

MINOTAURE

2 - octobre 2012

De la *musique* avant toute chose !

Du rythme et de la musique dans l'art.
A l'occasion de la FIAC 2012,
Bernard Marcadé et Benoit Sapiro
composent une nouvelle exposition...

C'est avec un malicieux plaisir que je retrouve cette année Bernard Marcadé à l'occasion de la FIAC pour la composition d'une nouvelle exposition autour de la musique, réalisée avec la complicité scénographique de Mathieu Mercier.

Pour cette deuxième aventure, nous tenterons des rapprochements entre divers artistes et périodes. Pour ce, nous puiserons aux origines de l'art moderne et jusqu'à ses manifestations les plus contemporaines. Cette proposition devrait démontrer à travers des mises en perspective, l'influence qu'a pu avoir la musique sur les arts plastiques, au point parfois où elles se confondent en une seule et même œuvre. Pour conter cette histoire, il nous a semblé pertinent de rester aux confins de l'art abstrait, du rythme, et non dans la représentation ou la matérialisation de l'instrument de musique, en lui-même.

Et maintenant : *En avant la musique !*

Benoit Sapiro



MAN RAY, *Objet Indestructible*, 1923-1961
Métrologue, photographie de l'œil de Lee Miller
22,4 x 11 cm, pièce unique

Carl Strüwe

Voyage dans le microcosme

DANS LE CADRE DU FESTIVAL PHOTO SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

DU 8 AU 30 NOVEMBRE 2012



Galerie le Minotaure
2, rue des Beaux-Arts, 75006 Paris

De la *musique* avant toute chose !

Bernard Marcadé

De concert avec la Galerie Le Minotaure

Avec la complicité scénographique de Mathieu Mercier

La relation entre la peinture et la musique est une vieille histoire. La plupart du temps, il s'agit essentiellement de représentations comme les *Anges musiciens* de Memlig, le *Concert champêtre* de Giorgione, les nombreuses versions de *Vénus et Cupidon* chez Titien et bien sûr les guitares de Braque et Picasso. Certains tableaux ont également inspiré les musiciens : la fameuse *Île des morts* de Böcklin qui a eu une grande influence sur Reger et Rachmaninov. Debussy lui-même s'est dit influencé par la peinture de Monet et Boulez par les aquarelles de Paul Klee...

Delacroix, musicien et mélomane passionné, déclarait : « Les couleurs sont la musique des yeux et se combinent comme des notes ». Le peintre romantique pensait que peinture et musique l'emportent sur les autres arts, et principalement les arts poétiques, parce qu'ils s'adressent directement aux sens sans passer prioritairement par la pensée. « La peinture et la musique sont au-dessus de la pensée, de là leur avantage sur la littérature, le vague. »

La grande aventure de l'abstraction au début du XXe siècle doit beaucoup à la musique qui l'a aidée à se libérer définitivement de son rapport mimétique à la réalité. Stravinsky note que la « musique échappe à la nature, libérée de la nécessité de puiser dans le monde les « formes de son langage ». Le clin d'œil du titre de cette manifestation avec le premier vers de l'*Art poétique* de Verlaine n'est pas fortuit. L'irruption de la musique comme nouveau paradigme artistique est contemporaine du symbolisme historique, qui, lui-même, a eu une grande influence sur les conceptions de la peinture dite abstraite.

De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'Impair Plus vague et plus soluble dans l'air, Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.



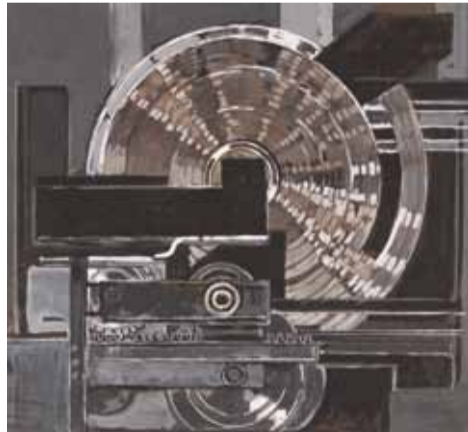
Léon TUTUNDJIAN, *Relief*, 1929

L'exposition de la galerie Le Minotaure pour la FIAC 2012 tente de mettre en perspective cette relation au travers d'un choix d'œuvres où se mêlent les pionniers de l'avant-garde (Kupka, Moholy-Nagy, Berlewi, Man Ray), les figures singulières (Charchoune, Survage, Beothy, Tutundjian...). Les œuvres des artistes de cette génération sont confrontées avec des pièces plus actuelles (Iannis Xenakis, Judith Reigl, Pierre Henry, Nicolas Schöffer...), voire plus contemporaines (Ruff, Mercier, Aubry, Pierre Huyghe...).



