



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE VI

Laboratoire de recherche Centre André Chastel

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Marion SERGENT

le : 17 avril 2021

**Les artistes musicalistes :
théories et pratiques d'une union des arts (1932-1960)**

Sous la direction de :

M. Arnauld PIERRE – Professeur, Sorbonne-Université

Membres du jury :

Mme Véronique GOUDINOUX – Professeur, Université de Lille

Mme Guitemie MALDONADO – Maître de conférences, École nationale supérieure des beaux-arts
de Paris

M. Pascal ROUSSEAU – Professeur, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne

Mme Estelle THIBAUT – Maître de conférences-HDR, École nationale supérieure d'architecture
de Paris-Belleville

En mai 1990, Daniel Schidlower et Arthur Cavanna ont organisé à la galerie Drouart une exposition qui posait la question suivante : « Qu'est-ce que le musicalisme ? ». Des peintures d'artistes peu connus du public prenaient place sur les cimaises, rassemblées moins en vertu d'une parenté stylistique qu'auraient remarquée les galeristes que par un lien factuel : ces peintres ont adhéré à une certaine période de leur vie à l'association des artistes musicalistes créée en 1932 à Paris et se sont donc pour certains côtoyés. Comme l'appellation le suggère, l'idée commune est une influence de la musique sur d'autres pratiques artistiques, notamment picturales. Schidlower et Cavanna ne pouvaient que remarquer l'oubli entourant le sujet et par leur présentation au public sous forme d'une question, ils souhaitaient faire connaître une tendance de l'art du XX^e siècle qui n'a pas su s'inscrire dans la lignée des « -ismes » qui en jalonnent l'histoire. Trente ans plus tard, la situation n'a pas véritablement changé. L'espoir de voir une exposition plus ambitieuse prendre place dans une institution publique ne s'est pas réalisé et le musicalisme reste un mouvement connu d'une petite minorité de chercheurs spécialisés. Partant du constat de cet oubli, cette thèse ne s'est pas donnée pour objectif de faire du musicalisme une avant-garde oubliée : au lieu de vouloir réhabiliter le groupe à tout prix au sein d'une histoire canonique, son absence dans l'historiographie invite plutôt à réinterroger les notions structurantes de l'histoire de l'art du XX^e siècle et à mettre en lumière les zones d'ombre qu'elles peuvent laisser.

Hormis la thèse de Claize Euzet soutenue en 1996, l'association des artistes musicalistes n'avait fait l'objet d'aucune étude et restait un objet peu délimité. Pour mieux en tracer les contours, il a d'abord été nécessaire d'en parcourir la chronologie à travers ses activités, allant de la rencontre des membres fondateurs à la fin de l'année 1931 jusqu'au décès du chef de file et principal animateur Henry Valensi en 1960. Une fois ces bornes posées, l'analyse des textes publiés au cours de cette période par le groupe ou au nom du musicalisme a permis de mieux en saisir les aspirations et idées théoriques, tout en soulignant la prééminence de Valensi dans la production du discours musicaliste. Elle montre également la distinction à établir entre « musicalisme » et « artistes musicalistes », le premier désignant un mouvement artistique global basé sur une perspective évolutionniste, le second un collectif d'artistes. L'emploi du pluriel dans le titre de ce travail en révèle son parti pris, ne s'inscrivant pas dans le champs d'étude des mouvements artistiques mais des regroupements d'artistes. Toutefois l'association

des artistes musicalistes ne saurait être un sujet clos sur lui-même, dont les activités et les textes constitueraient la seule manifestation : au contraire, elle s'insère dans un réseau culturel, politique et médiatique ostensiblement affiché et se prête au jeu de la critique d'art. La réception des Salons musicalistes comme sont nommées leurs expositions est loin d'être uniforme et varie selon les goûts des critiques et le contexte géographique – à Paris ou à l'étranger –, d'exposition – dans une galerie ou au sein d'un grand Salon – et historique – les années 1930 ou l'après-guerre.

