La monographie en musicologie : compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles

Catherine Cessac

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4225>

DOI : 10.4000/perspective.4225

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 625-629

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Catherine Cessac, « La monographie en musicologie : compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4225> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4225>

6. Voir Flaminia Gennari Santori, « 'They will form such an ornament for our gallery' : la National Gallery e la pittura di Carlo Crivelli (1856-1868) », dans A. C. Tommasi éd., *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Venise, 1998, p. 291-312.
7. Voir Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory*, Londres, 1990.
8. Franz Drey, *Carlo Crivelli und seiner Schüle*, Munich, 1927.
9. La majorité des textes publiés en Italie sur Crivelli ne sont que des notices de catalogue résumant les positions de Zampetti, comme si celui-ci avait fourni les clés d'interprétation définitives : par exemple Anna Bovero, *Carlo Crivelli*, Milan, 1961 ; Emanuela Daffra, « Carlo Crivelli », dans A. De Marchi éd., *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milan, 2002, p. 420-31, qui reconnaît partir des « raisonnements fondamentaux » de Zampetti.
10. Pour les plus récentes : Norman Land, « Giotto's fly, Cimabue's gesture, and a Madonna and Child by Carlo Crivelli », dans *Source*, XV, n°4, 1996, p. 11-15 ; Thomas Golsenne, « L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement », dans *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n°2, 2002, p. 149-76 ; Bernard Aikema, « Il gusto del paradiso e la persona del pittore. Frutti, firme e altri particolari di Carlo Crivelli », dans I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi éd., *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica*, Venise, 2003, p. 194-199.
11. *Pittura veneziana nelle Marche*, Bergame, 1950 et *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, Venise, 1961.
12. Pietro Zampetti, *Carlo Crivelli*, Milan, 1961, et *Carlo Crivelli*, Florence, 1986 (la seconde étant essentiellement une reprise et une mise à jour de la première).
13. Zampetti, 1961, cité n. 12, p. 26-28.
14. Idée formulée franchement par Andrea De Marchi, 2002, cité n. 9, p. 86 : « On préfère le jeune Crivelli, celui des polyptyques de Massa Fermana, de Montfiore dell'Aso et d'Ascoli Piceno, parce qu'ils ressemblent plus aux œuvres initiales de Giovanni Bellini [...] ».
15. Tandis que la langue est « un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque », et le style, le « secret » de l'écrivain, une « nécessité » inconsciente qui puise dans ses « profondeurs mythiques », Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), repris dans *Œuvres complètes*, Paris, 2002, t. I, p. 177-79.
16. Zampetti, 1961, cité n. 12, p. 27. Attribution et jugement qui n'ont été jamais remis en doute.
17. Luigi Dania, « Un Crivelli ritrovato : la tavola dell'Annunziata di Ascoli Piceno », dans S. Bracci éd., *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia Marchigiana*, Milan, 1998, p. 71-75. L'attribution de Dania se fonde sur des archives et sur des descriptions de l'œuvre *in situ* au XVIII^e s.
18. Fernando Marias, *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris, 1997, p. 11.
19. Zampetti, 1961, cité n. 12, p. 26.
20. Zampetti, 1961, cité n. 12, p. 9.
21. Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, New York/Londres, 2004.
22. Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), Paris, 1987, et surtout *Le Titien. Questions d'iconographie* (Princeton, 1964), Paris, 2004.
23. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, 1976, p. 238-42.
24. Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » (1927), dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975, p. 235-55.
25. Détail publié dans Bovero, 1975, cité n. 9, et analysé par John Watkins, « Untricking the eye : the uncomfortable legacy of Carlo Crivelli », dans *Art international*, n°5, 1988, p. 48-58, un des seuls articles absents de la bibliographie de Lightbown.
26. Bernard Berenson, *Italian painters of the Renaissance*, Londres, 1930, t. I, p. 13.
27. Federico Zeri, *Renaissance et Pseudo-Renaissance* (Turin, 1985), Paris, 1988, p. 117-18 sur Crivelli, et p. 126 sur la « zone restreinte dans laquelle [le rationalisme de la Renaissance] a fleuri, parmi les déviations et les traductions dévoyées et dans un humus mental et culturel peu enclin à en comprendre le sens véritable ».

