

La dissonance en peinture.

Étude d'un déplacement catégoriel à partir de l'œuvre picturale de Kandinsky et de Schoenberg avant 1914

Patrick DAVOINE

Université Lumière Lyon 2 – LCE

Le 21 décembre 1908 eut lieu la création du *Quatuor n° 2* op. 10 de Arnold Schoenberg à Vienne dans la salle Bösendorfer, et pour la première fois dans son œuvre – et dans l'histoire de la musique – la musique s'est faite atonale¹. Reposant en partie sur la mise en sons de poèmes extraits du recueil *Der siebente Ring*² du poète allemand Stefan George, le quatuor fait effectivement entendre des phénomènes sonores littéralement inouïs qui traduisent l'affranchissement des règles usuelles de la composition tonale et du principe de consonance³. Les effets dissonants qui en résultent – jusque-là utilisés en musique comme des éléments transitoires appelés à une résolution consonante – font dès lors figure de paramètre de création assumé et de vecteur d'une nouvelle approche de l'harmonie. La dissonance libérée du cadre tonal connaît ainsi une amorce d'émancipation, laquelle sera exprimée plus nettement par Schoenberg lui-même dans son *Traité d'harmonie* (publié à Vienne en 1911) à travers une formule qui est certes restée célèbre, mais qui, en réalité, se situe en conclusion, à la marge-même de cet ouvrage dont la portée est avant toute chose pédagogique⁴.

Autour des années 1910, c'est une seconde forme d'émancipation, peut-on dire, que connaîtra la dissonance en se déplaçant de la sphère musicale vers la sphère picturale, et relativement à la question du déplacement, un tel phénomène ne fait bien sûr que suggérer à nouveau l'existence d'une porosité entre les frontières artistiques, ce qui en ce début de XX^e siècle est loin d'être une

¹ Dans l'œuvre de Schoenberg, ce quatuor marque la fin de la période tonale et le passage à l'atonalité.

² Stefan George, *Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 6/7: Der siebente Ring*, [1907], Klett-Cotta, Stuttgart, 2013.

³ Les deux premiers mouvements s'inspirent de vers tirés du recueil poétique. Dans les 3^e et 4^e mouvements, Schoenberg adjoint aux quatre instruments à cordes une ligne vocale de soprano sur les vers des poèmes *Litanei* (Litanie) et *Entrückung* (Transport). Dans ce dernier poème, le thème de la libération des attaches terrestres trouve son pendant musical dans l'affranchissement des chaînes de la tonalité.

⁴ Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, [1911], Paris, J.-C. Lattès, 1983.

nouveauté. En guise d'exemple, nous pourrions citer ce tableau de Franz von Stuck peint en 1910 dont le titre *Dissonanz* laisse peu de place à l'équivoque : le peintre s'emploie à traiter la notion musicale sur le mode thématique et choisit pour ce faire de représenter une scène plutôt cocasse où l'exécution musicale d'un flûtiste – un jeune Pan joufflu – contraint le faune qui l'accompagne à se boucher les oreilles, ce dernier manifestant en outre à travers une crispation de tout son corps le désagrément causé par des sons apparemment inaudibles. Le peintre semble ici s'amuser à briser le pouvoir de séduction musicale du jeune Pan en mettant en scène sa maladresse tout enfantine. L'on comprend en réalité que le morceau joué n'est finalement pas dissonant en soi, mais qu'il est tout bonnement mal exécuté. Ainsi, le traitement thématique et figuratif de la notion de dissonance renvoie ici davantage à un principe d'illustration d'une donnée acoustique qu'à celui de traduction, voire de transposition dans le langage pictural d'un paramètre constitutif de l'esthétique musicale moderne.

C'est justement là que se situe le cœur du problème et de notre questionnement. S'il est vrai que la notion de dissonance connaît une relative expansion dans les disciplines artistiques extra-musicales sous l'influence d'une nouvelle esthétique dite « expressionniste », la peinture de l'avant-garde moderne (*klassische Moderne*) réalise-t-elle pour autant un geste compositionnel équivalent à celui qui existe en musique⁵ ? Il s'agit en effet d'interroger la capacité de la peinture de cette époque à « faire voir » la dissonance⁶ en mettant en pratique le paradigme novateur issu de la sphère musicale et en réalisant ainsi une véritable analogie musico-picturale de type intermédial.

C'est au croisement des études comparatistes et des études germaniques que nous allons situer notre propos en étudiant l'œuvre picturale des doubles talents que sont le « peintre-musicien⁷ » Wassily Kandinsky (1866-1944) et le « compositeur-peintre⁸ » Arnold Schoenberg (1874-1951). La référence à ces deux artistes doit nous aider à situer la notion de dissonance dans le contexte artistique musical et pictural des années 1910 en montrant qu'elle devient un véritable paradigme créateur sous l'impulsion à la fois d'Arnold Schoenberg qui réfléchit à « l'émancipation de la dissonance » dans son *Traité d'harmonie*, tout en la mettant en œuvre dans sa musique, et de Wassily Kandinsky dans son

⁵ Rappelons que dans leur quête d'abstraction les peintres de cette époque, et en particulier Kandinsky, cherchent à fonder une théorie des couleurs et des formes en se tournant vers le modèle musical.

⁶ Au sens figuré, la dissonance en peinture existe en tant que notion esthétique, elle désigne des couleurs qui « s'harmonisent mal entre elles et dont on peut dire qu'elles détonnent ». Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 54.

⁷ Même si Kandinsky n'est pas véritablement considéré comme un double talent, nous forgeons volontairement cette expression afin d'établir un rapport de symétrie avec Schoenberg. Kandinsky n'a certes pas composé de musique, mais l'on sait qu'il jouait du violoncelle et que la musique représentait une dimension prégnante de son rapport à la création picturale du fait de sa tendance synesthésique.

