

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 45 (2006)

**Artikel:** Vrais ou faux amis? De la "manie des comparaisons"

**Autor:** Junod, Philippe

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858786>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Vrais ou faux amis ? De la « manie des comparaisons »

Dans ses *Haydine*, publiées à Milan en 1812, Giuseppe Carpani recourt à diverses reprises à des comparaisons picturales pour mettre en valeur les qualités de son compositeur favori. C'est ainsi qu'il invoque successivement Palladio, l'Arioste, Claude Lorrain, Berghem, le Bourguignon, Van Huysum, Titien, G.B. Castiglione dit le Grechetto et Rembrandt, avant de qualifier Haydn de « Tintoret de Rohrau » et de proposer dans la foule une liste qui ne compte pas moins de trente-deux *paragoni*, parmi lesquels on relève notamment les jumelages de Pergolèse et Raphaël, Piccini et Titien, Sacchini et Corrège, Durante et Léonard, Hasse et Rubens, Haendel et Michel-Ange ou Gluck et Caravage. Et d'ajouter : « Je pourrais poursuivre cette galerie ; mais il me semble que cela suffit pour une plaisanterie [...] »<sup>1</sup>

Ce petit jeu, également qualifié par l'auteur de « bagatelle » (*gingillo*) et de « passe-temps », allait être réédité trois ans plus tard dans l'un des plus célèbres plagiats de l'histoire littéraire. En effet, sous le pseudonyme de Louis-Alexandre-César Bombet, Stendhal faisait paraître lui aussi des *Lettres sur Haydn* et reprenait à son compte une partie de la liste de Carpani, se contentant d'en supprimer la moitié et de modifier trois paires : Cimarosa, Mayr et Mozart sont ici respectivement jumelés avec Raphaël, Carlo Maratta et Le Dominiquin, au lieu de Véronèse, Poussin et Giulio Romano<sup>2</sup>.

1 « Potrei produrre avanti questa galleria ; ma parmi che basti per uno scherzo [...] », in Giuseppe Carpani, *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn* (Milan : Buccinelli, 1812 ; rééd. Padoue, 1823 ; R Bologne : Forni, 1969), pp. 54, 106, 129, 181, 183, 212 et 219-221.

2 Louis-Alexandre-César Bombet, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état de la musique en France et en Italie* (1814), in Stendhal, *L'âme et la musique*, éd. S. Esquier (Paris : Stock, 1999), pp. 141-142. C'est cette dernière édition, qui comprend aussi la *Vie de Rossini* (1824), que nous citerons, sous le titre abrégé de *Vies*. Sur le plagiat, voir la Préface d'Henri Martineau à l'édition des *Vies* (Paris : Le Divan, 1928). Pour les diverses éditions successives, voir *Stendhal a Roma* (Rome : Museo Napoleonico/Ed. dell'Elefante, 1983), pp. 63-65.



« La manie des comparaisons s'empare de moi », déclarait alors Stendhal. Le moins qu'on puisse dire, c'est que celle-ci fut contagieuse. Car depuis lors, la pratique des rapprochements n'a cessé de séduire les auteurs les plus divers, qui ont voulu apparenter Couperin<sup>3</sup> ou Mozart<sup>4</sup> à Watteau, Scarlatti à Tiepolo<sup>5</sup>, Pergolèse au Corrège<sup>6</sup>, Haydn à Fragonard<sup>7</sup>, Beethoven à Segantini<sup>8</sup>, Richard Strauss à Böcklin<sup>9</sup>, Mahler à Klimt<sup>10</sup>, Stravinsky à Picasso<sup>11</sup>, Webern à Segantini<sup>12</sup> ou Mondrian<sup>13</sup>, Alban Berg à Munch<sup>14</sup>, Earle Brown à Vordemberge-Gildewart<sup>15</sup>, et ainsi de suite.

L'on ne saurait assurément faire porter à Stendhal toute la responsabilité de cette mode : les parallèles « interdisciplinaires » ont des précédents jusque dans l'Antiquité. Denys d'Halicarnasse, par exemple, assimilait le talent oratoire d'Isocrate à l'art de Phidias et de Polyclète, et celui de Lydias à Calamis et Callimaque<sup>16</sup>. En 1567 déjà, Cosimo Bartoli associait

