

CHAPITRE

SECOND :

ÉTUDE COMPARÉE

DES « PORTRAITS DE

PEINTRES »

« La musique possède une vertu plus mystérieuse que celle d'évoquer : c'est de pouvoir créer des images, de faire surgir, comme dans un miroir, des choses qui s'étaient effacées du souvenir, et ce qui est plus surprenant encore, de suggérer à l'imagination des choses qui lui étaient inconnues et que, pourtant, elle reconnaît (...) Ce sont là des fonctions naturelles à l'art littéraire, qui explique, qui commente, et aux arts plastiques qui reproduisent exactement les objets. »²⁸³

Reynaldo HAHN

Quoique « Portraits de peintres » soit une œuvre typiquement témoin de son temps, elle se révèle au premier abord, par l'existence d'un traitement de matériaux artistiques différents pour un même sujet, d'une grande richesse et d'une grande originalité.

Cela se traduit par la recherche de l'unité entre peinture, poésie et musique, et permet, de surcroît, de porter quatre regards singuliers. Ces quatre pièces – relativement courtes – renferment une individualité propre qu'il convient d'étudier aussi bien en peinture, en poésie qu'en musique. Pour la composition des quatre « Portraits », Reynaldo Hahn et Marcel Proust se reportent à une grande partie de l'œuvre de chaque peintre qu'ils ont pu voir au Louvre. Il est à rappeler que ce musée est la source picturale quasi-exclusive pour cette œuvre ; en effet, Proust et Hahn n'ont, à cette époque, pas voyagé et sont restés dans la sphère surprotégée des immeubles haussmanniens parisiens, de surcroît chez leurs parents respectifs.

De fait, l'aspect pictural suggère une sorte de condensé de l'art de chaque peintre, présent au Louvre, que Proust et Hahn honorent d'un poème et d'un accompagnement musical pour les quatre peintres. C'est dans une démarche sensible et objective qu'il convient d'analyser cette union pour chaque pièce, entre la peinture et le poème, entre le poème et la musique, voire entre la musique et la peinture. Le choix d'exposer seulement quatre moments artistiques distincts dans *Les Plaisirs et les Jours*, permet d'obtenir une symétrie entre les quatre « Portraits de peintres » et les quatre « Portraits de musiciens » qui les suivent. C'est aussi l'utilisation d'une structure bipartite interne dans les « Portraits de peintres », qui se confronte ou se complète, nécessitant une attention plus soutenue.

²⁸³ Reynaldo Hahn, *Du chant*, *op.cit.* p. 192.

I. POTTER ET CUYP, ENTRE L'OMBRE ET LA LUMIÈRE.

Le choix porté sur les peintres hollandais, n'est pas sans rappeler également le lien important avec la musique notamment dans sa représentation picturale, « les scènes de musique ont toujours été nombreuses »²⁸⁴.

Ces deux poèmes contiennent chacun douze alexandrins et des caractères antagonistes renforcés avant tout par le nombre identique de vers, et le traitement respectif poétique et musical de ces deux « Portraits de peintres ». Marcel Proust aurait agi par cette dichotomie – et Reynaldo Hahn aurait donc suivi cette perspective – de manière à suggérer un diptyque entre les tableaux lumineux d'Albert Cuyp et les teintes sombres des tableaux de Paul Potter.

A. ALBERT CUYP, OU LES LUMINEUSES PROMENADES BUCOLIQUES.

Ce peintre hollandais du XVII^e siècle (1605-1691) est issu d'une lignée de peintres dont son père – Jakob Gerritsz Cuyp – qui s'illustra dans ce métier, plus spécifiquement dans le portrait. Albert Cuyp vécut essentiellement à Dordrecht – même s'il semble avoir parcouru toute la Hollande méridionale, dans un paysage nourri d'une culture portuaire et de rivières.

Sa peinture eut l'influence notable de van Goyen, mais aussi de van Ruysdael, qui n'altèrent en rien son originalité dans l'éclairage ensoleillé, sa riche coloration qu'il exprima dans des paysages fluviaux, ou dans des représentations animalières diverses. Il est souvent considéré comme le « Claude Lorrain » hollandais quoiqu'il n'ait pas voyagé en Italie, mais il arrête d'exercer son art dès les années 1660, dès lors qu'il se marie à une riche veuve en 1658.

1. LES TABLEAUX DE CUYP ÉVOQUÉS PAR PROUST.

Hormis quelques tableaux comme *Bateaux sur l'estuaire du Holland Diep, pris dans un orage* qu'il n'aborde pas dans son poème²⁸⁵, Proust puise son inspiration dans les tableaux de Cuyp qu'il a pu voir au Louvre. Omettant ainsi la culture maritime du

²⁸⁴ Jean Lombard, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVII^e siècle Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2001, page 41.

²⁸⁵ Peinture à huile sur toile, 1,46 m x 1,07 m, s.d, Musée du Louvre.

peintre²⁸⁶, Marcel Proust extrait par contre du style d'Albert Cuyp, la luminosité éclatante de ses tableaux et la représentation équestre avant tout projetées dans un milieu champêtre.

Trois tableaux du Louvre essentiellement servent d'inspiration pour cette première version du poème, publiée dans *Les Plaisirs et les Jours* : le grand *Paysage de Rhenen – Vaches au pâturage*²⁸⁷ et le binôme des *Départ[s] pour la promenade à cheval*²⁸⁸. En fait, c'est avec le grand format des *Vaches au pâturage* que l'aspect flagrant de la luminosité de Cuyp peut s'exprimer poétiquement ; de l'autre, Proust se tourne évidemment vers les deux autres tableaux pour évoquer l'aspect équestre de Cuyp.

Figure 1 : Albert Cuyp, *Paysage de Rhenen – Vaches au pâturage*, peinture à huile sur toile, 2,29 m x 1,70 m, vers 1650, musée du Louvre.



²⁸⁶ Il est paradoxal toutefois qu'il n'évoque pas le soleil rayonnant sur la mer dans « Cuyp », alors qu'elle représente « la vision idéale du monde telle que Proust le verra par les baies du Grand Hôtel de Cabourg », en citant d'ailleurs Baudelaire dès 1893. Cf. Christian Péchenard, *Proust et les autres*, édition La table ronde, p. 33.

²⁸⁷ Peinture à huile sur toile. 2,29 m x 1,70 m. vers 1650, Musée du Louvre.

²⁸⁸ Il est dommage que le Louvre n'ait pas réussi à réunir les tableaux de Cuyp dans une même salle, la corrélation entre ces tableaux en aurait été marquée.

LE PAYSAGE DE RHENEN – VACHES AU PÂTURAGE.

Cuyp expose ici une scène de campagne autour d'un lac avec un pâtre jouant de la flûte accompagné de deux enfants, une fillette tenant verticalement une baguette de bois, et un garçon avec un grand chapeau caressant doucement un chien qui rappelle le sujet de l'œuvre *Garçon à la chèvre et jeune bergère*²⁸⁹. A leur droite sont représentées six vaches – trois couchées et trois debout – tournées chacune dans une direction différente trahissant un naturel composé de toutes pièces. Ces éléments sont tous positionnés sur la moitié inférieure du tableau, perçue comme le premier plan, dans une végétation riche de branchages ou de plantes grasses tout en bas du tableau ; cette scène fait face, en outre à une nature nue et vallonnée, si ce n'est la présence légèrement floue d'un clocher d'église se reflétant dans le lac. La moitié supérieure du tableau, en revanche présente un ciel bleu clair, quelque peu ennuagé, quelques oiseaux au loin le traversent très légèrement ; à droite, deux chênes au feuillage fourni limitent le ciel et le haut d'une colline sur laquelle trois bergers sont regroupés au loin, en compagnie de leur troupeau de moutons.