Thomas Golsenne, École nationale supérieure des beaux-arts,
thomas.golsenne@free.fr

La monographie en musicologie : compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles

Catherine Cessac

Depuis quelques décennies, la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles rencontre une audience croissante auprès des interprètes qui exhument régulièrement des partitions oubliées et auprès du public qui se presse nombreux et enthousiaste au concert. La saison d'automne du Centre de Musique Baroque de Versailles dans les lieux prestigieux du château de Versailles ou les festivals spécialisés aux quatre coins de la France rencontrent à cet égard un succès certain. Chaque concert ou presque est l'occasion de découvrir des œuvres inédites et même des compositeurs dont aucune note de musique n'avait résonné depuis des siècles. Dans ce contexte, les musiciens ne se contentent pas de jouer leur rôle d'interprète, mais

vont souvent à la recherche de programmes dans les bibliothèques, recopient les partitions, tentent de retrouver le jeu des instruments anciens et le style vocal propres à l'époque qu'ils ressuscitent. Il y a quinze ans, le film *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau avec la présence musicale de Jordi Savall révélait le son magique de la viole de gambe de Sainte-Colombe et de Marin Marais.

Indissociable de la « renaissance » de ce répertoire, la recherche musicologique, tout en lui ayant été bien antérieure, contribue amplement à la connaissance de cette période musicale appelée baroque. La recherche musicologique en France sur cette période est née à la fin du XIX^e siècle, avec des érudits comme Henri Quittard ou Michel Brenet. À côté de livres ou d'articles dans des revues spécialisées, de grandes éditions critiques monumentales consacrées à François Couperin, Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau furent entreprises. Les premiers travaux universitaires émanèrent de chercheurs anglo-saxons à partir des années 1950. Actuellement, la recherche dans la musique baroque se décline selon plusieurs axes : édition critique (laquelle a révélé de la part de la France une véritable lacune jusqu'à la fin des années 1980), recensement et description des sources de l'œuvre d'un compositeur, d'un genre, d'un fonds de bibliothèque ou d'un éditeur, analyse des œuvres, monographies enfin, ayant trait à un compositeur, à un genre ou encore à un lieu. Les monographies de compositeurs allient les investigations strictement musicales à des considérations plus larges, ressortissant en particulier au domaine social et historique, tant il apparaît indispensable de ne pas détacher la production musicale de l'époque où elle a pris racine. Dans cet article, je me suis limitée aux ouvrages en français consacrés aux compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles, période qui soulève des problèmes qui lui sont spécifiques.

Le genre monographique

Dans le domaine de la musique, je désignerai par « biographie » l'étude de la vie d'un compositeur et de son œuvre en tant que composante de cette vie, et par « monographie », une biographie assortie de l'analyse critique de l'œuvre. La tâche consistant à reconstituer la biographie d'un musicien, longuement recouverte par les strates du temps, n'est pas toujours aisée. Le musicologue doit alors sentir vibrer en lui une âme d'historien