- 3 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (Paris : Gallimard, 1971), p. 218 ; Gérard Le Coat, « Modern Enchantment and Traditional Didacticism in Watteau's *Enseigne de Ger-saint* and Couperin's *Folies françaises* », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1978, pp. 169-172.
- 4 Theodor de Wyzewa, *Nos maîtres* (Paris : Perrin, 1895), p. 23.
- 5 Etienne Darbellay, « L'espace des perspectives chez Giambattista Tiepolo et Domenico Scarlatti », *Echos de France et d'Italie, Liber amicorum Yves Gérard*, éd. M.-C. Mussat et al. (Paris : Buchet-Chastel, 1997), pp. 329-347.
- 6 Jürgen Heidrich, « « Zwischen Pergolese und Correggio, welche Familien Aehnlichkeit ! » – Zur Verbindung von Musik und Malerei im kunsttheoretischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts », *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, éd. A. Middeldorf Kosegarten (Göttingen : Wallstein Verlag, 1997), pp. 420-449.
- 7 Gérard Denizeau, *Le visuel et le sonore. Peinture et musique au XX<sup>e</sup> siècle. Pour une approche épistémologique* (Paris : Champion, 1998), p. 40.
- 8 Lettre d'Anton Webern, 6 novembre 1904, citée in *Giovanni Segantini 1858-1899*, éd. D. Tobler, G. Magnaguagno (Zurich : Kunsthau, 1990), p. 40.
- 9 Claude Debussy, *Monsieur Croche*, p. 214.
- 10 François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les Beaux-Arts, 1800-1950* (Paris : Fayard, 1995), p. 456 sq.
- 11 Christian Geelhaar, « Stravinsky und Picasso – zwei ebenbürtige Genies », *Stravinsky. Sein Nachlass. Sein Bild* (Bâle : Kunstmuseum ; Bâle : Paul Sacher Stiftung, 1984), pp. 285-304.
- 12 Günter Metken, « L'élévation en musique : Anton Webern et Segantini », *Revue de l'art*, 96 (1992), pp. 82-84.
- 13 Herman Parret, « A propos d'une inversion : l'espace musical et le temps pictural », *Analyse musicale*, 3 (1986), pp. 25-31 ; ici p. 25 ; Jean-Louis Leleu, « Webern et Mondrian : notes sur la conjonction », *InHarmoniques*, 5 (1989), pp. 118-132. Cette association, suggérée par Webern lui-même dans une lettre à Willy Reich, est critiquée par Guy Scarpetta, « Entretien avec Marc Jimenez », *ibid.*, p. 8.
- 14 *Violent Passions : Edvard Munch and Alban Berg* (Chicago : Art Institute, 1994).
- 15 Ole H. Moe, « Ecouter par les yeux. Quelques réflexions autour d'une exposition », *InHarmoniques*, 3 (1988), pp. 178-210 ; ici p. 179.
- 16 Denys d'Halicarnasse, *Isocrate*, 4, 6.



Josquin des Prés à Michel-Ange<sup>17</sup> ; en 1776, Gluck était qualifié par Philipp Christoph Kayser de « Shakespeare de la musique »<sup>18</sup>, et Carpani lui-même se réclame de l'exemple de Mattei, qui comparait les maîtres de son temps aux grands poètes de l'Antiquité<sup>19</sup>. Quant à Montesquieu, c'est près d'une vingtaine de comparaisons qu'il proposait entre écrivains et peintres ou musiciens<sup>20</sup>. Il n'en reste pas moins que le phénomène connaît un essor spectaculaire à partir de l'époque romantique, et jusqu'à nos jours.

L'examen de cet abondant corpus met en évidence la grande diversité des situations et des motivations. Si la plupart de ces comparaisons sont posthumes, il en est d'autres que revendiquent les intéressés eux-mêmes. Ainsi, Anton Raphael Mengs sifflait continuellement une sonate de Corelli lorsqu'il travaillait à son *Annonciation* pour la chapelle du palais d'Aranjuez, déclarant vouloir la peindre « dans le style » du musicien<sup>21</sup>. Parfois, au contraire, le rapprochement ne correspond pas aux affinités réelles : Delacroix, par exemple, goûtait peu la musique de Berlioz<sup>22</sup>.

D'autre part, les anachronismes, comme lorsque Bach est qualifié de gothique<sup>23</sup>, sont fréquents, voire systématiques chez Carpani. Mais les rapprochements de contemporains ne sont pas toujours plus convainquants : du seul fait que Haydn et Fragonard sont nés la même année, en 1732, peut-on déduire une affinité ?<sup>24</sup> La parenté entre Beethoven et Goya<sup>25</sup>, construite sur la base d'une vague ressemblance physiologique ou de leur surdité commune, n'est pas moins problématique. Celle de Böcklin et de Wagner semblerait plus crédible, et paraît confirmée par la citation de *L'Île des morts* dans certaines scénographies de Bayreuth<sup>26</sup>. Cependant, l'on sait que le peintre n'appréciait guère la musique de son

17 Claudio Annibaldi, « La musica e le arti figurative nel pensiero artistico moderno », in *Musica e arti figurative. Quaderni della rassegna musicale*, 4 (1968), pp. 25-60 ; ici p. 26.

