

Les *Cathédrales englouties* du peintre Ceri Richards. Une interprétation picturale des sonorités et de l'écriture debussystes

Laure Bazin-Carrard

Résumé

Le peintre britannique Ceri Richards (1903-1971), mélomane et pianiste amateur, accorde une grande place à la musique et à la poésie dans son œuvre. Après la Seconde Guerre mondiale, les références musicales sont de plus en plus importantes dans son travail artistique. Sommet de son art, la série des *Cathédrales englouties* (v. 1957-1967), inspirée du prélude éponyme de Claude Debussy, montre un langage plastique original et révèle des sources d'inspiration majeures empruntées à la partition : d'une part, les indications d'atmosphère notées par Debussy à l'intention du pianiste, et, d'autre part, des extraits musicaux cités par le biais de collages de mesures précises. L'analyse comparative proposée dans cet article met en relation la musique et la peinture à partir des atmosphères harmoniques et des indications pianistiques de la partition de Debussy. Elle montre comment les structures musicales s'invitent dans les tableaux porteurs de titres extraits de la partition du prélude et évoque les correspondances entre l'univers musical de Debussy et l'univers pictural de Richards.

Mots clés : analyse comparative ; correspondance des arts ; Claude Debussy ; *La cathédrale engloutie* ; Ceri Richards.

Abstract

The British painter Ceri Richards (1903-1971), music and piano lover, attaches a great place to music and poetry in his art. After the Second World War, musical references become more and more important in his work. Seen as his major achievement, the *Cathédrale Engloutie* series (ca. 1957-1967), inspired by the eponymous *Prelude* by Debussy, shows a truly original style and reveals major inspiration sources from the score such as the atmospheric and mood instructions to the pianist and the very precise musical citations of the score. The comparative analysis proposed in this article puts together music and art showing how the musical structures can be found in the paintings which titles are extracted from the Debussy's score. The links between Debussy's musical field and Richards's painting field are also evocated.

Keywords: arts correspondence; comparative analysis; Claude Debussy; *La cathédrale engloutie*; Ceri Richards.

L'œuvre du peintre britannique Ceri Richards (1903-1971), caractérisé par une importante diversité de sujets souvent déclinés en séries, fut particulièrement apprécié des critiques londoniens influents de son temps.

Après s'être notamment impliqué dans les manifestations du « Groupe britannique surréaliste¹ », Richards, à partir de 1940, développe son art de façon très indépendante en se démarquant des mouvements et des courants artistiques de son temps. Pianiste et mélomane, il place progressivement la musique et la poésie au centre de sa production. À partir de 1945, les références musicales se révèlent de plus en plus fréquentes dans son œuvre.

Une présentation générale du travail de Richards autour de Claude Debussy et plus particulièrement de sa série des *Cathédrales englouties*, constitue la première partie de cet article. Dans la deuxième partie, une analyse comparative montre, grâce à quelques exemples choisis, comment les structures musicales s'invitent dans les tableaux porteurs de titres extraits de la partition du prélude. La troisième partie évoque plus largement les correspondances entre l'univers musical de Claude Debussy et l'univers plastique de Ceri Richards.

L'ŒUVRE DEBUSSYSTE DE CERİ RICHARDS

Au début de l'année 1957, trois décennies après la fin de ses études londoniennes au Royal College et une carrière de peintre et d'enseignant déjà extrêmement riche et variée, Richards s'engage dans la réalisation d'une série d'œuvres qui s'inspire de l'univers musical debussyste. « Debussy est pour moi un musicien profondément visuel [...]. La relation entre la musique et la peinture est un vaste champ pour la pensée [...] », écrit-il². Ces deux phrases, ouvertes sur l'énigme du « vaste champ pour la pensée », révèlent l'intérêt que Richards porte aux relations interartistiques entre la musique et la peinture, ainsi que les sources de créativité qu'elles engendrent dans le travail de l'artiste.

Cette période debussyste est considérée par les critiques et historiens d'art comme le sommet de sa carrière. Jean Cassou, dans le catalogue de l'unique exposition parisienne du peintre, en 1963, la décrit ainsi :

[L'art de Ceri Richards] est un art d'imagination, de fantaisie et de lyrisme. Ici la musique des couleurs conspire avec l'extravagance des formes pour produire des images essentiellement poétiques, et l'on ne s'étonnera pas qu'il ait choisi le thème fascinant de *La Cathédrale engloutie* pour composer une suite qui est sans doute l'un des plus caractéristiques et complets témoignages de son inspiration (Cassou 1963, non paginé).

1 Le British Surrealist Group est créé en 1936 après une grande exposition surréaliste internationale organisée par la New Burlington Galleries, ainsi que par Henry Moore, Paul Nash, Roland Penrose et Herbert Read, à Londres en juin 1936. Elle est inaugurée par André Breton.

2 « *Debussy is for me a deeply visual musician [...]. The relation between music and painting is a vast field for thought [...].* ». Lettre de Ceri Richards à mademoiselle K. Armistead, 6 février 1960, Glynn Vivian Gallery, Swansea.

Deux cent quarante quatre œuvres plastiques, auxquelles peuvent être ajoutées cent trente quatre esquisses, s'inspirent de la musique de Claude Debussy³. Elles sont réalisées principalement entre 1957 et 1967. Notre catalogue des œuvres de Richards, en lien avec la musique, montre combien son inspiration musicale, à travers quelques pièces majeures de Debussy, enrichit, consciemment ou inconsciemment, sa recherche artistique et les réalisations qui en découlent.

La cathédrale engloutie, dixième prélude du Premier livre des *Préludes pour piano* de Debussy publié en 1910, est la pièce pianistique principale de l'inspiration de Richards. Quatre autres pièces génèrent des séries, de moindre importance quantitativement : *Poissons d'or* (deuxième série d'*Images*, 1907), *Jardins sous la pluie* (*Estampes*, 1903), *Clair de lune* (*Suite bergamasque*, 1890-1905) et *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (Premier livre des *Préludes*). Richards utilise aussi les deux derniers mouvements de *La mer* (1905) comme sous-titres à des *Cathédrales englouties* : « Dialogue du vent et de la mer » et « Jeux de vagues ». Un autre titre évoque Debussy. Il s'agit d'un dessin de 1946, *Le prélude de Debussy*⁴, qui fait très probablement référence au *Prélude* de la suite *our le piano* (1896-1901) (Bazin-Carrard 2011).

C'est à la fin des années 1950 que Richards semble découvrir, à travers *La cathédrale engloutie* de Debussy, une atmosphère particulièrement en phase avec sa sensibilité. Pour une émission de la BBC, en 1969, questionné sur le choix de la *Cathédrale engloutie* comme œuvre de référence, il explique combien les indications pianistiques de Debussy lui semblent visuelles :

C'est un prélude pour piano de Claude Debussy et [...] il est basé sur une légende d'une cathédrale engloutie sur la côte de Bretagne qui les matins d'été, les matins brumeux, était censée sortir des profondeurs de la mer [...] progressivement vous pouviez entendre le tintement des cloches et [...] à la fin les cantiques être chantés [...] progressivement, elle repartait dans les profondeurs de la mer. C'est le squelette de l'histoire. [...] J'ai trouvé l'atmosphère [...] je ne dirais pas impressionniste, mais [...] très visuelle et j'ai été frappé par les instructions pianistiques pour l'exécutant – elles n'étaient pas simplement techniques, elles étaient là pour créer une atmosphère⁵.