František KUPKA, *Étude pour Jazz Hot*, 1930-1935

Kupka est sans doute un des artistes pour qui la musique entretient les plus profonds échos avec sa peinture (« La musique est par cela même l'art le plus spirituel, parce que le plus émancipé du fardeau de l'objectivité »). Il a été marqué par *Pacific 231* d'Arthur Honegger et a intitulé une série de peintures *Jazz Hot* en 1935.



František KUPKA, *Étude pour Musique*, 1930-1932

Pour Kandinsky (qui réalise l'année même du *Sacre du Printemps* de Stravinsky sa première peinture abstraite (*Composition VII*), il existe, de la même manière, une correspondance entre le son musical qui « a un accès direct sur l'âme » et la forme et la couleur considérées pour elles-mêmes hors de toute représentation (« Le bleu céleste avait les sons graves d'un orgue, l'orange sonnait comme l'alto, le rouge résonnait comme un tuba, le triangle

avait la sonorité épique d'une trompette ainsi que le jaune »). Quelques décennies plus tard, Nicolas de Staël évoquait de la même manière la peinture de Charchoune en termes musicaux : « La peinture de Charchoune est une musique toute de finesse, elle joue sur les rapports subtils de demi-tons, de quart-de-tons, elle est parfaitement invisible dans les reproductions en noir et blanc. »



Iannis XENAKIS, *Nomos Gamma*, 1967-1968

On ne compte plus les références explicites à la musique dans les titres des tableaux (disons pour simplifier depuis le romantisme) : nocturne, symphonie, arrangement (chez Turner)... A partir du XXe siècle, les « compositions », et autres « improvisations » deviennent extrêmement utilisées pour le titrage des peintures. Il revient à Paul Klee (qui était à la fois peintre et musicien) d'avoir joué dans sa peinture avec le plus grand nombre de termes musicaux : *Polyphonie*, *Rythme*, *Accord*, *Fugue*, *Composition*, *Ton*, ou encore *L'Ordre du contre-ut*. Dans son journal Klee parle de « la peinture polyphonique qui surpasse la musique dans la mesure où le temporel y est davantage spatial ».



Paul KLEE, *L'Ordre du contre-ut*, 1921

“Il ne suffit pas d'entendre la musique, il faut encore la voir.”
Igor Stravinsky

Les relations de la peinture de Judit Reigl avec la musique sont d'une autre nature, plus corporelle, plus expérimentale aussi. Pas de symbolisme ici, mais une mise en œuvre physique de la peinture effectuée le plus souvent « en marchant » et en écoutant, la musique devenant littéralement la partition de sa peinture. « Je mets en marche la radio, trouve une musique, non pas comme stimulant ou inspiration, mais pour élargir la limitation de mes mouvements et gestes, en les accordant - physiquement - à une exigence extérieure. Je me mets aussi en marche, touchant, ponctuant, effleurant la toile à chaque pas avec un pinceau trempé dans la peinture glycérophtalique. Je capte et j'émetts à la fois des bribes (ni forme, ni écriture, ni ligne) horizontalement, d'avancée en avancée ondulatoire. Commencant par le haut de gauche à droite, m'étirant d'abord, puis remplissant le champ, de plus en plus courbée. Ne cessant pas de moduler à mon rythme corporel la fréquence de la musique et/ou à la fréquence de la musique mon rythme corporel. Si la musique s'arrête je m'arrête;



Judit REIGL, *Ecriture d'après musique (Bach)*, 1965

si elle change, je continue - d'une façon discontinue - jusqu'à ce que l'inscription, totalement décodée, envahisse tout l'espace disponible (laissant les vides seulement là où le champ pictural n'a pas de support derrière lui, ou quand le silence la coupe, ou l'angle, les saillies la cassent). »

