

LA REVUE MUSICALE

//////
DIX-HUITIÈME ANNÉE

JANVIER

NUMÉRO 171
//////

L'influence de la musique sur la peinture symboliste

Parmi tous les facteurs qui ont contribué à élaborer ce qu'on a coutume d'appeler un peu arbitrairement la doctrine symboliste, à laquelle on rattache un certain nombre de peintres, la musique est l'un des plus puissants. Aussi semble-t-il particulièrement intéressant d'examiner l'influence de la musique sur les peintres symbolistes, sur leur attitude artistique, leur conception de l'art en général, leur inspiration et leurs procédés picturaux.

Il importe d'abord de définir les principaux éléments d'ordre artistique, sentimental et intellectuel qui sont du domaine de la musique, et par lesquels elle exerce une action. Il s'agira alors de chercher si les mêmes éléments entrent en formation de la conception de l'art en général chez les Symbolistes, et en particulier chez les peintres.

Après avoir établi cette concordance entre la musique et le symbolisme, il nous restera à l'illustrer par quelques exemples caractéristiques, susceptibles de mettre en lumière l'application à la peinture de certains éléments et procédés propres à l'esthétique musicale.

I

De même que le sens relativement précis des mots limite l'expression de la poésie et la précise en la canalisant dans la phrase et le vers,

de même la ligne, la forme limitent l'expression des arts plastiques, de la peinture par conséquent, en agissant sur l'âme par l'intermédiaire du sens de la vue soumis à des lois physiques semblables pour tous ; l'homme soumis à la notion des trois dimensions de l'espace a par son œil, cette objectif humain, une vision relativement limitée et relativement analogue des objets qui tombent sous ses yeux.

Les sons, au contraire, qui servent d'expression à la musique, échappent à la loi des trois dimensions et à tout cadre géométrique enfermant la pensée. Ici la perception des données des sens n'est point canalisée ni limitée. Le son est donc essentiellement subjectif et variable avec l'oreille de chacun. Il n'a pas un effet défini, mais indéfini. Il ne photographie pas, il suggère. Par là, la musique s'éloigne des données des sens, s'éloigne de la nature et est l'art le plus humain, le plus artificiel.

Tous les musicologues, tous les mélomanes sont d'accord pour qualifier le domaine de la musique de domaine de l'*inconscient* : la musique fait appel en nous à des sources cachées, qu'elle fait jaillir du fond mystérieux de notre être, et fait surgir en nous tout un monde inexprimé dont nous n'avons pas conscience à l'état normal et qui n'est exprimable que par la musique.

La musique émet une promesse, éveille le pressentiment d'un ineffable au-delà.

La musique est l'art du rêve imprécis, du mystère, de l'*évocation* vague d'une sorte de monde intermédiaire entre celui de l'intelligence pure, de la raison claire et raisonnante, et celui de la vie matérielle. C'est l'art qui donne le plus librement essor à l'*imagination*. Par la magie des harmonies agissant par *suggestion*, tout un monde entièrement nouveau éclot, que, sans elles, l'homme ne pourrait jamais concevoir. Porté par leurs effluves suggestives, il *s'évade du réel*. Rien de plus variable, de plus individuel, de plus *subjectif* que cette évasion hors du réel, car elle est en fonction de la sensibilité, de l'idéalisme, du mysticisme de l'individu. Nous parlons ici de la musique conçue dans ce qu'elle a de plus élevé, et non point d'une musique qui ne parlerait qu'aux sens. Or, la musique dans ce qu'elle a d'élevé est le moins sensuel des arts, le plus haut effort de l'âme humaine pour échapper à son enveloppe matérielle, et l'art le plus stylisé, le plus abstrait, le plus *artificiel*. Sans doute, des musiciens ont parfois tenté de reproduire des sons existant dans la nature : Beethoven dans sa *Symphonie Pastorale*, Rossini dans son *Guillaume Tell*, Berlioz dans

sa *Damnation*, Wagner dans sa *Tétralogie*, ont reproduit les bruits de l'orage. Bien des musiciens, de Couperin à Debussy en passant par Liszt, ont imité le bruissement de la pluie. Mais ce ne sont pas là de simples photographies sonores, ce sont des évocations de phénomènes naturels faites par une âme humaine, et pris comme symboles d'un état d'âme, de sentiments, de visions et d'idées qui dépassent singulièrement la nature. Ces évocations sont une tentative de *synthétiser* tout un aspect des forces naturelles et d'en faire retentir l'écho métaphysique dans l'âme de l'homme. Au premier glissement des sonorités de Schumann ou de Franck, l'homme a la prescience d'un monde surnaturel où son esprit s'éploie et entre en communication avec l'âme immense de l'Univers.