Nous avons recensé 173 *Cathédrales englouties* et 86 esquisses sur ce sujet. Certaines œuvres de ce corpus se caractérisent par deux éléments très importants :

3 Pour le catalogue des œuvres en lien avec la musique de Ceri Richards, voir Laure Bazin-Carrard 2012.

4 *The Debussy Prelude*, 1946, encre et aquarelle sur papier, 38 x 55,25 cm, collection particulière.

5 « This is a piano prelude by Claude Debussy and [...] it is based on a legend of a submerged cathedral of the coast of Brittany which on summer mornings, misty mornings, was supposed to emerge from the depths of the sea and [...] gradually you could hear the bells ringing and [...] eventually the [...] chants being sung and gradually it would return to the depths of the sea. That's the bare bones of the story. [...] I found the mood [...]. I wouldn't say impressionistic but [...] very visual and I was struck by the pianist instructions to the performer—they weren't merely technical, they were in order to [...] create a mood. » Conversation de Ceri Richards avec John Ormond, 6 novembre 1969, archives de la famille de Ceri Richards.

d'une part, des emprunts aux indications pianistiques pour les titres ou les sous-titres des tableaux, et, d'autre part, des citations musicales à travers les collages d'extraits de partition⁶ créant une intertextualité entre image et musique. Seule l'analyse de quelques tableaux empruntant aux indications pianistiques est développée dans cet article.

LES CATHÉDRALES ENGLOUTIES DE CERI RICHARDS AU REGARD DES INDICATIONS PIANISTIQUES DE CLAUDE DEBUSSY

La cathédrale engloutie, dixième prélude du premier livre, est créé par Debussy le 25 mai 1910, avec trois autres préludes, *Danseuses de Delphes*, *Voiles* et *La danse de Puck*. Les indications pianistiques poétiques du compositeur, les sonorités engendrées par son écriture musicale et le graphisme de la partition guident le travail de Richards.

Six indications pianistiques porteuses d'atmosphères conduisent notre étude : « Profondément calme (dans une brume doucement sonore) » (mesure 1), « Peu à peu sortant de la brume » (mesure 16), « Augmentez progressivement » (mesure 20), « Sonore sans dureté » (mesure 28), « Flottant et sourd » (mesure 72) et « Comme un écho de la phrase entendue précédemment » (mesure 72)⁷.

« Profondément calme (dans une brume doucement sonore) »

Debussy, sur les deux premières mesures de sa partition, indique « Profondément calme », puis entre parenthèses « dans une brume doucement sonore » : pas de thème, pas de ton. La première mesure du prélude indique une alternance de mesures simples et composées par l'équivalence. Binaire et ternaire se succèdent dès les quinze premières mesures⁸.

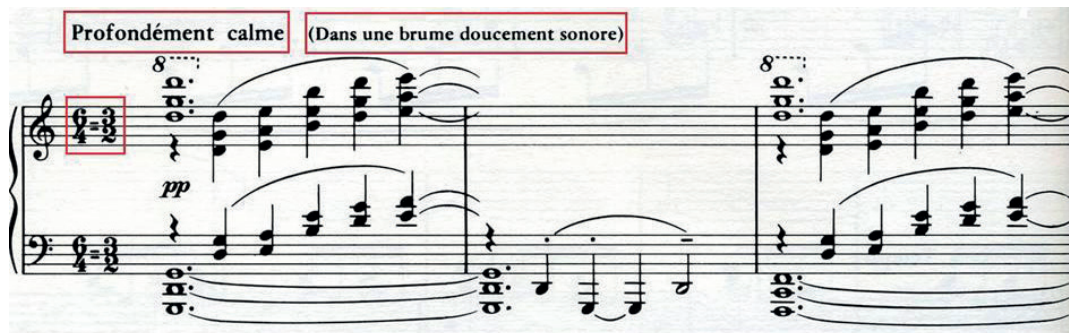


Figure 1 : Claude Debussy, *La cathédrale engloutie*, mes. 1-3.

6 Tous les collages trouvés proviennent de la partition de *La cathédrale engloutie* de Debussy.

7 Le titre du prélude, *La cathédrale engloutie*, et toutes les indications d'atmosphères de la partition sont laissés en français par Richards. Ils ne sont jamais traduits en anglais par le peintre. Les titres anglais que l'on trouve dans les séries debussystes sont des sous-titres, souvent donnés par les galeristes, et ne proviennent alors pas de la partition.

8 Cette équivalence pose problème aux interprètes car les mesures à 8va génèrent un tempo très lent, ce que les pianistes respectent généralement. C'est le cas de Walter Gieseking. L'alternance binaire/ternaire que présente Richards est conforme à ce qu'indique la partition.

1. *Profondément calme*, 1959

Richards, sensible aux « proportions du temps », à la « géométrie des rythmes » et à la « division des espaces »⁹ mêle aussi binaire et ternaire dans son tableau intitulé *Profondément calme*, daté de 1959.



Figure 2 : Ceri Richards, La cathédrale engloutie (profondément calme), 1959.
Huile sur toile, 152 x 152 cm. Israel Museum, Jerusalem¹⁰.

Dans le premier tiers du bas du tableau, posée sur des rectangles ocres, une bande horizontale grise dessine trois créneaux. À l'intérieur de celle-ci, six formes arrondies beige clair s'inscrivent dans un effet rythmique qui correspond parfaitement à la superposition du 6/4 et du 3/2, entendue dans l'égrenage des noires (mesures composées binaires) et des blanches (mesures simples ternaires).

⁹ « I listen with interest and delight to the minutiae of sound against sound, structure and so on. [...] There is certainly a deep link between music and painting—the proportions of time—the geometry of rhythms and the division of spaces. This is true also about architecture and poetry. The sensuous entity that a piece of music or painting becomes ensues from special adjustments of these elements. » Ceri Richards, cité dans Barber 1964, p. 33.

¹⁰ Voir : <http://www.imj.org.il/imagine/collections/item.asp?table=comb&itemNum=191994> (consulté le 14 décembre 2016).

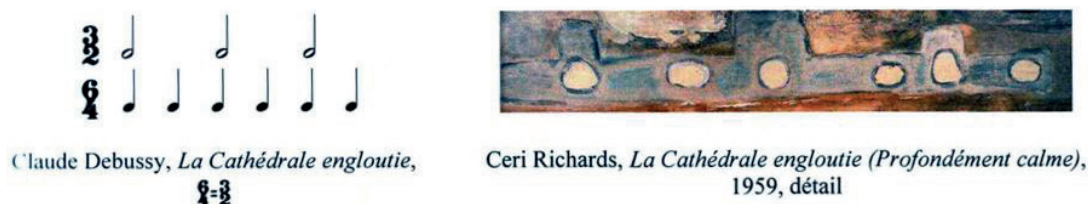


Figure 3 : Ceri Richards, La cathédrale engloutie (profondément calme), 1959.
Équivalences binaire-ternaire.

