

EXPOSÉ

L'arabesque Art nouveau. Correspondances musicales d'un phénomène plastique

par **Thérèse Malengreau**

Pianiste-concertiste et philologue (ULB)

Une composition musicale, une lithographie et la description d'un paysage par un peintre, considérons ces trois éléments et faisons-les dialoguer.

Dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle, lors d'un séjour à Fiesole avec la famille du compositeur Ernest Chausson, le peintre Maurice Denis décrit le paysage qu'il voit dans une lettre qu'il adresse à son confrère Vuillard : « Imaginez (...) ce palais (...) juché sur des terrasses en fleurs, entouré d'oliviers, à mi-côte de Fiesole où s'étagent des maisons blanches, jaunes et roses, et à nos pieds Florence dans le bleu des matins et des soirs, au loin, les collines de Toscane, souples, langoureuses, à perte de vue »¹.

En 1895, Ernest Chausson compose à Fiesole aussi une pièce pour piano qu'il intitule avec sobriété *Paysage*. Quatre ans plus tard, paraît la partition de cette œuvre dont la couverture est ornée d'une lithographie du peintre belge Georges Lemmen, membre des XX et de la Libre Esthétique à Bruxelles et connu dans les salons de l'Art nouveau organisés par Bing à Paris. Son monogramme G.L. s'inscrit au centre d'un lacy de feuillages-fleurs stylisé.

[Fig. 1. - E. Chausson, *Paysage pour piano op. 38*, 1899. Bruxelles, bibliothèque du Conservatoire royal de musique.]

Ouvrir la partition révèle dès l'incipit une écriture musicale toute en courbes, en volutes qui proviennent du retour dans la ligne, où les lignes mélodiques voient leurs éléments répétés ou étirés, sont doublées, triplées de lignes secondaires, dessinant toutes ensemble l'harmonie. La composition constitue un tissu très égal qui conserve tout au long élasticité, souplesse et fluidité, dans un style où la ligne mélodique est ancrée dans l'harmonie et doucement, langoureusement même, conduite par celle-ci.

[Fig. 2. Chausson, *Paysage*, partition]

Le dessin de la couverture autant que le titre et son possible contenu référentiel filtré par le regard du peintre — l'étagement souple des plans, des terrasses aux lointains — convergent dans une parenté morphologique avec ces caractéristiques musicales. Le caractère graphique

¹ Lettre du 23 novembre 1897, in J. GALLOIS, *Ernest Chausson*, Paris, Fayard, 1994, p. 481.

de ces lacis mélodiques² trouve des équivalents nombreux dans l'art du tournant du siècle. Des faisceaux de lignes à la fois décoratives et motiviques se laissent appréhender dans les sillons d'une plaque de bronze d'Alexandre Charpentier, *La vague* ou *Femme à la vague* comme dans le gaufrage subtil du papier d'une lithographie en couleurs du même artiste, dans sa série *En Zélande*. Le trait continu des lignes ornementales qui enserrant les aplats dans les estampes japonaises à la mode a probablement marqué de son empreinte cette forme de représentation marine.

[côte à côte : Fig. 3 Charpentier, vague et fig. 4 Charpentier, Zélande]

Plus avancé nous semble le cas d'une illustration de Doudelet pour les *Quinze Chansons* de Maeterlinck, quand le geste des lacis dessine le cours lent d'une rivière, les évolutions capricieuses de quelques serpents, jusqu'au tracé de reliefs rocheux découpés dans un ondolement rapide, le tout serti dans un cadre strict de triptyque et animé par la répétition de tous les éléments, de la structure d'ensemble au détail le plus fin. Ces pièces d'art français ne doivent évidemment pas occulter les encadrements en rinceaux des gravures sur bois d'un William Morris qui, à la suite des peintres préraphaélites, retrouvaient la tradition médiévale à laquelle ils mêlaient des motifs celtiques.