Chacun de ses éléments est clairement circonscrit dans un espace du tableau. Le ciel occupe pratiquement la moitié du tableau, proportion très importante mais qui permet de saisir la manière dont Cuyp a conçu sa toile, c'est-à-dire de manière binaire. Force est de constater que Cuyp joue en effet sur le contraste entre le ciel et la terre, entre l'ombre et la lumière, entre l'animal et l'humain, entre la verticalité des arbres, du clocher, du bâton de la fillette et l'horizontalité du niveau du lac – le berger suivant jusqu'aux vaches l'axe médian –. Ainsi, cette toile possède un équilibre binaire dans sa composition.

Dans le même temps, Cuyp organise son tableau en trois couleurs dominantes, un bleu très clair pour le ciel blanchi par les nuages, le vert sombre de la végétation symbolisant une terre riche, et la déclinaison flamboyante du jaune à l'ocre pour la robe des bovins, gage de bonne santé des animaux. Le noir est présent aux deux extrémités du tableau dans le vêtement des personnages et la vache la plus en retrait, permettant de mettre en évidence au centre la lumière du tableau, de porter le regard vers cet espace de lumière, c'est-à-dire dans le reflet du lac.

C'est donc vers cette lumière que tout se coordonne, puisque celle-ci permet notamment de tracer le contour des personnages, des animaux et du paysage, faisant

²⁸⁹ **Albert Cuyp**, huile sur toile, 1,03 m x 1,25 m, entre 1640 et 1650, musée du Louvre.

ressortir une douceur dans la touche, un rayonnement bienfaisant qui se répand dans tout le tableau. Cette représentation harmonieuse s'exprime essentiellement par un tracé courbe : la colline, les arbres élancés, la verdure foisonnante, les nuages boursouflés, le contour de l'animal, les chapeaux des bergers qui suggèrent non pas une impression de tourmente, mais plutôt un sentiment féminin – presque tendre – peut-être même comme une protection maternelle, traduisant ainsi une douceur naturelle au tableau.

Cette toile exprime ainsi une scène de campagne, où se dégage une harmonie par l'équilibre de la composition, par la présence de la musique, comme un repos et cela est voulu comme tel, dans la mesure où le titre parle de « pâturage », évoquant dans l'imaginaire collectif une représentation de la quiétude.

Figure 2 : Albert Cuyp, *La promenade*, peinture à l'huile sur toile, 1,52 m x 1,19 m, vers 1665, musée du Louvre.



LES PROMENADES À CHEVAL DE CUYP.

Deux tableaux, sensiblement similaires par leur sujet – traitant d'une balade à cheval – apportent un autre éclairage de la campagne de Cuyp. La campagne est vue sous l'aspect de ceux qui l'administrent comme autre versant du précédent, où l'on voyait ceux qui travaillaient et composaient cette campagne. L'esprit de ces deux tableaux se

concentre sur le cheval en tant que monture, dans cette représentation symbolique de la noblesse avec les armes présentes telle que l'épée du serviteur au manteau vert. *La promenade* est une vision d'ensemble de trois personnages richement vêtus sur leur cheval.

Chacun d'eux possède une robe différente, donnant à voir une recherche de couleur dans la composition de son tableau : le blanc tacheté, le brun et le noir. Dans le *Départ pour la promenade*, on retrouve le cheval blanc et le cheval brun.

Figure 3 : Albert Cuyp, *Départ pour la promenade*, peinture à l'huile sur toile, 1,52 m x 1,19 m, vers 1665, musée du Louvre.



Dans les deux tableaux, les cavaliers sont accompagnés de deux chiens au premier plan. La richesse des personnages est visualisée non seulement par la richesse des vêtements de couleur, le port de bottes éperonnées, mais encore par la pose recherchée et fière de chaque personnage sur sa monture.

Le paysage diffère légèrement : *La promenade* dispose d'un fond boisé, prenant les deux tiers gauche du tableau et fait face, au loin dans la campagne, dans le dernier

tiers du tableau, à un village dominé par une tour. Dans le *Départ pour la promenade*, Cuyp intervertit ses éléments, c'est-à-dire que la tour est derrière les cavaliers, l'arbre est présent au loin – certes plus chétif – avec des bergers et leur troupeau dans le dernier tiers du tableau et forme ainsi l'autre versant du sujet de la promenade. Le ciel est plus sombre au premier, plus nuageux, et l'on peut se demander si celui-ci ne représenterait pas la suite du second comme si le cavalier au manteau rouge allait rejoindre les autres cavaliers du premier tableau. Ce personnage récurrent relie les deux œuvres tel un voyage, un « départ » équestre imaginaire entre les toiles.

Malgré cette légère différence, Cuyp nous propose une même composition entre la scène humaine aux deux tiers gauche, et le dernier tiers pour cette fenêtre sur la campagne hollandaise.

Comme le *Paysage de Rhenen*, le ciel est un élément majeur du tableau vu qu'il occupe un espace assez vaste. De même Cuyp cherche à exprimer en trois étapes la posture, l'élégance et la prestance du cheval maîtrisé ou au repos. En mettant en avant et au centre du tableau le cavalier aux boucles blondes dans le *Départ pour la promenade*, Cuyp dans *La promenade*, le place plus en retrait par rapport au personnage au turban faisant la pose pour éviter peut-être une redite dans le sujet. Plus généralement, le contraste joue entre les maîtres au premier plan, et le paysage de campagne donnant à voir deux mondes très différents qui cohabitent dans ce tableau ; le mot « promenade » peut suggérer ici le fait de ne pas être dans l'espace où l'on vit habituellement, la composition du tableau va mettre ce point en évidence. Il est possible de discerner plusieurs hauteurs, à la mesure de l'importance du personnage. Cuyp réutilise le même procédé de lectures horizontales, dans le *Paysage de Rhenen*. La plus basse détermine la hauteur des chiens, à hauteur des genoux, puis les écuyers servant leur maître au niveau de l'encolure des chevaux, puis le niveau des oreilles des chevaux, et enfin le niveau de la tête des personnages. Cette stratification peut être perçue comme une hiérarchisation de l'importance de la description des éléments, et de l'importance de l'élément décrit dès lors que l'on s'élève vers la tête des maîtres, niveau le plus important et le plus prestigieux ; l'écuyer demeure séparé de ses maîtres par leur cheval.

Toutefois, c'est une alternance entre l'animal et l'humain qui révèle une autre opposition, celle entre chien et cheval, maître et écuyer. En revanche, l'élément vertical de l'arbre et de la tour vus dans le *Paysage de Rhenen* se retrouvent dans ces

deux tableaux, donnant une cohésion visible entre ces trois tableaux. La lecture des tableaux semble donc très claire grâce à des éléments bien définis que Cuypp a souhaité appuyer de manière évidente par plusieurs critères.

D'une part, la riche couleur des vêtements est ce qui attire l'œil en premier ; à chaque personnage, une couleur est attribuée : rouge, bleue, noire, toujours avec un liseré doré, ces couleurs répondent à la composition binaire cheval et cavalier. En effet, chacun des chevaux a sa couleur, chacun des personnages a la sienne également. Les vêtements clairs et flamboyants, contrastent avec les couleurs de la campagne dans des tons mélangés et discrets autour du vert et de l'ocre, plus clairs dans *Départ pour la promenade*, plus sombres dans *La promenade*, donnant un écho à l'éclairage respectif de leur ciel.