Dans l'âme de l'homme, la musique est l'art par excellence d'expression du panthéisme. Nul n'a mieux présenté les possibilités de la musique que Wagner, qui voyait en elle l'art synthétique par excellence, celui en lequel se fondait la vision poétique et la vision picturale, et par lequel il réalisa l'union de tous les arts. Toute son œuvre n'est que symboles, et chacun de ses leit-motifs éveille en nous un sentiment ou une idée.

Telles sont précisément les caractéristiques que nous trouvons chez les peintres symbolistes. Ils appliquent à la peinture les propriétés de la musique. Ils en font un art non point défini, mais indéfini ; non point précis et photographique, mais indécis, suggestif et évocateur ; non point naturaliste, mais artificiel et idéaliste ; non point objectif, mais subjectif ; non point du domaine de la claire conscience, mais de celui de l'inconscient.

Ils en font un art musical, c'est-à-dire un art de rêve et d'imagination, de mystère, de suggestion, d'évasion hors du réel, synthétique et panthéistique, où tout n'est que symboles. Caractéristiques que nous allons retrouver chez quelques-uns d'entre eux pris comme exemples.

La musique est l'art du rêve et de l'imagination. Les peintres symbolistes font, de même, une part énorme au rêve et à l'imagination. Moreau écrit à un élève (Evenepoel : Lettres à son père) : « Il faut avoir l'imagination de la couleur. Elle doit être pensée, rêvée, imaginée. »

Et lorsque Moreau peint la nature, elle est composée, étrangère à l'homme, rêvée et imaginaire, comme les rochers abrupts de ses arrière-plans, qui rappellent ceux de Léonard et de Mantegna. Dans la nature de Moreau se dressent de fantastiques architectures et des

palais de rêve, beaucoup plus rêvés que représentés, qui ne sont le produit que du jeu de son imagination.

Art de rêve, celui de Fantin-Latour, le vapoureux de son enveloppe, la blancheur nacrée de certaines de ces formes féminines renouvelées de Prudhon (« L'Amour frondé », « l'Amour désarmé »). Jamais Fantin-Latour n'a cherché à représenter une scène telle qu'on la verrait dans la réalité, mais telle que son imagination la lui suggère. Lorsqu'il fait une lithographie intitulée « Souvenir de Bayreuth », il ne peint pas la salle, les spectateurs, les acteurs ou l'orchestre, il peint trois filles du Rhin rêvant sous le soleil levant.

Art de rêve et musical que celui de Whistler, dont l'œuvre n'est qu'oubli des dissonances de la vie et enchantement d'harmonies atténuées. Sa « Fille Blanche », par exemple, semble être le portrait d'un médium, tant sont mystérieuses l'attitude, la physionomie, la couleur même ; tant la beauté particulière de ce regard est vague et profonde ; souvent Whistler franchit les frontières de la peinture pour entrer dans le domaine de la musique, tels ses nocturnes inspirés de Chopin, où se reflète si exactement la pâle mélancolie du compositeur.

Chez Fantin-Latour et Whistler, il y a une sorte de parti pris d'appliquer à la peinture, art plastique et précis, la magie propre à la musique, faite d'indécis et d'incertain : rien de plus cher que la chanson grise, où l'Indécis au Précis se joint. (Verlaine dixit.)

Dans nos âmes, les lignes ne sont pas immuables ; en peinture elles sont le rythme et le mouvement même de notre âme. Il importe peu qu'on déforme les contours, si on sait donner aux objets une grâce, une puissance nouvelle, une réalité spirituelle plus impérieuse que la réalité matérielle. Il importe peu qu'on transpose en valeurs, si les couleurs chantent un chant qui ravit l'âme, si les valeurs sont d'un monde plus poétique et si les harmonies font résonner celles de nos sentiments, éveillent des correspondances entre nos sentiments. Ces correspondances, ces analogies cachées ne sont jamais rationnelles et affluent toujours des profondeurs de notre âme, de notre inconscient ; les cellules ciliées d'Odilon Redon nageant dans un trouble océan, n'était-ce pas une vision de ce monde originel que Hartmann faisait pressentir dans sa *Philosophie de l'Inconscient*, traduite en 1877 ? N'était-ce pas ce que Freud commençait déjà à appeler des complexes ? Un monde musique rêvante, plus réel peut-être que le monde vu par les seuls yeux à courte vue de notre corps ?