[Fig. 5 Doudelet, 15 chansons I]

Au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles, le symbolisme et l'Art nouveau arborent des caractéristiques que l'on épingle comme étant celles de l'arabesque et ce dans toutes les branches des arts et de la littérature. La notion et le terme d'arabesque envahissent les écrits des peintres et des écrivains, des théoriciens et des critiques comme ceux aussi des musiciens et de leurs commentateurs.

Je ne m'attarderai pas sur l'histoire complexe de l'arabesque, ce qu'elle doit à l'art décoratif arabe ancien, son usage en alternance avec le terme de « grotesque », dans l'histoire des arts au seizième siècle, puis, durant le romantisme, en littérature et en musique. La première *Arabesque* musicale semble bien avoir été celle de Schumann ; Françoise Gervais³ avance avec vraisemblance que Schumann, inspiré par E.T.A. Hoffmann et ses fantasmagories riches en digressions et divagations nées de la pensée allemande de l'époque d'un néant comme seule réalité possible, aurait donné un équivalent musical aux créations de Hoffmann, rejointes bientôt par les *Tales of the grotesque and arabesque* d'Edgar Poe. Un trait qui perdure tout au long du chemin parcouru par le terme et la notion est son acception plastique d'éléments décoratifs, ornementaux, faits de motifs architecturaux — rinceaux et colonnes — et de motifs végétaux — feuillages et fleurs — ; et de la filiation romantique, il faut retenir la conception de l'arabesque par Schlegel comme manière de penser et d'écrire, rejoignant en cela la tradition musicale arabe d'un art toujours en efflorescence — ligne simple sans cesse ornée dans une perspective de l'horreur du vide, gouvernée par les principes de symétrie et de répétition⁴.

² Nous réservons à un autre écrit l'analyse détaillée des exemples musicaux et nous n'en présentons ici pour ainsi dire que les seuls aspects graphiques et plastiquement perceptibles.

³ F. Gervais, *La notion d'arabesque chez Debussy*, in *La revue musicale*, 1958, n° 241, pp. 5-6.

⁴ Voir aussi J.-J. Eigeldinger, *Debussy et l'idée d'arabesque musicale*, in *Cahiers Debussy*, 1988-89, n° 12-13, pp. 5-14.

En musique à la fin du dix-neuvième siècle, la lecture des écrits de Debussy donne une idée de ce qui a pu le fasciner sous le vocable d'arabesque. En 1885, il écrivait déjà : « avec [Palestrina et Lassus], le contrepoint (...) devient admirable ; (...) parfois il y a des enroulements de dessins mélodiques qui vous font l'effet d'enluminures de très vieux missels »⁵. En 1893 à propos de Palestrina et de Bach : « l'émotion est traduite par des arabesques mélodiques, par ses arabesques s'entrecroisant pour produire cette chose qui semble être devenue unique : des harmonies mélodiques »⁶. Et en 1901, « Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée (...). Ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion (...). Qu'on n'aille pas croire à quelque chose de hors nature ou d'artificiel »⁷.

Loin de n'envisager que le caractère décoratif de l'arabesque, Debussy cerne le potentiel de la courbe et la richesse harmonique et mélodique qui peuvent naître de l'évolution simultanée de plusieurs lignes. En ce sens, la composition de Chausson dont nous avons découvert la parenté morphologique qu'elle entretient avec les arts plastiques contemporains, représente bien une mise en œuvre de la notion d'arabesque telle qu'elle ressort de son histoire et de son usage chez les musiciens eux-mêmes.