Les grands mouvements d'avant-gardes du XXe siècle (principalement Dada et le constructivisme) ont opéré un

décloisonnement radical des genres artistiques (la *Ursonate* de Kurt Schwitters appartient ainsi aussi bien au domaine des arts visuels, à celui de la poésie qu'à celui de la musique). Dans un texte publié en juillet 1922 dans la revue *De Stijl*, « Production-Reproduction », Moholy-Nagy suggère aux compositeurs de graver manuellement dans la cire une musique inédite, au lieu de se servir du disque pour reproduire des sons instrumentaux. L'idée recoupe les préoccupations du dadaïste berlinois Raoul Hausmann, qui élaborait à l'époque les premiers plans d'un instrument électronique, l'*Optophone*, fondé sur l'écriture graphique du son. Ce principe de la *phonographie* sera appliqué par lui dans *Tönendes ABC* (1931-1933), film dont la piste sonore est constituée de lettres d'imprimerie.



Mathieu MERCIER, *Téléphone*, 1999-2003

Cet esprit de décloisonnement des genres artistiques survit en quelque sorte jusqu'à aujourd'hui, dans des pratiques qui perpétuent l'héritage dada et constructiviste. En 1958, Nam June Paik participe aux recherches de Karlheinz Stockhausen et de Nono au Studio de musique électronique de Cologne. C'est là qu'il rencontre John Cage et David Tudor. Deux ans plus tard, lors d'un concert de musique expérimentale à Cologne, Nam June Paik commence à jouer du Chopin au piano puis se rue sur John Cage et lui coupe sa cravate (et sa chemise). Cette action préfigure les performances Fluxus, quelques années plus tard, qui vont toutes se situer aux confins de la musique et des arts visuels.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si Michel Aubry a entrepris aujourd'hui la « mise en musique » de nombreuses œuvres cultes de l'avant-garde du XXe siècle (le « Monument à la III^{ème} Internationale » de Tatlin, le « Club Ouvrier » de Rodtchenko, le « Kiosque » de Melnikoff, ou les fameuses chaises de Gerrit Rietveld).



Charlotte MOORMAN et Nam June PAIK, *TV Bra for Living Sculpture*, 1976



Michel AUBRY, *Mise en musique du fauteuil de Gerrit Rietveld*, 1924-2000

Sans doute n'est-ce pas un hasard si, en 1977, le graphiste anglais Barney Bubbles s'inspire d'une composition constructiviste de 1924 de l'artiste polonais Henryk Berlewi pour réaliser la pochette du groupe punk Generation X. Les relations entre l'esthétique punk de la fin des années 70 et les mouvements dada et constructivistes sont maintenant établies grâce au magistral travail de Greil Marcus (*Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle* (1989), ed. Allia, 1998)



Barney BUBBLES, *Your Generation/Day By Day, Generation X*, Chrysalis, 1977

Cette exposition n'est pas une illustration de cette thèse. Les œuvres présentées ici sont cependant à voir et à comprendre comme autant d'« éclats » disséminés de cette histoire secrète du XXe siècle, toujours à récrire, toujours à l'ordre et au désordre du jour.