Sous l'influence de la musique et du mystère qu'elle tisse, les peintres voient dans le *mystère* un élément primordial et constitutif du Beau. Ils apprennent à discerner le mystère partout, et jusque dans la vie quotidienne. Ce merveilleux qui nous enveloppe et que nous ne voyons pas, ils s'efforcent de le *suggérer*. Ce mystère est à la fois ardent et triste, il comporte une idée de mélancolie et de lassitude, faites de voluptueux regret. Voilà ce que Chopin apporte à Whistler.

De même que la musique dépayse et parfois nous emmène dans des pays mystérieux qui semblent surgir du fond du passé, de même Gauguin cherchera le mystère dans les religions primitives, les religions indigènes.

Ce que Gauguin appréciait le plus dans une toile, c'était la *promesse* qu'elle contenait. C'est pourquoi il aimait les esquisses de Corot, dont le charme réside à ses yeux dans ce qu'elles ont d'inachevé, et c'est pourquoi il critiquait G. Moreau de trop souligner, trop ciseler, trop figurer. Il voulait qu'une toile nous laissât insatisfait, qu'elle promette, qu'elle suggère ; condition sine qua non pour qu'elle évoque le *mystère*. Et cet arrangement de lignes sinueuses, de formes de rêve et de riches couleurs, formait ce qu'il appelait « la *musique* du tableau ». Ce terme exprimait pour lui l'impression générale résultant de cet arrangement ; l'accord magique semblable à celui qui saisit le touriste entrant dans une cathédrale et recevant dans son âme le choc de la musique des couleurs des vitraux avant de se rendre compte de ce qu'ils représentent.

La musique *suggère*. Sous son influence, des artistes comme G. Moreau, Redon, Whistler, vivent dans une sorte de rêve et nous transportent dans un monde supraterrestre entièrement distinct de la réalité. Parfois ce sont des couleurs sans forme ou des formes sans objet. L'œuvre d'art est simplement destinée à suggérer des sensations, des émotions, des sentiments ou des visions. Par une sorte d'illumination, leurs yeux sont éblouis par des visions de lumière qui emplissent tout l'horizon, qui aveuglent le spectateur. Tel Turner, tel William Blake, qui exagère la hauteur des montagnes et la profondeur des nuées. On dirait un immense accord que l'orgue prolongé jusqu'à nous posséder tout entiers. On dirait une chute verticale dans l'infini, une fusion de l'être dans l'espace.

Suggérer, c'est encore le secret de l'art si subtil de Gauguin, pour qui le dessin ne consiste pas à représenter les formes exactes de la

nature, mais de suggérer le sentiment qu'elles déterminent. Sa prédilection pour les courbes est révélatrice de cette indécision voulue de ses lignes. Il suggère également par la couleur. Il ne se soucie jamais d'imiter le ton exact de la nature, il recherche avant tout des harmonies colorées. C'est pourquoi il supprime l'ombre, il sacrifie le jeu des ombres et des lumières pour conserver toute sa richesse harmonique. A propos de la toile « L'Esprit des ombres veille », il écrit ceci : 8 décembre 1892 : « J'ai employé le chrome 2 parce que cette couleur *suggère* la nuit sans toutefois l'expliquer, et de plus c'est le passage entre le jaune orangé et le vert, ce qui complète l'accord musical. »

Gauguin a eu plusieurs manières de suggérer. Au début de sa période impressionniste, c'est par le sujet, par exemple dans la « lutte de Jacob avec l'Ange » ou dans le « Christ jaune ». Ensuite il suggère par la qualité même de la peinture, les lignes sinueuses, les harmonies de contour. Certaines lignes horizontales ondulantes lui servent souvent à tisser la partie musicale de ses toiles. Il le dit expressément au sujet de « Manao Tupapaou », une jeune fille canaque couchée sur le ventre : « Le drap doit être jaune pour susciter quelque chose d'inattendu pour le spectateur ; et ainsi il suggère l'éclairage d'une lampe. Fond violet un peu terrible. Voilà la partie musicale échafaudée. »

Gauguin était si pénétré d'influence musicale qu'il s'efforçait de rendre la matière elle-même musicale. C'est ainsi qu'il écrit le 14 février 1897 :