L'attrait pour la notion d'arabesque fut tel que Debussy décida de la thématiser dans ses deux célèbres pièces de salon publiées en 1891. Il semble que la fréquentation de Mallarmé et la lecture conjointe d'un article de Charles Henry dans la *Revue contemporaine* citant *Du Beau dans la musique* de Hanslick ont exercé un rôle moteur dans cet acte créateur. Mallarmé employait le vocable arabesque pour qualifier ce qu'il avait vu à l'Exposition universelle de 1871, lui empruntant là sa connotation exotique, mais plus tard, dans les années où Debussy imaginait son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, il l'adopta pour comparer mouvements de l'idée et musique. La nature de la musique lui apparaît comme quasi consubstantielle au mouvement de la pensée et de l'écriture et s'il semble se souvenir des idées romantiques d'une fantasmagorie infinie, il s'empare tout autant en filigrane de l'image marine, si féconde comme on l'a déjà vu. « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas (...). Tout l'acte disponible (...) reste de saisir les rapports (...). La totale arabesque (...), nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'idée (...). À ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique de fixer, y eut-il (...) lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l'orchestre ; où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup l'éruptif multiple sursautement de la clarté »⁸.

Hanslick tenait en 1853 des propos qui nous indiquent une prise de distance avec la ligne serpentine conçue par William Hogarth un siècle plus tôt : « Figurons-nous une arabesque,

⁵ Lettre à Henri Vasnier, novembre 1885, in C. Debussy, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005, p. 45.

⁶ Lettre à André Poniowski, février 1893, in C. Debussy, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005, p. 116.

⁷ Article paru dans *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1901, in C. Debussy, *Monsieur Croche*, Paris, Gallimard, 1987, p. 34.

⁸ S. Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 647-648.

non pas sans vie et sans mouvement, mais s'animant devant nos yeux dans une sorte d'autogénésie continuelle. Voilà les lignes de toute grosseur qui se poursuivent, qui prennent leur élan par une courbe gracieuse et montent d'un bond à des hauteurs orgueilleuses, puis retombent, quittent brusquement leurs voisines et les rejoignent enfin pour former avec elles un faisceau réjouissant la vue par de charmantes alternatives (sic) de repos et d'activité, par des surprises toujours nouvelles »⁹.

Partant des conceptions de l'arabesque déjà énoncées et de ce texte de Hanslick, comment peut-on appréhender le phénomène dans les partitions de Debussy qui le thématissent ? Considérons la première de ces *Arabesques*. Après quelques mesures d'introduction en arpèges et une brève respiration, de la même manière qu'entre la voix soliste dans le genre de la mélodie, quasi mise en scène, le « mélôs orné, la courbe mélismatique du dessin » de la voix supérieure se fait entendre, doté d'une série de caractéristiques qui lui donnent un profil particulier et reconnaissable. Il s'agit d'une ligne qui a une direction — descendante —, formée d'une succession ordonnée et répétée d'intervalles disjoints et conjoints ascendants et descendants alternés, puis modifiés. Le géotropisme ou les images de chute ont été repérées par Jankélévitch comme l'intention fondamentale du mélisme debussyste¹⁰ et cette phrase au profil bien marqué hésite déjà entre la « chute parachutée » et la « chute languide » des œuvres de maturité. Mais la géométrie simple et régulière de son tracé ne peut pas constituer un parangon de la vision de Hanslick, elle s'assortit bien mieux de la *ligne serpentine* ou *ligne de grâce* ou *de beauté* que Hogarth distingue parmi les *lignes ondoyantes* par les qualités d'exactitude et de perfection de son tracé autour d'un cône.

[Fig. 6 Debussy, arabesque. Partition annotée]

L'arabesque est-elle uniquement cette phrase comme pourraient le suggérer le titre ensemble avec la mise en scène ou bien tout le style de la pièce s'y rapporte-t-il ? quoi qu'il en soit, l'arabesque ainsi identifiée s'inscrit et ne se dégage nullement de l'harmonie banale d'une œuvre de jeunesse, elle semble une phrase bien close sur elle-même, et la qualité de naturel associé à la « libre fantaisie » semble mince, encore faut-il s'entendre sur le naturel visé. C'est peut-être le moment de signaler que la transposition musicale des chants d'oiseaux a fleuri dans maintes partitions de l'époque, *Oiseaux tristes* de Ravel, *La maja et le Rossignol* de Granados ou, un peu plus tôt, dans une transcription que Liszt réalisa d'une mélodie d'Alabiev intitulée *Le Rossignol* et qu'il sous-titra *Arabesque*.

