement à travers le regard de Denis lui-même que Grivel fonde son étude. Si elle permet d’approfondir la pensée du peintre, cette approche impose toutefois ses limites, qu’il convient de signaler d’emblée. À mon sens, le point de vue aurait gagné en profondeur si l’auteure avait maintenu une distance, soit par contextualisation, soit par une lecture critique des sources. Par exemple, lorsqu’elle écrit que, dans les années 1890, «l’heure n’est plus à la peinture des impressions, mais à celle des symboles de l’âme, sujet des œuvres de César Frank et ses disciples», elle s’écarte sensiblement du sens que la musicologie donne aujourd’hui aux mots symbolisme et impressionnisme. Faudrait-il revisiter la définition du symbolisme pour y faire une place à Franck? C’est une hypothèse intéressante qui mériterait d’être étayée. Par ailleurs, les écrits de Denis reposent sur une terminologie qui ne correspond plus à la nôtre. Dans son essai sur les origines positivistes du mouvement nabi, Jean-Paul Bouillon met en évidence l’évolution de la pensée de Denis au fil de ses écrits, notamment dans ses théories (Bouillon 2006, p. 13–45). Il précise également que le symbolisme de Denis n’a rien à voir avec celui du manifeste de Jean Moréas (1886) et qu’il se rattache plutôt au principe de la correspondance de Herbert Spencer¹. La

¹ Herbert Spencer (1820-1903) est un philosophe anglais dont l’enseignement en France se rattache à la pensée évolutionniste et néopositiviste.

mise en lumière de ces aspects aurait permis une meilleure compréhension de la pensée théorique du peintre.

Il n'en demeure pas moins que la synthèse réalisée par Grivel est d'un grand intérêt. Richement documenté, illustré avec de nombreuses reproductions permettant d'apprécier les peintures de Denis dont il est question, le livre comprend 19 chapitres, précédés d'un préambule de Marie-Claire Alain et d'une préface de François Sabatier. La première partie (chapitres 1 à 4) retrace les principaux éléments de la biographie du peintre². Ces explications permettent de contextualiser les différentes collaborations et les œuvres dont il sera question dans la seconde partie. L'introduction replace d'abord Denis dans les réseaux où il évolue: les années d'étude à l'académie de peinture Julian, la formation du groupe des Nabis, sa proximité avec les disciples de Franck et la Schola cantorum. Les chapitres suivants expliquent la place importante que joue la musique dans la vie privée de Denis. Marthe, sa première épouse, chante des lieder de Schumann et de Schubert, alors que Lisbeth, qu'il marie suite au décès de Marthe, a appris le chant grégorien à la Schola cantorum et interprète des mélodies de Franck, Fauré et Chausson. Ce mariage interartistique permet à Denis d'élargir ses réseaux. À l'instar de Denis, le peintre Henry Lerolle a lui aussi pour épouse une musicienne, Madeleine Escudier, qui est la sœur de Jeanne, l'épouse d'Ernest Chausson. Denis accède ainsi aux salons des Lerolle et des Chausson, que fréquentent de nombreux peintres, poètes et musiciens. Après la mort de Chausson, en 1899, ses relations musicales se concentrent autour de la Schola cantorum. La pianiste Blanche Selva lui fait découvrir un vaste répertoire, tant ancien que moderne, alors que s'établissent des liens d'amitié avec Vincent d'Indy. De plus en plus, les affinités musicales de Denis seront influencées par l'esthétique scholiste, ce qui permet de mieux comprendre son allégeance «néotraditionniste» et sa distance face à l'avant-garde musicale de Stravinski, Milhaud et Schoenberg, entre autres.

La réunion d'un grand nombre d'informations biographiques en quelques chapitres offre l'avantage d'une vision globale, mais les raccourcis qu'elle impose sèment parfois la confusion. Ainsi, lorsque Grivel met en parallèle (p. 61) la création parisienne de *Pierrot lunaire* de Schoenberg, sous la direction de Milhaud en 1922, avec un extrait du journal de Denis (1909), où celui-ci déplore l'étouffement de la sensibilité musicale allemande après Wagner, le décalage chronologique gêne. Comme l'ont bien démontré Marie-Claire Mussat (2001) et Danick Trottier (2005), la réception de Schoenberg à Paris ne se fait véritablement que dans les années 1920, et demeure circonscrite à de rares cercles avant cette date. Denis aurait-il suivi les activités de la Société musicale indépendante, où ont été jouées quelques œuvres de Schoenberg? Cela ne serait pas impossible, puisque des scholistes, avec qui Denis entretenait des liens, y étaient présents. Croiser les écrits de Denis avec d'autres sources permettrait de confirmer ou infirmer cette hypothèse. De fait, le livre de Grivel ouvre la porte à des recherches ultérieures. Par exemple, on sait que Denis fréquentait