D'autre part, comme pour le *Paysage de Rhenen*, l'opposition des formes fait écho à l'antagonisme entre l'humain et le bâti. Le trait courbe vise à accentuer le drapé des vêtements et la beauté de la monture équestre, de l'autre les constructions humaines, par leurs lignes droites, permet soit d'être un faire-valoir de l'homme en habit rouge, soit d'être un point de diversion de la scène pour permettre d'apercevoir la nature hollandaise avec ses vaches notamment.

C'est aussi la recherche d'un dégradé lumineux : la clarté du ciel traverse les nuages dans *La promenade*, il s'agit d'un liseré de lumière dans la stratosphère. D'un autre côté, la lumière accentue la vivacité des couleurs des vêtements. Cette lumière est donc présente partout, aussi bien dans la nature que dans les éléments qui la reflète. Celle-ci permet un dessin extrêmement bien défini sur les vêtements, à la différence des traits du visage, masqués par une ombre légère, insistant plus sur la scène du départ que sur la volonté de faire les portraits des personnages. Le fait qu'il y ait beaucoup de protagonistes, contraint peut-être à utiliser les personnages dans leurs mouvements plutôt que dans leur être. Ainsi, le titre des tableaux ne donne pas un quelconque nom des personnages et parle au contraire à chaque fois de « promenade » ou de « départ » : il s'agit d'une scène de genre et non de portraits.

Soulignons une réelle unité non seulement par le sujet, mais encore par la présence dans ces trois tableaux des mêmes éléments.

Tout d'abord, la grande luminosité est exprimée certes de manière différente, soit sur un animal, soit sur des vêtements, mais cherche à promouvoir une couleur éclatante, riche, opulente. Le ciel envahit l'espace de ces trois tableaux.

Ensuite, l'animal est tout le temps présent, qu'il s'agisse de chevaux, d'un troupeau de moutons ou de vaches, de chiens à côté des maîtres, et d'oiseaux au loin dans le ciel.

Enfin la végétation, symbolisée par l'arbre, et la tour sont les éléments récurrents d'un décor harmonieux permettant de contrebalancer la campagne vallonnée de Cuyp.

2. POÈME ET PEINTURE.

*Cuyp, soleil déclinant dissous dans l'air limpide
 Qu'un vol de ramiers gris trouble comme de l'eau,
 Moiteur d'or, nimbe au front d'un bœuf ou d'un bouleau,
 Encens bleu des beaux jours fumant sur le coteau,
 Ou marais de clarté stagnant dans le ciel vide.
 Des cavaliers sont prêts, plume rose au chapeau,
 Paume au côté ; l'air vif qui fait rose leur peau
 Enfle légèrement leurs fines boucles blondes :
 Et tentés par les champs ardents, les fraîches ondes,
 Sans troubler par leur trot les bœufs dont le troupeau
 Rêve dans un brouillard d'or pâle et de repos,
 Ils partent respirer ces minutes profondes.*

Proust semble vouloir synthétiser, à travers ce poème, l'art de Cuyp grâce aux tableaux du Louvre vus précédemment, en appuyant quelques-unes des caractéristiques du style, presque de la poésie de ce peintre.

L'ASPECT LUMINEUX DE CUYP.

Proust le met en relief par la présence d'un important champ lexical aérien : « l'air limpide », « fumant », « le ciel vide », « l'air vif » et « respirer » ; il donne à voir une légèreté, et cet effet sera en partie appuyé par l'allitération linguale en « l » des deux premiers vers du poème. Les paysages de Cuyp sont révélateurs par rapport à cette lumière qui inonde le tableau, et cela peut s'expliquer par le fait que le ciel prend une

place très importante dans la composition du tableau. Même avec ses deux autres tableaux, le ciel est imposant, comme si l'action était la fenêtre qui ouvre sur ce ciel infini.

Il s'agit donc d'une description d'un ciel apaisé, renforcée grâce à la lumière solaire non dans sa puissance violente à son zénith, bien plutôt dans une atmosphère de « moiteur d'or », avec un « soleil déclinant », « brouillard d'or pâle et de repos ». L'agressivité est ainsi éliminée et cela se perçoit grâce à l'utilisation de beaucoup de voyelles nasales comme « ondes », « stagnant », « nimbe » ou même fermées comme « dissous », « bouleau » ou « boucles » mais également la présence importante des bilabiales occlusives [b], [p] et [m] dans « blondes », « bœufs », « moiteur » qui adoucissent ainsi le poème de manière sonore. Il est à ajouter que la mise en situation de scènes champêtres, dans les trois tableaux, raffermi l'imaginaire d'une nature bienveillante, accueillante, comme un Éden éblouissant de clarté.

C'est dans cette optique que la luminosité devient ainsi l'objet d'une description constante et transformée poétiquement, comme dégageant un sentiment de quiétude. Le tableau *Paysage de Rhénen – Vaches au pâturage* apporte, entre autres, la maîtrise technique de la représentation d'une lumière à contre-jour. Proust décrit cet éclat en le désignant comme bain de lumière présenté sous deux aspects : le premier nous conduit vers une lumière précieuse, elle s'enrichit grâce à la couleur méliorative – quoique très souvent usitée poétiquement – de l'or, suggérant une matière picturale riche et attractive.

L'autre aspect nous conduit, en revanche, vers l'expression d'un léger flou poétique de la nature décrite, matérialisée par un vocabulaire suggérant l'élément liquide ; la lumière est transformée en « moiteur d'or », en un « brouillard d'or », « un marais de clarté » qui n'est pas sans rappeler une perception impressionniste – typique de son époque – dans la mesure où les sensations énoncées poétiquement donne à voir un matériau impalpable construit d'une perception réalisée par des touches picturales inconsistantes. Enfin, la présence du lac du *Paysage de Rhénen* a peut-être contribué à l'inspiration poétique de Proust afin de désigner ce halo lumineux, cet « encens » devenant ainsi un élément liquide impalpable, doré, et portant à l'évasion de l'esprit.

Cette lumière donne ainsi à voir une richesse picturale qui permet, par contrecoup, d'accentuer de manière encore plus évidente l'autre richesse des tableaux de Cuyt, c'est-à-dire la richesse de la palette et des couleurs présentes sur ses toiles.

LES COULEURS RELEVÉES PAR PROUST.

L'aspect lumineux et aérien de Cuyp est présent dans les deux autres peintures, grâce à la représentation similaire d'un ciel qui occupe une imposante place dans leur tableau. C'est également le « vol de ramiers gris », – relevé par Proust – qui exprime dans cette récurrence d'éléments, une unité dans l'art de Cuyp.

Toutefois, ces deux tableaux étonnent davantage par leurs couleurs vives, celles-ci se découvrent par le même personnage aux boucles blondes portant un manteau bien plus vermillon que rouge ; ce dernier se situera d'ailleurs au centre de l'œuvre dans *Départ pour la promenade*²⁹⁰, soutenu par son serviteur au manteau vert. Composées toutes deux en 1650, ces deux scènes nous présentent le même sujet : l'un s'attache à disposer l'homme « aux boucles blondes » au centre du tableau, l'autre, s'oriente vers une description des plus authentiques des chevaux maîtrisés par leurs maîtres.

C'est avec *La promenade* que l'on visualise la scène – voire la mise en scène – de manière intégrale, le *Départ pour la promenade* représenterait ainsi un détail de la scène en question, portée sur l'homme à la « plume rose au chapeau », celle-ci nettement plus visible avec cette version.