Des formes, peut-être des éléments d'architecture, sont posées sur le sable d'un fond marin. Au loin, l'horizon de la mer et peut-être l'horizon du ciel se dessinent en gris-bleu et bleu. Deux cercles auréolés de carrés gris sont disposés sur la toile. L'un, à gauche, est irrégulier. L'autre, à droite, plus petit que le premier, est un carré parfait.

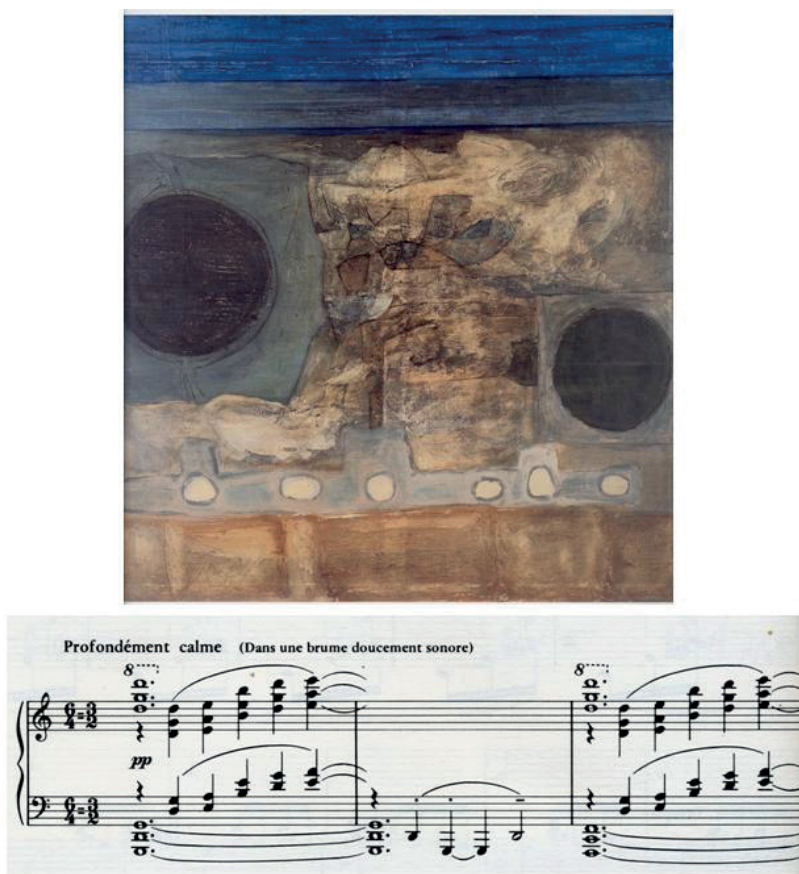


Figure 4 : Ceri Richards, La cathédrale engloutie (profondément calme), 1959.

Cet effet descendant nous conduit de gauche à droite, comme la quinte *ré-sol* de la main gauche de la deuxième mesure. Les lignes horizontales très prononcées du tableau, comme les trois grandes liaisons parallèles qui prolongent l'accord de la première et de la troisième mesures, créent une grande stabilité. Les effets conjugués de profondeur et de calme sont accentués par les deux surfaces carrées grises installées dans la bande centrale. « Symbole du monde stabilisé » (Chevalier et Gheerbrant 1982) le carré contient le cercle, prolongation du point en surface.

Ces deux formes combinées créent un effet de double « résonance¹¹ » picturale qui pourrait faire écho aux accords isomorphes de quarts et quintes superposées. Ils ne comportent que deux notes, deux intervalles, générant deux couleurs sonores simultanées dans le prélude de Debussy et deux représentations formelles et colorées en une seule, pour Richards.

À cette première interprétation peut s'en juxtaposer une seconde. Dans cette première page du prélude (mesures 1-15), Debussy étale les accords de quarts et quintes en noires à l'intérieur d'un accord en ronde pointée posée sur le premier temps et dont la résonance se prolonge au-delà de la mesure, comme un bourdon de cloche. L'effet sonore des accords en noires en mouvement sur le clavier (le cercle) est à l'intérieur de l'accord en ronde pointée posé sur le premier temps (le carré). À l'écoute, cet effet de double résonance est fortement perceptible et peut se transposer formellement en un carré dans lequel se développe un cercle qui n'en touche pas les bords, ce qui est également le cas sur le clavier et sur la partition.

2. *Profondément calme*, 1962

Profondément calme de 1962 présente deux parties horizontales nettement distinctes. Dans la partie inférieure, un clavier vertical est suggéré et forme le centre d'une symétrie axiale à l'intérieur d'une arche. Dans la partie supérieure, une forme ovoïde est couchée. En son centre, auréolés de bleu pâle, des petits cercles, peut-être la préfiguration des cloches à venir, sont dessinés, collés les uns aux autres. Dans plusieurs constructions en relief sur le thème de *La cathédrale engloutie*, Richards colle dans des formes similaires des grelots, objets infantiles qui symbolisent les sons des cloches.

La partie supérieure et la partie inférieure sont deux images en miroir : le clavier qui exécute *La cathédrale engloutie* et le son projeté à la surface. C'est « dans une brume doucement sonore » que commence le prélude. La forme ovale couchée de la partie supérieure est constituée de deux liaisons qui enferment une couleur grise, couleur de « brume », éclairée par une percée bleutée apportée par le « son » des clochettes.

Dans la partition, à la mesure 7, apparaît une mélodie¹² jouée sur trois octaves et sur une pédale de *mi* dans l'aigu du piano. Aux mesures 11 et 12, sont écrits les premiers crescendo et decrescendo du morceau.

11 Pour l'utilisation de ce terme, voir Kandinsky [1954]1989, p. 113-120.

12 Pour Philippe Charru, c'est le premier thème (1997, p. 63-86). Pour Marcel Bitsch, c'est le thème « a » (s.d., p. 24-25). Selon Roy Howat, il préfigure le thème central du prélude ([1983]1999, p. 159-162).



Figure 5 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie (profondément calme)*, 1962.
Huile sur toile, 127 x 101,5 cm. Collection particulière.

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

8^{me} *pp*

7 Doux et fluide

11 12

13 *pp* (sans nuances)

Figure 6 : Claude Debussy, *La cathédrale engloutie*, mes. 1-15.

Cette phrase musicale indiquée « doux et fluide », particulièrement aux mesures 11 et 12, est ce que l'on perçoit de la cathédrale engloutie en ce début de prélude : une mélodie qui émerge des profondeurs lointaines. Elle semble être le reflet de la cathédrale enfouie que l'on ne voit pas.

