

# L'esthétique musicale de l'eau : Ophélia de Shakespeare, synesthésie et naissance d'une partition colorée

Gabrielle Thierry

There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy stream [...]  
Her clothes spread wide  
And, mermaid-like, awhile they bore her up  
Which time she chanted snatches of old tunes.  
(Shakespeare)



Fig. 1. Gabrielle Thierry, *Last Reflection of Ophelia, the Colored Musical Score*, 2017. Huile sur toile, 60 x 120 cm. Worcester (Mass.) : collection Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery – College de Holy Cross.

## 1 Inspirations musicales de l'eau, itinéraire de peintre : la musique se révèle au paysage

N'avez-vous jamais été absorbé par les reflets changeants des fleuves et des rivières ? Ces moments-là ont-ils évoqué en vous une émotion musicale, des impulsions rythmiques ? En tant qu'artiste peintre, je m'intéresse particulièrement aux harmonies musicales de l'eau où les reflets forment des œuvres graphiques abstraites. L'une des raisons qui me poussent à travailler ainsi est liée à ma propre perception musicale des paysages. Depuis vingt ans mes recherches portent sur les émotions musicales des paysages et la représenta-

tion de la musique sur la toile. Par ses propriétés liées à la musique, l'eau, fluide, transparente et vitale est un élément sonore que je transpose en partitions colorées. Nombreuses sont mes peintures liées à la mer, la Seine et même seulement la pluie. L'interprétation musicale des reflets est devenue centrale dans mes réflexions lors de flâneries en bord de Seine à Paris et à Andrésy, au confluent de la Seine et de l'Oise. Le processus qui permet d'exprimer, dans l'image, la musique d'un paysage est le fruit d'une recherche esthétique et artistique.

Dans cette étude je propose d'interroger l'esthétique musicale de l'eau, en partant de ma démarche de peintre pour arriver à la réalisation d'une toile qui prend littéralement sa source dans l'eau, celle de la rivière où se noie Ophélie, le personnage de Shakespeare.

Reproduire visuellement le rythme des paysages a été une première étape plus évidente pour moi, dès lors que les répétitions des formes et des aplats de couleurs sont si présentes au bord de l'eau.



Fig. 2. Gabrielle Thierry, *Andrésy, Flamboyant – Île du Devant*, 2006. Huile sur toile, 54 x 65 cm. Genève : collection particulière.

Dans le tableau *Andrésy flamboyant*, les couleurs d'un début d'automne sur les berges de la Seine et les rythmes me semblent naturellement présents dans les reflets. La lumière et ses coloris chatoyants, provoquent en moi une émotion musicale qui s'impose quasi phy-

siologiquement. L'espace coloré dans lequel je me trouve provoque des sensations, des émotions si vives que je les interprète sur la toile. Les couleurs, les formes, leur mouvement naturel dans l'espace me bouleversent au même titre qu'une musique que j'écoute. Ce tableau a servi de révélateur et représente un des piliers de ma démarche artistique et esthétique. Je l'assimile aujourd'hui au *Talisman*<sup>1</sup> de Paul Sérusier, tableau peint sous les directives de Gauguin et dont l'objectif était d'obtenir une magie des couleurs et des lignes indépendantes de toute représentation.

« Comment voyez-vous cet arbre ? – avait dit Gauguin à Sérusier devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; – et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de le peindre aussi bleue que possible ». Ainsi nous fut présenté pour la première fois, sous une forme paradoxale inoubliable, le fertile concept de la « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Ainsi nous connûmes que toute œuvre d'art était une transposition, l'équivalent passionné d'une sensation reçue. (Denis 51)

Depuis ce tableau de la Seine, je cherche à transposer les formes musicales du paysage.