Bernard Marcadé



01



02



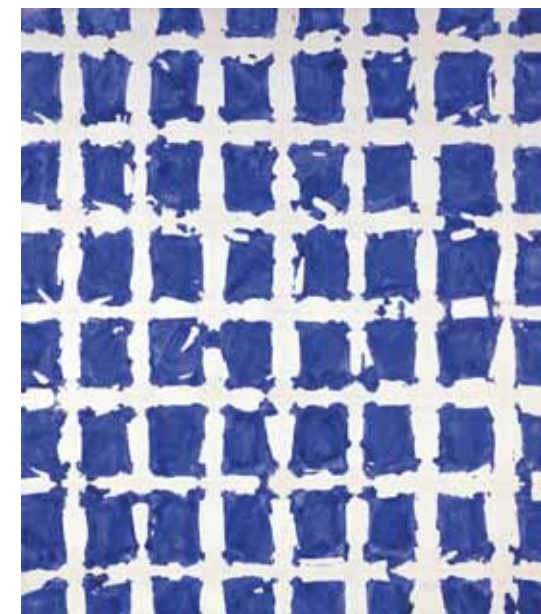
03



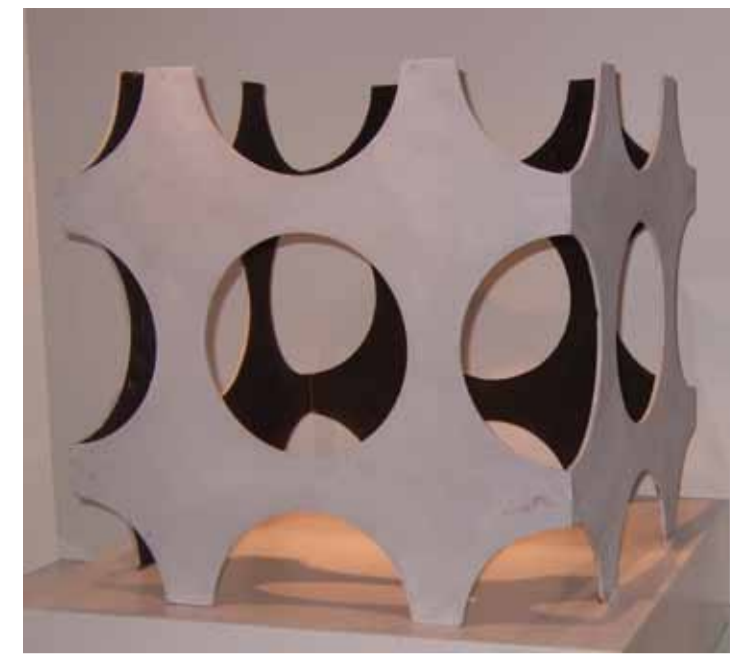
04



05



06



07



08



09



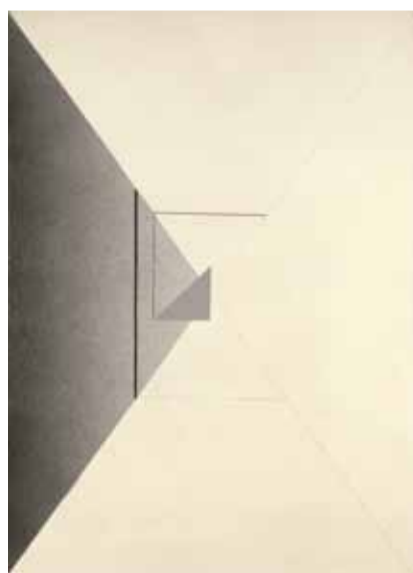
10



11



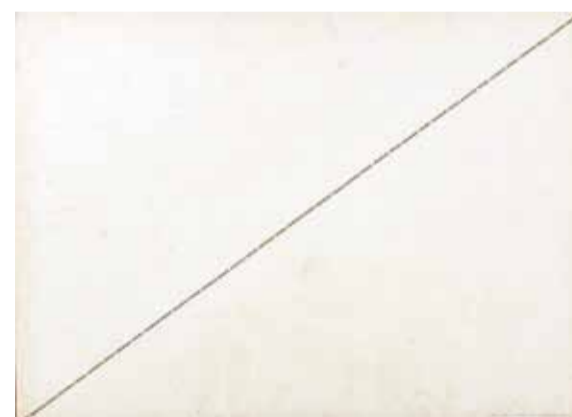
12



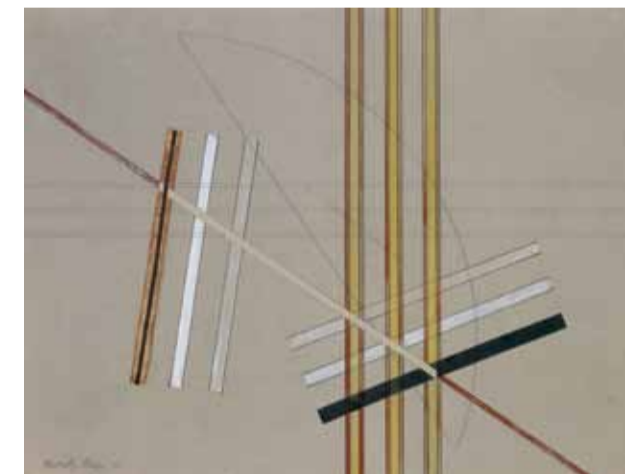
13



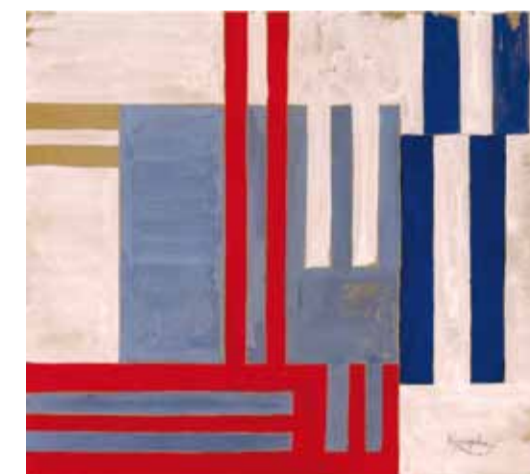
14



15



16



17

01 Etienne BEOTHY
Croix de bois, 1932
Original bois peint, 82 x 55,5 cm

02 Léopold SURVAGE
Dynamique des couleurs, 1916
Aquarelle et encre sur papier, 29,5 x 21 cm

03 Hugo SCHEIBER
La joueuse de mandoline, 1928
Crayons de couleur et gouache sur papier, 48 x 66 cm

04 Pierre HUYGHE
All But One, 2002
Sculpture, 140 x 20,5 cm

05 Janos MATTIS-TEUTSCH
America, 1924
Huile sur carton, 32 x 25 cm

06 Simon HANTAI
Tabula, 1980
Acrylique sur toile, 82 x 70 cm

07 Henryk BERLEWI
Mécano-sculpture, c. 1957
Sculpture à quatre pans alvéolés en isorel peint blanc à l'extérieur et noir à l'intérieur, 50 x 51 cm

08 Kirill ZDANEVITCH
Composition à la danseuse, 1918
Huile sur papier marouflé sur bois, 47 x 62 cm

09 Raimier LERICOLAIS
Deux cors, 2010
Étain brossé, 67 x 50 cm.