et délaissier momentanément les notes de musique pour se plonger dans des documents d'une autre nature : gazettes, mémoires, archives. Cette quête particulière est celle qu'exprimait Marcelle Benoit dans l'introduction de son ouvrage *Musiques de cour*¹, premier volet de l'inestimable étude servant toujours de référence sur la vie musicale à la cour de France de 1661 à 1733 : « À l'heure où, abandonnant les héros romantiques dont la bibliographie musicale se trouvait saturée, nos écrivains projetèrent de se tourner vers les compositeurs de l'Ancien Régime, notamment ceux de la France, il fallut bien aller aux sources, interroger les textes contemporains. Car autant il s'avère possible de broder sur la biographie plus ou moins connue d'un Schumann, d'un Berlioz ou d'un Verdi, et de l'embellir, autant on ne peut inventer de toute pièce celle d'un Marc-Antoine Charpentier ou d'un André Campra. Pour mener à bien ce travail inédit, les historiens prendront enfin le relais des littérateurs. Le lecteur ne perdra pas au change. Grâce à une information objective, le portrait du musicien, dépouillé de la légende qui l'auréolait, non seulement ne déçoit pas, mais au contraire gagne en vérité, en acuité ».

Cette double démarche, historique et musicale, est en effet essentielle pour comprendre, au plus près l'esthétique d'une époque et trouve sans doute dans la monographie un de ses alliages les plus parfaits. Même si nous savons que la vie et l'œuvre d'un artiste ne s'interpénètrent pas nécessairement, ou d'une façon beaucoup subtile qu'un regard extérieur peut la saisir, la prise en compte du cadre historique, politique, sociologique, artistique et personnel permet d'obtenir une vision de l'œuvre non explicative, mais sans aucun doute enrichie. Il est donc capital de recréer le(s) milieu(x) dans le(s)quel(s) a évolué un compositeur.

Tous les musicologues spécialistes de la période baroque se trouvent confrontés aux mêmes difficultés. En effet, il existe très peu de sources ayant trait à la vie personnelle d'un compositeur telles que correspondances ou témoignages de proches. D'une manière générale, les documents sont rares et leur exploitation doit être poussée au maximum pour en extraire le moindre indice. À partir de ces données, le chercheur est conduit à émettre des hypothèses pour éclairer les zones obscures, pour relier les pièces disparates du puzzle et offrir au lecteur un personnage point trop abstrait.

La monographie permet de faire une synthèse, à un moment donné, sur la vie et l'œuvre d'un compositeur, replacées dans leur contexte historique et esthétique. Tout en utilisant les études déjà faites, elle enrichit d'éléments nouveaux (que ce soit au niveau des sources concernant aussi bien la biographie que la musique ou de la réflexion) la connaissance d'un compositeur et de son temps. Elle constitue alors un appui solide à partir duquel des études plus spécifiques peuvent être entreprises. La monographie s'avérant être un des genres les plus traditionnels en musicologie, un détour historiographique s'impose.

Un regard historiographique

Les premières monographies recensées remontent à la fin du XIX^e siècle, puis se répartissent d'une manière assez régulière jusqu'à nos jours. J'ai choisi plusieurs points de comparaison : la dimension, l'intitulé, l'ordonnement de l'ouvrage, le contenu.

Les dimensions des ouvrages étudiés sont diverses, mais en général plutôt modestes, la moyenne se situant aux alentours de 250 pages. Elles s'épaissiront néanmoins avec le temps pour atteindre par exemple 670 pages avec le *Jean-Philippe Rameau* de Cuthbert Girdlestone (Paris, 1/1962, 2/1983) ou 910 pages avec le *Jean-Baptiste Lully* de Jérôme de La Gorce, témoignage de nouvelles découvertes sur le plan biographique, mais plus encore d'une prise en compte de l'environnement social et artistique, ainsi que d'une analyse des œuvres et des sources plus approfondie.