Ces transpositions sont certes subjectives mais, à y regarder de plus près, les liens qui unissent la musique et la peinture sont connus depuis l'Antiquité. Selon Platon, puis Aristote, peinture et musique relèvent du principe commun de la mimesis ou imitation de la nature. Pour l'architecte Alberti, « Les nombres qui ont le pouvoir de rendre l'harmonie des sons agréables à l'oreille sont exactement les mêmes que ceux qui combent nos yeux et notre esprit d'un plaisir merveilleux. » (Alberti 443). Au cours des siècles, dans la philosophie et les sciences humaines, dans les mathématiques et les sciences de la nature, de nombreux travaux ont traité ces questions du paysage comme musique colorée. Les quelques exemples proposés ci-après permettront d'étayer ce postulat.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Roger de Pile déclarait : « Dans les différentes espèces de couleurs, et dans les divers tons de lumière qui servent à la peinture, il y a une harmonie, une dissonance, comme il y en a dans une composition de musique... » (de Pile 51). Félibien, pour ne citer que lui parmi beaucoup d'autres, exige du peintre que « dans la distribution de ses couleurs il y ait un accord qui fasse le même effet pour les yeux que la musique pour les oreilles ». (Félibien 136)

Chez les Romantiques, la grâce d'une projection empathique sur la nature se mue en paysage intérieur : « La contemplation d'un site équivaut à l'exécution d'un morceau de musique », écrivait le compositeur Carl Maria von Weber (Weber 31). Cette dimension s'affirmera chez Baudelaire, dont la « rêverie » fut inspirée par la découverte de *Tannhäuser*, auquel il associait « un immense horizon et une large lumière diffuse » mais également un « espace étendu [...] ». Aucun musicien n'excelle comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur matériels et spirituels ». Il ajoute : « Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire les idées ; les choses s'étant exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a

1 Paul Sérusier, *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, octobre 1888, Paris, musée d'Orsay.

proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité » (Baudelaire 215). Le XX<sup>e</sup> siècle s'approprie à son tour ce concept de correspondances entre les arts avec Kandinsky, Klee, Kupka qui avaient un lien intime ou étroit avec la musique.<sup>2</sup>

## 2 La musique, un espace coloré abstrait

Je cherche en parallèle à représenter la musique seule, sans aucun attachement, à comprendre comment la musique agit dans mon corps et affecte mes sens en tant que peintre. À l'écoute, je réalise que l'émotion musicale est colorée et abstraite. Est-ce lié au phénomène de la synesthésie ? Un vocabulaire pictural de la musique se forme dans mon esprit et me permet de transposer une œuvre sonore sur la toile – la partition colorée – grâce à un nouveau langage décrivant une expérience sensorielle et émotionnelle.

*Vol d'oiseaux* sur la *Prédication aux oiseaux*<sup>3</sup> de Franz Liszt est l'un de ces tableaux.



Fig. 3. Gabrielle Thierry, « Vol d'oiseaux » sur *Légende S175 : Prédication aux Oiseaux*, de Franz Liszt, 2016. Huile sur toile, 89 x 130 cm. Andrésy : atelier de l'artiste.

- 2 Paul Klee est violoniste avant de se consacrer à la peinture, Kandinsky s'est beaucoup entretenu avec Schoenberg, et le rapprochement des arts est à la base des théories du Bauhaus. En France, un mouvement musicaliste va naître dans l'entre-deux guerres (1932) : Kandinsky dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art*, s'intéresse à la synesthésie de « sonorité » entre couleurs et sons. Ses *Compositions* et *Improvisations* abstraites entre 1910 à 1912 font référence à la musique en apportant une précision majeure : « La musique, par exemple, dispose de la durée. Mais la peinture offre au spectateur – avantage que la musique ne possède pas – l'effet massif et instantané du contenu de l'œuvre »
- 3 À écouter interprété par Vladimir Feltsman, piano, <https://youtu.be/N6d33PwI4Gk> [consulté le 15 mars 2023].