« J'ai voulu avec un simple nu, *suggérer* le luxe barbare d'autrefois. Le tout est noyé dans des couleurs volontairement sombres et tristes. Ce n'est ni la soie ni le velours qui font le luxe, mais la matière devenue riche par la main de l'artiste. »

La musique est un art, qui échappe à la matière, qui s'éloigne de la nature dans le subjectif et dans l'abstrait, qui est artificiel. Telle est bien la conception de la peinture chez Whistler, lorsqu'il dit : « La nature contient les éléments de toute peinture en couleur et en forme, comme la portée contient les notes de toute musique, mais dire au peintre qu'il faut peindre la nature comme elle est, ce serait dire au virtuose qu'il peut s'asseoir sur le piano. » (*Ten O'Clock*, traduit par Mallarmé.)

Subjectif, abstrait, artificiel comme l'art de la composition musicale est l'art de Puvis de Chavannes, empreint d'une si haute spiritualité ; celui de G. Moreau, qui est inactuel en pleine époque naturaliste

et en dehors de son temps par sa peinture d'idées et de sentiments, inspiré par sa seule imagination et par l'intensité de sa vie intérieure. Plus que pour la ligne et les moyens plastiques, il atteint son but par l'arabesque musicale, par l'atmosphère musicale, par l'essence même de l'abstraction musicale.

Non seulement les toiles de Moreau reflètent une ambiance musicale, semblent émettre des accords et dégager des mélodies, mais certaines sont de véritables points d'orgue, comme « Orphée au Tombeau d'Eurydice ». L'âme est seule, elle a tout perdu, elle pleure dans l'abandon de tout. La lune veille sur l'étang sacré. Le silence règne. Seules les gouttes de rosée, tombent des fleurs d'eau, égrènent un susurrement régulier : prolongement perlé des harmoniques du point d'orgue. D'autres toiles, comme « Moïse en vue de la Terre Promise » sont de véritables chœurs de Haendel ou de Bach : A côté de Moïse, les jeunes lévites, porteurs de l'arche sainte, chantres sacrés, entonnent l'hymne de reconnaissance à la gloire de Dieu.

La musique est une *évasion hors du réel*. Ce besoin de l'âme de plonger au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau (Baudelaire), de « lever l'ancre pour une exotique nature dans un adieu suprême des mouchoirs » (Mallarmé), cette nostalgie d'ailleurs qui revêt d'un accent si pathétique les lettres de Laforgue à Mme Mullezer (par exemple celle de mars 1882), nous la trouvons chez des peintres comme G. Moreau, O. Redon, Gauguin, Van Gogh.

Tous les peintres symbolistes ont ce désir d'évasion, ce dégoût de la réalité, cette volonté d'exprimer plus directement leurs sentiments, comme la musique le fait grâce au rythme et au son. Ils cherchent, comme Verlaine, « de la musique avant toute chose ». Le sujet n'importe plus, les harmonies de couleurs suffisent au tableau, il suffit de lui donner un sens musical, un véritable pouvoir d'incantation.

La musique est l'art métaphysique, l'art, par excellence, d'expression du *panthéisme*. On trouve aussi des tendances au panthéisme chez les peintres symbolistes. Par exemple chez Boecklin : ses types d'hommes, de demi-dieux, d'animaux, sont conçus la plupart en dehors de toute tradition : ce sont les produits d'un monde idéal, construits par l'artiste avec les éléments les plus fantastiques du monde réel. C'est pourquoi Boecklin traite des mythes antiques : « Les Pêcheurs de Sirènes », « Pan jouant de la flûte », « Chasse de Diane », « Combat de Centaures ». Il y symbolise la furie des forces naturelles. Cinq

Centtaures combattent, où se mélangent les particularités de l'homme, du cheval et du poisson, type qu'il a renouvelé en le ramenant à son origine antique, en lui donnant toute la valeur d'un symbole panthéiste. Cet art devient, comme la musique, la poésie même de la nature et l'expression de ses forces profondes.

C'était également une idée chère à Moreau que l'union du dieu multiforme avec la créature. C'est l'union de ce dieu représenté souvent par lui sous l'apparence de Jupiter qui s'unit avec la créature pour montrer le double aspect de l'homme : l'aspect mortel et l'aspect divin. (« Enlèvement d'Europe », « Jupiter et Sémélé »).