La situation dans laquelle se développe l'arabesque musicale est paradoxale. Il s'agit pour Debussy de retrouver « la libre fantaisie », de « se dégager de la préoccupation des dessous » — du contrepoint — qu'il impute à Franck et à Wagner alors que ce sont les avancées de ces compositeurs qui, à mon avis, ont permis le développement du phénomène. La réponse que Debussy donna à la question « Vos peintres et vos musiciens préférés ? » ne fait que confirmer cette conviction et de là le caractère volontiers contradictoire du compositeur : « Botticelli, Gustave Moreau, Palestrina, Bach, Wagner ». Si, comme le pointe Jean-Jacques Eigeldinger¹¹, l'arabesque est indubitablement le commun dénominateur de ces cinq noms, Botticelli, Moreau et Wagner rejoignent tous trois l'idéal symboliste.

⁹ Cité par J.-M. Nectoux, *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005, p. 133.

¹⁰ V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 44.

¹¹ J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 12.

Nous pourrions nous arrêter aux lignes en volute de la pièce liminaire du *Prélude, Fugue et Variations* de Franck, volutes qui s'enroulent selon des évolutions harmoniques fonctionnelles. Nous pourrions aussi les confronter à la « unendliche Melodie » de Wagner, dans une scène privilégiée comme celle de la mort d'Isolde, à cette ligne mélodique qui ne cesse de s'enrouler sans répit tant que les harmonies ne se résolvent pas, dans un style donc diamétralement opposé, où la tension harmonique est portée à son comble.

Pour continuer l'investigation et comprendre comment l'arabesque fonctionne dans le répertoire musical contemporain de l'Art nouveau, en quoi ce phénomène plastique peut révéler des caractéristiques essentielles d'un style musical, et comment s'est construite cette épiphanie de la rencontre des arts que constituent le symbolisme et l'art nouveau, j'ai choisi de me concentrer essentiellement sur le répertoire debussyste. Et, dans le domaine plastique, on ne s'étonnera pas de la fréquence des allusions faites aux œuvres d'Alexandre Charpentier : l'amitié fidèle qui s'était nouée entre Debussy et Charpentier nous a suggéré de nous focaliser quelque peu sur les possibles correspondances de leurs œuvres respectives.

Pièce célèbre entre toutes, *La fille aux cheveux de lin* de Debussy nous rappelle que le féminin est bel et bien le mythe de la nature propre à l'Art nouveau, dans tous ses états, femme-fleur, femme-vague, femme-animal acquérant parfois le statut d'un féminin transgressif, oscillant entre l'ange et le démon. Quelques pièces d'art nous en convaincront : la chevelure ondoyante d'un bronze de Mucha intitulé *La Nature*, une illustration de George Minne pour *Serres chaudes* de Maeterlinck ou une couverture de partition dessinée par Charpentier pour les *Sonatines sentimentales* de Gabriel Fabre.

[Côte à côte : Fig. 7 Mucha, nature et fig. 8. Charpentier, Sonatines s.]

[Fig. 9 : Minne, Serres chaudes]

Pénétrons dans la partition de *La fille aux cheveux de lin*. Une première phrase à la dimension plastique indiscutable se fait entendre, ses allers-retours donnent une certaine indécision, une mollesse de la direction, il n'y a aucun réel apex et une cadence plagale — supprimant la tension — ajoute à la douceur d'une courbe dépourvue d'agressivité que l'on peut qualifier de « féminine ». Une arabesque « décorative » se dégage de la fin de la phrase initiale, s'enchaîne et d'elle naît la courbe suivante. Tout le prélude offre un enchaînement en métamorphoses progressives à partir de la ligne initiale — oserait-on dire encore la mélodie initiale puisqu'elle n'est plus un tout serti et clos ? La ligne est monodique à l'incipit puis elle évolue sur balancements d'accords, s'élargit ensuite en faisceau ou mélodie d'accords et continuera de serpenter sur une note-pédale qui accentue le statisme.