Si la dimension collective a été mise en avant au détriment du « -isme », il ne s'agit pas pour autant de faire disparaître les individus qui ont composé l'association : en étudiant les membres permet de dessiner un portrait de groupe avec toutes les nuances qui s'imposent. Pour éviter le travail rébarbatif d'une liste qui exhaustive serait tout à fait indigeste – on a compté plus de quatre-vingt-dix noms –, les différentes figures ayant intégré le cercle musicaliste ont été regroupées selon une typologie entremêlant leur assiduité aux activités et des considérations chronologiques. À partir de leur recensement et d'une étude de leur parcours, on s'est demandé s'ils étaient des artistes en marge ou au cœur de la scène parisienne, ou en d'autres termes de jeunes artistes ou des artistes bien établis, s'ils venaient d'une même école ou du moins d'institutions de formation équivalentes. Dans les deux cas, il n'est pas possible d'apporter une réponse univoque, la variété prime et donne à voir des éléments caractéristiques de la carrière d'un artiste du début du XX^e siècle. Se faire reconnaître comme artiste de profession passe par des étapes clés. Les autodidactes se font rares et la formation au sein d'une école, beaux-arts, arts décoratifs ou dessin technique, ou d'une académie privée est très fréquente au sein de ce panel. Celui-ci fait état d'un important réseau européen de lieux de formation, avec une mobilité indéniable de ces artistes entre les centres urbains. Les multiples nationalités des membres de l'association musicaliste soulignent le puissant attrait qu'exerce toujours la capitale française sur les artistes durant l'entre-deux-guerres. En détaillant les manifestations permettant la présentation de leur travail, une physionomie de la scène parisienne des années 1920 et du début des années 1930 prend forme, entre les grandes expositions internationales, le rythme régulier des Salons et l'espace des galeries.

L'hétérogénéité constatée dans les parcours des artistes musicalistes semble faire écho à la diversité des styles, des techniques et média. Pluridisciplinarité et intermédialité se conjuguent dans les créations des musicalistes, un trait caractéristique de nombreux regroupements d'artistes selon les observations de Véronique Goudinoux dans son ouvrage sur le sujet, tout comme l'égalitarisme, c'est-à-dire la présence d'artistes femmes et l'internationalisme, avec une revendication du caractère cosmopolite des membres de l'association. L'analyse de la composition du groupe au prisme de ces données illustre là encore moins sa singularité que des dynamiques plus générales. En mettant l'accent sur les individus du groupe, la question des bornes chronologiques se pose une nouvelle fois : plusieurs musicalistes ont mené des recherches en prenant le modèle musical bien avant la création de l'association et c'est notamment le cas de Valensi qui oriente son travail en ce sens au début des années 1910. Ce dernier est alors au cœur de l'avant-garde parisienne qui voit la naissance de l'orphisme et de l'abstraction, un contexte où de nombreux peintres se réfèrent à la musique dans leurs discours et créations et plus particulièrement Kupka qui devait marquer Valensi et plus tard le groupe musicaliste.

Après avoir voulu délimiter, décrire et contextualiser le regroupement, une seconde étape s'ouvre qui se développe elle aussi sur deux parties. Partant d'un corpus d'œuvres et de textes d'artistes musicalistes choisi selon la disponibilité des sources, l'importance au sein de l'association et la qualité musicale de leurs recherches théoriques et artistiques, l'étude repose sur une approche comparative qui a permis d'identifier des questionnements et thématiques communs. Bien évidemment, le rôle de la musique apparaît comme le liant entre ces artistes, bien qu'il ne soit pas tout à fait le même selon les cas. La musique peut jouer la fonction d'un modèle afin de penser les moyens picturaux à l'instar de l'ornement. Elle peut aussi servir de sujet pour des synesthètes qui retranscrivent leurs visions, ou bien être une collaboratrice dans des créations qui dépassent le domaine pictural pour toucher à la projection lumineuse, médium qui concentre des enjeux pédagogique, publicitaire et artistique. Peu importe la modalité, à chaque fois les considérations théoriques mises en jeu puisent dans des problématiques chères à l'esthétique scientifique pour laquelle les musicalistes ne cachent pas leur appétence, d'autant qu'ils ont fréquenté plusieurs figures de ce courant, même si la référence au domaine scientifique se double parfois de sources ésotériques. L'idée

moniste d'un univers fait de vibrations imprègne les discours musicalistes.