Commentée et analysée par Marc-Mathieu Münch, ma peinture est décrite ainsi :

Ce tableau est l'une de ces réussites artistiques rares qui s'imposent dès le premier regard. Je m'en suis imprégné. Il m'a comblé le corps-esprit d'un effet semblable à la rencontre bienfaisante d'une force venue d'ailleurs. Comme dans un ballet où plus de trente corps dansants combinent mouvements et gestes, élans et lumières, entrechats et pointes, ici, ce sont les éléments de la peinture « en un certain ordre assemblés » qui créent l'effet de rencontre bienfaisante. (Münch 109)

En musicologie, on apprend qu'il y a autant de couleurs que de notes et d'accords. Leur nombre évolue de manière exponentielle, si l'on tient compte de l'instrumentation.

Immergée dans la musique de Liszt, je peins les notes comme autant de touches colorées, de très courtes durées. Les notes se transforment en rectangles bien délimités, de couleurs différentes, pourtant dans des tonalités voisines. Les premières phrases musicales jouées par Vladimir Feltsman offrent un espace dynamique, clair et d'une harmonie que je perçois comme scintillante. Les notes sur chaque touche de piano sont jouées distinctement. Je veux les donner à voir dans leur multiplicité. Les oranges, puis les bleus et enfin les blancs constituent une matrice spatiale que j'associe aux accords de la main gauche. L'emplacement de ces couleurs sur la toile crée un espace tridimensionnel. La temporalité est pour moi exprimée par les différents plans. Espace et temps sont donc représentés à la fois par des couleurs et par une architecture particulière faite de lignes, de colonnes, de diagonales. C'est sans doute pour cette raison que Marc-Mathieu Münch ajoute : « Le mouvement de mes yeux semblait ne plus pouvoir s'arrêter, si nombreux sont les rapprochements qui s'imposent » (Münch 109).

Je réalise que je ne vois pas les couleurs, ni les formes comme dans la synesthésie « pure<sup>4</sup> », mais cherche sur la palette les couleurs qui me procurent l'émotion d'un accord, d'une note ou d'une phrase musicale. La structure et la composition de la musique jouent un rôle important dans la composition du tableau. Je découvre la musique, je l'écoute d'une manière différente, son univers me paraît immense, incontournable, abstrait. Si le risque est bien celui d'un chaos, sensoriel ou intellectuel, et si les questions se bousculent sur les rapports entre couleurs, formes, sons et harmonies, finalement un vocabulaire pictural de la musique se dégage ou plutôt s'impose.

4 « Are we talking about all persons here or just some? That is, are we talking about a universal, pan-human capacity, perhaps more highly developed in some than others, or are we talking about a psychological anomaly, present in some but absent in most? As we saw earlier, the answer would seem to be the latter. Gabrielle Thierry herself had acknowledged this by acknowledging the existence of “pure” synesthetes. At the same time, she had also spoken of a “universal sensibility”—which in turn implies the existence of a process that we may have somehow lost or “forgotten” and that may be “dormant”—or, as one writer puts it, “hidden below consciousness in all but a few of us”—these few being “cognitive fossils,” as they’ve been called (Cole, cited in Cytowic, 1993). “In other words, we might all be synesthetic at a subconscious level of central nervous system functioning.” Indeed, the very existence of synesthetes, he continues, “lead[s] one to consider why sensory experience is usually modular, why touch and vision, for instance, or hearing and smell, are kept separate. Might we all have been synesthetic at one time during development, and, if so, what might this suggest for central nervous system development? » (Freeman)

Je me sens très proche d'Olivier Messiaen qui accordait une grande importance aux formes de relations entre musique et couleurs :

Je me suis rendu compte que, moi aussi, je liais les couleurs aux sons, mais intellectuellement, pas par les yeux. En effet, depuis toujours, lorsque j'entends ou lorsque je lis de la musique (en l'entendant intérieurement), je vois dans ma tête des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes des sons. À force d'observer ce qui se passait en moi, j'en ai déduit une loi ». (Messiaen 147).

Le rôle que joue l'eau et les éléments aquatiques dans l'eau s'inscrivent dans ce contexte.