Jusqu'à une période très récente, peu de titres mentionnent seulement l'identité du compositeur, cela pour des raisons faciles à comprendre ; la plupart des compositeurs de l'âge baroque sont méconnus ou oubliés. Les dates de naissance et de mort sont aussi souvent indiquées ou, à défaut, la mention de l'époque durant laquelle a œuvré le compositeur... ou la compositrice (voir Catherine Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, 1995)². Enfin, nous trouvons le classique « sa vie et son œuvre » : *Grétry, sa vie et ses œuvres* de Michel Brenet (Paris, 1884), *André Campra, sa vie et son œuvre* (1660-1744) de Maurice Barthélemy (Paris, 1957), *La vie et l'œuvre de Louis-Claude Daquin (1694-1772)* de Jean-Paul Montagnier (Lyon, 1992)... Généralement, les monographies suivent en effet le découpage vie/œuvre, en proposant d'abord l'étude

biographique, puis la présentation et l'analyse de l'œuvre. Toutefois, l'équilibre entre les deux parties est fréquemment disproportionné, la part faite à l'œuvre l'emportant sur la biographie. Inversement, certains ouvrages ne font guère de place à l'analyse musicale. Parmi ceux-là, *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique* de l'historien Michel Antoine (Paris, 1965), admirable ouvrage porté par la vie et la personnalité peu communes de ce compositeur. Dans son avant-propos, l'auteur déclare avoir voulu « faire uniquement œuvre d'historien » et laisser aux spécialistes le soin de l'analyse esthétique des œuvres. « Si nul musicien ne venait à réaliser ce vœu, poursuit-il, nous croyons néanmoins que ce livre ne sera pas inutile. La vie aventureuse de Desmarest n'intéresse pas les seuls musicologues : elle fournit des traits à l'histoire des mœurs, à l'histoire judiciaire, à l'histoire sociale, à celle de l'expansion de l'art classique français³, à l'histoire aussi du pays [La Lorraine], alors indépendant, qui devint la patrie du musicien exilé ».

Peu de compositeurs français de l'époque baroque ont connu plusieurs biographies. Celui qui vient en tête est Jean-Baptiste Lully avec, à ce jour, six ouvrages⁴. Parce qu'il est le musicien français, avec Rameau, qui a le plus marqué cette époque, et parce qu'il possède une « légende ». Henry Prunières ne commence-t-il pas son très musicologique *Lully* par cette phrase : « La vie de Lully est un roman d'aventures ». Et en effet, la part consacrée à « l'homme » (p. 5-78) est plus importante que celle consacrée à « l'œuvre » (p. 79-121), pourtant immense. Après cette monographie des plus classiques, le musicologue revisite le personnage avec son ouvrage, resté fameux, *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*. Le livre fut publié en 1929 dans une collection ayant pour titre « Le roman des grandes existences ». Dans son avant-propos, le grand musicologue français expose les motivations qui l'ont conduit à « écrire cette vie romancée de Lully, vingt ans après en avoir donné la première biographie d'après des documents authentiques. Si je m'y suis résolu, c'est que vivant par la pensée, depuis de longues années dans l'intimité de cet homme singulier, j'ai espéré pouvoir suppléer par l'intuition et l'imagination aux lacunes des documents. Avouerai-je que je crois sincèrement avoir approché la vérité en plusieurs endroits où pourtant les témoignages précis font défaut ? ». En 2002, Vincent Borel⁵ a renouvelé

à sa façon l'expérience de Prunières en présentant un *Baptiste* sous-titré « roman » qui a fait l'objet d'une adaptation radiophonique sur France Musique. Rappelons aussi l'ouvrage de Pascal Quignard *Tous les matins du monde* duquel a été tiré le film évoqué plus haut et qui a rencontré un grand succès en librairie. Il est certain que, pour le grand public, ces types d'ouvrages sont beaucoup plus accessibles que les monographies strictement musicologiques et ont donc, outre leur qualité littéraire, leur utilité pour amener de nouveaux mélomanes au concert.

Exemples d'approches

Cette partie s'appuie en partie sur mon expérience personnelle dans le genre monographique, à savoir l'élaboration de quatre ouvrages sur Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), Nicolas Clérambault (1676-1749), Jean-Féry Rebel (1666-1747)⁶, chacun s'étant présenté comme un exercice particulier. Idéalement, la monographie doit tenir un juste milieu entre l'évocation de la vie et l'analyse de l'œuvre. Ce juste milieu s'est situé différemment, notamment dans mes deux premiers ouvrages.