Si Debussy cède souvent, on l'a vu, à l'attraction descendante, *La fille aux cheveux de lin* rejoint l'indétermination du mouvement de la chevelure chez Mucha : la chevelure coule en volutes jusqu'au socle autour duquel elle s'enroule mais le regard peut, sans subir de forces contraires, imaginer la figure féminine s'élever de ce socle comme une torsade qui s'ouvre en corolle pour révéler au milieu de ses courbes dorées le buste et le doux visage aux yeux clos. Chez George Minne, le trait rappelant les xylographies médiévales qui dessine les cheveux et le corps d'une créature hybride quasi cachée au milieu des hautes plantes semble infini et la disparité étrange des échelles de représentation des motifs jointe au mouvement tombant de la chevelure et du visage de la créature féminine accentuent la verticalité ou plutôt les échanges verticaux de la scène. Dans la même perspective, Charpentier se souvient de la scène de la

chevelure dans *Pelléas et Mélisande*¹² : penchée à la fenêtre, Mélisande se sent attirée par les profondeurs et les paroles de Pelléas lui offrent leur résonance : « Tes cheveux descendent vers moi , ils viennent de si haut ».

Avec *La fille aux cheveux de lin*, page de maturité de Debussy, et les œuvres plastiques qu'on lui a rapportées, la vision d'un faisceau de lignes autonome et dynamique que propose Hanslick nous semble acquérir ici sa pleine valeur et, plus loin, l'appariement du fonctionnement musical avec le motif féminin devenu prégnant reçoit un éclairage saisissant si l'on se tourne vers la danse fin-de-siècle. Loïe Fuller inventa sa fameuse *Danse serpentine* dans les années 1890 et elle « ne s'était pas contentée de donner mouvement au motif graphique de la ligne serpentine ». C'étaient, plutôt que des courbes, « des surfaces en mouvement — les ' traînes ' de sa robe démesurée, sa draperie, les flexions de son voile et presque de sa voilure — qui, par leurs volutes, créaient un volume complexe en perpétuelle expansion ou transformation : (...) une sculpture cinématique et fluide¹³ ». « Fontaine intarissable d'elle-même » dira Mallarmé¹⁴.

[Fig. 10 Taber L. Fuller]

Si les nombreuses photographies de Loïe Fuller parviennent à suggérer l'existence concrète et transformable à l'infini de la traîne du mouvement, les kinétogrammes visualisent les transformations géométriques de l'objet en mouvement mais dans ce cas le tracé de l'énergie déployée se perd totalement. Et ce n'est pas un hasard si des sculpteurs tels que François-Rupert Carabin (1896-97) se sont inspirés des recherches contemporaines et ont multiplié leurs représentations de l'artiste, tentant d'identifier les figures dansées et, entreprise désespérée, de restituer les mouvements en les décomposant¹⁵.

[Fig. 11 Anonyme, L. Fuller] et côte à côte la fig. 12 si possible : p
[Fig. 12. Carabin, L. Fuller]

La musicalité de l'arabesque comme mouvement de pensée mallarméenne ou comme geste dansé s'inscrit véritablement dans l'intention décorative d'Alexandre Charpentier, quand il choisit de décorer sa magnifique armoire à instruments à cordes, non seulement de musiciennes aux courbes gracieuses et languides mais aussi de danseuses au voile qui occupent les deux reliefs majeurs incrustés dans la boiserie.