### 3 La musicalité des *Nymphéas*, une poétique de reflets sur l'eau

En 2010, lors d'une visite du musée de l'Orangerie à Paris, immergée dans les salles ovales, je réalise percevoir une musique émanant des *Nymphéas* de Claude Monet. J'ai commencé quelques gouaches exploratoires. Je devais m'approcher au plus près des œuvres de Claude Monet, pour en comprendre la construction et la palette si riches. J'ai eu l'autorisation de venir peindre devant les grands panneaux du musée<sup>5</sup>. J'ai pu analyser au plus près les illustres *Nymphéas* durant cent séances de travail (trois cents heures) et découvrir la richesse des couleurs, deviner les formes qui soutiennent la composition, et sentir leur musicalité. Quel bonheur d'approcher, aborder, admirer, écouter les quatre-vingts mètres de toile ! J'ai réalisé les partitions colorées de tous les *Nymphéas* exposés au mu-



Fig. 4. Photo Séance de travail de Gabrielle Thierry au musée de l'Orangerie, devant *Matin Clair au Saules* de Claude Monet © J.-P. Thierry, 2011.

5 Vidéo des séances de travail au musée de l'Orangerie et présentation de trois partitions colorées, réalisation G. Thierry, 2012. <https://youtu.be/bDTlyJmSDRQ> [consulté le 15 mars 2023].

sée : huit panneaux à l'huile, les plus grands en diptyque (de 1,5 m à 4,2 m) ainsi qu'une vingtaine de gouaches réalisées également sur place.

La composition dans son ensemble m'est venue presque naturellement en « écoutant » la peinture de Monet, et en relisant le paysage, avec mes pinceaux à la main. L'œil se promène selon une trajectoire que j'ai voulu reprendre sur la toile. La composition sous-jacente de l'œuvre de Monet est devenue progressivement pour moi de plus en plus lisible. Les toiles me sont apparues très construites, pas seulement dans leur verticalité, mais aussi dans les mouvements des reflets. C'est sur cette charpente que ma composition musicale picturale peut s'inscrire, comme des notes sur une portée.

La formalisation de la note passe par la coloration de son onde sonore de forme finie, sur le fond coloré et géométrisé (plan qui prend la couleur du fond sonore). Cette formalisation est ici encore plus légitime, puisque les ondes sur le plan d'eau ont des propriétés similaires : elles se colorent du reflet de parties du paysage selon l'orientation de la vague d'eau circulaire, et le point de vue du promeneur. Les nymphéas sur leur plan d'eau offrent l'horizontalité de ces partitions colorées alors que les branches de saules retombantes en donnent le rythme. Les feuilles rondes des nymphéas pourraient être retranscrites par des cercles chromatiques, mais le point de vue de Claude Monet impose de les peindre dans la perspective, et donc avec des formes allongées. Je les retranscris en rectangle formant des damiers, qui, tels des accords de piano, reprennent plusieurs sons, plusieurs couleurs, celles de Monet. Le reflet plaque le paysage en une surface plane : cette notion de mise en plan du paysage dans le reflet mérite réflexion. La multiplicité des points de vue réalisés par Monet de son bassin, ainsi que la diversité dans les heures de la journée, donnent à chaque retranscription musicale une couleur, un timbre, une harmonie différente.

Ma série des *Partitions colorées des Nymphéas* a été exposée en 2017 à la Cantor Art Gallery, grâce à Roger Hankins, son directeur, en collaboration avec Brittain Smith et Maurice Gérardch de collège de Holy Cross<sup>6</sup>. Un piano est installé dans la galerie et de très nombreux concerts et conférences sur l'interaction des arts y sont organisés<sup>7</sup>. Le public en immersion peut ainsi appréhender ses propres facultés synesthésiques.