Richards reprend le graphisme de la partition pour créer la forme de la partie supérieure du tableau. Dans les quinze premières mesures, la cathédrale se laisse deviner par la trace sonore qu'elle fait entendre du fond de l'eau à la surface de la mer. Ici, le mouvement immuable des vagues se fige pour ouvrir une parenthèse sonore. Richards semble produire l'équivalent pictural de ce que donne à entendre Debussy : une cathédrale enfouie dont le reflet est une image sonore.

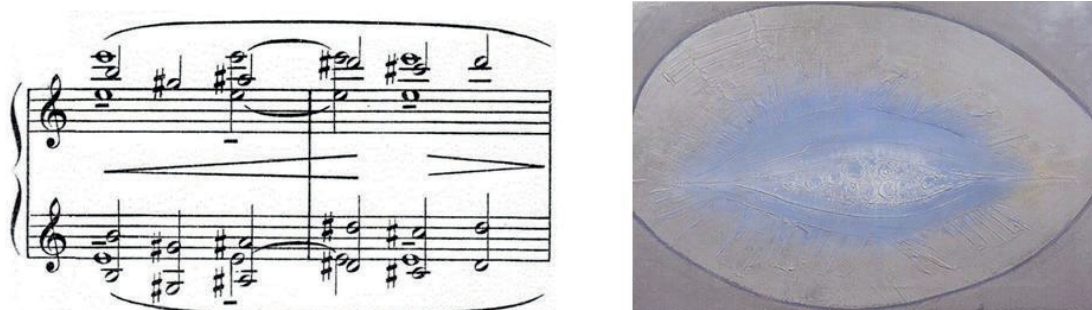


Figure 7 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie* (profondément calme), 1962.
Graphisme, mes. 11-12, et forme picturale.

« Peu à peu sortant de la brume »

La deuxième indication d'atmosphère retenue par Richards pour les titres ou sous-titres de ses *Cathédrales englouties* est : « peu à peu sortant de la brume ».

Sur des triolets de croches graves à la main gauche, toujours dans la nuance *pianissimo*, des accords montent et descendent à la main droite dans le ton de *si* majeur, éclairés par un accord aigu dans la nuance *p* et indiqué « marqué ». Il est formé de neuf notes (*fa*#, *sol*#, *si*, *fa*#, *sol*#, *fa*#, *sol*#, *ré*#, *sol*#) qui résonnent sur la mesure entière.



Figure 8 : Claude Debussy, *La cathédrale engloutie*, mes. 16-19.

Dans *La cathédrale engloutie* (*peu à peu sortant de la brume*) de 1961, Richards extrait de la partition une perception sonore et visuelle pour construire sa peinture. La perception sonore et visuelle de ces quatre mesures de la partition amène une imagerie très différente.

Pour Richards qui « écoute avec intérêt et ravissement les petits détails infimes du son contre son, de structure¹³ », les frottements ou peut-être les « frôlements¹⁴ » de l'accord de seconde teintent et résonnent comme le son d'une cloche un peu lointaine encore.

L'image des blocs collés les uns aux autres rappelle étrangement l'amalgame des notes de l'accord du premier temps des mesures 17 et 18 dont la sonorité campanaire légèrement étouffée est également évoquée par les images de petits cercles, symboles des cloches.

¹³ Voir note 9.

¹⁴ Vladimir Jankélévitch ([1976]1989, p. 89) explique que la tangence de l'intervalle de seconde majeure (renversement de l'accord de septième) est un « frôlement » plutôt qu'un « frottement ».

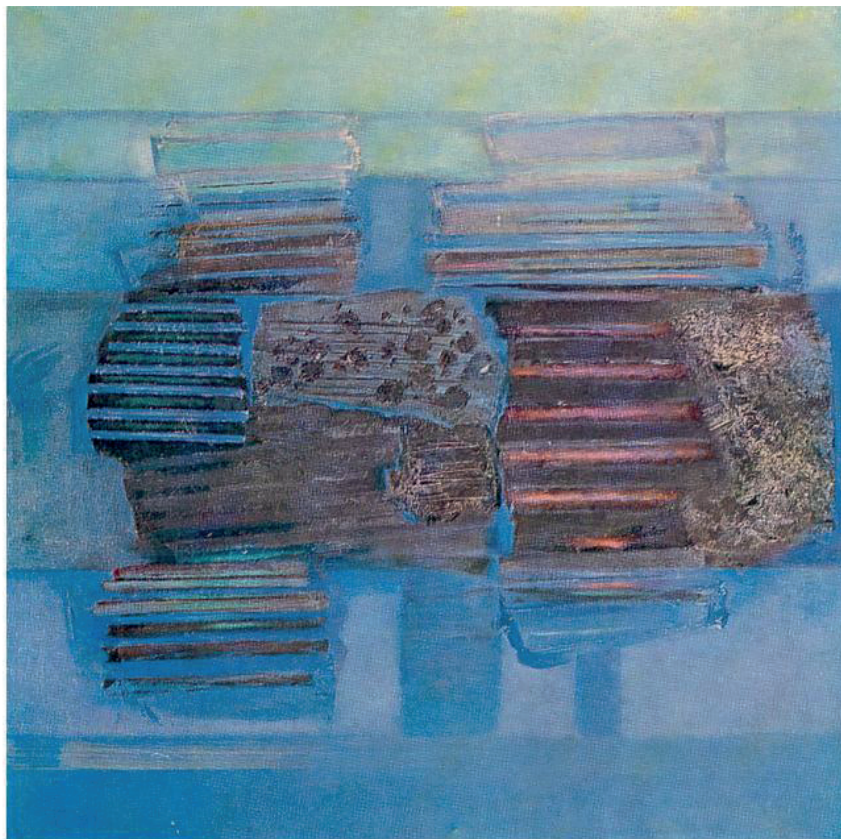


Figure 9 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie (peu à peu sortant de la brume)*, 1961.
Huile sur toile, 127 x 127 cm. British Council Art Collection, Londres.



Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*,
mes. 17 et 18, premier temps

Ceri Richards, *Peu à peu sortant de la brume*,
1961

Figure 10 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie (peu à peu sortant de la brume)*, 1961.
Accord de seconde majeure et formes agglomérées.

« Augmentez progressivement »

La troisième indication d'atmosphère présente dans les titres de tableaux de Richards est : « augmentez progressivement ». Cet extrait, qui conduit de la mesure 20

à la mesure 28, est un crescendo progressif partant d'un piano (mesure 19) et allant vers un *fortissimo*. Il conduit au ton de *do* majeur.

Figure 11 : Claude Debussy, *La cathédrale engloutie*, mes. 20-30.

Cette nouvelle atmosphère commence réellement une mesure auparavant avec la couleur de *mi*^b majeur qui apparaît mesure 19. La mélodie, dessinée par les accords de la main droite, fait alterner deux motifs : motif de *si, do, fa* (intervalles de seconde et de quarte) et motif de *si, do, sol* (intervalles de seconde et de quinte)¹⁵. Elle annonce le carillon des mesures 22 à 27 en octaves sur trois notes, *sol, la, ré*, répété cinq fois sur un rythme de blanches (mesures 22 et suivantes), alternativement à la main gauche et à la main droite. Ce carillon retentissant prépare progressivement l'entrée du thème de choral de la mesure 28.