18 Cité par Martin Staehelin, « Mozart und Raphael. Zum Mozart-Bild des 19. Jahrhunderts », *Revue musicale suisse*, 117 (1977), pp. 322-330, qui mentionne encore d'autres précédents.

19 Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 220.

20 Charles-Louis de Montesquieu, *Essai sur le goût*, éd. Ch.-J. Beyer (Genève : Droz, 1967), pp. 154-155 et 91.

21 Selon le témoignage de Giuseppe Nicola de Azara, cité par Steffi Roettgen, *A.R. Mengs 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk* (Munich : Hirmer, 1999), p. 35.

22 Comme l'attestent diverses remarques dans son *Journal*, 3 vols (Paris : Plon, 1932), vol. i, pp. 290, 342 et 455 ; vol. ii, p. 423 ; vol. iii, p. 290.

23 Voir à ce sujet notre « Bach vu par les peintres », *Dissonance*, 63 (2000), pp. 18-25.

24 Comme le voudrait Gérard Denizeau, *Le visuel et le sonore*, p. 40.

25 Hans Hollander, « Beethoven und Goya. Parallelen und Gegensätze », *Das Orchester*, 28 (1980), pp. 803-805.

26 *Hommage à l'Île des morts de Böcklin* [Catalogue de l'exposition au Musée Bossuet, Meaux] (Paris : Somogy, 2001), p. 76.



illustre contemporain, et Giorgio de Chirico a dénoncé le malentendu d'un Böcklin wagnérien<sup>27</sup>. En revanche, qui eût pu deviner, au vu de sa seule peinture, que Cézanne, ainsi d'ailleurs que tous les Impressionnistes, était un fervent admirateur du compositeur, au point de lui consacrer une toile, intitulée *L'ouverture de Tannhäuser* (Saint-Petersbourg, Ermitage) ?

Dans le meilleur des cas, le parallèle est confirmé par une relation personnelle. L'amitié qui liait Delacroix et Chopin est bien connue<sup>28</sup>. La collaboration de Stravinsky et Picasso, à l'occasion de la création de *Pulcinella* par les Ballets russes en 1920, en fournit une autre illustration. En l'occurrence, l'estime réciproque que se portèrent les deux artistes est à l'origine des portraits qu'ils firent l'un de l'autre<sup>29</sup>. La similitude de leurs trajectoires a aussi été invoquée, ainsi que celles de Webern et Mondrian ou de Kandinsky et Schoenberg, cette dernière étant documentée par leur correspondance<sup>30</sup>. Mais la justification la plus convaincante – et la plus rarement produite – est la présence d'une analogie structurale résultant d'un examen précis des œuvres. L'analyse comparée de l'architecture de Filippo Brunelleschi et de la musique de Guillaume Dufay, réunis à l'occasion de l'inauguration de la coupole de Santa Maria dei Fiori à Florence en 1436, est à cet égard exemplaire<sup>31</sup>.

Toutefois, quelle que soit la qualité des arguments destinés à justifier ces correspondances, on ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur leurs limites. Comparaison n'est pas raison. Ainsi convient-il d'abord de se prémunir contre le risque métaphorique. Le jumelage des deux Claude, Monet et Debussy, inauguré par Camille Mauclair et qui a fait couler beaucoup d'encre, en fournit l'illustration<sup>32</sup>. Si la question de l'« impres-

27 Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943* (Turin : Einaudi, 1985), p. 171.

28 Juliusz Starzynski, « Delacroix et Chopin », *Académie polonaise des sciences*, 34 (1962), pp. 3-21.

29 Ceux de Stravinsky par Picasso sont bien connus. Le croquis du peintre par le compositeur, qui l'est moins, est reproduit dans Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Londres : Faber, 1959), p. 65.

30 Schönberg-Kandinsky. *Correspondances, textes*, éd. Ph. Albèra (Genève : Contrechamps, 1995).

31 Anne-Marie Mathy, « La consécration de la cathédrale de Florence par le pape Eugène IV », *Musica e arti figurative. Quaderni della rassegna musicale*, 4 (1968), pp. 87-108 ; Charles W. Warren, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », *The Musical Quarterly*, 19/1 (1973), pp. 92-105, et Hans Ryschawy, Rolf W. Stoll, « Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart : *Nuper rosarum flores* », *Musik-Konzepte*, 60 (1988), pp. 3-73.