² Pour une biographie plus détaillée, j'invite le lecteur à lire la monographie de Jean-Paul Bouillon (1993).

l'église Sainte-Clotilde, où Charles Tournemire, élève de Franck, était organiste entre 1898 et 1939. Il serait étonnant que les deux hommes n'aient pas été en contact, mais les sources utilisées ne permettent pas d'étayer cette piste. Par ailleurs, Grivel mentionne (p. 75) que la première représentation de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel — dont le livre a été illustré par Denis³—était accompagnée par les chœurs de la Schola cantorum en 1912. Pourtant, dans sa monographie sur Claudel et la rénovation du drame musical, Pascal Lécroart (2004) ne mentionne aucune musique antérieure à celle faite par Darius Milhaud en 1932. Il serait donc intéressant d'en savoir plus.

La deuxième partie du livre (chapitres 5 à 18) traite essentiellement des peintures d'inspirations musicales. Il s'agit de la deuxième des « quatre grandes familles classiques de méthodes pour aborder les relations entre la musique et les arts plastiques » (Nattiez 2010, p. 35), où le titre joue un rôle essentiel de la mise en parallèle entre peinture et musique. En croisant l'œuvre peint de Denis avec les nombreuses sources qu'elle a dépouillées, Grivel fait « parler » historiquement et musicalement les tableaux.

Denis a illustré plusieurs partitions musicales, dont l'une des plus connues est la *Damoiselle élue* (illustrée en 1893) de Claude Debussy. Le recours à l'arabesque comme élément de correspondance est bien évoqué, mais trop sommairement pour qu'une filiation entre les stratégies de créations puisse donner lieu à une comparaison⁴. Certes, Denis était un grand admirateur de Debussy, mais je ne suis pas convaincu que le musicien ait exercé une influence significative ou qu'il ait fait naître des images qui se retrouvent dans l'illustration.

C'est dans une autre réalisation que les parallèles entre la musique et la peinture seront plus explicites: la grande frise du théâtre des Champs-Élysées à Paris, intitulée *L'Histoire de la musique*. Achevée en 1913, la frise « est la plus imposante des œuvres monumentales profanes de Maurice Denis, [elle] réalise une "sorte d'aboutissement"⁵ entièrement dédié à la musique » (p. 135). « Quatre médaillons — *La Sonate, Le Chœur, L'Orgue, L'Orchestre* — s'intercalent entre les quatre principaux panneaux — *L'Orchestrique grecque, L'Opéra, La Symphonie, Le Drame lyrique* — où Maurice Denis illustre, par un personnage ou un interprète célèbre, les compositeurs et leurs chefs-d'œuvre qu'il nomme clairement sur les esquisses » (p. 136). Tout comme Steven Huebner l'avait démontré dans son article sur Denis et d'Indy (Huebner 2009), Delphine Grivel retrace l'influence de d'Indy sur les idées musicales de Denis. D'Indy propage une vision très évolutionniste de la musique, où « les différentes formes musicales

³ Claudel (1940).

⁴ Il est vrai que dans la comparaison entre musique et arts plastiques, Jean-Michel Nectoux (Nectoux 2005, p. 118-141) avait éloquentement établi un lien entre l'arabesque, Debussy et l'art nouveau, mais c'était dans le contexte de l'ouverture de la galerie Bing en 1895. Par ailleurs, il faut mentionner que Dante Gabriel Rossetti avait peint quelques tableaux sur le thème de la *Damoiselle élue*, et que l'illustration de Denis leur fait écho, reprenant certains traits du préraphaélisme. C'est plutôt dans d'autres tableaux de Denis que l'arabesque joue un rôle important, comme dans *Les Muses* (1893) ou dans *L'Histoire de Psyché* (1908).

⁵ La citation interne provient de l'article de Paul Jamot sur l'inauguration du théâtre des Champs-Élysées : Paul Jamot, « Le Théâtre des Champs-Élysées (deuxième et dernier article) », *Gazette des beaux-arts* 671, mai 1913 : 302.

constituent les maillons d'une même chaîne; leur développement obéit à des lois objectives et intemporelles» écrit-elle en citant Renata Suchowiejko⁶ (Suchowiejko 2006, p. 105). Dans la frise, Wagner occupe une place de choix puisque, selon la pensée d'Indy, le *Gesamtkunstwerk* représente la réunion ultime de la symphonie et de la musique vocale. En outre, la notion d'art chrétien imprègne l'ensemble de la frise; Parsifal élevant le Graal domine les autres personnages des opéras wagnériens, devenant ainsi le symbole qui récapitule les quête artistique, mystique et chrétienne (p. 142).