De même Gauguin cherche dans la religion des Tahitiens l'adoration des forces de la nature. Tout comme ses Bretonnes qui prient au pied du Calvaire ou autour du « Christ jaune », voici ses femmes de Tahiti qui apportent des fleurs aux idoles monstrueuses, « à l'idole d'Hina » ; d'autres qui viennent se baigner dans un ruisseau lorsque leur apparaît un revenant parmi les arbres verts. Dans « l'esprit veille », un rêve obsède une femme couchée qui cache sa tête dans l'oreiller, écrasée par la crainte et le mystère. Auprès de ces femmes, de ces idoles aux yeux de lumière, un geste, une attitude suffisent à *suggérer le mystère*. Toutes ces toiles sont empreintes d'une sorte d'incantation, d'une musique populaire émanant d'un fond de religiosité primitive.

De même que la musique n'est que *symbolisme*, et que les sons évoquent des analogies, des associations d'idées et d'images, des états d'âme, des sentiments et des émotions, de même les peintres s'attachent maintenant à charger leur couleur de symboles. Huysmans analyse ce symbolisme des couleurs dans sa « Cathédrale », quand l'abbé Plomb discute un tableau de R. Van der Weyden.

Nous avons trouvé ainsi chez les peintres symbolistes des tendances qui sont essentiellement du domaine de la musique, mystère, suggestion, évasion hors du réel, subjectivisme, synthèse, sentiment de la correspondance entre les arts et de l'omniprésence des symboles ; tout cela révèle chez ces peintres une initiation singulière à l'âme même de la musique.

II

Après avoir étudié les traces d'influence générale et indirecte de la musique sur la peinture symboliste, il convient de préciser cette

influence par quelques exemples remarquables d'action individuelle et directe.

Déjà en pleine période naturaliste, les peintres aiment la musique, ont un piano, le font apprendre à leurs enfants. Beaucoup de toiles sont intitulées : « le duo »... « la leçon de chant »... « au piano »... la musique de l'époque étant romantique, on peut considérer l'influence de la musique sur la peinture comme un chapitre de l'influence du romantisme sur la peinture, influence se prolongeant en pleine époque naturaliste par l'intermédiaire de la musique, et ayant comme résultat la peinture symboliste.

Quels sont les musiciens, quelles sont celles de leurs œuvres, qui ont directement inspiré les peintres ?

Les Troyens de Berlioz (1867) ont inspiré à Fantin-Latour des toiles ou des lithographies célèbres, telles le « Duo d'Enée et de Didon » ; la prise de Troie, l'Apparition d'Hector, le spectre d'Hector, l'effroi d'Enée ; les Troyens en Italie (A. II. Sc. III). Le ballet des *Troyens* (Acte 11), « Harold en Italie » a inspiré « Harold dans les montagnes » ; Zelio a fourni le motif de la « Harpe éolienne », *Benvenuto Cellini*, acte III : « la fonte du Persée » ; *Roméo et Juliette*, « la Confiance à la nuit » ; *la Damnation*, « l'apparition de Marguerite », Béatrice et Bénédict, A. I : « Le Nocturne ». La mélodie « Sarah la Baigneuse » a été également transposée par Fantin-Latour ; il puise ses sujets (un bal) dans la *Symphonie fantastique*, sorte de musique à programme, comme on dit aujourd'hui. Il a peint un hommage à Berlioz, intitulé « l'Anniversaire » (1876) Musée de Grenoble : la Renommée attache une guirlande à la stèle funéraire du compositeur. Marguerite, Roméo et Juliette l'encadrent.

Fantin avait esquissé aussi un hommage à Schumann ; dans un premier projet, la Musique écartait les feuilles de la stèle sur laquelle on lisait : Schumann ; dans un autre, la Renommée couronnait le buste, autour duquel des figures se groupaient.

Schumann inspira Fantin-Latour par tout un groupe de lithographies émanant de *Manfred*, sujet byronien et romantique entre tous. Nous trouvons entr'autres « Manfred et Astarté », « le Génie de l'Air », « la Fée des Alpes », « l'Apparition d'Astarté », la Mélodie symbolisée qui apparaît au clair de lune sur une eau tranquille. On saisit ici le procédé symboliste dans toute sa pureté. Le peintre ne reproduit pas un épisode suggéré par le musicien : une figure féminine symbolise toute

la musique de Schumann. Il y a là transposition d'un art dans un autre, il y a correspondance.