⁸ De 1908 à 1914, Schoenberg peint un grand nombre d'œuvres quasiment mono-thématiques intitulées *Visions, Regards, Autoportraits*. Ces œuvres sont consultables sur le site du Centre Schoenberg [En ligne, Url : <http://www.Schoenberg.at/index.php/de/Schoenberg/bildnerischeswerk>] (consulté le 15 mars 2016).

ouvrage théorique *Du Spirituel dans l'art* (1912) où de nombreux emprunts à la terminologie musicale lui servent à construire son discours à la fois esthétique et pratique sur l'avènement de la peinture abstraite. De plus, ce franchissement d'un art vers l'autre qui s'opère chez Kandinsky trouve en quelque sorte son pendant chez Schoenberg, lequel mène de front avec la composition musicale une activité de peintre entre 1908 et 1914.

Au cours de cet exposé, le synchronisme entre les deux artistes – situé sur le plan de la réflexion théorique et du dépassement des frontières artistiques – sera d'abord l'occasion d'approcher les fondements théoriques du principe de « nouvelle harmonie » avant d'entrer dans l'analyse des modes de formulation picturale de la dissonance à partir du tableau de Kandinsky intitulé *Composition VI* (1913). Chez Schoenberg, en revanche, la question d'une manifestation picturale de la dissonance pose véritablement problème : est-on en effet forcément en droit de voir transposé dans la peinture du double talent les principes musicaux qui fondent son travail de compositeur ? Dans un second temps, c'est le recours à la notion de dissonance dans le discours sur l'art – sur le versant de la réception – que nous tâcherons de mettre en lumière. Nous tenterons d'évaluer si le recours à la « dissonance » par les commentateurs de l'œuvre picturale de Kandinsky et de Schoenberg relève ou non d'un abus de langage. Il s'agira dès lors de s'interroger sur la dimension opératoire de cette notion oscillant entre outil métaphorique et réel outil explicatif.

La dissonance ou le principe de « nouvelle harmonie »

Convergences théoriques entre Schoenberg et Kandinsky

La dissonance a ceci de particulier qu'elle est, encore aujourd'hui, associée à l'expérience esthétique de la disharmonie, du déséquilibre, voire du contraire-même de la musique. Sur le plan musical justement, elle a pendant longtemps été définie comme un passage transitoire obligé de trouver sa résolution dans la consonance⁹. Ces deux pôles musicaux – consonance et dissonance – sont par ailleurs connus de tous les compositeurs qui, au sein de cette dualité, ont utilisé ponctuellement la dissonance à des fins expressives ou symboliques. Mais au début du XX^e siècle, à la suite de l'héritage wagnérien, le recours à la dissonance s'est amplifié au point de devenir un authentique paradigme de création, celui notamment des compositeurs de la seconde École de Vienne (Schoenberg, Webern, Berg)¹⁰. Et si certains ont pu parler d'effet de 'contamination' de la musique vers les autres sphères artistiques, en réalité il est davantage question

⁹ Il faudra attendre le XX^e siècle pour voir la dissonance s'émanciper de cette nécessité d'une résolution consonante.

¹⁰ Ils n'étaient en fait pas les seuls à ne plus composer selon les règles fonctionnelles de la tonalité : des contemporains tels que Scriabine, Stravinsky ou encore Debussy avaient recours, dans des styles différents, à des systèmes autres que le l'harmonie tonale. Voir Maxime Tortelier, « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de la perception », Portail musique de l'EHESS, 2006, p. 2 [En ligne, Url : <http://www.musique.ehess.fr/document.php?id=183>] (consulté le 16 mars 2016).

d'un synchronisme représenté par les figures de Schoenberg et de Kandinsky dont la communauté de pensée étonne tant elle est claire. C'est ce synchronisme qu'il est intéressant de souligner car à travers lui s'exprime une tendance commune aux arts à formuler une nouvelle esthétique, celle de la dissonance. À ce titre, nous allons tâcher de présenter les apports théoriques du compositeur et du peintre et de voir en quoi ils se font écho l'un l'autre.

Dans le langage musical pensé par Schoenberg, l'opposition entre consonance et dissonance est supprimée au profit d'une égalité, la dissonance devenant dès lors aussi acceptable que la consonance. Dans l'esprit du compositeur-théoricien rédigeant son *Traité d'harmonie*, cette volonté de rendre la dissonance aussi intelligible que la consonance réside dans une compréhension novatrice où la différence entre les deux n'est pas de nature essentielle mais graduelle. Cette esthétique musicale a cela de novateur qu'elle revendique désormais l'usage d'associations de notes au sein d'accords aussi bien durs qu'harmonieux pour créer de la beauté. Mais que l'on ne se méprenne pas, car la démarche du théoricien autrichien n'est pas de révolutionner la musique en souhaitant imposer la dissonance au détriment de la consonance. Son objectif est d'explorer de nouvelles contrées musicales en faisant de « l'élargissement de la tonalité le point nodal du *Traité d'harmonie*¹¹ ». Pour le dire différemment, la notion d'atonalité doit être comprise comme le prolongement logique du système tonal, de sorte que les accords peuvent connaître de nouveaux contextes d'utilisation moins contraints par le cadre fixe de la tonalité. Chez Schoenberg, l'accord dissonant n'est pas une 'conquête' immédiatement acquise mais résulte d'un processus progressif décrit en trois temps :

Schoenberg emploie le terme 'émancipation' car il conçoit l'évolution des dissonances comme une conquête d'autonomie : au départ, elles doivent être préparées puis résolues. Puis la nécessité de préparation s'estompe : on peut ainsi « attaquer » les septièmes, puis les neuvièmes etc. Enfin, avec Schoenberg, la nécessité de résolution est supprimée, et l'accord dissonant devient un « agrégat autonome », une « structure en soi »¹².

Cette « structure en soi » émancipée s'apparente dès lors à un enrichissement musical et non plus à un « accident » venant perturber l'harmonie.