Cette comparaison entre les œuvres et écrits des musicalistes révèle ainsi des interrogations plus larges, allant au-delà de la musique comme source d'inspiration. Nombre de ces artistes ont cherché dans leurs réalisations à rendre visible leur intériorité, à figurer leur pensée qui peut être comprise de trois manières : il y a les images mentales d'une approche psychologique, le mécanisme vibratoire, nerveux et cérébral de la physiologie ou bien les émotions de la psycho-physiologie. En voulant s'extérioriser, l'artiste aborde la création comme un moyen de s'exprimer, c'est-à-dire un langage. S'il transmet les émotions, images ou vibrations du créateur, ce langage artistique se caractérise aussi par un pouvoir de suggestion mettant en jeu l'imagination du regardeur. Il a également ceci de particulier de pouvoir être universel car ne reposant pas sur des signes arbitraires mais sur des symboles inconscients communs à l'humanité. On peut dès lors envisager l'intérêt des musicalistes pour les spectacles de masse dans cette perspective : par sa valeur universelle, l'art offre la possibilité non pas seulement d'une communication mais d'une communion de la foule prenant place au sein de salles de spectacles, les nouveaux temples d'une religion de l'art. Il se charge d'une mission eudémoniste, l'union des arts et celle des sens renvoient à celle de l'humanité et engendrent une harmonie sociale. Une dimension spirituelle accompagne les propos de ces artistes qui cherchent à vaincre la gravité par l'élévation des êtres humains. L'utopie fusionnelle déborde le cadre de l'expérience artistique pour renouer le lien entre l'homme – et notamment l'artiste – et la nature, qui reste chez les musicalistes un modèle à scruter aussi bien au niveau microscopique que macrocosmique. Empruntant toujours à l'esthétique scientifique, les écrits de ces artistes évoquent la géométrie cachée de l'univers, son essence rythmique qui résonne avec les rythmes humains et artistiques.

Prenant parti pour une étude du groupe des artistes musicalistes, cette thèse porte sur l'association à travers ses activités, des textes publiés en son nom et des réseaux de diffusion, sur ses membres en lien avec le contexte de l'entre-deux-guerres ainsi que sur des questionnements et thématiques communs à ces artistes, que ce soit par leurs écrits théoriques ou leurs réalisations. Une telle description construite sur plusieurs angles

d'approche et différents outils méthodologiques n'a pas seulement pour visée de cerner au mieux ce regroupement : elle permet d'ouvrir une réflexion sur la place à accorder aux musicalistes au sein de l'histoire de l'art, et plus précisément d'articuler le musicalisme selon les notions structurantes des discours sur la période contemporaine que sont l'avant-garde, la modernité et l'abstraction. En affirmant une généalogie avec les avant-gardes des décennies précédentes, le musicalisme se coupe de l'un des traits de l'avant-gardisme : l'idée d'un progrès de l'art qui se fait par rupture et non par filiation. Les musicalistes ne sont certainement pas à la proue des innovations artistiques, mais les problématiques qui les intéressent indiquent plutôt un héritage et une synthèse des questions que l'art moderne a pu se poser. Recoupant indubitablement les interrogations et réflexions autour de l'abstraction, et ce de manière tout à fait manifeste après la guerre, son absence des récits de l'art abstrait tient bien aux théories formalistes qui dominent, là où il s'attache surtout à l'attitude expressive de l'artiste et non à la forme de l'œuvre. Ni avant-garde oubliée, ni arrière-garde effacée, rattaché à l'art moderne et à l'art abstrait, il se dessine ainsi une définition complexe du musicalisme.

REMERCIEMENTS

Formulant mon attrait pour l'art abstrait et son soubassement théorique, je remercie Arnauld Pierre de m'avoir dirigé dès mon master sur Louise Janin, avant de me permettre de poursuivre mes recherches sur le groupe auquel elle a appartenu : les artistes musicalistes. Sa confiance, son appui et ses conseils m'ont donné l'opportunité de me plonger pendant cinq années dans une étude qui fut pour moi tout autant passionnante que stimulante, me procurant la joie de toucher à des régions inexplorées de l'histoire de l'art. Les financements que j'ai pu obtenir grâce à son aide ont fortement contribué au bon déroulement de ma thèse. Je veux exprimer toute ma gratitude à la fondation Giacometti et Catherine Grenier, mais aussi plus particulièrement à Hugo Daniel, pour leur soutien, que ce soit avec la bourse des modernités que par les échanges et les espaces de travail qu'ils m'ont offerts.