Schumann a également inspiré Max Klinger, qui lui dédie ses épisodes tirés d'Ovide ; enfin le flamand Fernand Knopff peint en 1883 « En écoutant Schumann », qui n'est pas simplement une étude d'intérieur, mais l'évocation du trouble que jette dans l'âme une phrase de Schumann. On ne voit que la main gauche du pianiste à l'extrême gauche de la toile. Au centre, une femme rêve.

Chausson l'inspire aussi, comme il a inspiré Odilon Redon ; Knopff dessine pour le théâtre de la Monnaie de Bruxelles les costumes et les décors du « Roi Artus » de Chausson (1903).

Un autre artiste flamand, Ensor, a non seulement aimé la musique, mais en a composé, entre autres un ballet dont il a dessiné les costumes et peint les décors. Dans une gamme de couleurs assez sombre, il évoque des scènes d'intimité comme « Musique russe », où son ami Finch est représenté écoutant un pianiste.

Indirecte encore, l'influence de la musique sur Whistler lorsqu'il intitule certaines de ses toiles : symphonie en vert et violet, symphonie en blanc et rouge, symphonie en bleu et rose. Titres qui proviennent de la dénomination que Paul Mantz avait donnée à la « Jeune fille en blanc » que Whistler avait envoyée au salon de 1863 et que Mantz avait cru inspirée du poème d'*Emaux et Camées*, de Th. Gauthier : « Symphonie en blanc majeur ».

Mais l'influence directe de Chopin est indéniable dans les « Nocturnes sur la Tamise » de Whistler, son nocturne en brun et or (Chelsea) op. 15 n° 1, son nocturne en bleu et or (Valparaiso), (op. 27 n° 1), son nocturne en argent et bleu, où monte dans l'azur une ville bâtie sur une rive (op. 48, n° 2), son nocturne en noir et or, où des jeux d'artifices crèvent de baguettes sanglantes et parsèment d'étoiles les ténèbres d'une épaisse nuit (op. 62, n° 1). Dans leur cadre blême piqué d'or et d'argent, ces sites d'air et d'eau semblent des rêves sonores s'étendant à l'infini ; ils reflètent les harmonies du compositeur qui transportent sur des véhicules magiques dans des temps irrévolut, dans des limbes où tout n'est que danse estompée, bercement rêveur. Avec ces harmonies de nuances, Whistler passe les frontières de la peinture et s'évapore dans le monde mélancolique, le monde câlin et velouté de la musique de Chopin.

Directe aussi, l'influence de Brahms sur la peinture de Max Klin-

ger. Celui-ci aimait passionnément la musique, et il tente de la réaliser par le dessin. Il s'inspire de Beethoven et de Wagner ; et pour Brahms de la suite « Amour et Psyché ». Il peint 37 compositions inspirées des « Fantaisies » de Brahms, notamment : « le Retour de l'Hirondelle », « la Solitude aux Champs », « le Désir », « le Dimanche matin », « la Chanson de la destinée » au décor si fantastique. Dans son « Prélude », une barque lutte contre les vagues et essaie de se diriger vers un temple, derrière des monts excarpés et des nuées chassées par la tempête. Sur une estrade qui surgit des flots, vers la droite, un pianiste et une femme qui le contemple. Une harpe plonge dans la mer, un elfe en tire des accents passionnés.

Dans ces toiles, on retrouve la fantaisie du compositeur, sa féconde imagination, son ardur héroïque.

Klinger alla jusqu'à emprunter à la musique la forme cyclique (inaugurée par Haydn avec ses « Saisons », mise à la mode par Wagner). Et il intitule ces cycles à la façon des musiciens : Opus I, opus II, etc...

Odilon Redon, le peintre symboliste par excellence, adorait aussi la musique : « C'est un art nocturne, écrit-il dans « A soi-même », c'est l'art de rêve ; elle règne en hiver, à l'heure où l'âme se confine. Elle façonne notre âme dans la jeunesse, et l'on reste fidèle, plus tard, à ses premières émotions : la musique les renouvelle comme une sorte de résurrection. »

Redon aimait Gluck, Berlioz, Franck, Chausson, Debussy, Déodat de Séverac. Son art est un art de visionnaire épris de musique. Il écrit à E. Picard le 15 juin 1894 : « Je suis né sur une onde sonore. Pas un souvenir de ma première enfance qui ne se mêle à un chant musical, à une musique de qualité. Plus tard, adolescent, j'entendis les œuvres alors peu connues de Berlioz, Schumann, Chopin, la maison de famille en était remplie. Elle imprima assurément à mon âme un pli. »

Il se qualifiait lui-même peintre « symphonique ». Il entendait par là, non seulement que par la plastique il cherchait à évoquer la sonorité, mais que ses œuvres tendaient à exprimer le monde grandiose et indéfini des sentiments réservés jusqu'alors à la musique.