Dans la sphère picturale, Kandinsky envisage au même moment la possibilité de créer une harmonie de la dissonance, et fonde sa théorie sur le langage pictural lui-même sans chercher à transposer les unités musicales en peinture. Son discours connaît une double orientation portant d'une part sur le rapport entre la forme et la couleur :

¹¹ Matthieu Favrot, « Le *Traité d'harmonie* d'Arnold Schoenberg », dans *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales, Arnold Schoenberg*, n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, p. 398.

¹² Maxime Tortelier, « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de perception », *op. cit.*, p. 13.

Il est cependant bien évident que la discordance entre la forme et la couleur ne doit pas être considérée comme quelque chose d'« inharmonieux », mais au contraire comme une nouvelle possibilité et donc, également, une harmonie¹³.

Et d'autre part, sur l'usage de la couleur :

Les juxtapositions « permises », « interdites », le choc des différentes couleurs, la prédominance de l'une sur l'autre, de l'une sur plusieurs, la mise en évidence de l'une par l'autre, la précision d'une tache colorée, la solution unilatérale ou multilatérale, la limitation par une limite que dresse le dessin à l'étalement de la tache colorée, le débordement de cette tache au-delà de cette limite, les pénétrations, les limites strictes, etc., s'ouvrent sur une série de possibilités purement picturales (= colorées) qui se perd à l'infini¹⁴.

Une brève analyse du langage qu'emploie le peintre suffit à confirmer qu'il existe un référent implicite à la musique puisque des mots tels que « juxtapositions permises », « juxtapositions interdites », « choc des couleurs » semblent en effet correspondre terme à terme aux règles de l'harmonie classique – ce qui est permis étant la consonance, ce qui est interdit étant la dissonance.

Bien qu'ils argumentent dans un langage relatif à leur propre domaine de création, Schoenberg et Kandinsky se rejoignent cependant sur une vision de l'art qui inclut une forme d'historicité portée par la notion de « possibilité ». Dans leur esprit, ce qui paraît aujourd'hui dissonant n'est rien d'autre que la consonance de demain :

Plus tard, après de longs cheminements, l'art actuel parviendra peut-être à l'épanouissement, à la perfection que connaissent toutes les grandes époques, et l'on s'apercevra alors que notre cacophonie, que notre disharmonie ou absence d'harmonie est l'harmonie de notre époque [...] ¹⁵.

La promotion de la dissonance dans le Blaue Reiter

La connaissance des développements théoriques consacrés à la formulation d'une harmonie nouvelle reposant sur l'acceptation de la dissonance seraient incomplets si l'on ne mentionnait pas ceux que comporte l'almanach du *Blaue Reiter* (« Le Cavalier bleu »). Cet ensemble éditorial composite projeté dès 1911 par Kandinsky et reposant sur le principe de collaboration interartistique s'avère en effet être un espace de promotion de la dissonance qui vient renforcer l'idée de rupture avec la tradition ainsi que le travail de renouvellement des idées.

Nous irons au plus près de deux textes en particulier publiés dans l'almanach et qui peuvent être rapprochés du fait d'une argumentation commune centrée autour de la musique : *De l'anarchie dans la musique*¹⁶ de Thomas von

¹³ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, op. cit., p. 117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁵ *Ibid.*, p. 137-138 (en particulier la note de bas de page n° 2).

¹⁶ Thomas von Hartmann, « De l'anarchie en musique », dans Wassily Kandinsky, Franz Marc (éd.) [1912], *L'almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit.

Hartmann et *La musique libre*¹⁷ de Nicolaï Koulbin. Ces deux essais constituent à nos yeux de petits manifestes dont la portée ne doit pas être sous-estimée car ils éclairent de manière significative la défense d’une vision novatrice des principes musicaux émergeant simultanément dans le sillage de la musique de Schoenberg. Plus précisément, c’est la promotion des nouvelles possibilités en jeu à travers la réévaluation de la dissonance qui relie ces deux textes et qui situe la contribution théorique musicale du *Blaue Reiter* dans un mélocentrisme¹⁸ avant-gardiste. Il convient dès lors de souligner dans quelle mesure l’argumentation qui sous-tend ces deux textes participe de la délimitation idéale d’une musique tournée vers « l’avenir », pour reprendre cette formule très souvent employée par Kandinsky lui-même¹⁹. Dans le développement qui suit, nous proposons de réaliser un commentaire de texte comparé afin d’en dégager les éléments saillants et de mettre en lumière un réseau d’idées dont on pourra constater qu’il fait subtilement écho au langage qu’emploie Kandinsky. Nous relèverons tout d’abord que le titre de ces deux textes fait directement référence à une forme plus ou moins connotée d’affranchissement : chez Hartmann prévaut l’anarchie, chez Koulbin la liberté. Cela revient à présenter l’émancipation de la nouvelle musique vis-à-vis des règles des époques antérieures comme un progrès bâtisseur d’avenir, gage de renouveau.

« Les lois extérieures n’existent pas », voilà comment Hartmann débute son texte. En vertu de cet axiome, qui assone bien avec la revendication d’une « nécessité intérieure » exprimée par Kandinsky dans *Du Spirituel dans l’art*, le compositeur est légitimement amené à se dégager des théories musicales et à ressentir le besoin, s’il suit son intuition intérieure, d’utiliser des sons selon une combinaison à coup sûr peu orthodoxe – comprenons : ‘que la théorie actuelle qualifie de cacophonie’. Hartmann poursuit son propos en introduisant un second axiome. Cette nouvelle loi créatrice, selon laquelle la beauté d’une œuvre est uniquement garantie par « la correspondance des moyens d’expression avec la nécessité intérieure », s’accorde-t-elle avec les lois de nos sens ? En posant cette question, il veut souligner la relativité des lois auditives, celles qui à certaines époques faisaient passer les sixtes et les tierces pour des « dissonances

Traduction de l’allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt), Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 148-154. Thomas von Hartmann fut un compositeur, pianiste et peintre russe (1885-1956). Il eut avec Kandinsky un intense échange d’idées et fut chargé par ce dernier de la composition de la partie musicale de « La Sonorité jaune » (*Der gelbe Klang*, 1912).