32 « La musique de M. Debussy est un impressionnisme sonore et la peinture de M. Monet une fugue de couleurs » : Camille Mauclair, « L'identité et la fusion des arts », *Idées vivantes* (Paris : Librairie de l'art ancien & moderne, 1904), pp. 260-261.



sionnisme » de Debussy reste controversée<sup>33</sup>, on ne saurait se satisfaire de notions aussi vagues que celle d'« essence vibratoire » avancée par G. Boudinet pour qualifier la relation entre les deux artistes<sup>34</sup>. Quant à Carpani, il va jusqu'à confier à un simple jeu de mots la justification de son Haydn comme « Tintoret de la musique », arguant de « cette robustesse buonarottesque que possédait Robusti, unie au feu, à la bizarrerie, à la nouveauté et à l'abondance »<sup>35</sup>.

La précarité de ces rapprochements se manifeste également dans leur instabilité. Nous avons vu que Carpani lui-même n'hésite pas à les multiplier à propos du seul Haydn. De même, Mozart est tour à tour comparé au Dominiquin, au Corrège et à Raphaël par Stendhal<sup>36</sup>, alors que Th. de Wyzewa invoque à son sujet Fragonard ou Watteau<sup>37</sup>. Et Beethoven, généralement associé à Michel-Ange, se trouve aussi en compagnie de Rembrandt, Rubens, Goya, Runge, Rodin ou Le Sidaner par exemple. Il serait aisé d'allonger la liste de ces fluctuations.

Aussi les critiques n'ont-elles pas manqué devant la prolifération de ces correspondances, souvent boiteuses et subjectives. Car celles qui se fondent sur une confrontation argumentée sont rares. Ce qui ne manque pas, d'ailleurs, de soulever l'épineuse question de la possibilité, voire de la pertinence d'un tel passage de l'audible au visible : déjà problématique au niveau de l'analyse formelle des œuvres individuelles ou de leurs composantes, la recherche d'équivalences l'est *a fortiori* lorsqu'il s'agit de mettre en relation l'ensemble de la production d'un peintre avec celle d'un compositeur. Faut-il en conclure, avec Pierre Boulez, que « toutes les comparaisons qui ont été tentées sont confuses, tirées par les cheveux ou réduites à d'inconsistantes équations »<sup>38</sup> ? Il nous paraît plus fructueux d'en interroger les motivations et de tenter d'en comprendre la genèse et le mode de fonctionnement.

Voir entre autres Arnold Werner-Jensen, « Malerischer und musikalischer Impressionismus. Gegenüberstellung von Monet und Debussy », *Musik und Bildung*, 9 (1977), pp. 402-407.

33 Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, trad. du polonais par Th. Douchy (Paris : Seuil, 1970) ; *Debussy e il simbolismo*, éd. François Lesure et al. (Rome : Villa Medici/Palombi, 1984) ; et surtout Roy Howat, *Debussy in Proportion* (Cambridge : Cambridge University Press, 1989).

34 Gilles Boudinet, *Des arts et des idées au XX<sup>e</sup> siècle. Musique, peinture, philosophie et sciences humaines : fragments croisés* (Paris : L'Harmattan, 1998), p. 27.

35 « Quella robustezza Buonarottesca che possedeva il Robusti, unita al fuoco, alla bizzarria, alla novità e copia » : Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 219.

36 Stendhal, *Voyages en Italie* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973), pp. 885, 607-608.

37 Theodor de Wyzewa, *Nos maîtres*, p. 23.

38 Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee* (Paris : Gallimard, 1989), p. 44.



En effet, l'examen des mécanismes associatifs met en évidence la diversité de leurs usages. Le premier pourrait être simplement mnémotechnique ou taxinomique. La triade romantique Berlioz-Delacroix-Hugo, proposée par Th. Gautier, laisse aussi entrevoir une fonction didactique. Dans une célèbre lettre ouverte à Berlioz, Liszt écrivait : « Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven. Jean de Pise, Fra Beato, Francia m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina ; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem* ... »<sup>39</sup> Cette motivation pédagogique est partagée par Schumann : « Le musicien cultivé trouvera le même profit à étudier une Madonne de Raphaël que le peintre à écouter une symphonie de Mozart »<sup>40</sup>.

Le plus souvent cependant, le rapprochement exprime d'abord un jugement de valeur. Celui-ci peut d'ailleurs être négatif : Carpani faisait de Beethoven le « Kant de la musique »<sup>41</sup>. Mais le panégyrique domine. Bach comparé à Homère, Virgile ou Newton<sup>42</sup>, c'est la mise en valeur de son importance historique, de son inspiration poétique ou de sa rigueur théorique, voire scientifique. Le nationalisme est parfois sous-jacent, lorsque l'auteur de *L'art de la fugue* est qualifié d'« Albert Dürer de la musique allemande »<sup>43</sup>.