Le motif sur trois accords, « répétition obstinée et pesante de l'invariant *sol-la-ré* » (Charru 1997, p. 66), est entendu depuis le début de la pièce en différentes transpositions, enrichissements harmoniques et variations d'intervalles subis « d'atmosphères » en « atmosphères ». Il présente, à chaque transformation, le même profil mélodique que celui des premières mesures du prélude égrené en mouvement ascendant.

15 Dans son analyse (niveau neutre) du début du prélude, Jean-Jacques Nattiez (1997, p. 7-20) montre que le motif mélodique de trois notes, *ré-mi-si* (2^{nde} – 5^{te}), génère des microstructures et macrostructures qui construisent l'ensemble de la pièce.

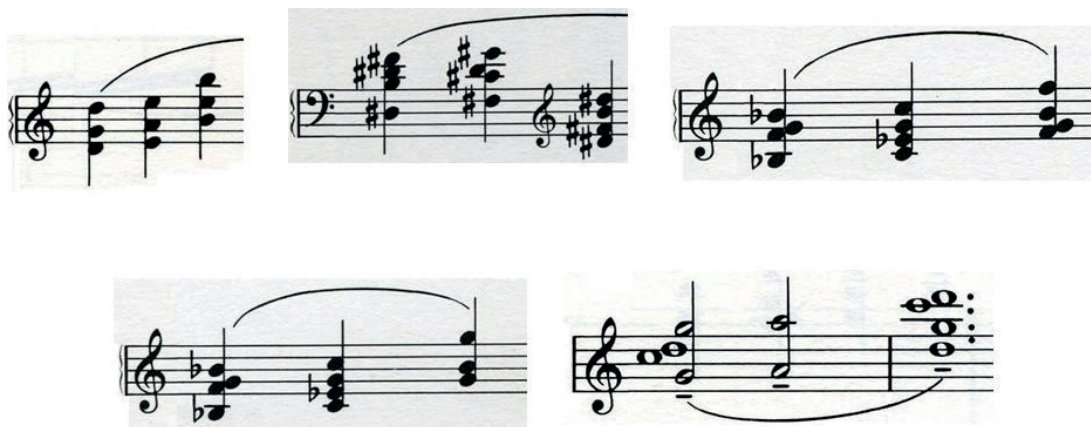


Figure 12 : Claude Debussy, *La cathédrale engloutie*, mes. 1, 18, 20, 21 et 22.

Le triptyque *Augmentez progressivement* que Richards réalise, entre 1960 et 1961, à partir de ce passage est de grande ampleur et présente un élément récurrent du langage de Richards pour ses *Cathédrales englouties* : le cercle.



Figure 13 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie (augmentez progressivement)*, 1960-1961.
Huile sur toile, 152 x 456 cm. National Museum of Wales, Cardiff.

La partie droite du triptyque, composée d'une forme marron étrange couverte de cercles, est énigmatique. Dans les parties gauche et centrale, trois cercles auréolés de différents bleus, de gris, de noir ou de rouge se détachent de ce qui pourrait évoquer un fond marin relativement mouvementé dans des camaïeux de bleus. Des traînées de couleurs jaune orangé, formant une courbe soulignant les trois cercles, appellent le regard en son centre.

Les trois cercles bleutés surgissent de la toile à la manière du motif campanaire de trois notes, exposé en octaves, qui émerge lors des descentes d'octaves dans l'aigu puis dans le grave du piano en mode de *ré* (mesures 23-27).

Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, mes. 22-23,
main droiteClaude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, mes. 23-24,
main gaucheCeri Richards, *Augmentez progressivement*, 1960-1961Ceri Richards, *Augmentez progressivement*, 1960-1961Figure 14 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie* (augmentez progressivement).

Graphisme musical et réalisation musicale.

Lorsque nous comparons ces cercles à ceux de *Profondément calme* de 1959 (voir figure 2), la première *Cathédrale engloutie* analysée, nous remarquons qu'ils ne s'inscrivent pas dans un carré. Harmoniquement, rythmiquement et visuellement, les trois accords, qui se déploient librement, n'ont ni la pureté des accords de quarts et quintes des premières mesures qui offraient une double résonance à l'oreille de l'auditeur, ni l'effet de bourdon qui les accompagnait. Stabilité et calme sont absents de ce passage musical qui offre croisements et irrégularités graphiques et sonores, desquels émergent trois sons retentissants.

Les bleus dans les cercles apportent au triptyque une expressivité intense « pleine de profondeur¹⁶ », ainsi qu'« une véritable sorte de violence¹⁷ » recherchée par Richards pour exprimer cet extrait musical. Il rejoint Wassily Kandinsky qui écrit dans *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* que les « couleurs profondes sont renforcées dans leur effet par des formes rondes (ainsi le bleu dans le cercle) » (Kandinsky [1954]1989, p. 117).

En représentant trois blocs circulaires, Richards semble, là encore, intégrer dans sa toile un fragment de la partition rappelant le motif construit sur trois « blocs » sonores, thème obsédant que l'oreille retient et suit jusqu'à la section suivante. Blocs sonores individualisés par leurs densités, leurs anneaux et leurs couleurs, ils offrent visuellement une continuité motivique grâce à la liaison orangée, à l'image du

16 « *Augmentez progressivement* which is very expressive of the [...] sound of bells at their strongest, tremendous sort of force [...]. I also in order to create this sort of [...] equivalent for this piano instruction of *Augmentez progressivement* I painted my biggest picture triptych which was very sombre, full of depth and [...] force. » Conversation de Ceri Richards avec John Ormond, 6 novembre 1969, archives de la famille de Ceri Richards.

17 « *Tremendous sort of force.* » Voir propos de Richards cités note 16.

fragment musical, accentué par une bande horizontale qui semble lier les trois formes entre elles en arrière-plan (voir figure 14).

« *Sonore sans dureté* »

La quatrième indication de Debussy trouvée dans les titres des tableaux de Richards est « sonore sans dureté ». Elle suit la section musicale précédente. Le thème se présente comme un choral d'orgue éclatant en accords de quintes parallèles : « La tonalité d'*ut* est atteinte avec un *ut* immense, le thème éclate en accords isomorphes d'une puissance maximale », écrit André Boucourechliev (2005, p. 55).