Une conférence de Mark Freeman, à la tête du département de Psychologie, intitulée *When the Senses Meet: Synesthesia and Artistic Imagining*, est organisée pour une mise en perspective de mon travail :

I'll close by suggesting that the idea of synesthesia, especially as embodied in the kind of work Gabrielle Thierry does embodies a kind of hope. It's a hope that very different dimensions of reality—including human reality—can in fact be brought

6 Brittain Smith (directeur du programme d'études à l'étranger de Holy Cross), et Maurice Gérardch (professeur d'humanités Stephen J. Prior) sont aussi les coordinateurs de la Conférence internationale *Word and Image*, organisée avec l'Université de Paris-Diderot et l'Université de Bourgogne à Dijon. Gérardch et Smith sont les co-éditeurs d'*Interfaces*, revue reconnue et primée, consacrée aux publications de ces conférences annuelles. Voir *Interfaces*, 36. <https://journals.openedition.org/interfaces/226> [consulté le 15 mars 2023].

7 Programmes et détails de ce festival de la synesthésie sur le site de la Cantor Art Gallery : <https://www.holycross.edu/iris-and-b-gerald-cantor-art-gallery/previous-exhibit-43> [consulté le 15 mars 2023].

together, in service of something larger and more inclusive, i.e., that sense of the whole which calls us to transcend ourselves and to seek that which might constitute our common humanity. [...] This in turn suggests that works of art, especially those inspired by the synesthetic imagination, can give us vitally important clues for building and deepening the world in which we all reside. (Freeman)

Les *Nymphéas*, comme exemple de partition colorée, constituent à plus d'un titre une matrice d'esthétique musicale. Ce principe fait l'objet d'une investigation plus approfondie dans le projet *Last Reflection of Ophelia*.

#### **4 *Last Reflection of Ophelia*, le texte et la musique en résonance avec une œuvre picturale**

En 2016, pour la collection de Iris et B. Gerald Cantor, Maurice Gérağht passe commande d'une peinture à réaliser sur une musique originale d'un compositeur français. Initiateur du projet d'exposition, il souhaite que cette musique s'inspire du thème des reflets, dans la continuité des *Nymphéas*. Le choix du compositeur et organiste Éric Lebrun s'est naturellement présenté à moi. Nous avons déjà travaillé ensemble pour la réalisation de *Nunc Dimittis*<sup>8</sup> en 2008. Éric Lebrun a accepté la proposition de composer sur les reflets, thème d'inspiration et de prédilection pour de nombreux compositeurs (Debussy, Liszt). La pièce devait être ici immédiatement perceptible. L'idée des « derniers reflets d'Ophélie », avec ses ramifications poétiques, picturales et musicales lui a paru être fructueuse. Le cadre que s'est fixé le compositeur est le suivant : un morceau d'une durée de cinq minutes environ, qui ne présente pas de difficulté spéciale d'exécution, qui parle immédiatement à l'auditeur, tout en permettant dans son écriture même d'assez nombreuses et subtiles imitations en miroirs. Il lui fallait privilégier des harmonies sonores colorées, avec des nuances sombres inspirés de quelques vers extraits de la pièce de Shakespeare pour bâtir une sorte d'élégie, toute en émotion retenue :

Queen Gertrude:

There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy stream;  
There with fantastic garlands did she come  
Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples,  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers call them.  
There, on the pendant boughs her coronet weeds  
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke;  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;  
And, mermaid-like, awhile they bore her up;

8 Gabrielle Thierry, *Nunc Dimittis*, 2008, sur la musique éponyme d'Éric Lebrun, album *Les Mystères du Rosaire*, Bayard Musique. Huile sur toile, diamètre 80 cm.