[Fig. 13 Charpentier, Danseuses]

Voiles, autre prélude de Debussy, dont le titre évoque autant ces sujets féminins en vogue que les voiles marines, dans un cas comme dans l'autre surface en perpétuel mouvement, arbore nettement plusieurs caractéristiques donnant l'impression que l'œuvre pourrait se poursuivre à l'infini. Le motif initial se déroule et varie sans cesse sur une note persistante ou note-pédale puis, plus loin, les méandres du motif se balancent entre deux exploitations déficientes d'un

¹² Voir aussi note 19.

¹³ G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose* in G. Didi-Huberman et L. Mannoni, *Mouvements de l'air*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 296.

¹⁴ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 311.

¹⁵ *La Fille-Fleur*, sculpture de Victor Prouvé, alors qu'elle est si proche des poses et envols de drapés de Fuller, illustre par son titre le parallèle de l'inspiration wagnérienne et de l'Art nouveau.

mode — gamme par tons – qui confèrent à l'ensemble un statisme harmonique. La complémentarité des lignes mélodiques contribue à l'effet d'infini, ce qui n'est pas sans évoquer les principes de construction des décors en frises et pavages infinis, constitutifs des arts décoratifs d'inspiration arabe. Et s'il est une œuvre musicale directement liée à la source arabe ancienne, c'est l'un des Préludes de Debussy encore, *La Puerta del vino*. On se souvient que le compositeur avait confié s'être inspiré, sur base d'une simple carte postale, du décor mauresque de l'Alhambra et on a souvent épingle comme relevant de l'arabesque les ornements en miroir des lignes mélodiques initiales, marqués des principes centraux de cet art de la symétrie et de la répétition.

[Fig. 14. Debussy, la puerta del vino]

L'une des *Images* de Debussy, *Cloches à travers les feuilles*, avait été dédiée par son auteur à son ami Alexandre Charpentier, hommage à mon sens très significatif. Si l'on observe les dessins formés par la partition, on ne peut manquer de remarquer que la notation sur trois portées permettait au compositeur de dessiner avec clarté les superpositions mélodiques, harmoniques et rythmiques et en même temps d'en dégager la beauté ornementale. Ces lignes individualisées de la composition dessinant un faisceau graphique¹⁶ et les notes récurrentes appuyées suggérant des tintements de cloches me semblent pouvoir être rapportées à une œuvre très particulière de Charpentier, des pupitres de musique dont le pied est composé de quatre tiges nervurées se rassemblant pour porter le lutrin dont la surface est un bois de tamo découpé « à livre ouvert » ; les lignes sinueuses en évoquent des dessins d'ondes, motif privilégié de l'art du reflet et de l'écho debussyste qui, sans nul doute, interagit avec les conceptions formelles de l'arabesque qu'entretenait le compositeur.

[Fig. 15 Debussy, Cloches à travers les feuilles, partition]

[Fig. 16 Charpentier, pupitre]

Arrivés à ce stade de la recherche, il est une image développée par Baudelaire en 1863 qui me paraît représenter le fonctionnement de l'arabesque musicale de manière à la fois économe et puissante. Dès lors que les mélodies ne sont plus repérables comme « chantables », bâties sur une harmonie qui leur permette de former un cycle clos, que ces lignes mélodiques semblent pouvoir durer à l'infini, oscillant sans cesse entre l'immobilité et le mouvement vécu dans sa durée, elles pourraient bien faire référence à l'image développée dans un texte en prose dédié à Franz Liszt, *Le Thyrses*¹⁷ :

« Qu'est-ce qu'un thyrses ? Physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit. Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtent des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées (...). Et quel est (...) le mortel imprudent qui osera décider si, les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? (...) Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre

¹⁶ Hogarth se préoccupait déjà des figures produites par le choix de « lignes variées dans leurs formes et leurs dimensions » qui contrasteraient « relativement à leurs dimensions et à leurs directions », en faisant « varier convenablement les espaces ou les intervalles qui se trouvent entre ces lignes ». W. Hogarth, *Analyse de la beauté*, Paris, Levrault, 1805, pp. 108-109.