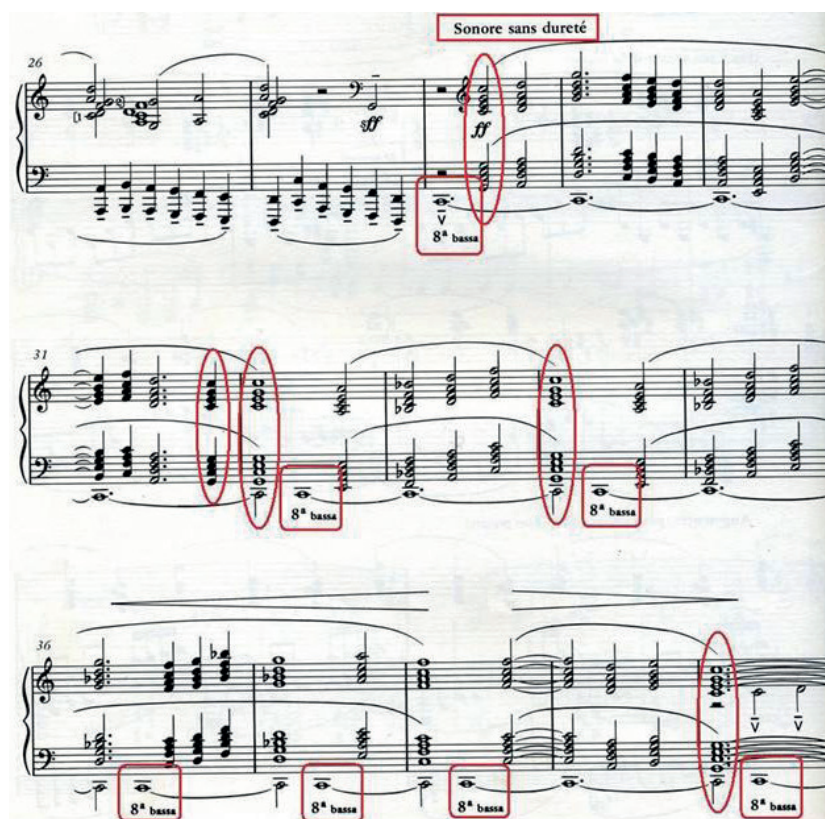


Figure 15 : Claude Debussy, La cathédrale engloutie, mes. 26-40.

*Sonore sans dureté*¹⁸ de 1962 offre à notre regard un rouge éclatant sur les deux tiers supérieurs du tableau : une impression de soleil sorti de l'eau, non sans lien avec certains tableaux de Claude Monet.

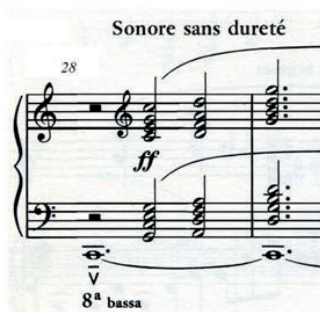
18 Voir : <http://visualarts.britishcouncil.org/exhibitions/exhibition/first-indian-triennale-1968/object/la-cathedrale-engloutie-sonore-sans-durete-richards-1962-p346>.



Figure 16 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie (sonore sans dureté)*, 1962.
Huile sur toile, 127 x 127 cm. British Council Art Collection, Londres.

Le changement de couleur, qui juxtapose bleus et rouges sortant de l'eau, est presque unique dans la série des *Cathédrales englouties* de Richards et semble répondre à l'affirmation tonale de *do* majeur entendue grâce au thème en quintes parallèles exposé sur une pédale de *do* à partir de la mesure 28 et dont l'incipit mélodique (*do*, *ré*, *sol*) reprend le motif de trois notes évoqué tout au long des deux premières pages.

Ce motif thématique qui sous-tend *La cathédrale engloutie* est présent dans le bas du tableau à travers les trois cercles inscrits dans des carrés.



Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*,
mes. 28-29

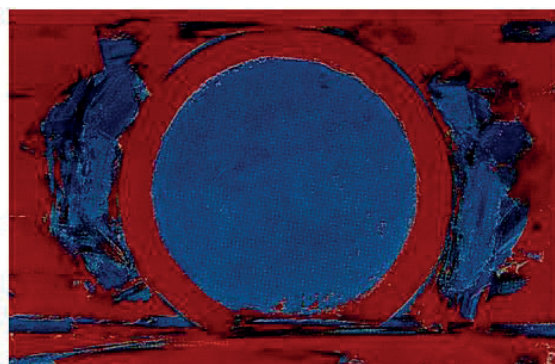
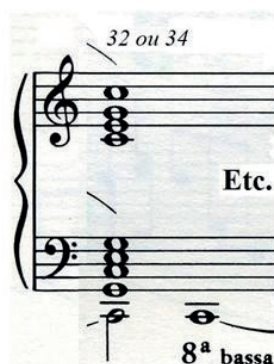


Ceri Richards, *Sonore sans dureté*, 1961,
détail

Figure 17 : Ceri Richards, *Sonore sans dureté*, 1961. Trois accords isomorphes.

Par ailleurs, avec le rouge, Richards semble peindre la résonance d'un accord parfait de *do* majeur.

Dans la partition, les mesures 32 et 34 affirment fortement le *do* majeur avec répétition de la pédale de *do* sur le deuxième temps. La pureté sonore de l'accord parfait, construit de tierce en tierce, semble avoir son équivalent dans l'anneau rouge parfait qui se détache du bleu, couleur dominante utilisée pour les autres indications pianistiques.



Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*,
mes. 32 et 34

Ceri Richards, *Sonore sans dureté*, 1961,
détail

Figure 18 : Ceri Richards, *Sonore sans dureté*, 1961. Résonance musicale et picturale de *do* majeur.

Dans le prélude, l'arrivée de « *Sonore sans dureté* » est la première réelle affirmation tonale, car jusque-là les tonalités étaient suggérées et fugitives. Richards, comme Debussy, éclaire d'une tonalité nouvelle sa toile : c'est le rouge d'un bloc sonore éclatant comme le soleil au dessus de la mer. Ici le tableau « sonne » oserions-nous dire en *do* majeur. Le son du piano résonne dans toute sa plénitude harmonique tonale.

« *Flottant et sourd* »

La cinquième indication pianistique qui donne un titre à un tableau est « *flottant et sourd* ». Le thème de choral de « *sonore sans dureté* » réapparaît identique mélodiquement, harmoniquement et rythmiquement¹⁹ dans une tessiture plus grave.

« *Flottant et sourd* » est indiqué sous la main gauche²⁰ qui joue des croches régulières dans le registre le plus grave du piano sur les trois notes (*do*, *ré*, *sol*) du motif générateur du thème de choral. À partir de ce motif déployé en quatre notes, Debussy crée un effet d'ondulation graphique et sonore.

¹⁹ Seules deux mesures font exception. Les mesures 82-83, tout en contenant les trois accords, sont simplifiées et l'effet sonore étiré par rapport aux mesures 38-39 du thème initial.

²⁰ Dans l'édition originale de 1910, « *flottant et sourd* » et « *comme un écho de la phrase entendue précédemment* » sont indiqués sans parenthèse. Dans l'édition Durand révisée en 2004, ces deux indications sont entre parenthèses.

Figure 19 : Claude Debussy, *La cathédrale engloutie*, mes. 72-78.

Flottant et sourd, datée de 1965, est une peinture tardive de la série des *Cathédrales englouties*. Au milieu de lignes parallèles ondulantes qui suggèrent le mouvement général de la main gauche, quatre cercles inscrits dans des formes proches du carré se détachent.



Figure 20 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie (flottant et sourd)*, 1962-1965.
Huile sur toile, 102 x 127 cm. Lieu de conservation inconnu.