Curieusement, Proust n'évoque pas les riches et différents pourpoints bleu-roi, noir et vermillon de *La promenade*, mais au contraire l'instantané de la scène – « des cavaliers sont prêts » – et la mise en scène avec l'allure aristocratique des personnages « Paume au côté » présentée par l'homme au turban et au pourpoint bleu-roi. De même que l'or n'est présenté chez Proust non sur les costumes, mais dans le ciel, le poème s'attache étonnamment à la couleur rose, « l'air vif » qui agit sur celle-ci, c'est celle de leur peau et de la fameuse plume.

En revanche, *La promenade* détaille très distinctement les robes des trois chevaux : brun, noir et blanc, ce qui suggère que la robe de chaque cheval complète le costume de leur cavalier respectif. Ainsi, ce sont les deux éléments fonctionnant l'un avec l'autre qui permettent de faire ressortir aussi la couleur, mais peut être plus encore le rôle majeur du cavalier, décrit dans le poème. Ces éléments donnent donc à exposer une mise en scène présente picturalement et relatée poétiquement par Marcel Proust.

²⁹⁰ Peinture à l'huile sur toile, 1,52 m x 1,19 m. vers 1665, Musée du Louvre.

L'ASPECT COMPOSITIONNEL DE CUYP.

Cette promenade en deux exemplaires s'oriente très certainement vers la parade aristocratique – avec « leur trot » –, et tous les éléments relatifs à ce divertissement aristocratique sont réunis, comme composés pour l'occasion. Les chevaux dressés, la présence des chiens, l'écuyer servile, « l'air vif » et cette sérénité concourent à considérer cette toile comme une véritable mise en scène.

Ce qui peut en découler dans la peinture de Cuyp, c'est cette dualité constante entre la nature lumineuse et l'homme paré de riches couleurs, le cheval majestueux et les chiens. La douceur se voit également mise en scène non seulement grâce à l'oisiveté de la promenade aristocratique, mais encore par le choix des personnages de condition modeste représentés, comme des pâtres observant leur troupeau, ou même jouant de la flûte, ce qui donne à voir une harmonie sereine grâce notamment à cette nature domptée par l'homme entre chevaux, chiens, ovins et bovins, nullement agressive. C'est ainsi qu'une dualité entre l'homme et l'animal, le ciel lumineux et la terre ocre et ombragée fait ressortir des instants d'une campagne hollandaise paisible et idyllique.

La sérénité de cette campagne est évoquée par Proust par le troupeau de bœufs qui « rêve » n'étant pas « troublé » mais aussi par les « champs ardents » et la nature végétale autour d'un « bouleau » : on relève d'ailleurs que les trois tableaux possèdent au moins un arbre qui se caractérise comme un élément typique décoratif et symbolique d'une campagne riche.

3. MUSIQUE ET POÈME.

ANALYSE DE LA PARTITION

Cette pièce est caractéristique de l'époque pour sa forme : elle est en arche, c'est-à-dire **ABCBA'** et de surcroît « ouverte », la musique se noie dans le lointain, matérialisé par le *pianissimo* qui se prolonge. Avec l'usage des trois portées²⁹¹, ces éléments formels s'apparentent aux techniques musicales utilisées chez Debussy.

Ce que l'on désigne sous **A**, c'est ce motif d'accords répétitifs à valeurs égales soit sous forme de doubles-croches pour **A**, soit avec des triolets de croches pour **A'**,

²⁹¹La page 6.

dans un registre aigu aux deux mains : on ne descend pas en dessous du si_2 bémol²⁹² et atteint le $ré_6$.

EXTRAIT MUSICAL I : MOTIF A DE « CUYF », DEUX PREMIÈRES MESURES.

The image shows a musical score for piano, labeled 'PIANO'. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is 'Andante. (♩ = 69). Aérien, très calme, très égal.' The dynamics are marked 'pp'. The music features a complex texture with many beamed notes, creating a dense, shimmering effect. The key signature has one flat (B-flat).

La partie **B** ou **B'** est caractérisé par le rythme croche pointé double et complétée par des croches piquées, ponctuées de la basse fa en octave jusqu'au $fa_{.1}$, le motif mélodique de la main droite se situant dans le médium du piano.

EXTRAIT MUSICAL II : MOTIF B DE « CUYF », MESURES 24 À 26.

The image shows a musical score for piano, labeled 'PIANO'. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is 'Un peu lourd, comme la croupe des chevaux flamands.' and 'Avec bonne humeur.' The dynamics are marked 'p' and 'pp'. The music features a complex texture with many beamed notes, creating a dense, shimmering effect. The key signature has one flat (B-flat). The bass line is marked 'en dehors.'.

Le trajet « tonal » général est rigoureusement autour de si bémol majeur de la tonique pour **A** et **C**, à la Dominante pour **B**. La partie **A** est fondée sur un accord parfait de sa tonique, si ce n'est – et c'est là toute la subtilité de Hahn – que ses derniers sont à l'état de renversement, rendant léger et « aérien » le jeu pianistique de cette pièce. Reynaldo s'emploie à installer l'état faible de la sixte pour **A**. Cette instabilité est accrue par des rapports harmoniques non conventionnels, il s'agit bien plutôt de

²⁹²Excepté les blanches pointées du **A'** qui descendent jusqu'au fa_2 .

glissements mélodiques sous forme d'accords parfaits, que des enchaînements harmoniques fonctionnels originaux. Ce premier accord fonde toute la partie **A**, c'est-à-dire qu'il exerce une polarité plutôt qu'un enchaînement. Le *fa* sixte va au *sol* sixte et quarte mineure en broderie²⁹³, il s'éloigne au *la*₅ mesure 6 toujours en revenant sur l'accord de départ et cela retrouvera dans tout le traitement musical de la partie **A**. C'est pourquoi, on ne peut pas considérer cette musique comme « tonale. » Il s'agit davantage d'un mode de *sol* sur *fa*, car le rôle de « sensible » de *la* n'existe pas ; ce mode est affirmé également par la gamme de celui-ci aux mesures 10 et 11.

EXTRAIT MUSICAL III : GAMME DE « CUYF », MESURES 10 ET 11.

La broderie est ce qui permet cette coloration modale diatonique. Cela s'oppose à **B** qui, au contraire, s'appuie sur une solide pédale de *fa*, note fondamentale de la dominante, la mélodie tourne également de manière à broder autour de la 7^e de dominante : cela donne à entendre ainsi une harmonie souvent d'espèce.

La partie **C** est le court moment central de la pièce²⁹⁴ surprenant par son classicisme. Il possède, en effet, une harmonie tonale clairement exprimée en *si* bémol majeur dans un schéma classique rigoureux avec antécédent et conséquent de quatre mesures chacun, avec appui suspensif sur la dominante entre l'antécédent et le conséquent lequel s'achevant par une cadence parfaite du ton enchaînant de fait au retour du motif **B**. C'est également un classicisme de forme très perceptible à l'oreille ; il utilise la traditionnelle mélodie accompagnée à la main droite mise en relief par l'accompagnement ternaire des triolets énonçant strictement les notes arpégées de

²⁹³Mesures 3 à 5.

²⁹⁴Mesures 34 à 41.

l'accord, c'est-à-dire sans la présence de notes étrangères donnant à entendre une quiétude musicale.

EXTRAIT MUSICAL IV : MOTIF C DE « CUYP », « TRÈS FRANCHEMENT », MESURES 34 À 41.