Je remercie également Véronique Goudinoux et Pascal Rousseau d'avoir accepté d'être rapporteurs, ainsi que Guitemie Maldonado et Estelle Thibault pour leur présence dans le jury de cette thèse. Leurs publications, séminaires ou communications ont été des sources essentielles pour mon sujet et c'est pour moi un honneur que de leur présenter ce travail.

Une recherche menée durant cinq années sur des artistes relativement confidentiels ne se fait pas sans l'aide précieuse de nombreuses personnes. Je commencerai par dire ma reconnaissance aux différents ayant-droits qui m'ont donné accès à des sources majeures et inédites, Rémy Klausz, Renate Reiss, Didier Vallens, mais aussi Monique Marmatcheva décédée il y a trois ans et à laquelle je ne peux que rendre hommage. Je veux aussi dire merci aux chercheurs et chercheuses qui m'ont fait part sans hésitation de leurs travaux essentiels pour mon étude, Laure Bazin-Carrard, Monika Lilkov, Margherita Malogioglio, Franco Maria Messina et Magdalena Sawczuk. D'autres ressources primordiales m'ont été rendues accessibles au sein d'institutions, les archives de Belmont aux Archives of American Art à Washington, celles de Blanc-Gatti conservées au SIK-ISEA de Lausanne, celles de Victor Servranckx à la bibliothèque universitaire de Louvain, les archives de l'Institut Ernest Denis au Centre des archives

diplomatiques de Nantes, le fonds Art et Action de la BnF à Paris, le fonds du Salon des Réalités Nouvelles de l'IMEC à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, le Stadsarchief Amsterdam et la Bibliothèque Kandinsky. Je remercie les responsables, conservateurs et bibliothécaires qui m'ont permis de consulter ces documents, notamment Sarah Burkhalter et Jean-Baptiste Raze. J'ai sollicité l'aide de galeristes, Bertrand Cayeux pour son ensemble d'œuvres de Bourgogne et Arthur Cavanna qui a organisé une exposition des musicalistes en 1990, que je tiens également à remercier.

Ces années de doctorat n'auraient pas été aussi riches sans l'apport humain et scientifique de l'association doctorale 19-20 et de ses membres que je remercie profondément. Non seulement, j'ai pu présenter pour la première fois mes recherches lors d'une journée d'études que l'association a organisée en 2016, mais au fil des quatre années de mon implication, j'ai eu l'occasion de m'ouvrir à des domaines et des problématiques diversifiés. Je remercie sincèrement mes relecteurs et relectrices, Juliette Bessette, Amanda Coelho, Jules Fontaine, Emeline Houssard et Ségolène Liautaud pour leurs retours constructifs sans lesquels je n'aurai pu améliorer ce travail. Je veux aussi remercier ces personnes auxquelles j'ajouterai Sarah Charluteau-Martin, Juhayna Hilles, Pierre-Jacques Pernuit, Jean-Rémi Touzet, Piyush Wadhera et Hélène Zanin pour les échanges qui ont nourri ma réflexion ou leur aide face à certaines difficultés. Enfin je ne peux oublier les gens qui m'ont entourée quotidiennement pendant la rédaction et la relecture, Thomas Alligier, Margerie David, Marine Michault, Rafaël Mogro et Maximilian Raguét, ainsi que ma famille, Marc, Magali, Marie-Charlotte, Valentine et Gaspard Sergent, que je remercie pour leur soutien.