Mais le parallèle peut aussi illustrer une esthétique. Tel est le cas du néoclassicisme de Carpani<sup>44</sup>, chez qui l'instrumentalisation du débat dessin/couleur sert à dévaluer l'harmonie au profit de la musique italienne,

39 Franz Liszt, lettre datée du 2 octobre 1839, in *Artiste et société*, éd. R. Stricker (Paris : Flammarion, 1995), p. 187. Voir aussi Jean-Jacques Eigeldinger, « « Anch'io son pittore » : ou Liszt compositeur de *Sposalizio* & *Penseroso* », *De l'archet au pinceau*, éd. Ph. Junod et S. Wuhrmann (Lausanne : Payot, 1996), pp. 49-74.

40 « Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie » : Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 vols (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1891), vol. i, p. 34.

41 Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 252.

42 Gilles Cantagrel, *Bach en son temps* (Paris : Hachette, 1982), pp. 314 et 326.

43 Johann Ferdinand Rochlitz in *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 21 novembre 1798, cité par G. Cantagrel, *ibid.*, p. 330. La citation originale est : « Mozart kannte diesen Albrecht Dürer der deutschen Musik mehr von Hören als aus seinen selten gewordenen Werken » (p. 117).

44 Giorgio Pestelli, « Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia », in *Musica e arti figurative. Quaderni della rassegna musicale*, 4 (1968), pp. 105-121 ; Galliano Ciliberti, « « Le passioni degli dei » : musica e pittura tra Gluck e David », *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera*, Studi in onore di Massimo Bogianckino (Florence : Olschki, 1993), pp. 177-195.



considérée comme essentiellement mélodique. « La cantilène ou la mélodie est l'âme de la musique », déclare-t-il en écho à Jean-Jacques Rousseau. « La cantilène est à la musique ce que le dessin est à la peinture ». D'où cette conclusion, que n'auraient pas désavouée les théoriciens de l'imitation idéale : « Là où manque la mélodie, la pensée est absente [...] »<sup>45</sup> Par ailleurs, le dogme de la *mimesis* permet à l'auteur de prôner le « genre descriptif » en musique, et c'est bien dans ce contexte qu'il faut replacer la comparaison entre Claude Lorrain et Haydn, qualifié de paysagiste à propos de la scène du lever du soleil dans la *Création*<sup>46</sup>. Quant à la question de l'expression, elle est l'occasion pour Carpani de sacrifier à l'idéal éclectique bolonais : « Si Haydn avait peint les passions et les émotions aussi bien que les images et les choses, il serait tout à la fois le Raphaël, le Titien et le Michel-Ange de la peinture musicale »<sup>47</sup>.

Issu de la querelle du *paragone*, le thème des *arti sorelle* s'était développé au XVIII<sup>e</sup> siècle pour aboutir, chez les Romantiques, à un nouvel espace social, correspondant à la généralisation du mot « art ». C'est ce qu'illustre de façon emblématique le frontispice de la revue *L'Artiste*, dessiné par Célestin Nanteuil, qui réunit le peintre, le sculpteur, l'écrivain et le musicien dans le même atelier. Mais le comparatisme avait aussi suscité une réflexion sur la spécificité de chaque langage, relancée par le *Laocoon* de Lessing. Si c'est sans doute dans ce cadre qu'il faut situer les remarques de Stendhal sur « les bornes de l'art musical »<sup>48</sup> et ses possibilités imitatives et expressives<sup>49</sup>, ses comparaisons entre peintres et musiciens s'inscrivent plutôt dans le vaste courant du musicalisme qui, du romantisme au symbolisme, et en réaction contre les distinctions de Lessing, érige la musique en art pilote, bientôt en modèle d'abstraction. Tel est, par exemple, le sens de l'allusion que C. Mauclair fera, à propos de Henri Le Sidaner, à la musique de Beethoven, qui « n'est pas imitative »<sup>50</sup>. Stendhal

45 « La cantilena, ossia la melodia, è l'anima della musica [...] La cantilena è alla musica ciò che alla pittura è il disegno. [...] Dove non v'è cantilena non v'è pensiero [...] » : Giuseppe Carpani, *Haydine*, pp. 33, 38 et 39.

46 *Ibid.*, pp. 129 et 181-182.

47 « Se l'Haydn nel dipingere le passioni e gli affetti fosse stato quell'uomo che era nel dipingere le immagini e le cose, egli sarebbe insieme il Raffaele, il Tiziano e il Michelangelo della pittura musicale » : *ibid.*, pp. 218-219.

48 Stendhal, *Vies*, pp. 73-74.

49 Helmut C. Jacobs, « Musik, Bild, Text – Stendhals literarische Visualisierung von Musik », *Stendhal, Image et texte*, éd. S. Dümchen et M. Nerlich (Tübingen : Narr, 1994), pp. 145-157, et Chris Rauseo, « Das musikalische Malen. Stendhals klangliche Bildvermittlung », *ibid.*, pp. 158-164.