¹⁷ Nicolaï Koulbin, « La musique libre », dans *ibid.*, p. 185-191. Nicolaï Koulbin (1868-1917) fut un médecin et professeur russe à l’Académie de médecine militaire de Saint-Pétersbourg. Il fut également dessinateur, peintre, musicien et mécène des artistes d’avant-garde.

¹⁸ Le mélocentrisme définit l’inclination d’une époque à élever la musique au rang d’art-modèle. L’expression est empruntée à Timothée Picard dans son article « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », dans Claude Coste (dir.), *Recherches & Travaux : La haine de la musique*, n° 78, Grenoble, Université Stendhal, 2011, p. 13-35.

¹⁹ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l’art*, op. cit., p. 89 : « La musique de Schoenberg nous introduit à un Royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques mais purement spirituelles. Ici commence la “musique de l’avenir” ».

interdites ». Et en parfaite concordance avec la pensée de Kandinsky, il déclare que « ce qui parut faux au musicien de jadis est harmonie pour l'oreille contemporaine ». Il faut ainsi comprendre que le développement musical de chaque époque n'a fait que redéfinir cette adéquation entre fait musical et acceptation auditive. Hartmann reconnaît qu'à l'époque où il rédige son texte, celle-ci « ne connaît pas intégralement les lois de notre oreille, [et que] ceci [est] prouvé par l'incertitude totale de la théorie musicale relative aux nouveaux accords créés au cours des dix dernières années ».

L'idée d'une « musique libre » défendue par Nicolaï Koulbin fait quant à elle l'objet d'une conceptualisation légèrement différente puisqu'elle prend son point de départ dans une comparaison avec la musique de la nature présentée comme « libre dans le choix de ses sons ». Cependant, le choix de ces sons se confond sous la plume de Koulbin avec des choix d'intervalles réduits, voire très réduits et semblables à ceux du rossignol, qui « ne se limitent pas aux tons et aux demi-tons » si bien que l'artiste de la musique libre est en cela amené à utiliser les quarts et les huitièmes de ton. Koulbin imagine même que l'artiste puisse se défaire des notes et « utiliser n'importe quels intervalles, par exemple le tiers ou le treizième de ton ». À travers cet élargissement des possibilités musicales, Koulbin entrevoit l'avènement de plusieurs « avantages »²⁰ :

Nouvelle délectation de l'assemblage inhabituel des sons.
Nouvelle harmonie avec des accords nouveaux.
Nouvelles dissonances avec des résolutions nouvelles.
Nouvelles mélodies.

En somme, la musique libre, dont le principe est encore une fois de répondre au désir intérieur de l'artiste et non à une contrainte harmonique bâtie en dehors de lui, sera à même de supplanter la musique traditionnelle en offrant la possibilité d'exprimer une gamme beaucoup plus vaste de phénomènes sonores pour agir sur l'âme de l'auditeur, la musique libre participant ainsi d'une vision spirituelle de l'art.

C'est par le fait d'envisager la dissonance comme une nécessité et un progrès que Hartmann et Koulbin se rejoignent, mais Koulbin formule un projet ambitieux pour la dissonance en désignant une catégorie particulière qu'il appelle les « dissonances étroites », c'est-à-dire ces « combinaisons de sons voisines de la gamme, qui ne se distinguent que par un quart de ton ou même par un écart plus réduit ». L'utilité de telles dissonances étroites, si elle est d'abord envisagée dans le domaine strictement sonore, peut dépasser ce cadre et s'exprimer dans une perspective synesthésique avec les couleurs, touchant là à des enjeux artistiques imprégnant l'époque :

La vibration des liaisons étroites, leur mouvement, leur jeu varié donnent plus aisément la possibilité de représenter la lumière, les couleurs et tout ce qui est vivant, que la musique traditionnelle. Il est de même plus facile de réaliser une

²⁰ Nicolaï Koulbin, « La musique libre », dans *L'almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier bleu*, op. cit., p. 186.

atmosphère lyrique. [...] Par des liaisons étroites, on crée aussi des images musicales, constituées de surfaces colorées particulières qui s'amalgament en une harmonie mouvante, semblable à la peinture nouvelle²¹.

Un pont est donc jeté entre la musique nouvelle et la peinture nouvelle, mais l'on pourra s'interroger sur la dimension opératoire d'une telle thèse. Chez Koulbin comme chez Hartmann de manière générale, le discours semble l'emporter sur la connaissance précise des phénomènes. La musique est en effet observée comme pur objet scientifique en évacuant tout exemple existant de la production musicale. Rappelons pourtant qu'en 1912 Schoenberg est déjà engagé sur la voie de la musique atonale et que jamais il n'y est fait allusion de la part des deux théoriciens.

Possibilités d'une reformulation picturale de la dissonance

Le peintre Franz Marc fut sans le savoir le premier commentateur de Kandinsky à évoquer sa perception du pictural grâce à des catégories musicales. En effet, c'est en des termes relatifs à la musique de Schoenberg que Franz Marc relate à August Macke son expérience visuelle dans une lettre datée du 14 janvier 1911 :

Peux-tu imaginer une musique dans laquelle la tonalité est parfaitement suspendue ? Je ne pouvais m'empêcher de penser à la grande *Composition* de Kandinsky qui lui non plus n'admet plus aucune trace de tonalité, et aussi aux 'taches bondissantes' de Kandinsky à l'écoute de cette musique où chaque son joué existe pour soi (une sorte de toile blanche entre les taches de couleur). Schoenberg part du principe que les notions de consonance et de dissonance n'existent absolument pas. Une soi-disant dissonance n'est qu'une consonance plus éloignée²².