Huysmans ne lui trouve d'ancêtres artistiques, à côté de Goya et de Moreau, que des musiciens, et caractérise la manière de Redon, à propos du salon de 1882, de véritable transposition d'un art dans un autre.

Transposition d'un art dans un autre, c'est la marque essentielle

du symbolisme, et c'est aussi l'héritage de Wagner. Entre tous les musiciens, il semble bien que ce fut celui dont l'influence est la plus sensible sur les peintres symbolistes. D'abord par l'influence directe de son prestige personnel ou de la magie évocatrice des personnages qu'il a créés : Whistler, Moreau, Klinger ont été séduits par ses héros ; Odilon Redon peint un « Parsifal », une « Brunhilde » ; Fernand Knopff peint une « Isolde » ; Fantin-Latour compose un « Hommage à Wagner », dans lequel Chabrier au piano joue du Wagner ; il illustre le livre d'Adolphe Jullien sur Wagner ; il peint « Tannhauser au Venusberg », où l'on voit Tannhauser au premier plan, tournant le dos au lac ; à ses pieds, s'allongeant Vénus et quatre nymphes ; « Rienzi en prière », Wolfram, l'Etoile du soir, le prélude de Lohengrin, où l'on voit de face, en plein milieu, un ange élevant le St-Graal. Le chevalier est vu de dos. Cortège d'anges. Le duo de « Lohengrin et d'Elsa », la scène d'amour du Vaisseau fantôme entre Senta et le Hollandais, des scènes des Maîtres Chanteurs, Walter et Eva, Siegfried, Wotan et Erda, la Walkyrie, le Crépuscule des dieux, les Filles du Rhin, le final du Crépuscule, Parsifal, les Filles-fleurs, l'apparition de Kundry.

Fantin-Latour ne représente pas la scène telle qu'on la voit au théâtre, mais telle que son imagination la lui suggère par l'effet de la musique. Ce sont les sons qu'il cherche à exprimer par des formes. Dans son « Souvenir de Bayreuth », il peint les Filles du Rhin, et de sa toile se dégage le rythme onduleux et l'harmonie rêveuse de Wagner. C'est donc l'esprit symboliste même du compositeur, et non ses sujets à proprement parler dont le peintre est imprégné. C'est la théorie même de Wagner sur l'unité de l'art qui l'amène à cette transposition d'un art dans l'autre. Le principal ouvrage théorique de Wagner, *Opéra et Drame* (1851) est devenu célèbre par les articles de Baudelaire et de Mendès, et est devenu la Bible du symbolisme.

Wagner disait que les divers arts isolés cultivés à part, ne pouvaient, à quelque hauteur que des génies eussent porté leur puissance d'expression, remplacer l'art unique qui résultait de leur réunion, comme c'était le cas pour le drame grec. Tout art tendant à l'extension indéfinie de sa puissance, cette tendance le conduit nécessairement à sa limite, et il ne saurait franchir cette limite sans tomber dans l'absurde. Tout art parvenu à sa limite doit donc donner la main à l'art voisin.

Déjà Delacroix (Journal, 9 avril 1856) admettait la théorie quand il

écrivait : « On en viendra à exécuter des symphonies en même temps qu'on offrira aux yeux de beaux tableaux pour en compléter l'impression. »

Mais c'est Baudelaire qui, dans son étude sur *Tannhauser* (*Art romantique*, p. 169) a développé le plus clairement l'idée de la réunion, de la coïncidence des arts, de façon à les synthétiser en un art parfait. Il estime que là où l'un des arts atteint à des limites infranchissables, commence aussitôt la sphère d'action de l'autre et que par suite, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne peut exprimer chacun d'eux isolément.

On voit donc que l'influence de la musique est nette sur la peinture symboliste. Elle est due à la fois à une sorte de mode, sans doute due au rayonnement de la musique romantique française et allemande ; ça et là, des musiciens déterminés ont particulièrement marqué certains peintres, on peut même trouver chez un Hodler un procédé de composition picturale emprunté à la musique, le parallélisme géométrique, la symétrie par mouvements contraires (ainsi qu'il apparaît si nettement dans « la Nuit » 1890, « Eurythmie » 1895, « La Vérité » 1903, « Regard sur l'Infini » œuvres construites selon une architecture essentiellement musicale, et empreintes du symbolisme le plus caractérisé.