Ils pourraient d'une part évoquer les quatre notes différentes qui constituent la mélodie de basse, mais, d'autre part, ils pourraient être aussi l'équivalent du début de ce motif flottant dont la continuité est suggérée par le cercle interrompu et dont ils reproduisent la courbe.

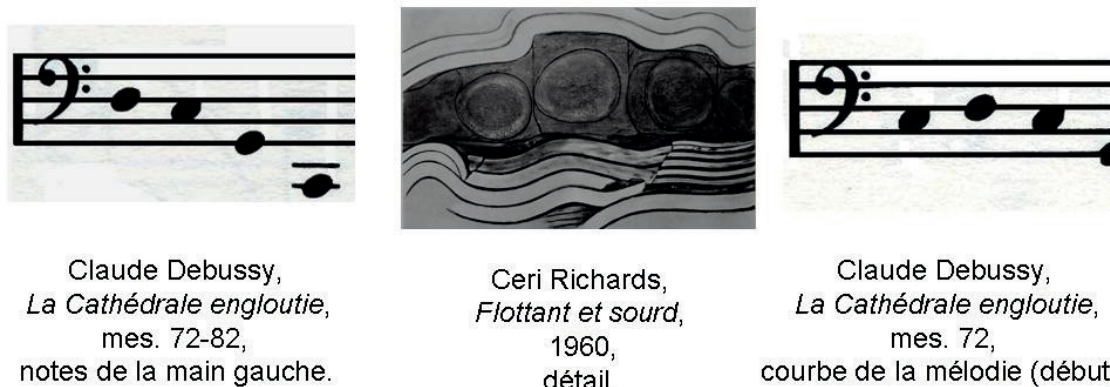


Figure 21 : Ceri Richards, *La cathédrale engloutie* (flottant et sourd), 1960.
Courbes mélodiques et picturales.

Par ailleurs, une des caractéristiques du langage plastique de Richards est sa représentation de la double résonance formelle « cercle-carré » dont une de nos interprétations est la présence d'une double résonance sonore. Elle est bien présente dans ce passage avec, à la basse, un fond sonore très grave noyé dans la pédale, sur lequel se pose une mélodie d'accords, « écho d'une phrase entendue précédemment ». Avec *Flottant et sourd*, Richards montre deux perceptions d'une même atmosphère musicale, microscopique et macroscopique.

CLAUDE DEBUSSY ET CERI RICHARDS : CORRESPONDANCES

La série des *Cathédrales englouties* est unanimement reconnue comme un ensemble d'œuvres exceptionnelles par les critiques d'art britanniques des années 1950 et 1960. Avec cette série, Richards quitte le figuratif pour un style abstrait unique qui n'entre pas dans la ligne esthétique de ses proches contemporains. David Thompson le rappelle ainsi :

La série des *Cathédrales englouties* révèle, pour lui, une nouvelle forme de clarté formelle assez nouvelle, et les formes et les idées formelles qu'il utilise maintenant, bien que demeurant entièrement personnelles et exprimant l'habituelle complexité de ses références poétiques, se sont faites, à leur façon, au style contemporain abstrait²¹.

21 « The Cathédrale engloutie series reveals, for him, a quite new kind of formal clarity, and the shapes and formal ideas he is now employing, while remaining entirely personal and expressing his usual complexity of poetic reference, have come to terms in their own way with the contemporary abstract idiom » (Thompson 1963, p. 37).

Cette évolution stylistique s'opère par le choix d'un sujet musical aux multiples interférences. Aux emprunts musicaux (piano, clavier, touches, pupitres, partitions exactes ou suggestions de partitions, clochettes ou grelots, titres de tableaux, citations musicales) s'ajoutent, pour l'ensemble de la série des *Cathédrales englouties*, des éléments d'architecture émergeant des flots marins : colonnes, voûtes, rosaces, arcs ou arches, cercles (ou bases de colonnes), piliers. Des éléments de la nature (crabe, algues, sable, eau, rocs ou rochers), ainsi que des formes géométriques, s'intègrent à ce vocabulaire. « Reflet dans l'eau », « reflet d'une chose enfouie dans les profondeurs » et « architecture tremblante et diffluente » (Jankélévitch [1976]1989, p. 75), tout cela Richards le montre dans sa série. Le foisonnement créatif qu'engendre le prélude de cinq pages est tout à fait exceptionnel et répond à sa monumentalité :

C'est le plus amplement développé de tous les préludes du Premier Livre, le plus puissant aussi, et son écriture pianistique, avec ses grands blocs d'accords étagés sur sept octaves, est réellement monumentale (Halbreich [1962]1980, p. 585-586).

Richards entend les sons de la nature dans la musique de Debussy. « Debussy est un compositeur visuel », dit-il à Alan Bowness, « ses sons et ses structures sont dérivées d'une sensibilité visuelle. Il me donne un sentiment des sons de la nature, comme Monet le fait²². »

À Noel Barber qui lui demande pourquoi *La cathédrale engloutie* le fascine tant, Richards répond :

Parce que je trouve la musique de Debussy très évocatrice visuellement. Pensez seulement à ses titres, combien ils sont évocateurs visuellement. Pour moi de toute façon Debussy produit une image visuelle immédiatement [...]. [Il] me semble avoir utilisé plus que d'autres musiciens la technique de l'impressionnisme pour produire ce qui est comme un moment dans le temps – un fragment de nature, sans avoir nécessairement un début et une fin²³.

Les propos de Richards, qui suggèrent « un lien profond entre musique et peinture – les proportions du temps, la géométrie des rythmes et la division des espaces²⁴ », confirment ce que les analyses montrent : le langage debussyste est une source d'images foisonnantes par les titres évocateurs, par les sons qu'il génère et aussi, pour *La cathédrale engloutie*, par le graphisme de la partition. La démarche artistique

22 « Debussy is a visual composer [...] his sounds and structures are derived from a visual sensibility. He gives me a feeling of the sounds of nature, as Monet does » (Bowness 1964, p. 10).

23 « Because I find the music of Debussy very evocative visually. Just think of his titles, how visually evocative they are. To me anyway Debussy produces a visual picture immediately. The sound in Debussy more than in most other musicians whom I also enjoy reminds one of an impressionist painting. Perhaps I'm also influenced by Debussy interest in art. Don't imagine there aren't other musicians whom I also find visually evocative, but even so Debussy seems to me to have used more than other musicians the technique of impressionism to product what is like a moment in the time—a nature fragment, without necessarily having a start or an end » (Barber 1964, p. 32-33).

24 Voir note 9.

de Richards rejoint l'approche analytique adoptée par André Boucourechliev dans Debussy. La révolution subtile :

La nature profonde du langage de Debussy, la manière dont il est conçu, écrit et perçu, relève plutôt de la phénoménologie et de l'expérience propre de l'analysant [...] (Boucourechliev 2005, p. 30).