Marc envisage la possibilité de la dissonance en peinture à travers la convergence qu'il établit entre la musique de Schoenberg et un tableau de Kandinsky²³ : cette musique semble lui servir de révélateur du geste pictural de Kandinsky. Il s'agit d'un premier témoignage significatif car c'est celui d'un autre peintre, et parce qu'il passe justement par la musique il ne s'attache pas à décrire les éléments de manière figurative et ne cherche pas non plus à identifier

²¹ *Ibid.*, p.189. Nous soulignons rapidement qu'ici il ne s'agit pas des « images musicales » (*Klangbilder*) que l'on rencontre en poésie. L'expression allemande *musikalische Bilder*, dans le texte d'origine, exprime cette idée selon laquelle la musique peut tendre vers la production d'un phénomène de type visuel.

²² Wolfgang Macke (Hg.), *August Macke/Franz Marc: Briefwechsel*, Köln, Du Mont Schauberg, 1964, p. 40 : « Kannst du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Komposition denken, die auch keine Spur von Tonart zulässt und auch an Kandinskys "springenden Flecken" bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weißer Leinwand zwischen den Farbflecken!). Schönberg geht vom Prinzip aus, dass die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinandergehende Konsonanz ».

²³ Il s'agit très certainement de *Komposition II* (1910) que Marc a pu voir lors d'une exposition.

des liens entre des motifs : il relève simplement la possibilité pour la couleur, comme c'est le cas en musique, d'exister de manière autonome sans générer l'atomisation de l'œuvre.

Au-delà de sa portée historique, ce témoignage a l'intérêt d'introduire le thème de la simultanéité et des convergences interartistiques, sur le plan de la création, entre les innovations artistiques de Schoenberg et celles de Kandinsky : les problématiques de la gestion tonale et du rapport d'analogie notes-taches de couleur y sont ici clairement exprimées. Notre propos a, en revanche, pour objectif de questionner les possibilités de l'existence extra-musicale de la dissonance. Nous étudierons tout d'abord une *Composition* de Kandinsky, puis une série de quatre « Regards » de Schoenberg.

Analyse des procédés visuels chez Kandinsky et chez Schoenberg

Le texte *Regards sur le passé*, publié en 1913 et dans lequel Kandinsky revient sur son enfance et sur la genèse de son amour pour la peinture et la couleur, contient une analyse de son tableau *Komposition VI* réalisé la même année. Nous trouvons là sous la plume du peintre un témoignage explicatif de la structure interne de cette toile. Et tandis qu'il est communément admis qu'elle tire son intérêt – presque mystérieux – de ses nombreux signes picturaux et de sa densité chromatique, il est étrange que la réception²⁴ omette de mentionner son organisation en plusieurs centres ainsi que l'explique le peintre lui-même (Figure 1) :

Dans ce tableau, on voit deux centres. À gauche, le centre délicat, rose, légèrement estompé, avec au milieu des lignes faibles et incertaines. À droite (un peu plus haut que celui de gauche) le deuxième, plus grossier, rouge-bleu, légèrement détonnant, avec des lignes acérées quelque peu méchantes, fortes et très précises. Entre ces deux centres, le troisième (plus proche de celui de gauche), que l'on ne peut reconnaître pour centre que plus tard, mais qui est en définitive le centre principal. Ici, la couleur rose et blanche écume, si bien qu'elle me semble ne reposer ni sur la surface de la toile, ni sur une quelconque surface idéale. Elle est bien davantage suspendue dans les airs et semble environnée de vapeur [...]. Ce 'quelque part' du centre principal détermine la résonance intérieure du tableau tout entier. J'ai travaillé à cet endroit jusqu'à ce qu'ait pris forme ce que j'avais d'abord obscurément souhaité, puis désiré de plus en plus clairement en mon for intérieur²⁵.

²⁴ Un exemple parmi d'autres : Thibaut Gress, « Le retrait de la lumière, libération de l'âme. À propos de la peinture de Kandinsky », dans *Esprit d'avant, Lumière*, n° 8, janvier 2010. [En ligne, Url : www.espritudavant.com] (consulté le 15 mars 2016).

²⁵ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé : Et autres textes, 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1990.



Figure 1 : Wassily Kandinsky, *Komposition VI*, 1913
Huile sur toile, 195 x 300 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg
Photographie : The State Hermitage Museum, Vladimir Terebenin

En nous fiant aux propos du peintre, il est possible de se prêter au jeu de l'identification des trois centres dont il est question. Mais en quoi ces centres peuvent-ils avoir un lien avec la notion de dissonance ? Nous souhaitons faire référence ici à la thèse qu'a défendue une chercheuse américaine en histoire de l'art selon laquelle le recours au principe de dissonance, auquel Kandinsky adhère et qu'il considère comme un principe d'harmonie, peut s'évaluer à l'aune du discours théorique schoenbergien dans la mesure où « *Komposition VI* se prête particulièrement bien à être vu à la lumière des théories de Kandinsky portant sur la composition tout en dissonances de la peinture abstraite et à la lumière des concepts de Schoenberg²⁶ ». La description des deux premiers centres, telle qu'elle est proposée par Kandinsky, et révélant la présence d'une structure cachée dans le tableau, pourrait en effet rappeler l'opposition traditionnelle entre consonance et dissonance qui règne en musique tonale. Conformément à cette opposition, l'on devrait s'attendre à ce que la dissonance se résolve en recréant à nouveau une zone de consonance. Mais le troisième centre dans *Komposition VI*, dont la présence ne semble pas réagir à ce fonctionnement traditionnel, se trouve en fait suspendu dans un « quelque part » qui n'est pas cette résolution

²⁶ Shannon M. Annis, « Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of *Composition VI* », University of South Florida, 2008, p. 39 : « *Composition VI* is particularly well suited to be viewed in light of Kandinsky's theories of dissonant composition for abstract painting and the relevance of Schoenbergian concepts. [En ligne, Url : <http://scholarcommons.usf.edu/etd/122>] (consulté le 15 mars 2016).

normalement attendue²⁷. On se souvient alors que dans la pratique musicale de Schoenberg, l'accord dissonant parvient à devenir une « structure en soi » indépendante de toute nécessité de résolution de sorte que c'est bel et bien dans l'identification de ce troisième centre « flottant » que se joue une sorte de reformulation picturale de la dissonance musicale.