Une autre figure marquante de la frise est celle de César Franck, représenté avec ses disciples sous forme de muse. Instigateur du renouveau musical français et objet de vénération pour les musiciens de la Schola cantorum, Franck incarne aussi l'idéal du musicien mystique. L'admiration que lui voue Denis semble influencée par d'Indy, quoi que de manière moins idéalisée. Denis a peint plusieurs toiles sur des thèmes franckistes, et Grivel établit des rapports étroits entre *La Légende de saint Hubert* (1897) de Denis et *Le Chasseur maudit* (1882) de Franck, le tableau *L'Oratorio* (1905) et *Les Béatitudes* (1869-1879), *L'Histoire de psyché* (1909) et le poème symphonique *Psyché* (1888). Ces mises en relations constituent un apport significatif à la relecture du franckisme et de ses liens avec la peinture. J'ai toutefois quelques réserves sur l'insistance avec laquelle les parallèles sont mis de l'avant, sans que les différences entre Denis et Franck ne soient soulignées. Pour *Psyché*, par exemple, si l'on excepte les titres, il ne subsiste pas beaucoup de correspondances entre les œuvres. Les couleurs pâles et les formes brumeuses de Denis sont plutôt éloignées de la structure claire et de l'expression passionnée de Franck.

Pour la scène, Denis accomplit sa plus importante réalisation dans les décors de *La Légende de saint Christophe* de d'Indy, jouée à l'Opéra de Paris en 1920 (p. 163-173). Ici encore, les deux hommes se rencontrent dans leurs idéaux, mais l'art religieux de l'entre-deux-guerres se teinte désormais d'un désir de reconstruction de la culture occidentale à partir du modèle social chrétien médiéval. Denis s'inspire d'ailleurs du mode de fonctionnement de la Schola cantorum pour fonder les Ateliers d'art sacré en 1919. Les Ateliers avaient pour but de redonner à l'art religieux sa vocation d'art décoratif, et d'associer la formation religieuse à la formation artistique. Par ailleurs, Grivel précise que, dans le contexte antisémite de l'époque, Denis n'a jamais pris publiquement parti pour ou contre des dreyfusards, mais qu'il n'est assurément pas antisémite, contrairement à d'Indy.

Le chant grégorien représente pour Denis l'idéal de l'art catholique (p. 202), et Lisbeth, sa seconde épouse, a été formée à ce répertoire. Soutenu par les travaux de restauration des moines de Solesmes et valorisé par le Motu Proprio de Pie X, le grégorien connaît une grande vogue dans les années 1920. Il aurait fallu toutefois préciser que ce grégorien est radicalement différent de celui pratiqué dans le romantisme, et que c'est le plain-chant hérité de la réforme tridentine que louaient Lamennais et Chateaubriand (p. 202). Enfin, Grivel

⁶ Madame Suchowiejko est maître de conférence à l'Institut de musicologie de l'Université Jagellonne de Cracovie.

souligne avec justesse que Denis est également sensible à une école grégorienne « concurrente » de Solesmes, celle de Georges Houdard et des franciscains de Saint-Germain-en-Laye (p. 97).

Dans un ouvrage aussi foisonnant que *Maurice Denis et la musique*, il y aurait bien d'autres points dignes d'intérêt à souligner, mais je ne peux les détailler tous dans cette recension. Je mentionne tout de même trois peintures inspirées par la musique que Grivel étudie : la toile *Frauenliebe und Leben* (1895), que Denis peint d'après le cycle du même nom de Schumann, l'illustration des *Fioretti* (1913), qui influencera Messiaen pour l'Ange musicien de son opéra *Saint François d'Assise* (1983), et les *Études d'après Maurice Denis* (1994) du compositeur Antoine Tisné. J'ajoute que l'auteure fait un parallèle intéressant entre la réflexion du peintre et le processus de création de *Soir de fête* (1898), que Chausson compose à Fiesole en compagnie du peintre (p. 208). Enfin, elle divise en trois étapes les théories de Denis (p. 210). Comme cette explication pertinente de l'évolution de la pensée du peintre éclaire rétrospectivement les chapitres précédents, il aurait été préférable de la présenter plus tôt dans le livre.