À travers la série des *Cathédrales englouties*, Richards nous livre sa propre analyse phénoménologique du prélude pour piano de Debussy et recherche les « fragments de nature » évocateurs en célébrant la « religion de la mystérieuse nature », si chère à Debussy qui écrit :

Je ne pratique pas selon les rites consacrés. Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. [...] Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau dépose en nous de multiples impressions. Et, tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en pourra trouver de plus juste, ni de plus sincère. Seulement ainsi, un cœur destiné à la musique fait les plus belles découvertes. Si je vous parle ainsi, ce n'est pas pour vous proposer l'opulent étalage d'une morale artistique, mais pour vous prouver justement que je n'en ai pas. J'abomine les doctrines et leurs impertinences. C'est pourquoi je veux écrire mon songe musical avec le plus complet détachement de moi-même. Je veux chanter mon paysage intérieur avec la candeur naïve de l'enfance (Debussy [1971]1987, p. 324-325)²⁵.

Les sonorités pianistiques, qui s'éloignent de l'harmonie traditionnelle, et l'écriture formelle de *La cathédrale engloutie* semblent toucher profondément Richards. Il voit ressurgir son enfance enfouie : la vie familiale marquée par la religion et bercée par la musique et la mer.

Richards se plonge dans le mystère de la naissance et de la mort, un de ses thèmes de prédilection qui l'accompagne tout au long de sa vie. Selon Stefan Jarocinsky :

Presque toute la musique de Debussy émerge du silence, s'évanouit par moments et retombe dans le silence ; le compositeur semble écouter les mystères de la vie, de la mort, du « supra-sensible » (Jarocinsky 1970, p. 168).

Dès 1959, Richards écrit à Lucille Frost, une de ses amis, que ce thème « contient tous les thèmes » :

J'ai travaillé, depuis que vous nous avez vus, sur le thème de *La Mer* – Pourquoi ! l'environnement de ma jeunesse – et un environnement dans lequel j'aime aussi

25 Claude Debussy à Henry Malherbe, « M. Claude Debussy et "Le Martyre de Saint Sébastien" », *Excelsior*, 11 février 1911.

revenir jusqu'à maintenant – j'ai deux grandes toiles qui sont nouvelles – bien sûr *La Cathédrale engloutie* est vraiment la cause de cela [...] – elle est toujours là mais la mer a affirmé son lent silence sinueux sur elle, sonore et presque impénétrable mais je ne veux pas seulement peindre ses profondeurs – je veux peindre sa surface – de façon à ce qu'elle puisse scintiller et être un miroir – ou illuminer comme un arc-en-ciel – Je trouve troublante cette absorption dans un thème – quelque chose manque – ou je ne me suis pas assez profondément imprégné de ce thème pour découvrir qu'il contient tous les thèmes –²⁶.

CONCLUSION

L'approche musicale qui nourrit les œuvres debussystes de Richards, particulièrement ses *Cathédrales englouties*, est tout à fait spécifique à cette période de son art. Le son debussyste et les indications pianistiques de *La cathédrale engloutie*, que le peintre trouve très « visuelles » le fascinent. Avec Debussy, Richards, en complet dialogue avec la musique, s'approche de la traduction interartistique.

Dans un court poème qu'il dédie à Richards après une visite à son domicile londonien en 1967, le poète Roberto Sanesi évoque avec subtilité les correspondances entre la musique, la poésie et la peinture qui interagissent dans l'œuvre du peintre. L'évocation de Debussy se mêle à celle de Ludwig van Beethoven, autre source d'inspiration musicale majeure pour Richards :

Les notes de Debussy
descendent sur le crâne de Beethoven, goutte à goutte,
en une pluie insistante²⁷.

BIBLIOGRAPHIE

Barber, Noël (1964), *Conversations with Painters*, Londres, Colins.

Bazin-Carrard, Laure (2011), « *Le prélude de Debussy* de Ceri Richards », Florence Collin (dir.), *Musique et arts plastiques. Hommage offert à Michèle Barbe, de ses étudiants et amis*, Paris, Observatoire musical français, série « Musique et arts plastiques », n° 7, p. 105-110.

26 « *I have work since you saw us last on the Sea theme – Why! my early background – and a background I also love to return to now—I have two large canvases which are new—of course La Cathédrale Engloutie is the cause of it really [...]—It is still there but the sea has asserted its slow sinuous silence over it sonorous and almost impenetrable but I don't want to paint only his depth—I want to paint its surface—so that it can glitter and be a mirror—or light like a rainbow—I find this absorption with a theme disturbing—something is omitted—or I haven't saturated myself deeply enough on this theme to discover that it contains all themes.* » Lettre de Ceri Richards à Lucille Frost, datée du 5 août 1959, Aberystwyth, Bibliothèque nationale du Pays de Galles.

27 « *The snowdrops gleam from the garden. An owl and a hare / with cloven lip regard with distrust / the petals thick with matter, and the frost / on the wall has divided the shadows. The lion hunt / in variations recurs in the study kindled / by an unfinished Eden grove. / Debussy's notes / descend on Beethoven skull, drop upon drop, / in an insistent rain.* » Poème de Roberto Sanesi dans une lettre adressée à Ceri Richards datée du 25 octobre 1970, Aberystwyth, National Library of Wales.

- Bazin-Carrard, Laure (2012), « La musique dans la vie et l'œuvre du peintre Ceri Richards », Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne.
- Bitsch, Marcel (s. d.), *Claude Debussy, Préludes pour Piano*, livre I, Paris, Combre.
- Boucourechliev, André (2005), *Debussy. La révolution subtile*, Paris, Fayard.
- Bowness, Alan (1964), « Music in Colour in the Painting of Ceri Richards », *Motif*, n° 12 (hiver), p. 10.
- Cassou, Jean (1963), *Trois artistes britanniques. Robert Adams, Hubert Dalwood, Ceri Richards, 23 octobre-1^{er} décembre 1963*, Paris, Musée national d'art moderne.
- Charru, Philippe (1997), « Une analyse des 24 *Préludes pour le piano* de Claude Debussy », *Analyse musicale*, numéro spécial Debussy (mars), p. 63-86.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafond.
- Debussy, Claude ([1971]1987), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard.
- Debussy, Claude (2005), *Correspondance (1872-1918)*, Paris, Gallimard.
- Gooding, Mel (2002), *Ceri Richards*, Dumfriesshire (Scotland), Cameron & Hollis.
- Halbreich, Harry, et Edward Lockspeiser ([1962]1980), *Debussy*, Paris, Fayard.
- Henry, Michel ([1988]2005), *Voir l'invisible chez Kandinsky*, Paris, Quadrige/PUF.
- Howat, Roy ([1983]1999), *Debussy in Proportion, a Musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jankélévitch, Vladimir ([1976]1989), *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon.
- Jarocinsky, Stefan (1970), *Debussy. Impressionnisme et Symbolisme*, Paris, Seuil.
- Kandinsky, Wassily ([1954]1989), *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël.
- Kandinsky, Wassily ([1970]1991), *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard.
- Langham Smith, Richard ([1997]2009), *Debussy Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (1997), « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La cathédrale engloutie* de Debussy », *Protée 3. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 25, n° 2 (automne), p. 7-20.
- Thompson, David (1963), *Ceri Richards*, Londres, Methuen.