Après cette première incursion dans l'œuvre de Kandinsky, il convient à présent de nous pencher sur la production picturale de Schoenberg. Nous le ferons à l'aide d'un article consacré au compositeur-peintre peintre dans lequel Jean-Yves Bosseur livre une série de commentaires successifs portant sur ses œuvres visuelles qui, pour la plupart, ont été réalisées entre 1908 et 1911 et dont on peut d'emblée souligner « l'intense pouvoir émotif », « le fort ancrage dans l'esthétique expressionniste » et la « réduction de moyens tant sur le plan des thèmes évoqués, où domine de façon obsessionnelle, la saisie du regard, que sur celui de la technique des couleurs²⁸ ».

Selon une approche comparatiste, Bosseur identifie chez Schoenberg trois convergences en partant d'abord de la peinture (art second de Schoenberg) avant de se rapprocher de la musique (art premier). Il met premièrement en avant le fait que les débuts de la production picturale de Schoenberg sont concomitants des premières œuvres tendant vers une émancipation de la dissonance, parmi lesquelles le *Quatuor à cordes n° 2* de 1908. Sans en dire davantage sur les conditions du possible transfert de ce procédé musical, Bosseur déclare simplement qu'on « découvre sur le plan visuel une manière d'application de la dissonance²⁹ ». Il effectue un deuxième parallèle en affirmant que « le sentiment de la couleur [...] est aussi bien présent dans son œuvre picturale que dans sa conception de l'orchestration, comme en témoigne le titre de la troisième pièce pour orchestre op. 16, *Farben*, et la dénomination qu'il choisit pour souligner les nouvelles fonctions du timbre à travers la *Klangfarbenmelodie*³⁰ ». Enfin, et c'est peut-être là le seul rapprochement subtil, car touchant véritablement à la description de la mise en forme du matériau artistique, Bosseur propose de considérer que « [l]es formes aux contours indéfinis que l'on discerne dans ses tableaux ne sont pas sans affinité avec son traitement des motifs mélodiques, dans les partitions de cette période, qui s'écartent de toute identification claire³¹ ».

²⁷ Shannon M. Annis, *op. cit.*, p. 41 : « [...] In an organization comparable to diatonic tonal compositions in music, one would expect an opposition of consonance and dissonance to resolve in a return to restful consonance. The third center, however, is not restful, but seething and suspended 'somewhere' other than the surface of the canvas ».

²⁸ Jean-Yves Bosseur, « Schönberg peintre et musicien », dans *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales, Arnold Schoenberg*, n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, p. 324.

²⁹ *Ibid.*, p. 324.

³⁰ *Farben* signifie « couleurs », tandis que *Klangfarbenmelodie*, terme forgé par Schoenberg lui-même, est d'ordinaire traduit par « jeu de mélodie et de timbre ».

³¹ Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 325.

Pour notre étude, nous reprendrons à notre compte la première de ces trois convergences – « manière d’application sur le plan visuel de la dissonance » – en tâchant de l’approfondir. Pour ce faire, nous avons choisi de sélectionner une série de quatre œuvres visuelles constituant un ensemble cohérent. Réalisées la même année et ayant en commun le traitement motivique du « regard » – *Blick* signifiant en allemand regard – elles sont relativement contemporaines du *Quatuor n° 2* de 1908, conférant ainsi à notre approche comparée musique-peinture un cadre temporel suffisamment restreint pour gagner en crédit.

Sans vouloir chercher à considérer à tout prix que Schoenberg réalise ces quatre œuvres en suivant un principe transmédial³², c’est-à-dire en produisant une transposition visuelle de son *Quatuor n° 2* – nous souhaitons aborder ce développement en tâchant de conceptualiser des invariants structurels. L’un d’entre eux se résumerait en une perte de repère. L’écoute simultanée du quatuor et l’observation de ces quatre « Regards » fait prendre conscience à l’auditeur-observateur qu’il se trouve en présence d’objets artistiques provoquant la sensation d’être entraîné aux frontières les plus extrêmes du monde connu, à la fois aux frontières de la tonalité en musique et aux frontières de la figuration humaine. Ces « têtes désincarnées », dont le processus de décharnement est sur le point de s’accomplir totalement, donnent à voir, d’après nous, ce que font entendre tout particulièrement les dix-sept mesures finales du quatuor tandis que le premier violon haut perché dans les aigus réalise une ligne mélodique constituée de notes longues (sol♯ – sol♭ – sol♯ – fa♯) dans la nuance *forte* et soutenues par les trois autres instruments qui remplissent une harmonie verticale engendrant de la dissonance. L’ensemble évolue par étranges oscillations-convulsions, dues à l’enchaînement de trois crescendo-desccrescendo, vers une forme de décharnement musical où la nuance *pianissimo* met un certain temps à se confondre avec le silence. L’indication de tempo *immer mehr verrinnend* (« s’écoulant toujours plus ») constitue par ailleurs une façon originale pour le compositeur d’assimiler la musique non pas à un phénomène vibratoire mais à un fluide. Il est intéressant de considérer plus précisément cette indication linguistique dans la mesure où elle véhicule un aspect qui se situe à la frontière entre le musical (tempo) et le matériel. À ce titre, l’on pourrait avoir l’audace d’y voir une « manière d’application » de cette fluidité dans la matière picturale des quatre « Regards » tandis que le brouillage des détails du visage et des couleurs semble s’apparenter à une surface cireuse en fusion.

Dans ces deux exemples, « voir » la dissonance ne va pas de soi. La posture de l’observateur est conditionnée par la connaissance du rapport esthétique de Kandinsky et de Schoenberg à la dissonance, si bien qu’il oriente inévitablement la réception de ces œuvres. Plus loin, sans chercher à reconstruire la transposition picturale de la dissonance, nous allons soumettre à la critique l’usage de cette notion musicale dans certains discours, de vulgarisation notamment.