50 Camille Mauclair, « La peinture musicienne et la fusion des arts », *La Revue Bleue*, n°10, 6 septembre 1902, pp. 297-303 ; ici p. 301.



avait d'ailleurs déjà affirmé que « le sujet ne fait rien au mérite du peintre ; c'est un peu comme les paroles d'un *libretto* pour la musique »<sup>51</sup>. On rejoint ici un autre débat, celui qui oppose au chant la musique instrumentale ou « absolue »<sup>52</sup>, destinée à servir de modèle à la « peinture pure ».

Lorsque Carpani compare successivement, et selon les circonstances, Haydn avec divers peintres, il semble procéder de la même manière que Théophile Gautier dont les descriptions, dans ses récits de voyages ou ses romans, sont truffées de références aux arts visuels. Les noms de Callot, Rembrandt, Piranèse, Goya, John Martin et bien d'autres assument ici le rôle de qualificatifs, chargés de rendre compte d'une atmosphère, d'une couleur. Or, cette sorte de palette suggestive répond au principe de la synesthésie. Est-ce à dire que sa subjectivité relève de la seule psychologie ?

On peut admettre que la comparaison, envisagée sous cet angle, présente une certaine analogie avec le processus de communication, l'un des termes jouant le rôle du signifiant (Tintoret chez Carpani), l'autre celui du signifié (Haydn). C'est pourquoi une perspective structuraliste peut en éclairer le mécanisme par la restitution du contexte implicite. Dans un article consacré à l'expression et à la communication, Ernst Gombrich rappelait que ni l'une ni l'autre ne sauraient fonctionner dans le vide, et que toute transmission d'information se fonde sur un réseau d'associations formant système<sup>53</sup>. Et d'en conclure que « la recherche des équivalences synesthésiques cessera d'être embarrassante, arbitraire et subjective lorsque nous concentrerons notre attention non pas sur la similarité des divers éléments, mais sur les rapports structurels envisagés dans un cadre systématique de tonalités »<sup>54</sup>. Umberto Eco<sup>55</sup> et Georges Roque<sup>56</sup>, aux prises avec un problème du même ordre, celui du symbolisme des couleurs, se réfèrent à la thèse de Hjelmslev sur la double articulation des plans de l'expression et du contenu, pour conclure à leur tour que c'est la position de chaque terme dans l'ensemble de la structure qui détermine

51 Stendhal, *Voyages*, p. 634.

52 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel : Bärenreiter, 1978) ; trad. fr. *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (Genève : Contrechamps, 1997).

53 Ernst H. Gombrich, « Expression and Communication », *Meditations on a Hobby Horse* (Londres : Phaidon, 1963), pp. 56-69 ; voir aussi du même *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (Londres : Phaidon, 1962), *L'art et l'illusion*, trad. de l'anglais par G. Durand (Paris : Gallimard, 1971), p. 453 sq.

54 Ernst H. Gombrich. *L'art et l'illusion*, p. 457.

55 Umberto Eco, « How Culture Conditions the Colours We See », *On Signs*, éd. M. Blonsky (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 157-175.

56 Georges Roque, « La symbolique des couleurs est-elle arbitraire ? », *La vie nous en fait voir de toutes les couleurs* (Lausanne : L'Âge d'homme, 1998), pp. 145-159.



son sens. En l'occurrence pour Carpani, celle de Haydn dans le champ musical et celle de Tintoret dans celui de la peinture.

L'exemple des couples Raphaël – Mozart et Michel-Ange – Beethoven, analysé par Martin Staehelin<sup>57</sup>, est révélateur à cet égard. En effet, la « logique de situation » dépend ici d'une double relation, celle qui oppose Raphaël à Michel-Ange d'une part, Mozart à Beethoven de l'autre. Inauguré en 1798 par F.X. Niemetschek, relancé en 1800 par Johann Friedrich Rochlitz<sup>58</sup>, le *topos* Mozart-Raphaël trouvera des partisans tant en Allemagne (chez Goethe, Schumann, Grillparzer, Otto Jahn ou Hermann Grimm) qu'en France (Ingres, Lamartine, Bizet). On assiste alors à la transformation progressive d'un Mozart dramatique, celui du *Requiem*, en une figure angélique, solaire et lumineuse contrastant avec le sombre Beethoven. Or, cette polarité se verra confirmée par la réhabilitation romantique de Michel-Ange et la mise en évidence de sa *terribilità*, de son caractère ombrageux en opposition à l'image apollinienne de Raphaël. C'est ainsi que Delacroix pourra associer Michel-Ange et Beethoven dans une commune esthétique de l'irrégularité, de la douleur et de la mélancolie<sup>59</sup>.