¹⁷ C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris, XXXII Le Thyrses*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 335-336.

volonté ; c'est l'élément féminin (...). Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens (...), quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ? »

Si l'on revient à *La puerta del vino* de Debussy, le thyrses prend naissance dans les ornements décrits plus haut mais il se développe sur tout le prélude de part en part. Si on considère la longue mélodie que constitue la pièce entière, les enchaînements des lignes entre elles ou plutôt l'effet de torsion d'un ensemble de lignes enchevêtrées, c'est précisément le chaînage des lignes mélodiques qui produit l'axe horizontal et la courbe générale du prélude, sa tension et son climax médian.

Certains artistes de l'Art nouveau paraissent avoir entrevu, sans le nommer, l'apparement de la ligne qu'ils cultivaient avec l'attribut bachique. Ainsi Henry Van de Velde : « Nous saisismes la ligne comme on saisit un fouet. ... La ligne s'empara de nous et (...) elle nous entraîna à sa suite dans ses premiers mouvements libres et désordonnés.¹⁸ ». Le thyrses ne constituerait-il pas la forme de la scène chryséléphantine de Wolfers, *Civilisation et barbarie* ou encore celle d'une autre scène du même artiste, *Le cygne et le serpent* ou *La caresse du serpent* ?

[Fig. 17 Wolfers, civilisation et barbarie]

Il reste que l'Art nouveau n'a cessé de succomber à la sinuosité, à la volupté des courbes et Baudelaire lui-même voyait l'image du thyrses dépassée en qualité par celle de la spirale qui « au lieu de simplement juxtaposer souplesse et rigidité, les réunit dans le glissement d'un mouvement unique ». Si les défenses d'ivoire des œuvres de Wolfers tentent déjà d'outrepasser le modèle strict du thyrses, la spirale est bien la forme-maîtresse d'une gravure de Charles Doudelet qui accompagne la quatrième des *Quinze chansons* de Maeterlinck, *Les trois sœurs aveugles*¹⁹. L'enroulement ascendant de l'escalier et du cortège des trois figures féminines correspond à la structure poétique de la chanson de Maeterlinck qui évolue dans une sorte de litanie, de strophe en strophe par des répétitions croisées. Le sommet du modèle spirallique se trouve probablement atteint dans l'une des sculptures les plus fascinantes de Camille Claudel : *La Valse*, « ivre, toute roulée et perdue dans l'étoffe de la musique, dans la tempête et le tourbillon de la danse²⁰ », atteint ce point extrême de l'équilibre alors qu'elle est en train de perdre de passion son centre de gravité.

[Fig. 18 Doudelet, Maeterlinck] et éventuellement côte à côte la fig. 19

[Fig. 19 Claudel, Valse]

La fin du dix-neuvième siècle repense la structure de la matière en mouvement et Bergson s'oppose et critique Marey et ses essais chronophotographiques. Qu'il tente d'étudier par ses chronophotographies le vol du goéland, la course humaine ou les évolutions de Loïe Fuller, Marey n'atteindra jamais que « des vues instantanées et, par là même immobiles (...). Nous n'apercevons du devenir que des états, de la durée que des instants (...). [L'illusion] consiste à croire qu'on pourra penser l'instable par l'intermédiaire du stable, et le mouvant par

¹⁸ C. van de Velde, *Récit de ma vie*, tome I, Bruxelles, Versa/Flammarion, 1992, p. 249.

¹⁹ Cette chanson, parue dans *La Plume* en 1893 sous le titre *Pelléas et Mélisande*, a remplacé *Mes longs cheveux descendent / Jusqu'au seuil de la tour* lors de la représentation de 1893 et a été intégrée dans le drame lors de la sixième édition en 1898.