Ce qui caractérise encore aujourd'hui Marc-Antoine Charpentier, c'est sa personnalité secrète, voire mystérieuse. Elle existe essentiellement au travers de l'œuvre somptueuse qu'il nous a laissée et c'est celle-ci (plus de 550 pièces) qui m'a avant tout guidée. Pour le livre sur Elisabeth Jacquet de La Guerre, ma démarche prit d'autres voies. L'œuvre de la musicienne ne possède pas l'aspect imposant de celle de Charpentier, tout en offrant un intérêt certain, notamment par son caractère novateur. En revanche, la part biographique a pu être développée, notamment grâce à d'importantes découvertes dans les archives. Enfin, consacrer un ouvrage monographique et non seulement biographique, comme c'est le plus souvent le cas, à une compositrice me semblait constituer un enjeu non négligeable et plutôt nouveau en France, il y a plus de dix ans.

La monographie des compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles s'avère la plupart du temps un véritable ouvrage de recherche, dans la mesure où les sources sont souvent de première main. À ce titre, elle peut être enrichie d'un catalogue des œuvres, ce que j'ai effectué pour Clérambault et Rebel, de tableaux chronologiques pour Charpentier, de

transcription d'écrits théoriques manuscrits, de documents iconographiques, d'une discographie...

Lorsqu'on écrit une monographie, on doit sans cesse avoir à l'esprit qu'elle va s'adresser à trois types de lecteurs potentiels, le chercheur, le musicien, le mélomane, qui ne recherchent pas les mêmes choses. Le chercheur s'intéresse aux éléments à partir desquels il va construire sa propre démarche, soit l'établissement d'éditions critiques, d'un catalogage plus approfondi, d'analyses techniques ou esthétiques... Le musicien est à l'affût de l'appréciation sur les œuvres qui pourront faire l'objet de concerts⁷. Le mélomane, lui, veut en savoir plus que ce que lui offre l'audition.

L'une des difficultés majeures d'une monographie musicale concerne précisément l'approche des œuvres. Par rapport à d'autres disciplines des sciences humaines, la musique a un langage propre et ne « parle » à la plupart des gens que lorsqu'elle est exécutée. Comment alors rendre compte de l'intérêt d'une invention mélodique, d'une conduite harmonique, de la construction de la composition... ? Quelle attitude doit adopter le musicologue ? Utiliser le langage technique spécifique à la musique, seul compréhensible par les spécialistes, en pointant chromatismes, accords de quinte diminuée, rythmes dactyliques et autres cadences rompues ? L'illustrer par des exemples musicaux lesquels, pour certains lecteurs, n'apportera qu'une distance supplémentaire ? L'éviter, faisant la part belle à la métaphore ou autres figures de style ? Afin d'être lisible par un public le plus large possible, l'auteur n'a d'autre solution que de transiger entre les deux démarches ou bien décide de demeurer rivé à la biographie, signant là l'impuissance de mettre en mots l'œuvre musicale.

Ces quelques considérations sur la monographie pourraient constituer le départ d'une réflexion théorique encore inédite sur ce genre qui apparaît fondamental pour l'histoire de la musique et qui permet une approche diversifiée de la création musicale, faisant appel à plusieurs autres domaines tels que l'histoire, la littérature, la liturgie... La monographie musicale offre des ouvrages également divers, en fonction du sujet, mais aussi de l'auteur qui va tisser avec son compositeur des liens personnels, au sein d'une démarche scientifique rigoureuse. La monographie permet d'atteindre des lecteurs que d'autres types d'études musicales, plus techniques, attireront moins. Comme