Plus que les ressemblances relatives à la vie ou à l'œuvre des protagonistes, c'est donc bien leur position analogue dans le champ qui constitue le ressort de la comparaison. Ainsi, lorsque Heinrich Heine fait de Chopin le « Raphaël du piano » dans le cadre d'un éloge de Liszt, il assimile implicitement ce dernier à Michel-Ange<sup>60</sup>. De même, le retour à Bach qui se dessine dans l'iconographie musicale à partir du Cubisme témoigne d'une réaction contre le Symbolisme inspiré par Wagner.

La « manie des comparaisons » de Stendhal s'étant aussi donné libre cours dans ses *Voyages en Italie*, on peut y suivre l'évolution de l'image de Mozart. Carpani le comparait à Giulio Romano, et Stendhal lui-même en 1814 au Dominiquin, tandis que c'est Pergolèse et Cimarosa qu'il qualifiait alors de « Raphaël de la musique ». L'apparemment Mozart-Raphaël

57 Martin Staehelin, « Mozart und Raphael » ; voir aussi Walter Salmen, « Raphael und die Musik », *Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens* (Munich : Beck, 1988), pp. 364-371, et *Freiburger Universitätsblätter*, XXXVI, H. 136, pp. 43-56.

58 Johann Friedrich Rochlitz, « Raphael und Mozart, eine Parallele », *Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 37, 11 juin 1800, pp. 641-651.

59 Eugène Delacroix, « Questions sur le beau » (1854), *Écrits sur l'art* (Paris : Séguier, 1988), pp. 24-25.

60 Heinrich Heine, *Lutezia I*, 20 avril 1841, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, éd. M. Windfuhr, 16 vols (Hambourg : Hoffmann und Campe, 1973-1997), vol. xiii, p. 125. Pour une autre comparaison entre Liszt « démon » et Chopin « ange », voir Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel : La Baconnière, 1988 ; 3<sup>e</sup> éd.) p. 372.



n'apparaît chez lui qu'en 1824<sup>61</sup>, dans la *Vie de Rossini* : « Raphaël avait justement plusieurs des qualités tendres et des perfections modestes qui caractérisent Mozart »<sup>62</sup>. Trois ans plus tard, la comparaison gardera d'ailleurs quelque chose de la première réception du compositeur : « Raphaël et Mozart ont cette ressemblance : chaque figure de Raphaël, chaque air de Mozart, est à la fois dramatique et agréable »<sup>63</sup>. En 1814, Stendhal voyait encore dans le *Don Juan* « de la terreur à la Shakespeare »<sup>64</sup>, et entre 1816 et 1818, il caractérisait Mozart par ses « passions »<sup>65</sup>, sa profondeur<sup>66</sup>, et le comparait à Corneille<sup>67</sup> ou au Corrège<sup>68</sup>, cette dernière association lui permettant aussi de souligner le caractère « mélancolique » du musicien<sup>69</sup>, déjà suggéré dans les *Vies*, en écho à Carpani<sup>70</sup>. En 1827 au contraire, Mozart sera loué pour sa simplicité<sup>71</sup>, et en 1828 pour « le plaisir tendre et sublime » que procure sa musique<sup>72</sup>. C'est qu'entre-temps le pôle opposé s'est précisé : dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal attribue à Beethoven une « fougue à la Michel-Ange »<sup>73</sup>.

Tirant les conséquences de ses parallèles, Stendhal écrivait :

J'ai souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on les jouait dans l'orchestre d'un théâtre et si, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre. Une belle décoration, représentant une mer calme et un ciel

61 A l'exception de la *Vie de Mozart* (pp. 178 et 184), mais dont le texte, traduit de l'allemand par Schlichtegroll, n'est pas de Stendhal, et qui se borne à comparer Mozart et Raphaël sur le plan de leur célébrité et universalité.

62 Stendhal, *Vies*, p. 377.

63 Stendhal, *Voyages*, pp. 607-608. Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal écrit aussi : « C'est à cause de ces deux qualités réunies, le terrible et la volupté tendre, que Mozart est si singulier parmi les artistes ; Michel-Ange n'est que terrible, le Corrège n'est que tendre » (p. 676).

64 Stendhal, *Vies*, p. 200.

65 Stendhal, *Voyages*, p. 170.

66 *Ibid.*, pp. 232 et 527.

67 *Ibid.*, p. 296.

68 *Ibid.*, p. 390.

69 *Ibid.*, p. 885 : sur la mélancolie du musicien, voir aussi *Vies*, pp. 198 et 200.

70 Stendhal, *Vies*, p. 142, et Giuseppe Carpani, *Haydine*, p. 204.

71 Stendhal, *Voyages*, p. 635.

72 *Ibid.*, p. 885.