Which time she chaunted snatches of old tunes;  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indu'd  
Unto that element: but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death. (Shakespeare IV, 7)

La reine Gertrude :

Il y a, au bord du ruisseau, un saule qui réfléchit son feuillage blanchâtre dans le miroir du courant ; elle était là, faisant de fantasques guirlandes de renoncules, d'orties, de marguerites, et de ces longues fleurs pourpres que nos bergers licencieux nomment d'un nom plus grossier, mais que nos chastes vierges appellent des doigts de morts. Et là, comme elle grimpeait pour attacher aux rameaux pendants sa couronne d'herbes sauvages, une branche ennemie se rompit ; alors ses humbles trophées, et elle-même avec eux, tombèrent dans le ruisseau qui pleurait. Ses vêtements s'enflent et s'étalent ; telle qu'une fée des eaux, ils la soutiennent un moment à la surface ; pendant ce temps elle chantait des lambeaux de vieilles balades, comme désintéressée de sa propre détresse, ou comme une créature née et douée pour cet élément. Mais cela ne pouvait durer longtemps ; si bien qu'enfin la pauvre malheureuse ! ses vêtements, lourds de l'eau qu'ils buvaient, l'ont entraînée de ses douces chansons à une fangeuse mort

Pour accompagner ces vers, le violoncelle chante une mélodie au profil tour à tour descendant, se hissant dans les aigus par petits élans, sur un lit d'accords répétés au piano, lequel conquiert les tessitures aigues dans un jeu de reflets avec l'instrument à archet. Ce morceau doit être joué avec une grande délicatesse et un souci de variation dans la couleur (au sens musical), tant pour ce qui concerne le toucher du pianiste que les nuances et la subtilité du timbre du violoncelle. La musique et son instrumentation est en rapport sensible avec le texte.

Le morceau a été enregistré sous la direction du compositeur. Les musiciens Clara Michel (violoncelle) et Théophile Thierry (piano) offrent à cette musique leur propre compréhension de la scène. Les coups d'archet sombres évoquent la profondeur de l'eau, l'attraction vers le fond de l'étang. Le piano rythme les ondes en surface et la danse des reflets du ciel.

Les représentations d'Ophélie en peinture, ou en estampe dans des éditions illustrées sont multiples. Les plus connues sont celles de Delacroix<sup>9</sup> et Millais<sup>10</sup>. Sur l'ensemble des représentations d'Ophélie, la scène de la noyade semble être la plus représentée, de manière tragique ou romantique. Elles expriment souvent le désespoir, la mélancolie. La question d'un suicide possible est toujours en suspens. Le texte de la pièce de Shakespeare ne lève pas le doute. Ma peinture se démarque de ces œuvres plus connues dans

9 Eugène Delacroix, *La Mort d'Ophélie*, 1853. Huile sur toile, 23 x 30 cm. Paris : Musée du Louvre.

10 John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52. Huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm. Londres : Tate Britain.

la mesure où elle fait partie des rares réalisations en peintures abstraites d'Ophélie avec celles de Hayter<sup>11</sup>. Avant toute réalisation, j'évite de regarder les œuvres dites de référence, et ce, afin de ne compter que sur mes impressions. La noyade, l'immersion de cette jeune fille dans l'eau, sa perte de conscience et sa solitude présumée ont constitué autant d'éléments toujours présents durant ma réflexion et lors de la création de l'œuvre. Mon intention était d'abord de trouver une forme picturale en accord avec la musique. Il s'agissait de chercher la couleur des sons, et représenter une Ophélie immergée et prisonnière volontaire de cette musique.

La musique d'Éric Lebrun porte en elle l'évocation d'Ophélie. Dans sa composition, puis, par strates celle des interprètes dans leur jeu musical, et enfin avec la mienne, Mon Ophélie tient compte de ce feuilletage dans l'interprétation. Pour moi, elle commence à disparaître de la surface du plan d'eau, de la toile immergée dans la nature et de la musique de ce paysage particulier. En résonance avec l'intrigue dramaturgique de *Hamlet*, la musique prend tout son sens alors que je la transpose en un espace coloré sur la toile. La structure de la toile prend la forme d'une partition. Les lignes horizontales correspondent au plan de l'eau, les verticales offrent un dialogue entre les reflets et la profondeur de l'étang. L'espacement des éléments est en lien direct avec la rythmique de l'œuvre musicale.