10 Alfred RETH
Formes dans l'espace, 1935
Huile, ciment et plâtre sur bois, 32 x 31 cm

11 Judit REIGL
L'art de la fugue, 1982
Acrylique sur toile, 220 x 320 cm

12 Etienne BEOTHY
Composition, 1947
Huile sur toile, 100 x 80 cm

13 Léon TUTUNDJIAN
Sans titre, 1926
Collage et encre sur papier, 41,5 x 58 cm

14 Serge CHARCHOUNE
Le silence de la mer, 1949
Huile sur toile, 89 x 130 cm

15 Michaïl Yakovlevich GROBMAN
Poème sur un voyage éternel, 1973
Collage sur carton fin, 50 x 70 cm

16 László MOHOLY-NAGY
Composition, 1921
Gouache, aquarelle, encre, crayon et collage sur papier, 30,7 x 40,7 cm

17 František KUPKA
Sans titre (Plans), c. 1930-1935
Gouache sur papier, 27 x 30,2 cm

A capella

« Les compositeurs travaillent avec des sons à tout faire, l'équivalent des notes de musique. Moi, je n'ai pas de notes. Je n'ai jamais aimé les notes. Il me faut des qualités, des rapports, des formes, des actions, des personnages, des matières, des unités, des mouvements... C'est insuffisant, les notes. Ça n'est rien. Ça se perd. C'est bête. On ne peut pas travailler avec les notes. Les notes, c'est bon pour les compositeurs. »