Cette apparente limpidité supposa à Hahn un travail important. Il rappelle d'ailleurs que « le comble de l'art, ce qui dénote vraiment la perfection, c'est de savoir mettre la pensée au service de la technique, sans qu'il y paraisse. »²⁹⁵ De même, il est à rappeler que Reynaldo Hahn ne choisissait pas une tonalité parce qu'elle était simplement à son goût, elle exprimait bien plus pour lui, toujours quelque chose : « Le ton est la couleur générale d'une œuvre musicale. On ne choisit pas ce ton au hasard et il faut, tout en modulant, faire en sorte que le sentiment de ce ton persiste. »²⁹⁶ Il est avéré que les tonalités de *fa* majeur – et sa dominante – ont en effet été souvent associées à un cadre bucolique ou encore à un caractère serein. Ainsi, il est fort probable que

²⁹⁵ Reynaldo Hahn, in *Journal d'un musicien*, *op.cit.* p. 285.

²⁹⁶ Bernard Gavoty, *op.cit.* p. 58.

Hahn a donc choisi cet univers tonal pour désigner ce caractère. Le retour au thème **B** permet un étirement en deux mesures une conclusion inachevée toujours vers l'in audible, l'imperceptible, comme réel « départ pour la promenade ». Le retour de **A** retrouve les suraigus mais avec l'idée de l'œuvre ouverte où il n'y a plus de contrainte de mesures ni du nombre de répétitions du motif grâce à la présence du point d'orgue à la fin de la mesure 54 et de la portée ouverte à la fin du morceau.

EXTRAIT MUSICAL V : FIN OUVERTE DE « CUYP », MESURES 63 À ...

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the 'FIN OUVERTE DE « CUYP »' section, measures 63 to ... The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a complex texture with many chords and triplets. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation style with a dotted background.

Cette fin ouverte avec le pianissimo permet ainsi non seulement d'évoquer le départ mais également de diluer l'esprit du morceau afin de changer de morceau, le silence devenant transition entre les pièces comme c'était le cas à chaque fois comme transition entre les différents motifs mélodiques.

TRADUCTION MUSICALE DU POÈME

Cette musique n'a pas pour objet d'exister individuellement puisque la partition est toujours accompagnée du poème de Proust. C'est dans cette perspective que Reynaldo Hahn cherche à évoquer scrupuleusement en matériau musical le poème que Proust a décrit. En revanche, les différentes périodes décrites musicalement vues précédemment suggèrent une démarche plus narrative de cette promenade à cheval.

Tout d'abord, le rapprochement entre l'image poétique du ciel au lointain correspondant aux quatre premiers vers du poème entre « le soleil dissous dans l'air

limpide », « ou marais de clarté dans le ciel vide » sont traduits musicalement : il est possible de le comparer au motif musical **A** initial de la pièce en doubles-croches, où l'expression du lointain s'expose par la vague perception du registre suraigu *pp*. C'est également cette absence de mouvement large et ample musical de la broderie qui suspend ainsi l'action et peut traduire « cet air limpide » comme pour planter le décor de cette scène théâtrale qui va se jouer : ce statisme relatif dispose ainsi l'auditeur dans un état de sérénité ; on remarque, en effet, que sitôt les cavaliers « partis », l'on retrouve la musique décrivant les campagnes hollandaises et paisibles, on en déduit que la musique initiale est entendue derechef, parce qu'il ne reste plus que le ciel au lointain dans ce paysage décrit, comme s'il donnait à entendre la suite « ouverte » du poème.

La montée de la gamme, notée *legatissimo*, évoque très probablement le « vol de ramiers gris » troublant « l'air limpide » « comme de l'eau » de la même façon qu'elle produit musicalement le léger trouble de la régularité et polarité initiale.

Elle permet ainsi d'engager une description des chevaux puis des cavaliers. L'évocation musicale des chevaux peut donc se percevoir, en contraste au motif précédent, grâce au rythme pointé quasi-espiègle, en référence au trot majestueux et dynamique du cheval, mais aussi à la fierté presque orgueilleuse des personnages « plume rose au chapeau », donnant à voir une tranquille et heureuse promenade démonstrative. D'ailleurs Reynaldo Hahn indique explicitement, au début de la partie **B**, « un peu lourd, comme la croupe des chevaux flamands », tel un commentaire de sa musique prouve d'une volonté d'interagir avec les écrits de Proust. La tessiture assez grave de ce motif renforce la sensation terrienne de porter le regard – et par conséquent l'oreille – vers le cheval, et seulement le cheval, par son allure, peut être pour représenter son impatience à s'en aller, maîtrisés par les gestes de leur maître. Il est à considérer que Hahn s'applique donc à s'appuyer strictement sur le texte comme il a toujours dit et appliqué : « Le rôle de la musique dans une mélodie ne devrait pas excéder celui de la rampe devant une pièce de théâtre »²⁹⁷.

Alors que le dynamisme de ce motif est davantage tourné vers l'animal, en revanche la partie **C**, se tournerait vers l'esprit des cavaliers, la hauteur des notes se situe une quarte au-dessus du motif précédent, possible représentation des deux hauteurs représentées. Cette partie, entre l'aspect tonal et sa structure rigoureuse classique peut

²⁹⁷Reynaldo Hahn in *Journal d'un musicien*, *op.cit.* p. 292.

faire penser à l'esprit humain ; pour cela, la finesse de la mélodie accompagnée, nantie de trilles et de petites notes, s'accompagnerait donc de la grâce exprimée par la « plume rose au chapeau », tout comme les « fines boucles blondes » des cavaliers. Le mouvement apporté par les triolets insiste aussi sur le besoin de gagner en légèreté, presque par opposition au motif **B** comme si Hahn nous faisait entendre le trot des cavaliers jusqu'à ce « qu'ils soient partis ». De même, l'assurance des cavaliers décrite dans les poèmes par le fait de prendre la pause avec la « paume au côté », se vérifie ici grâce au « très franchement » inscrit sur la partition, mais aussi la présence des traits pour appuyer les notes, sur les noires, tout comme la clarté de la mélodie par le diatonisme, l'assurance provoquée par le saut de quarte entre antécédent et conséquent, et sa structure classique. De fait Reynaldo Hahn a, en quelque sorte, personnalisé chaque élément poétique en éléments clairement identifiables mélodiquement.

Il est intéressant d'ailleurs de voir, chez Proust comme chez Hahn, cet ancrage sur la lumière, à l'orée et au terme du poème et de la musique, leur regard se dirige toujours vers ce « vide » fascinant du ciel et son aspect infini.

4. MUSIQUE ET PEINTURE

Le rapport entre la musique et la peinture pour Cuyp pose problème ; Proust a évoqué clairement dans une deuxième version²⁹⁸ du poème l'aspect plus bucolique en décrivant davantage les bovins notamment²⁹⁹, et cette version n'a donc pas été mise en musique.

Reynaldo Hahn n'a donc pas utilisé tous les éléments poétiques relatifs à ce que Proust a perçu dans cette peinture. C'est pourquoi, il est difficile de pouvoir éclairer musicalement le troupeau du *Paysage de Rhenen*, contrairement aux deux autres tableaux décrits clairement dans les deux versions.

Ainsi, il est fort probable que l'ensemble de la peinture de Cuyp n'a pas été le moteur de composition de Hahn – à la différence évidente du poème de Proust. Les tableaux n'ont, de surcroît, jamais figuré dans une quelconque édition des *Plaisirs et les Jours*, mais la confrontation entre la musique de Hahn et la peinture de Cuyp se complètent

²⁹⁸Proust fait figurer dans ses *Cahiers* deux poèmes « Cuyp », c'est le premier qui sera retenu pour *Les Plaisirs et les Jours* et par conséquent pour Reynaldo Hahn.