73 Stendhal, *Vies*, p. 388. A noter qu'à la même époque E.T.A. Hoffmann comparait Beethoven à Shakespeare dans ses *Kreisleriana* (1814-15) ; voir trad. fr. par A. Béguin (Paris : Fourcade, 1931), p. 39 ; quant à Hippolyte Taine, il associait Dante, Shakespeare, Beethoven et Michel-Ange dans son *Voyage en Italie* publié pour la première fois en 1865 (2 vols ; Paris : Hachette, 1914 ; 4<sup>e</sup> éd.), vol. i, p. 217.



immense et pur, augmenterait, ce me semble, l'effet de tel *andante* de Haydn qui peint une heureuse tranquillité<sup>74</sup>.

Dans la même optique, Liszt « illustra », à Rome en 1865, sa *Dante-Symphonie* à l'aide de vingt-sept tableaux de Bonaventura Genelli<sup>75</sup>. Inversement, Novalis avait affirmé qu'« on ne devrait jamais voir des œuvres plastiques sans musique »<sup>76</sup>, et Tieck et Wackenroder avaient de même posé le principe de l'interaction des sens de la vue et de l'ouïe<sup>77</sup>, que devait reformuler Ricciotto Canudo : « Nous savons aujourd'hui que tous les rythmes, muets ou sonores, plastiques ou musicaux, s'ils frappent contemporanément notre sensibilité [...] se renforcent de leur vertu réciproque, tel tableau, regardé en entendant une musique isochrone et isochrome, nous communique une émotion dix fois plus intense que celle qu'il aurait pu nous communiquer séparément »<sup>78</sup>. Au cœur de l'utopie du *Gesamtkunstwerk*, ce principe n'a pas trouvé son application qu'au cinéma, à l'opéra ou sur la scène du Bauhaus, il a inspiré aussi diverses expériences muséographiques. Deux exemples : les expositions Strindberg au Musée Correr à Venise (1980) et Monet au Centre culturel du Marais à Paris (1983), où furent diffusées des musiques de Schoenberg (*Verklärte Nacht*) et Debussy (*Jeux*). Si l'idée est intéressante, en ce qu'elle peut intensifier la vision, elle a l'inconvénient d'imposer au regard une perspective orientée, et donc nécessairement limitée.

Faut-il pour autant renoncer à tout rapprochement entre peintres et musiciens ? Et sinon, quel parti peut-on en tirer ? La subjectivité des parallèles résidant, comme nous l'avons vu, dans leur relativité au contexte, la reconstitution des réseaux d'associations implicites permettra peut-être d'en atténuer les effets pervers. Car il serait regrettable de se priver des acquis de la *Geistesgeschichte* et du comparatisme que Riegl eut le grand mérite d'introduire dans la conclusion de son étude sur l'antiquité tardive<sup>79</sup>. Et sans vouloir ressusciter le mythe déterministe du *Zeitgeist*, on ne peut

74 *Ibid.*, p. 74.

75 Dezsö Legány, « Liszt in Rom – nach der Presse », *Studia Musicologica*, 19 (1977), p. 39. L'*Osservatore Romano* du 2 décembre 1865 commentait : « Così la galleria dantesca sarà inaugurata col concorso delle tre arti sorelle, la Poesia, la Pittura e la Musica ».

76 « Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen – musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorirten Sälen hören » : Novalis, *Das philosophische Werk*, in *Schriften*, 6 vols (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960-1999), vol. ii, p. 37.

77 Ludwig Tieck, Wilhelm-Heinrich Wackenroder, « Die Farben », *Phantasien über die Kunst* (Berlin-Stuttgart : Spemann, s.d. [1886]), pp. 42-46. Voir aussi Julius Becker, « Ideen über Malerei und Musik », *Neue Zeitschrift für Musik*, 21 octobre 1840, p. 129.

78 Ricciotto Canudo, *Le Livre de l'Évolution – L'Homme* (Paris : Sansot, 1907), pp. 303-304.

79 Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Vienne : Staatsdruckerei, 1901).



que réaffirmer qu'une perspective interdisciplinaire est indispensable pour comprendre le développement des arts<sup>80</sup>. Reste à savoir dans quelle mesure se justifie l'espoir que place François Sabatier dans ce « principe comparatif qui pourrait compter plus tard comme auxiliaire de l'histoire, à défaut de constituer dès à présent une véritable science »<sup>81</sup>. Manifestement, la question reste ouverte.

80 Christophe Butler, *Early Modernism, Literature, Music and Painting in Europe* (Oxford : Clarendon Press, 1994), p. xv.

81 François Sabatier, *Miroirs de la musique* (Paris : Fayard, 1998), p. 9.