Pierre Henry

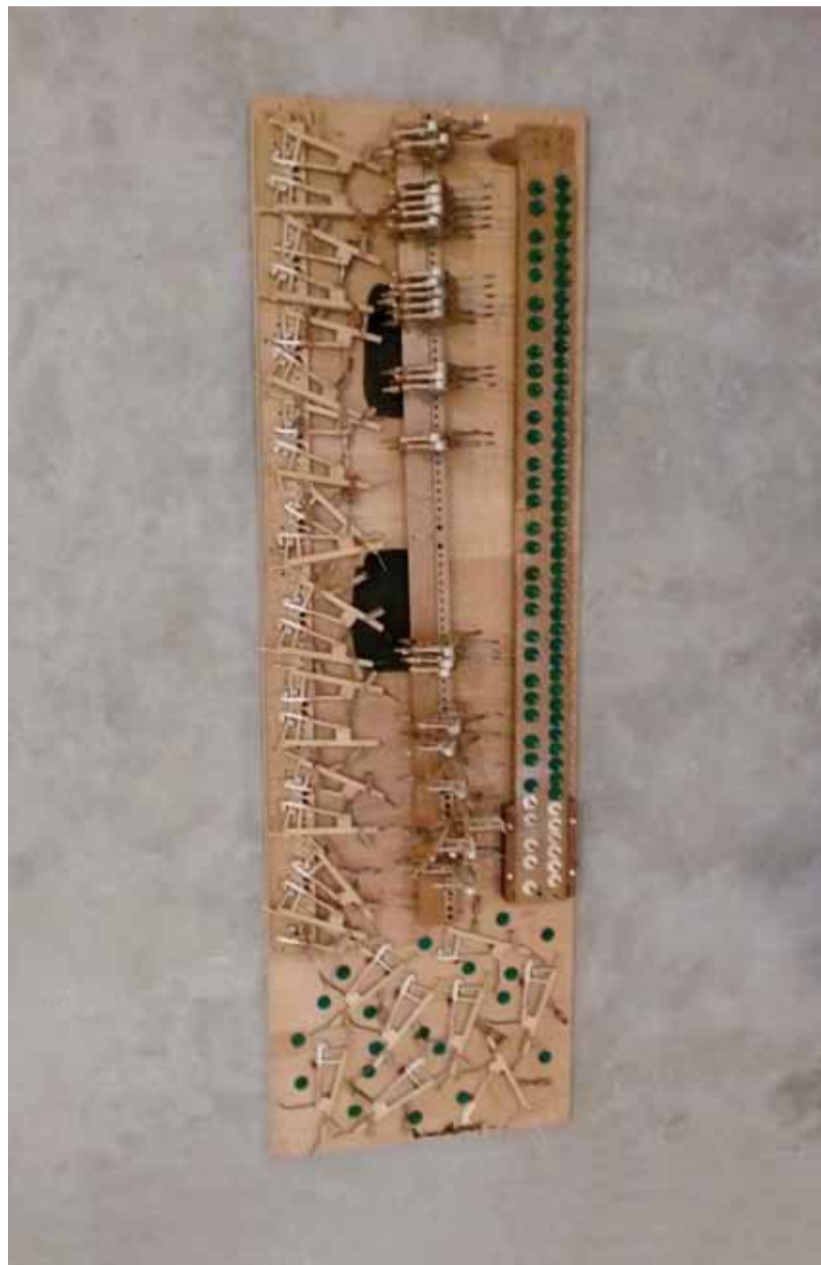


Nicolas SCHÖFFER
LUX 15 B S.E.C., 1975
Aluminium anodisé polychrome, pièce unique
180 x 80 x 60 cm

« Elle sera temporairement, selon les programmes établis, audio-visuelle, c'est à dire qu'une musique, ou plutôt une matière sonore, s'en dégagera et circulera autour. Naturellement, les ordres touchant l'excitation ou la relaxation (de la tour) concerneront également, en ce cas, les émissions sonores...

Dans certains cas urgents, elle pourra émettre des sons d'avertissement ou des ordres. »