²⁹⁹Dans cette seconde version, il dira au vers 4 : « Au front des bœufs couchés, au ras des flots sans ride. »

parfaitement, essentiellement en raison de la fidélité de la description poétique proustienne, lien indispensable entre la musique et la peinture.

Le diptyque de Cuyp de *La promenade* obtient ainsi un accompagnement musical cohérent grâce à la précision minutieuse et l'imagination de Hahn dans sa transcription musicale du poème de Proust. Toutefois, sa musique se dissocie de l'image figée du tableau notamment par son mouvement du trot majestueux en triolet, décrivant une action, un mouvement qui peut survenir avant ou après ces deux arrêts sur image des tableaux de Cuyp. Cette complémentarité entre ces deux arts a même pour conséquence que l'on s'interroge sur un éventuel enchaînement entre les deux tableaux où il semblerait que *Le départ pour la promenade* soit la première étape avant que le cavalier « aux boucles blondes » ne rejoigne ses amis de chevauchée pour *La Promenade* : la musique constituerait ainsi une preuve, par son mouvement dans le lien qui unit les tableaux.

En revanche, il est plus difficile de comparer la proportion importante des ciels de Cuyp avec la délicatesse des accords aigus de Reynaldo Hahn, néanmoins l'imagination de chacun peut l'accomplir sans réelle difficulté. On ne peut nier non plus l'originalité musicale de cette œuvre qui réside dans le langage propre au compositeur : Hahn est certainement au service de l'œuvre dans son unité, mais n'en est pas non plus esclave.

L'interposition du poème entre la peinture et la musique a donc fait preuve d'un excellent conduit entre les arts grâce au fait que Hahn a respecté scrupuleusement l'esprit du poème tout en préservant son autonomie dans sa composition. Le lien entre la musique et la peinture se révèle après que les autres matériaux s'unissent entre eux ; c'est dans cette alliance que s'opère alors une étonnante complémentarité souhaitée sur la lumière apaisante d'Albert Cuyp.

B. PAUL POTTER, OU LA SOMBRE CAMPAGNE.

Natif de la province de la Hollande du Nord, Paul Potter (1625-1654) s'illustre dans la peinture animalière et de paysages. Commencant ses premiers vernis dès 1641, il côtoie l'élite hollandaise à La Haye en 1649 où il rencontre sa future femme. Il s'installe plus tard et jusqu'à sa mort à Amsterdam, suite à des désaccords avec d'autres peintres.

Il produit au total plus de cent trente œuvres, en dépit d'une vie écourtée – à l'âge de 28 ans – par la tuberculose.

1. LES TABLEAUX DE POTTER.

Peu de tableaux de Potter sont présentés au Louvre et ils sont, bien souvent, de petits formats. Proust s'oriente vers Potter comme s'il était le pendant assombri de la peinture lumineuse de Cuyp. En dehors du fait que ces deux peintres étaient contemporains, il n'est pas anodin de la part de Proust de donner un même nombre de vers aux poèmes « Cuyp » et « Potter », proposant ainsi un équilibre poétique et une correspondance privilégiée entre les deux peintures décrites.

Pour l'inspiration du poème « Potter », deux tableaux vus au Louvre par Proust, *Deux chevaux de trait devant une chaumière* et *La prairie*, sont évoqués plus particulièrement³⁰⁰, quoique d'autres comme *Le cheval pie*³⁰¹ et *Le bois de la Haye*³⁰² – présents également au Louvre – sont dans le style des deux précédents, et possèdent les mêmes caractéristiques picturales.

Ils sont, de manière générale, d'aspect sombre et représentent la campagne comme pour le cas des tableaux du poème « Cuyp », et pourraient correspondre, en quelque sorte, à l'autre versant poétique de la ruralité de ce pays, l'ombre de cette campagne lumineuse exposée chez Cuyp.

³⁰⁰Cf. Proust, *in Cahiers, op.cit.*

³⁰¹**Paul Potter**, huile sur bois, 41 cm x 30 cm, 1653, musée du Louvre.

³⁰²**Paul Potter**, huile sur bois, 38 cm x 40 cm, 1650, musée du Louvre.

Figure 4 : Paul Potter, *Deux chevaux de trait devant une chaumière*, 26 cm x 24 cm, peinture à l'huile sur bois, 1649, musée du Louvre.



DEUX CHEVAUX DE TRAIT DEVANT UNE CHAUMIÈRE.

Le petit tableau *Deux chevaux de trait devant une chaumière* est la principale source d'inspiration pour le poème de Proust « Potter » ; il décrit une scène de campagne traditionnelle, éveillé dans notre imaginaire par la présence de deux chevaux de trait au repos, voûtés – un blanc, un brun –, près d'un arbre chétif, et devant une chaumière des plus rustiques – faite de briques rougeâtres et de toit de chaume dégradé – comme son titre l'indique. Les chevaux sont donc mis en valeur dans un premier plan et leur labeur, symbolisé par leur harnachement, donnant à voir un réalisme saisissant et susceptible de nous heurter à la dureté de leurs tâches agrestes. A droite, dans un plan plus reculé, un paysan accompagné de son chien, tend son bras gauche. Il est probable qu'il souhaite nous montrer comme contrepoids, la lourdeur du seau qu'il tient dans sa main droite, et plus généralement de la difficulté des travaux des champs au quotidien. Au fond, se découpe les toits d'un village de la campagne environnante, dominée par son clocher, sous un ciel assombri et ennuagé.

Le sol n'est pas vallonné, il est présenté assez différemment selon son emplacement dans le tableau, soit sous forme terreuse au premier plan, soit sous forme de cours d'eau, soit sous forme de pâturage notamment par la présence de deux bovins, diversifiant ainsi un élément où l'homme travaille sa terre.

Potter traite ainsi picturalement simplement une campagne besogneuse, qui travaille, les chevaux, instruments qui incarnent ce labeur sont au premier plan, tête baissée. La précision anatomique du cheval reflète également une volonté de montrer un corps sculpté par ce labeur, de sorte que le peintre ne cherche nullement à maquiller, à adoucir une réalité si frustrante. Potter dirige donc sa composition vers une authenticité de la scène afin de saisir une campagne brute ; le ciel, qui occupe les deux tiers du tableau, alourdi par d'imposants nuages gris, suggère un climat pesant presque baudelairien³⁰³, et souligne davantage l'esprit d'une nature morne et sans vivacité. « La tradition réaliste hollandaise est souvent recherchée dans les paysages animaliers, où s'exprimerait, pour rendre la puissance massive du bétail, "la précision prosaïque du hollandais". »³⁰⁴

L'horizontalité est omniprésente par son manque de relief – si ce n'est la chaumière et le village du fond – accentuant l'impression d'un manque de vie. De même, la végétation est très limitée voire morte avec le tronc au premier plan ; quant à l'humain, il n'est représenté que par une vague silhouette, impersonnelle, réduit au simple geste d'un semeur.

La couleur insiste ici sur la pauvreté du lieu notamment à cause d'une homogénéité de tons fades et maussades. En effet, la présence des couleurs froides du bleu et du gris, l'aspect sombre et mat de bruns, de verdâtre, du blanc écru de la robe du cheval transmet un manque de lumière et par conséquent un manque de dynamisme. L'opposition entre les coloris est d'autant plus difficile à percevoir que les couleurs sont constamment mélangées à du noir comme unité du tableau.