²⁰ P. Claudel, *Camille Claudel, statuaire*, in *L'Art décoratif*, juillet 1913, n° 193, p. 35.

l'immobile²¹ ». Les essais de Marey — qui « voulait substituer au devenir une forme qui se présente comme ensemble intemporel de mouvances élémentaires » — n'étaient, aux yeux de Bergson, « qu'une autre façon de 'solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel ' » au lieu d'ouvrir « toute durée à l'imprévisible exubérance de ses tâtonnements²² ». Seule l'œuvre d'art peut donner l'illusion de cette durée. Auguste Rodin représente *l'Homme qui marche* les deux pieds entés dans le sol, alors que dans une « photographie instantanée (...) le pied d'avant ne serait pas encore à terre si la jambe d'arrière occupait dans la photographie la même position que dans ma statue ». Tandis qu'un « modèle photographié présenterait l'aspect bizarre d'un homme tout à coup frappé de paralysie et pétrifié dans sa pose », Rodin était conscient de « produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants », concluant « c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse²³ ».

[Fig. 20 Rodin, Homme qui marche]

La musique est en réalité le seul art qui permette de dépasser les illusions plastiques de la représentation du mouvement. Debussy disait : « Ma mélodie est intentionnellement ininterrompue, sans nulle trêve car elle vise à reproduire la vie elle-même » et « mon ambition est d'amener la musique à représenter d'aussi près que possible la vie elle-même²⁴ ». L'arabesque s'animant dans une autogénésie continue, pour reprendre les mots de Hanslick, est probablement l'une des figures de choix de cette conception.

Je terminerai mon parcours en montrant à quel point l'arabesque musicale a pu rassembler une multitude d'images et de motifs profonds qui ont inspiré et ont été inscrits dans les œuvres de cette époque, par Debussy le premier mais aussi par un Scriabine pour ne saisir qu'un autre exemple.

Son poème pour piano *Vers la flamme* consiste en une longue courbe qui, à partir d'un simple intervalle générateur de seconde ascendante, se densifie d'une texture enrichie sans cesse et se déploie sur un canevas harmonique permanent — puisque aux relations des formes tonales, se sont substituées des relations de triton (division médiane de l'octave) qui figent et symétrisent la forme d'ensemble. Le thyrses de *Voiles* se fait ici tension — souvenons-nous de *La Puerta del vino* —, tension jamais résolue et même mouvement spirallique, les courbes végétales de l'Art nouveau se muent en flammes selon l'une des images profondes chères à Bachelard. Chez le peintre Jean Delville, que les études théosophiques rapprochèrent de Scriabine jusque dans leurs projets respectifs, la courbe angélique et spirituelle de *L'Amour des Âmes* se mue dans *Les Trésors de Satan* en spirales flamboyantes. C'est ainsi que, tout au long du chemin d'enquête parcouru, l'angle de vue révèle la proximité de mouvement et de forme du végétal, des chants d'oiseaux, de la fumée, des vagues ou des flammes.

[Fig. 21 Delville, amour des âmes] et éventuellement côte à côte la fig.22

[Fig. 22 Delville trésors de Satan]

²¹ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 726 et pp. 626-628.

²² G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 230-231.

²³ A. Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, pp. 61-63.

²⁴ Article paru dans *Daily Mail*, 28 mai 1909, in C. Debussy, *Monsieur Croche*, *op. cit.*, pp. 292-293.

Par cette étude de l'arabesque en musique, je crois pouvoir appréhender un phénomène essentiel pour une esthétique comparée des arts de la période de 1870 à 1914, généralement désignés comme relevant de l'art-nouveau et ou du symbolisme, deux courants qui sont souvent appariés selon des critères externes presque exclusivement. En tant que musicienne-interprète, je peux mesurer combien l'essai de faire se rejoindre formes et motifs à la lumière des écrits des artistes et des théoriciens dans une étude comparée des arts nourrit l'imaginaire et permet à l'interprète de jouer son rôle jusque dans la recherche du jeu des œuvres entre elles, des chemins qui conduisent d'une œuvre à l'autre et des réseaux motiviques et formels qui peuvent être identifiés.