l'ont écrit Henry Prunières ou Michel Antoine, l'objectif principal de la biographie, et *a fortiori* de la monographie, est d'amener son lecteur à la musique. Un nombre important de compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles ont fait l'objet d'une ou de plusieurs monographies. Mais beaucoup de lacunes subsistent encore, alors que, dans le même temps, le genre semble s'essouffler. Pour terminer, j'aimerais reprendre la phrase de Jean Rousset qui montre tout à la fois l'ambiguïté et la richesse de ces recherches : « Il est bien vrai que chacun de nous se crée son XVII^e siècle, avec son arsenal de pensée, de savoir et de méthodes modernes, mais les œuvres qui nous en parviennent nous donnent un peu de sa présence et de ses rêves »⁸.

1. Marcelle Benoit, *Musiques de cour, Chapelle, Chambre, Écurie (1661-1733)*, Paris, 1971, p. I.

2. Ce titre informatif m'a été expressément demandé par l'éditeur.

3. À l'époque de la sortie du livre, on ne parlait pas encore de musique baroque, ou alors d'une manière quasi-clandestine, mais de classicisme à l'imitation de cette catégorie en littérature.

4. Lionel de La Laurencie, *Lully*, Paris, 1911 ; Henry Prunières, *Lully*, Paris, 1927 ; Eugène Borrel, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, 1949 ; Emmanuel Haymann, *Lulli*, Paris, 1991 ; Philippe Beaussant, *Lully ou le Musicien du Soleil*, Paris, 1992 ; Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, 2002.

5. *Baptiste*, roman, Paris, 2002.

6. Marc-Antoine Charpentier, Paris, 1988 (2004) ; Élisabeth Jacquet de La Guerre, *une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, 1995 ; Nicolas Clérambault, Paris, 1998 ; Jean-Féry Rebel, *musicien des Éléments*, Paris, 2007.

7. Pour faciliter le choix des interprètes, j'ai effectué un classement des œuvres de Charpentier par effectif.

8. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, 1976, p. 7.

Catherine Cessac, Centre de musique baroque de Versailles, cc@cmbv.com

La monographie d'architecte à l'époque moderne en France et en Italie : esquisse d'historiographie comparée

Claude Mignot

L'histoire de l'architecture occupe une place spécifique dans l'histoire de l'art, qui elle-même occupe une place singulière dans l'histoire¹. L'édification d'un bâtiment est un « événement historique », mais entre le dessin de l'architecte et l'achèvement du chantier l'écart temporel peut être considérable et, beaucoup plus que les autres œuvres d'art, les bâtiments sont l'objet de remaniements, modernisations, restructurations, changements de décors ou d'usages, qui constituent autant d'événements qui appellent une lecture diachronique : la monographie d'édifice, qui analyse ce palimpseste monumental, est un genre qui ne saurait être absorbé dans le genre parallèle de la monographie d'architecte².

Comme l'histoire de l'art en général, l'histoire de l'architecture balance entre deux approches : étudier l'ensemble de la production, ou pointer les œuvres majeures qui servent de modèles à leurs contemporains et qui ont un retentissement jusqu'au temps présent. Ce balancement reste permanent, quelle que soit la méthode : l'approche typologique prend en compte la série, mais doit aussi tenter de repérer les prototypes, même si la *Kunstwissenschaft* a parfois voulu se construire « sans noms »³, voire « sans œuvres »⁴ ; inversement, la monographie d'architecte s'arrête sur les personnalités artistiques, dont les œuvres ont valeur inaugurale, mais l'innovation ne prend sens que sur un fond d'habitudes, qu'il faut aussi connaître pour en prendre la mesure.

Dans toute réflexion sur l'histoire, on ne doit exclure ni les habitudes, qui déterminent toutes les structures sociales entendues comme cristallisation provisoire des libertés précédemment exercées, ni la liberté inattendue, que tout individu peut choisir d'exercer (ou non) pour échapper à la répétition et à l'ennui⁵, au risque de créer lui-même une fascination pour ses œuvres, et de cris-