La lumière est donc peu présente dans ce tableau, cette lumière est négative voire inquiétante, hormis la robe blafarde du cheval au premier plan, et le contraste des

³⁰³ Baudelaire, in *Les Fleurs du Mal* : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; » Il est à rappeler que dans la jeunesse de Proust, Baudelaire suscitait l'admiration de l'auteur.

³⁰⁴ Jean Lombard, *op.cit.*, page 107.

couches superposées des nuages, entre une plus claire et une plus sombre. La lumière est ainsi dissimulée dans les nuages, non dévoilée dans la scène décrite.

C'est ainsi que l'on peut apprécier, dans cette recherche de réalisme, d'authenticité, dans une représentation presque primaire, une saveur très simple, intime, difficile parfois, de la campagne hollandaise que Potter a pu voir à son époque, et qui contraste presque de manière dichotomique avec la peinture de Cuyp.

Figure 5 : Paul Potter, *La Prairie*, 121 cm x 84 cm, peinture à l'huile sur toile, 1652, musée du Louvre.



LA PRAIRIE.

Dans ce tableau, Potter représente, comme une étude animalière, un troupeau de vaches dans un pré d'herbe rase. Trois vaches sont exposées dans un premier plan l'une rousse, une autre brune et une noire couchée, trois autres de robe blonde sont présentées dans un plan plus en retrait. Hormis un arbre et un clos sur la gauche et un village au fond à droite, la scène donne à voir une campagne nue sous un ciel ennuagé, permettant de focaliser le regard sur la description des bovins du premier plan réalisée avec une grande précision, comme pour montrer l'authenticité de la scène.

Plus précisément, le ciel est représenté sur toute la longueur du tableau et avec une ligne d'horizon très basse. Le sol ne représente donc qu'un faible tiers du tableau, ce qui donne à voir une campagne arasée – si ce n'est l'arbre comme unique élément vertical d'autant que celui-ci est courbé – n'ayant ainsi que très peu de relief, typique d'une campagne hollandaise. Seule une perspective vers les vaches blondes et par l'intermédiaire d'un écho, obtenu par le regroupement en trois vaches, donne une légère profondeur à la scène accentuant la représentation au premier plan. Cette perspective n'est toutefois pas suffisante pour donner un dynamisme soutenu à la scène. En conséquence, une unité entre *La prairie* et *Deux chevaux de traits devant une chaumière* se réalise grâce à une même composition : arbre à gauche, village au fond à droite, un premier plan et un plan en retrait, un ciel très imposant et ennuagé, composition que l'on retrouve en grande partie, dans son tableau *Le cheval pie*³⁰⁵.

Trois couleurs dominent ce tableau, le vert, le gris et l'orangé, c'est en somme la représentation des trois éléments essentiels du tableau : la rase prairie, le ciel ennuagé, et les paisibles vaches ; ainsi Potter est dans une disposition d'économies de moyens, suggérant une pauvreté de la campagne hollandaise. Potter diverge donc de la démarche effectuée dans les *Deux chevaux de trait devant une chaumière*, dans la mesure où cette fois-ci, chaque couleur est clairement définie voire attribuée à un élément si ce n'est quelques reflets orangés dans le ciel comme pour accompagner le regard vers les animaux, grâce à leur couleur particulière.

Cette focalisation vers ces trois vaches est renforcée par la lumière. Celle-ci éclaire non seulement les bovins mais encore la prairie où apparaît l'ombre des animaux comme écho lumineux, donnant ainsi un léger contraste dans la prairie, objet principal au départ de la description de ce tableau par son titre.

Potter nous présente dans sa peinture, grâce à son éclairage de sa campagne hollandaise, une recherche d'authenticité et de simplicité de la scène décrite dans une tonalité sombre et un statisme relatif comme unité de son art pictural, en opposition majeure avec l'esprit pictural de Cuyp vu précédemment.

Quoique les deux peintres présentent tous deux la campagne hollandaise, le premier s'attache plus à la richesse et aux maîtres, à la différence de Potter qui s'oriente vers ceux qui la composent en majorité, c'est-à-dire le monde paysan pauvre et qui cultive

³⁰⁵Cf. *infra* in *Annexes*.

la terre. Ce sont aussi des oppositions techniques simples dans leurs peintures, entre la lumière de Cuyt et l'ombre de Potter, entre la multitude de couleurs chatoyantes, contrastées et le peu de couleurs souvent mates et dissimulées, entre un relief fait d'oppositions de couleurs harmonieuses, une composition élaborée presque symbolique d'un sujet pourtant simple et au contraire une simplicité de mise en forme chez Potter, et une authenticité du sujet. C'est en quelque sorte un « réalisme radical, par contraste animé avec les troupeaux et les poncifs pastoraux des italianisants »³⁰⁶. Ces oppositions permettent d'affirmer que Proust n'a pas choisi au hasard de traiter, l'un à côté de l'autre, ces deux peintres si proches dans leurs origines et si éloignés dans leurs peintures respectives. Il est à croire que Proust a déjà un œil averti et une connaissance pointue de l'art hollandais avant même qu'il ne voyageât dans ce pays³⁰⁷.

2. POÈME ET PEINTURE.

*Sombre chagrin des ciels coutumièrement gris,
Plus tristes d'être bleus aux rares éclaircies
Et qui laissent alors sur les plaines transies
Filtrer les tièdes pleurs d'un soleil incompris ;
Potter, mélancolique humeur des plaines sombres
Qui s'étendent sans fin, sans joie et sans couleur ;
Les arbres, le bameau ne répandent pas d'ombres,
Les maigres jardinets ne portent pas de fleur.
Un laboureur tirant des seaux rentre et chétive,
Sa jument résignée, inquiète et rêvant.
Anxieuse, dressant sa cervelle pensive,
Hume d'un souffle court le souffle fort du vent.*

L'ASPECT DÉFICIENT DE POTTER

Quoique le spectateur soit dans l'obligation d'aller vers le tableau, tant le format est petit, Proust a peut être vu, dans le petit format, une connotation du peintre à

³⁰⁶ Jacques Lombard, *op.cit.* p 108. Il ajoute que « manifestement, il y a bien chez Potter une négation de la peinture de genre en plein air qui avait été précédemment été en honneur. »

³⁰⁷Thierry Laget in *Le siècle de Proust, op.cit.* p. 29. Il partira pour Amsterdam en 1898 « afin d'y voir une importante exposition sur Rembrandt. »

dénigrer ce qu'il représente. Cela peut se démontrer par un vocabulaire, une syntaxe et une représentation poétique clairement mélancolique – adjectif d'ailleurs présent dans le poème – et de manière très fournie. Proust s'arrêtera beaucoup devant les *Deux chevaux, de traits devant une chaumière*³⁰⁸ ; c'est avec ce tableau principalement qu'il s'inspira pour la rédaction de son poème avec *La Prairie*³⁰⁹, complétant ainsi cet univers de bestiaire hollandais, entre chevaux de trait et le nombre important de vaches, donnant ainsi à voir une nature plus brute et plus authentique, toutefois moins accueillante.

Tout amène à suggérer sur la peinture de Potter, lorsqu'on lit le poème, une déficience de lumière, une carence de richesse de la nature, une absence d'énergie positive. Proust procède, pour cela, en utilisant tout d'abord le réseau lexical traditionnel de la tristesse – citée d'ailleurs à l'état d'adjectif avec « mélancolique » – en exprimant même du « chagrin » et des « pleurs », qui permet de dégager une simplicité dans les images poétiques d'un contexte assombri. Ces substantifs sont appuyés, dans leur dénotation, soit par l'adjectif « sombre », soit par l'adverbe « plus » relevant d'un contexte qui accable ; ce caractère redondant de l'expression donne à voir un climat vicié et tourmenté.