Les notes graves font vibrer les fonds aquatiques, les aigus décrivent Ophélie dans sa robe diaphane (formes blanches), entourée de fleurs mouvantes flottantes et jouant avec les reflets des arbres et du ciel. Ophélie disparaît peu à peu laissant des ondes fleuries à la surface. De larges ondes discrètes annoncent les longs accords du violoncelle, bruns et rouges, ainsi que leur temporalité. Les notes de piano sont plus courtes, carrées, sont plus légères. Trois formes bleues représentent des âmes témoins de ce drame. Je tente ici d'expliquer ce tableau, mais dans la pratique concrète et l'exécution de la composition tout



Fig. 5. Photo « Exposition La musicalité des Nymphéas, Cantor Art Gallery », Worcester (Mass.), 2017 © collection Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery – College de Holy Cross.

11 Brigitte Friant-Kessler, « Lignes d'eau et de formes : Stanley William Hayter, Ophélie et l'abstraction », communication présentée lors du congrès IAWIS 2001 (avec tous mes remerciements pour les échanges fructueux).

est arrivé d'un seul jet sur la toile. La musique, le texte très descriptif, le reflet des nymphéas me remplissent et le pinceau se nourrit de cette matière sensible.

Le tableau *Last Reflection of Ophelia*, dédié aux mécènes Trudie and Niel Prior, a fait l'objet d'une installation musicale dans l'exposition de la Cantor Art Gallery, associé à la projection d'un film du même titre, réalisé par Jacques Boumendil et retraçant la création de l'œuvre<sup>12</sup>.

Un concert-exposition eut lieu au *Brooks Concert Hall*. La soirée intitulée « Synesthesia: A Celebration of Painting & Music » était placée sous le signe de la synesthésie et du tableau *Last Reflection of Ophelia*. La musique éponyme était jouée en première mondiale, interprétée par deux musiciens en résidence : Adam Golka (piano) et Jan Muller-Szeraws (violoncelle). Parti du texte de Shakespeare, le tableau *Last Reflection of Ophelia*, devenait ainsi le projet *Ophelia*, réunissant musiciens, réalisateurs, chercheurs et universitaires, collectionneurs, compositeur... et peintre.

## 5 Après *Ophelia*

L'eau et ses reflets continuent à faire l'objet de mes réflexions et être source d'inspiration. L'expression de ma poétique se fait par ricochets à travers ces interprétations qui permettent de renouveler ma manière d'aborder les harmonies et l'esthétique musicales de l'eau et leurs reflets. Lors de mon dernier séjour à Venise, les reflets sur le grand canal ont été un nouvel enchantement.

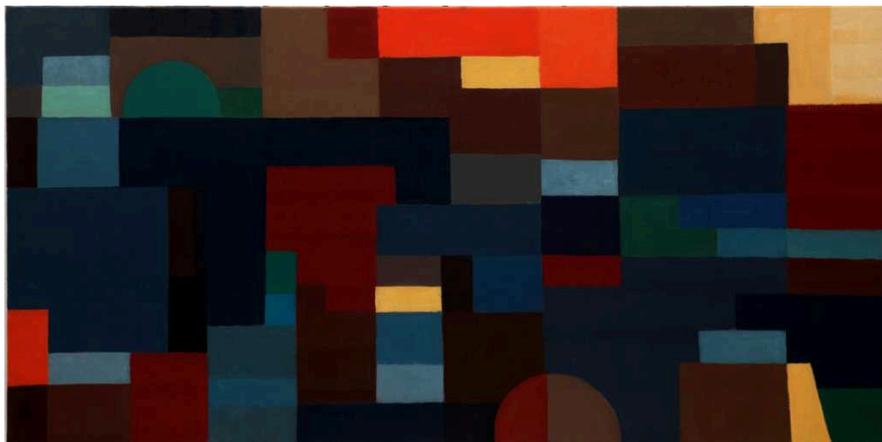


Fig. 6. Gabrielle Thierry, *Venise, Grand Canal – Reflets Nocturnes*, 2020. Huile sur toile, 50 x 100 cm. Andrésy : Atelier de l'artiste.