³² La « transmédialité » est un concept forgé par les études intermédiales et qui désigne le déplacement d’un phénomène artistique d’un médium à un autre.

La dissonance trouve-t-elle une place légitime dans le discours sur la peinture abstraite ?

À ce stade de notre exposé, le regard que nous portions initialement sur la formulation théorique et la pratique de deux artistes engagés dans le renouvellement de l'art change de direction pour envisager cette fois-ci l'espace de réception de la notion de dissonance. Il s'agit en effet d'interroger la légitimité du recours à cette notion : relève-t-il d'un abus de langage ou est-il véritablement apte à communiquer des informations sur la nature du langage pictural abstrait ?

L'autre face de la dissonance : un élément de rhétorique

Nous allons tâcher d'amorcer ici une réflexion permettant d'expliquer, ou du moins d'éclairer les raisons qui font de la dissonance un élément de commentaire répandu. Il est en effet un aspect du sujet à prendre en considération, à savoir le fait qu'il est question d'artistes ouverts à plus d'un art. On peut supposer que ce profil d'artiste a par essence la faculté de poursuivre ses recherches créatrices en donnant inconsciemment forme à un contenu artistique indépendant de l'art dans lequel il exerce sa créativité. Cette question qui touche à la possible transférabilité du contenu de l'imaginaire créateur d'un artiste s'exprimant simultanément dans deux arts a de quoi nourrir la réflexion portant sur les conditions de glissements catégoriels interartistiques. En effet, il peut s'agir là d'un postulat de départ bien commode pour le critique d'art, l'exégète ou l'interprète lorsqu'il doit argumenter sur des correspondances supposées entre des productions artistiques dont le médium diffère. La question a notamment pu être soulevée au sujet de Kandinsky en tant que poète. À ce titre, la thèse d'une indépendance de l'écriture poétique³³ de Kandinsky vis-à-vis de son œuvre picturale peut être légitimement défendue à condition d'apprécier la narrativité de sa poésie, laquelle est « presque toujours soigneusement écartée » lorsque Kandinsky peint. Et même s'il est malgré tout possible de repérer le déplacement de certains motifs désignés comme des « correspondants poétiques » – pouvant être interprété comme un phénomène d'illustration réciproque des poèmes et des peintures – cela est loin d'être la règle³⁴.

De plus, il semble également que l'effort de vulgarisation d'une œuvre aussi complexe que celle de Kandinsky ait décerné à la notion de « dissonance » le statut de descripteur commode et passe-partout pour expliquer des phénomènes visuels abstraits. Ceci est d'autant plus flagrant lorsque les commentaires d'œuvre divergent d'une source à l'autre, la dissonance n'apparaissant pas comme un élément fondamental de l'œuvre mais davantage comme un élément d'interprétation subjectif. C'est ainsi que nous comprenons par exemple le

³³ Wassily Kandinsky, *Klänge*, [1912], (Poèmes traduits de l'allemand par Inge Hanneforth et Jean-Christophe Bailly), Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1987, 127 p.

³⁴ Georges Bloess, « La peinture à l'épreuve du poème chez Kandinsky, ou le langage de l'intervalle », dans *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*, Paris, Éditions Suger, Université Paris 8, Série d'études germaniques n° 5, p. 80.

recours au terme « dissonance » dans certaines notices explicatives de catalogues de musée ou de textes à destination du grand public. Nous pourrions en effet apprécier la manière dont la dissonance trouve sa place dans le discours à travers la comparaison de trois commentaires de vulgarisation du tableau *Mit dem schwarzen Bogen* (« Avec l'arc noir ») (1912).

Le premier émane du dossier documentaire du Centre Pompidou et son auteur tente de décrypter la structure interne du tableau de la manière suivante :

Construit sur le principe de la dissonance empruntée à l'univers musical de Schoenberg, ce tableau organise à l'échelle monumentale la convergence et peut-être la collision, de trois grands blocs de couleur rouge, bleu et violet³⁵.

C'est parce que l'on ne saisit pas réellement le lien existant entre la dissonance schoenbergienne et le choc des blocs colorés – par manque d'argumentation – que l'on peut nourrir des soupçons quant à la pertinence de l'analogie. Dans un second commentaire, c'est en revanche l'agencement des paramètres graphiques qui sous-tend la présentation :

L'arc noir joue le rôle d'une ligne de force structurante pour cette construction tout en dissonances. Cette ligne noire n'a pas pour fonction de relier les formes mais de renforcer les tensions entre elles, tout comme la tache rouge vermillon entre la masse violette et la masse bleue³⁶.

Enfin, nous nous référerons à un article de Philippe Migeat publié dans le journal *Le Figaro* en 2009³⁷. Même si l'auteur du document s'attache à explorer l'œuvre selon cinq rubriques thématiques mêlant anecdote historique, anecdote biographique et point de vue artistique, il n'est à aucun moment question du fameux concept musical tant espéré. Seul lot de consolation, le terme de « polyphonie » mentionné une fois vient corroborer la convergence entre la sphère musicale et création kandinskienne. Mais là encore, sommes-nous face à une coquetterie rhétorique ou bel et bien en présence d'un outil explicatif ?

La dissonance : un marqueur de l'expressionnisme

Il est sans doute un dernier paramètre à prendre en considération dans la tentative d'expliquer cette insertion courante de la dissonance dans la sphère discursive entourant l'œuvre de Kandinsky et de Schoenberg. Même s'ils ne se revendiquent pas explicitement comme des artistes expressionnistes, cette étiquette – qui a l'inconvénient d'englober indifféremment les objets culturels produits entre les années 1910 et 1930 – peut comporter un contenu

³⁵ *La naissance de l'art abstrait*. Dossiers documentaires sur les collections du Musée nationale d'art moderne. Centre Pompidou. [En ligne, Url : <http://www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html#2>] (consulté le 16 mars 2016).

³⁶ Fondation Maeght, *Kandinsky - Rétrospective* (4 juillet-10 octobre), 2001, p. 100.