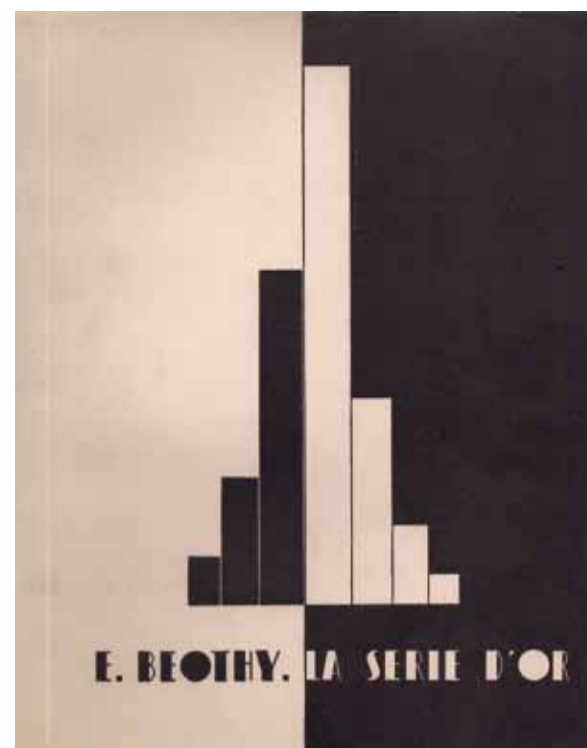
Nicolas Schöffer, parlant de la Tour Lumière
Cybernétique de Paris-La Défense



Pierre HENRY
Piano de cheval, 1990
Technique mixte, 150 x 40 x 20 cm
Courtesy Galerie Aline Vidal



Pierre HENRY
Capteurs 1-2, 1997
Technique mixte, 39 x 23,5 x 22 cm
Courtesy Galerie Aline Vidal



Etienne BEOTHY
La Série d'Or

Etienne BEOTHY,
Catalogue raisonné
par Krisztina Passuth
aux éditions Le Minotaure



Cet ouvrage est une première. En effet, aucune monographie hongroise n'a été encore consacrée à Etienne Beothy, qui, pourtant, était né en Hongrie, y avait fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest et y avait créé ses œuvres jusqu'au milieu des années vingt. Sa passion pour la figure humaine, pour la représentation du couple, et en premier lieu, pour les monuments funéraires, était née en Hongrie et y avait donné naissance à de nombreux projets et à quelques œuvres réalisées. Il ne connaîtra la notoriété que dans son pays adoptif, la France, dans les années trente, lorsqu'il y aura intégré Abstraction-Création, le groupe artistique le plus important de l'art abstrait.

C'est également en France qu'il exposera régulièrement ses sculptures et reliefs en bois précieux s'élançant vers le haut, rappelant parfois des flammes. Il se préoccupait de l'architecture des époques anciennes, du système de proportions du corps humain, des problématiques mathématiques de la section d'or : il en a publié en 1939 un ouvrage de synthèse basé sur les acquis scientifiques de son époque, intitulé « Série d'Or ». Il a su garder ses relations avec les représentants de la vie artistique de Budapest : il y a participé à l'exposition des Musicistes en 1936, puis à celle des abstraits hongrois de Paris en 1938 et, après 1947, à l'École Européenne.

Prix : 60€. Disponible à la Galerie Le Minotaure et sur commande : sapiro.benoit@wanadoo.fr