Quel jugement peut-on porter, en terminant cette étude, sur l'influence de la musique sur la peinture symboliste ?

La chose peut paraître paradoxale à un double titre. On peut s'étonner d'abord qu'un art imprécis, indéfini, informe comme la musique, ait une influence sur un art précis, défini, l'art plastique. Or, l'imprécision fut bel et bien le but auquel ont tendu les peintres symbolistes. On peut s'étonner ainsi que la musique, toujours en retard, au cours des siècles, sur la peinture, ait une action sur celle-ci. Entendons-nous bien : ce qu'on pourrait appeler la musique symboliste, celle qui commence avec Debussy, n'apparaît qu'après la floraison de la peinture symboliste, mais c'est la musique romantique qui influence la peinture symboliste, et cela parce que la musique romantique — et la musique tout simplement — est symbolique par essence. C'est ce que Wagner a si bien compris et si magistralement réalisé.

On fera une objection : Etes-vous bien sûr, dira-t-on, que les peintres que vous avez cités se sont inspirés directement de la musique, et non pas de programmes explicatifs plus ou moins artificiellement bâ-

clés par des organisateurs de concerts, ou même du texte qui, souvent, accompagnait la musique ? Dans le cas de Berlioz, de Wagner, la question peut évidemment se débattre. Mais des peintres qui traduisent plastiquement du Chopin, du Brahms, du Schumann, la « Symphonie fantastique » ; des peintres élevés dans une ambiance familiale musicale comme Odilon Redon, ont bel et bien transcrit directement des sons par des formes plastiques en vertu de la doctrine baudelairienne des correspondances entre les arts, et cela en vertu d'une tendance naturelle, spontanée et instinctive, dont ils n'ont pris conscience que lentement et qu'imparfaitement avec l'aide des littérateurs.

Il resterait à examiner quel a été le résultat, au point de vue de l'esthétique en général, et de l'art pictural en particulier, de cette influence de la musique sur la peinture symboliste.

Les peintures symbolistes ont voulu réagir contre la tendance naturaliste en faveur à leur époque ; et jugeant que l'art pictural avait atteint le maximum de ses possibilités, ils ont voulu emprunter le langage propre à un autre art, la musique, pour élargir les horizons du leur. Ce phénomène a été favorisé par l'extraordinaire essor de la musique au XIX^e siècle. Ils ont cru voir une correspondance entre le visible et l'invisible, entre la vue et l'ouïe, entre les diverses formes du sensible. Cela leur donnait l'illusion de remonter aux sources primitives et vierges de l'art, d'évoquer une sorte d'incarnation originelle révélant un monde inconnu. Tel était, par exemple, l'ambition d'un Odilon Redon. D'autres déforment les lignes, choisissent arbitrairement les couleurs et suppriment l'ombre, comme Gauguin ; d'autres prétendent suggérer des émotions par de seules qualités sensibles, comme van Gogh.

Il est indéniable qu'ils sont arrivés à des résultats, et que maints chefs-d'œuvre sont dus à leur pinceau. Mais le subjectivisme de l'art ainsi conçu par eux devait fatalement lui faire perdre sa valeur humaine, sa valeur générale. Le symbolisme menait à l'individuel, à l'étrange, à l'artificiel. Il suffisait au sentiment d'avoir été éprouvé pour être justifié. Cet esthéticisme menait à l'amoralisme d'un Oscar Wilde, à l'anarchisme d'un Laurent Tailhade. Il devenait le culte hermétique de la Rose-Croix d'un Sar Peladan. Alors que Wagner, son précurseur et principal inspirateur, concevait l'art comme un moyen de former l'âme du peuple et de l'instruire, et rêvait l'ascension de plus en plus prompte des foules à l'œuvre d'art, les Symbolistes confinaient l'art dans une chapelle d'initiés, où il risquait de s'étioler dans une sorte

d'autocontemplation. D'où des réactions : au nom de la tradition et du métier, comme Emile Bernard ; au nom de la morale, comme Maurice Denis ; au nom de l'humanitarisme, au nom de la mission sociale de l'art, comme Carrière. D'où une réaction naturaliste et réaliste — fluctuation normale dans l'histoire des arts où tout n'est qu'alternances — et, par suite, le déclin de l'influence de la musique sur la peinture.

J. GAUDEFRUY-DEMOMBYNES.