Les nombreuses annexes en fin d'ouvrage fourniront aux musicologues des outils précieux afin de retracer les informations et de poursuivre les recherches dans le domaine : notice biographique des artistes plasticiens cités, bibliographie sélective, tableau synoptique, index des œuvres, index des personnes, table des illustrations. J'ai toutefois des regrets pour le tableau synoptique qui met en relation les éléments de la biographie de Denis, ses peintures et les événements de la vie musicale parisienne. Certains éléments semblent anecdotiques alors que d'autres sont manquants. Par exemple, pour 1881, l'auteure indique la composition des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, sans lien avec Denis, alors qu'elle omet de mentionner celle des *Béatitudes* de Franck, que reprendra Denis dans sa frise pour le théâtre des Champs-Élysées. Malgré ces réserves, l'ouvrage de Grivel représente une contribution essentielle à une compréhension plus juste de la vie musicale et artistique en France sous la Troisième République. Le regard du peintre sur la musique de son temps jette un éclairage inédit sur le contexte culturel où elle s'insère. Nul doute que les questions soulevées par l'approche nouvelle réalisée par Delphine Grivel sauront susciter d'autres travaux sur le vaste sujet des relations entre Maurice Denis et la musique.

RÉFÉRENCES

- Bouillon, Jean-Paul (dir.). 2006. *Maurice Denis*, catalogue de l'exposition. Paris : Réunion des musées nationaux et Musée d'Orsay ; Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.
- . 1993. *Maurice Denis, 1870–1943*. Genève : Skira.
- . 2006. *Maurice Denis — six essais*. Paris : Somogy.
- Caron, Sylvain et Michel Duchesneau (dir.). 2009. *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*. Lyon : Symétrie. Coll. « Perpetuum Mobile ».
- Claudel, Paul. 1940. *L'Annonce faite à Marie, mystère en quatre actes et un prologue*, illustrations de Maurice Denis. Paris : A. Blazot.
- Huebner, Steven. 2009. « Maurice Denis et Vincent d'Indy : Une fraternité d'esprit », *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, sous la dir. de

- Sylvain Caron et Michel Duchesneau, 347–366. Lyon : Symétrie. Coll. « Perpetuum Mobile ».
- Lécroart, Pascal. 2004. *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*. Sprimont (Belgique) : Mardaga.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2010. *La musique, les images et les mots*. Montréal : Fides. Coll. « Métissages ».
- Nectoux, Jean-Michel. 2005. *Debussy, la musique et les arts — harmonie en bleu et or*. Paris : Fayard.
- Mussat, Marie-Claire. 2001. « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie* 87, n° 1 : 145–186.
- Suchowiejko, Renata. 2006. « Du “métier à l’art” : l’enseignement de Vincent d’Indy », *Vincent d’Indy et son temps*, sous la dir. de Manuela Schwartz, 101–110. Sprimont (Belgique) : Mardaga. Coll. « Musique — musicologie ».
- Trottier, Danick. 2007. *La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisse d’une théorie des querelles au sein de l’avant-garde musicale*. Thèse de doctorat, Université de Montréal/EHESS.

SYLVAIN CARON

Suzannah Clark. 2011. *Analyzing Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press. 290 pp. ISBN 978–0–521–84867–1.

When I moved to New York in 1982, my notion of the “asphalt jungle” was entirely overturned. At the very zenith of its decay in the eighties, the city had sprouted a riotous vegetation, quite opposite my conception of the city as paradise paved. Struggle as they would, the city “fathers” could do nothing to suppress this rebellion.

I went to New York in search of Schenker—in the midst of the Schenkerian conquest, as it became known later. With unerring precision I chose the wrong university—Columbia—and a thesis advisor, Patricia Carpenter, for whom Schenkerian theory was a mildly suspicious endeavour. Her suspicions were not aroused by the close readings of scores, which she admired. I believe she found the theory methodically counterintuitive—it required one to submit evidence to a preconceived system. She was a close reader of Arthur Danto, had studied and written on phenomenology (a dissertation on the fugue quite unlike any other, and the seminal article “The Musical Object”), and devised an approach—not a method per se—called the “tonal problem,” which sought to balance system with discovery. But she was a woman in a discipline governed by men for whom Schenker was a goad to testosterone. Her thoughts and writings were never taken seriously (although she herself was recognized later as a “pioneer” woman in music theory—an honorific well deserved that unfortunately did nothing to remedy the neglect). In the eighties, her thought was merely more vegetation to be pruned in the conquest of what the Schenkerians held to be a theoretical wilderness. Her neglect was collateral damage in the war for orthodoxy.