TABLES DES MATIÈRES

Remerciements	p. 3
Table des matières	p. 7
Avant-propos	p. 13
Introduction	p. 15
I. Histoire d'un collectif	p. 33
1. Résister à l'épreuve du temps, 1932-1949-1960	p. 35
Se rencontrer à Paris entre galeries et ateliers, 1931-1932	p. 35
Agir en collectif, 1932-1960	p. 41
Les Salons musicalistes : exposer ensemble	p. 41
Les conférences publiques : parler d'une seule voix	p. 50
Les soirées à l'atelier de Valensi : débattre à plusieurs	p. 54
Se faire une place dans le contexte d'après-guerre, 1947-1960 ...	p. 57
2. S'affirmer par l'écrit : les idées théoriques	p. 63
Critères esthétiques musicalistes	p. 63
Une perspective évolutionniste de l'art	p. 71
Musicalistes et musicalisme, le collectif ou l'individuel	p. 77
3. Susciter des soutiens et des critiques	p. 87
Parrainage politico-culturel et réseau diplomatique	p. 87
Stratégie médiatique	p. 93
Le groupe face à la critique d'art : des avis divergents	p. 97
Regards sur le premier Salon musicaliste	p. 98
André Warnod et Yvanhoré Rambosson, deux soutiens de la critique d'art	p. 101
La réception à l'étranger	p. 103
Les musicalistes dans les Salons parisiens, une autre perception	p. 104

II. Portrait de groupe	p. 111
1. Qui sont les artistes musicalistes ?	p. 113
Des musicalistes difficiles à identifier	p. 113
Typologie des membres de l'association	p. 116
Les fondateurs	p. 116
Participants à long terme	p. 117
Figures des années 1930	p. 118
Exposants irréguliers et éphémères	p. 119
Artistes seulement adhérents	p. 121
Renouveau des rangs après la guerre	p. 121
Des artistes en marge ou au cœur de la scène parisienne ?	p. 124
Formations artistiques variées et lien à la tradition	p. 133
2. Un collectif sous le signe de la diversité	p. 143
Éclectisme stylistique	p. 143
Pluridisciplinarité : s'ouvrir à tous les médiums et leur interaction	p. 149
La présence des femmes ou la question de l'égalitarisme	p. 155
Venant d'horizons multiples : l'internationalisme	p. 159
3. Prémices du groupe : des recherches individuelles loin d'être isolées	p. 163
Valensi à la galerie La Boétie : expositions modernistes	p. 163
L'exposition Valensi à la galerie La Boétie de novembre 1913	p. 163
Le Salon de la Section d'Or en octobre 1912	p. 165
Théories artistiques dans les années 1910	p. 168
Les convergences théoriques entre Kupka et Valensi	p. 168
Le modèle musical dans les écrits théoriques des peintres des années 1910	p. 170
Recherches picturales des années 1920	p. 178
Del Marle : la double influence de Kupka et Valensi	p. 178
Les recherches antérieures de quelques musicalistes	p. 183

III. La musique inspiratrice	p. 189
1. <i>Paragone</i> : le modèle « musicornemental » en miroir	p. 191
Réflexion sur les moyens picturaux : la notion d'art pur	p. 191
Des lois de composition	p. 203
L'harmonie ou la question du beau	p. 209
Spirales et serpentines dans les œuvres musicalistes	p. 214
2. Transpositions : peindre le sonore	p. 223
Musicisme ou pratiques synesthésiques	p. 223
Permutations vibratoires et visualisations du son	p. 229
Théories des correspondances : entre science et ésotérisme, universalité et subjectivité	p. 237
« Immergée dans un océan d'ondes » : un univers en mouvement	p. 248
3. Musique des couleurs et cinétisme lumineux	p. 257
Projections colorées : des enjeux pédagogique, publicitaire et artistique	p. 257
La quatrième dimension ou la temporalité de la vision	p. 272
Flammes dansantes et explosions pyrotechniques, des images du feu	p. 282
Entre synthèse des arts et autonomie de la cinépeinture	p. 289

IV. L'utopie fusionnelle	p. 297
1. Visualisations de l'intériorité	p. 299
Images mentales : synesthésies, hallucinations et rêves	p. 299
Vibrations cérébrales : métaphores mécanistes et fluides magnétiques	p. 306
La résonance sentimentale des couleurs et des lignes	p. 317
2. Communi(cati)ons mondiales	p. 327
Projections des mouvements intérieurs : l'expressivité de l'œuvre d'art	p. 327
Suggestion, symbolisme et langage universel	p. 336
Communion des foules pour une harmonie sociale	p. 347
3. Échos du cosmos	p. 357
La nature, source de l'artiste	p. 357
Mathématiques nouménales et rythmes cosmiques	p. 363
Du spirituel : gravitation, élévation et lumière créatrice	p. 372
Conclusion	p. 383
Bibliographie	p. 391
Index	p. 449