Etienne BEOTHY
Forme nucléaire, 1950
Original bois peint, 27 x 36 cm

Etienne BEOTHY *la série d'or*

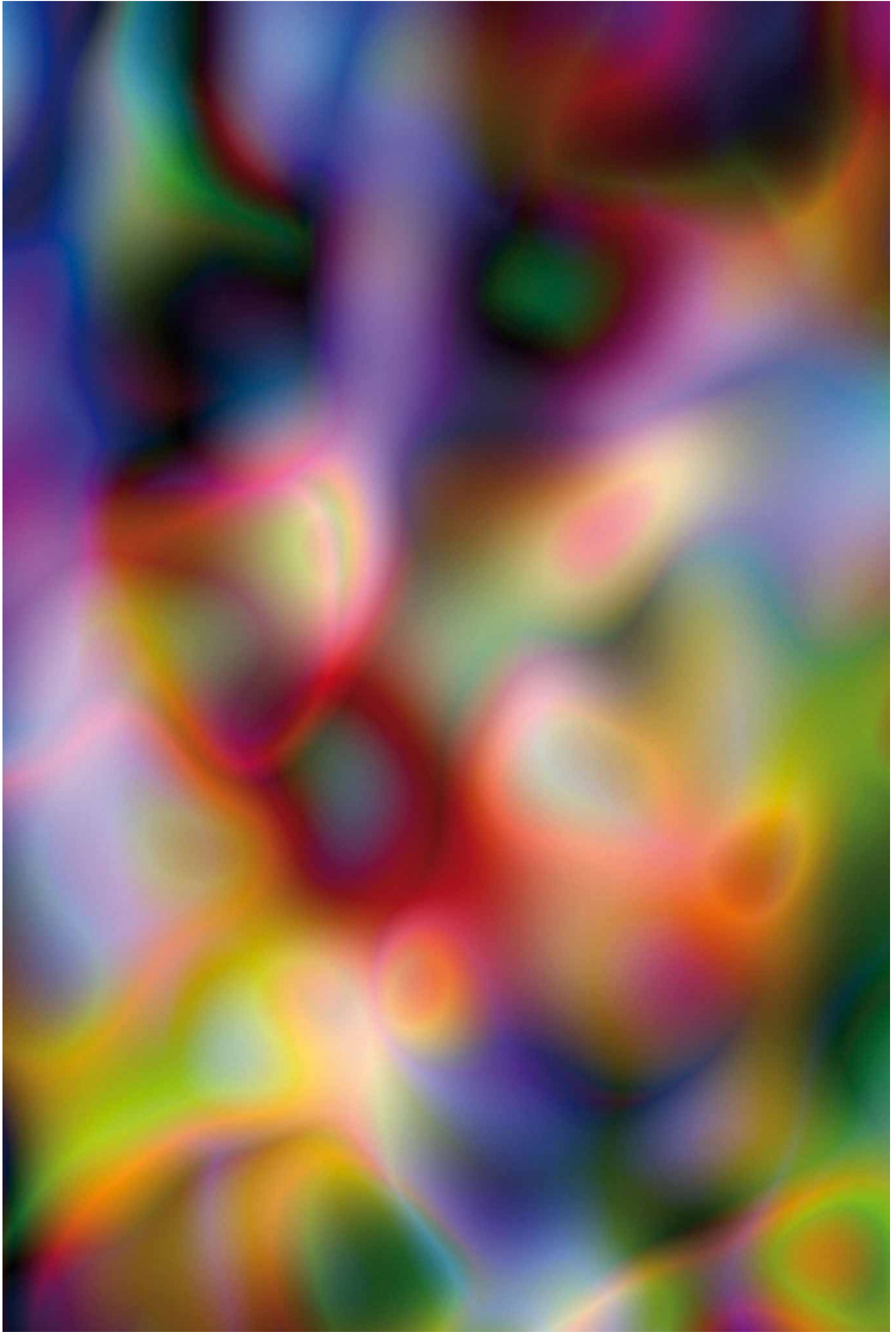


L'idée de la Série d'Or avait été conçue par Beothy en 1919, à l'âge de 22 ans. Le livre a finalement été publié en 1939, ce qui veut dire que Beothy, parallèlement au déploiement de sa technique artistique, s'est préoccupé de la conception de la Série d'Or, de la démonstration mathématique de sa théorie et de la rédaction française du texte avec autant de sérieux et de passion que pour le modelage et la taille de ses sculptures.

Vingt années de savoir, de travail intellectuel, de culture et de connaissances historiques, mathématiques, géométriques, architectures et biologiques s'additionnent dans ce livre qui contient au total 80 pages de texte et d'illustrations. Il s'agit d'un ouvrage

scientifique, dont l'auteur est un artiste, dont le sujet est, au fond lié à l'art, et dont l'approche et les méthodes mettent en œuvre les fondements des mathématiques et de la géométrie. Certains éléments du livre forment au final un système cohérent, dans lequel tout est lié, tout se tient logiquement : des constats de départ à leur développement, de l'ébauche des thèses originales à leur formulation mathématique.

Tout cela ne signifie pas pour autant que la Série d'Or soit de lecture facile ou ait une valeur littéraire. Bien au contraire. Pour le lecteur moyen, c'est un ouvrage inintelligible, et la thèse principale reste reléguée au second plan derrière une multitude de formules. Comme si Beothy s'était contraint, pour pouvoir s'exprimer, dans un langage excessivement abstrait.



Thomas RUFF
Substrat 29 I, 2006
Ed. 2/5
120 x 160 cm

GALERIE
LE MINOTAURE
2 RUE DES BEAUX ARTS - 75006 PARIS
www.galerie-leminotaure.com