³⁷ Philippe Migeat, « Décryptage d'une œuvre mystérieuse », dans *Le Figaro*, 2009. [En ligne, Url : www.lefigaro.fr/assets/pdf/decryptage_kandinsky.pdf] (consulté le 15 mars 2016).

philosophique dont la substance est suffisamment séduisante pour être, parfois injustement, étendue à de nombreuses œuvres de cette époque.

Jacques Le Rider a cette belle formule qui permet de caractériser l'apport esthétique de l'expressionnisme dans l'histoire de l'art :

On peut affirmer que l'expressionnisme est un symbolisme de la dissonance, tandis que le mouvement symboliste préférait l'harmonie³⁸.

Nous faisons donc l'hypothèse qu'en tant que marqueur d'une époque la dissonance représente intrinsèquement toute manifestation artistique dont le principe interne semble disharmonieux, dérangeant, voire hermétique. Hors du champ musico-pictural qui nous intéresse ici, Adrien Finck a par exemple pu caractériser de « dissonant » le lyrisme du poète Georg Trakl (1887-1914)³⁹ en soulignant l'inadéquation entre le recours à la forme classique du sonnet et la violence de certaines images ou de modes de communication du message poétique.

Conclusion

La problématique du glissement catégoriel dont peut faire l'objet la dissonance vers la sphère extra-musicale présente un intérêt indéniable pour la recherche car elle permet à la fois de mettre en lumière son potentiel de fécondité au sein de la création avant-gardiste et d'offrir la possibilité de démêler deux réalités : d'une part l'existence d'un authentique phénomène intermédial, d'autre part une construction rhétorique issue de la critique artistique facilement encline à qualifier de dissonant tel ou tel aspect de la peinture moderne abstraite. Cet article veut donc promouvoir une forme de mise en garde, mais promouvoir dans le même temps une « éducation musicale » du regard en favorisant les allers-retours entre musique et peinture.

³⁸ Jacques Le Rider, « Les couleurs de l'expressionnisme : Oskar Kokoschka et Georg Trakl », in Frod/ Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Symposium [19-21.02.1997], Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1997, p. 146.

³⁹ Poète autrichien communément classé parmi les expressionnistes, mais ce sujet fait débat.

Bibliographie

Littérature primaire

KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1912], Paris, Denoël, 1989, 214 p.

KANDINSKY Wassily, *Regards sur le passé : Et autres textes, 1912-1922*. Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1990, 325 p.

KOULBIN Nicolaï, « La musique libre », dans Wassily Kandinsky/ Franz Marc (éd.) [1912], *L'almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit. Traduction de l'allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt), Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 185-191

VON HARTMANN Thomas, « De l'anarchie en musique », dans Wassily Kandinsky/ Franz Marc (éd.) [1912], *L'almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit. Traduction de l'allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt), Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 148-154.

SCHOENBERG Arnold, *Traité d'harmonie* [1911], traduit de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch, Paris : J.-C. Lattès, 1983.

Littérature secondaire

ANNIS Shannon M., « Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI », University of South Florida, 2008.

[En ligne, Url : <http://scholarcommons.usf.edu/etd/122>] (consulté le 15 mars 2016).

BLOESS Georges, « La peinture à l'épreuve du poème chez Kandinsky, ou le langage de l'intervalle », dans *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*, Paris, Éditions Suger, Université Paris 8, Série d'études germaniques n° 5, 272 p.

BOSSEUR Jean-Yves, « Schönberg peintre et musicien », dans *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales*, « Arnold Schoenberg », n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, 415 p.

FAVROT Matthieu, « Le *Traité d'harmonie* d'Arnold Schoenberg », dans *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales*, « Arnold Schoenberg », n° 17, Paris, Jean-Michel Place, 2001, 415 p.

Fondation Maeght, *Kandinsky - Rétrospective* (4 juillet-10 octobre), 2001.

GRESS Thibaut, « Le retrait de la lumière, libération de l'âme. À propos de la peinture de Kandinsky », dans *Esprit d'avant, Lumière*, n° 8, janvier 2010.

[En ligne, Url : www.espritedavant.com] (consulté le 15 mars 2016).

HALDEMANN Matthias, « Wassily Kandinskys *Impression 3 (Konzert)* », dans Halde-
mann, Matthias (Hg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky: Malerei
und Musik im Aufbruch*, Luzern, Hatje Cantz, 309 p.

La naissance de l'art abstrait. Dossiers documentaires sur les collections du Mu-
sée nationale d'art moderne. Centre Pompidou.

[En ligne, Url : [www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-
abstrait/ENS-abstrait.html#2](http://www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html#2)] (consulté le 16 mars 2016).

LE RIDER Jacques, « Les couleurs de l'expressionnisme : Oskar Kokoschka et
Georg Trakl », in Frod/ Natter (Hg.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressio-
nismus*, Symposion [19-21.02.1997], Österreichische Galerie Belvedere, Wien,
Österreichische Galerie Belvedere, 1997, 457 p.

MACKE Wolfgang, (Hg.), *August Macke/Franz Marc: Briefwechsel*, Köln, Du
Mont Schauberg, 1964.

MIGEAT Philippe, « Décryptage d'une œuvre mystérieuse », dans Le Figaro,
2009. [En ligne, Url : www.lefigaro.fr/assets/pdf/decryptage_kandinsky.pdf]
(consulté le 15 mars 2016).

PICARD Timothée, « Le mélосcepticisme des penseurs et écrivains européens :
proposition de typologie », dans Claude Coste (dir.), *Recherches & Travaux : La
haine de la musique*, n° 78, Grenoble, Université Stendhal, 2011, p. 13-35.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, 3è édition Quadrige, Paris, PUF,
2010, 1493 p.

TORTELIER Maxime, « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de
perception », Portail musique de l'EHESS, 2006, 21 p.

[En ligne, Url : <http://www.musique.ehess.fr/document.php?id=183>] (consulté le
16 mars 2016).