12 Vidéo, *Last Reflection of Ophelia: A Colored Musical Score*, 5 min 28 s, réalisation Jacques Boumendil, Paris, 2017. [http://youtu.be/fl3\\_5w98w4w](http://youtu.be/fl3_5w98w4w) [consulté le 15 mars 2023].

Les couleurs chatoyantes des palais reflétés dans le clapotis de l'eau sur les embarcadères, rythmées visuellement par la multitude de piliers colorés, ont retenu mon attention. Mais le travail sur la composition musicale d'*Ophelia*, le texte de Shakespeare en résonance avec ma propre technique des partitions colorées, reste pour l'instant unique dans mon cheminement d'artiste.

## Sources

- Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. 1443, 1452. *L'Art d'édifier*. Trad. P. Caye et F. Choay. Paris : Seuil, 2004.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, t. III, *L'Art romantique*. Paris : Calmann Lévy, 1885.
- De Pile, Roger. *L'Idée du peintre parfait*. Paris : Jacques Etienne, 1715.
- Denis Maurice. « L'influence de Paul Gauguin ». *L'Occident* (octobre 1903), rééd. *Théories*. Paris : Hermann, 1964.
- Félibien, Jean-François. *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. Paris : Marbe-Cramoisy, 1706.
- Freeman, Mark. « When the Senses Meet: Synesthesia and Artistic Imagining ». College of the Holy Cross Worcester (Mass) : 2017.
- Kandinsky, Wassili. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Gallimard, « Folio Essais », 1989 [1911].
- Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, VII. Paris : Leduc, 2002.
- Münch, Marc-Mathieu. « Rencontre avec *Vol d'Oiseaux* de Gabrielle Thierry ». *Revue internationale d'art et d'artologie* 2 (2018) : 109-22.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. 1601, 1603. Trad. F. Guizot. Paris : Didier, 1864
- Thierry, Gabrielle. « Les Nymphéas, une inépuisable source d'inspiration. Centenaire du Don de Claude Monet ». *Revue internationale d'art et d'artologie* 2 (2018) : 24-31.
- Thierry, Gabrielle. *Peindre la musique, la musique des paysages – 2006-2016*. Andrésy : Gabrielle Thierry, 2017.
- Thierry, Gabrielle. « Expérience synesthésique : la partition colorée de *La Valse* de Maurice Ravel ». *Interfaces*, 36 (2015). 10-27. <https://journals.openedition.org/interfaces/229> [consulté le 15 mars 2023].
- Thierry, Gabrielle, « Peinture et Musique. À propos de *Nunc Dimittis* d'Éric Lebrun ». *L'Orgue* 302 (2013) : 65-71
- Thierry, Gabrielle, « De sa musique à ma peinture, présentation du tableau *Paysage de Verdun*, vision contemporaine sur une musique de Lucien Durosoir ». In *Lucien Durosoir. Un compositeur moderne né romantique*. Éd. L. Pons. Albi : Éd. multilingues Fraction, 2013. 271-78 et [www.bruzanemediabase.com](http://www.bruzanemediabase.com).
- Thierry, Gabrielle. « Les *Nymphéas* en partitions colorées ». In *Forme et Réception. Rencontres interartistiques de l'Effet de vie*. Éd. M.-M. Münch. Paris : Honoré Champion, 2015. 89-97.

- Thierry, Gabrielle. « La musicalité du Paysage en peinture : *Le Parc*, sur le *Quatuor à cordes* de Bruckner ». *Musique et arts plastiques* 7 (2011).
- Thierry, Gabrielle. « Carnet de Voyage, Italie (Les Marches) ». Monterubbiano : Exposition à la Fondation Diverso/Inverso, 2012.
- Weber, Carl Maria von. *La Vie d'un musicien et autres écrits*. Paris : J.-C. Lattès, « Musiques et musiciens », 1986.