Proust sensibilise ensuite le lecteur dans cet univers exploré à renier ce qui est souvent de nature positive. Pour cela, il utilise anaphoriquement l'adverbe « sans » avec le vers « sans fin, sans joie, sans couleur » où répond, par contraste de manière binaire la locution adverbiale « ne ...pas » dans les expressions « ne répandent pas d'ombres » et « ne portent pas de fleurs » ; Proust amène ainsi le regard du spectateur, avec deux rythmes poétiques différents, à un contexte pictural négatif et oppressant. Le poète nous dévoile, de fait, une campagne qu'il réfute.

Celle-ci est également l'objet de l'expression de l'altération et de la pauvreté, que ce soit des « plaines transies » ou « les maigres jardinets », tout comme l'absence de « fleur » donnant à voir un spectacle d'une campagne peu accueillante ; celle-ci est représentée clairement avec le tableau *La Prairie* où l'herbe est si rase, qu'elle ne peut satisfaire la faim des bovins représentés.

³⁰⁸Cf. *supra*.

³⁰⁹Cf. *supra*.

À cette faiblesse végétale, s'ajoute la faiblesse animale « chétive », « anxieuse », mais aussi le labeur du laboureur « tirant des seaux ». Toute forme de vie figure dans le poème, et chacune est évoquée dans sa faiblesse propre, dans son anémie, comme l'image absolue d'un monde épuisé, éteint. La faiblesse est certes physique, mais aussi psychique avec le champ lexical de la peur, « anxieuse » ou « inquiète », qui amène à suggérer une forme d'asservissement mentale.

Cette faiblesse est renforcée par la pesanteur, tout au long du poème, de la sonorité lourde de la consonne « r », donnant à entendre une difficulté sonore, peu gratifiante, peut être dans le souci de manifester la dureté, la pénibilité du travail. Seul le souffle – terme employé par deux fois – de l'animal, allège la fin du poème grâce à l'expression fricative du « souffle fort du vent ».

Proust, par son regard, donne à voir une austérité dans les tableaux de Potter; par son langage poétique, en des termes non dénués de sens comme la « mélancolie » et la « tiédeur », Proust se rapproche beaucoup plus d'un état d'esprit ou d'images exprimées par son prédécesseur Baudelaire. Comme si les petits formats de Potter jouaient sur la perception picturale, l'expression poétique de Proust, certes de moindre qualité que celle de Baudelaire, amène ainsi le lecteur vers la perception d'une peinture renfermée, presque intime, à l'extrême inverse de celle de Cuyp.

L'ASPECT COLORÉ DE POTTER.

Comparé à Cuyp, avec lequel il partageait les mêmes sujets pour « la vie champêtre », Potter surprend par ses coloris beaucoup plus sobres, et Proust en tient compte. Les teintes sombres des *Deux chevaux de traits devant une chaumière* furent sans doute le tableau référence de l'austérité donnée dans le poème par la description du manque de lumière : « rares éclaircies », « soleil incompris ». De surcroît, ce sont les nuances de gris – opposées à la « moiteur d'or » de Cuyp – qui dominent le poème de Proust. Le ciel n'est plus limpide comme le poème « Cuyp », il est au contraire troublé par les ciels ennuagés, « coutumièrement gris » et propose ainsi une vision déprimée, aux tons froids complétés par le « bleu », et l'absence de couleurs.

L'ASPECT COMPOSITIONNEL DE POTTER, VERSANT SOMBRE DE CUYP.

Le poème « Potter » est à la suite du poème « Cuyp » quel que soit l'opuscule où ils apparaissent tous les deux, de ses carnets à son ouvrage synthétique *Les Plaisirs et les Jours*. En raison de cette adjacence, les deux poèmes d'une même campagne, certes

sous l'éclairage de deux peintres différents, la comparaison picturale et poétique semblerait donc être souhaitée par Proust de la part de ses auditeurs.

Quoi qu'il en soit, le choix des deux peintres peut sembler curieux, car il est intéressant de voir Proust s'attacher autant au monde rural, lui si urbain et placé dans le cercle mondain de l'époque. Il s'agit peut-être, faute de pouvoir s'y rendre pour raison de santé, de pouvoir assouvir son imagination – comme un douanier Rousseau – et le décrire sous tous ses aspects, positifs avec Cuyp, négatifs avec Potter. Le voyage serait ainsi purement intellectuel et esthétique par le biais de l'art, comme il le fera encore souvent par la suite, le musée permettant ce voyage de l'imaginaire.

Il s'agit surtout pour Proust de trancher clairement avec l'esprit pictural de Cuyp: comme une symétrie terne de «Cuyp», le poème «Potter» utilise la même composition en alexandrin, avec le même nombre de vers. En effet, en possédant le même nombre d'alexandrins que «Cuyp», le poème «Potter» accentue les différences descriptives des scènes bucoliques de Cuyp. Ainsi l'on voit apparaître une opposition formelle des deux champs lexicaux autour de la lumière et du manque de celle-ci, mais encore entre le dur labeur et l'oisiveté de la pâture qui dévoile un réel parallélisme poétique.

3. MUSIQUE ET POÈME.

ANALYSE DE LA PARTITION

Il s'agit de la seule des quatre pièces qui soit dans un contexte mineur, plutôt en *mi* mineur. Elle est également la plus succincte, elle n'atteint même pas les deux minutes. Elle se dépeint sous un seul motif mélodique obstiné, fondé sur le trajet de l'appoggiature descendante *fa* dièse à *mi* et l'expressivité ascendante au *si*, note la plus longue dans le motif et la plus haute, se définissant ainsi comme le climax de ce thème. Ce dernier se traduit rythmiquement par deux triolets, en interrogation pour le premier en réponse pour le second.

Cette forme de type **ABA'B'A'** s'oriente vers deux couleurs sonores, dans une relation au relatif en *mi* pour **A** et *sol* pour **B**. La mélodie n'est pas ce qui provoque le contraste à l'opposé de «Albert Cuyp», c'est la toile du réseau harmonique, même si la référence est modale.

C'est dans la partie **A** que celle-ci s'exprime : on attribue davantage le mode du naturel sur *mi* puisque le *ré* est bécarre, plutôt qu'un *mi* mineur qui poserait problème. Malgré cela, ces deux mesures³¹⁰ sont ambiguës, parce que leur rapport harmonique est équivoque ; bien que l'on perçoive un rapport plagal *la* vers *mi*, nantie de l'appoggiature *fa* dièse vers *mi*, Hahn évite l'état fondamental de *la*, et inversement où l'on entend que la quinte à vide de *mi*.

Plus généralement, il y a toujours un élément corrupteur mélodique contre l'harmonie, qui provoque un flou dans l'entendement du ton de *mi*. Lorsque l'on s'apprête à entendre la tierce de l'accord de *mi*³¹¹, la septième *ré*, appoggiature du *do*³¹², est frappée en même temps que le *sol*, désorientent le propos traditionnel harmonique. De même, lorsque la phrase musicale se pare de la sensible *ré* dièse, celle-ci glisse chromatiquement, dans une résolution exceptionnelle, vers le *ré* bécarre³¹³. L'usage de la broderie inférieure à la basse³¹⁴ sur le temps, brouille encore l'assise harmonique.

EXTRAIT MUSICAL VI : MOTIF A DE « POTTER », MESURES 1 À 3.

Par contraste avec **A**, la partie en *sol* possède une clarté fonctionnelle : sa tonique, sa dominante et sa sous-dominante sont clairement installées toujours à l'état fondamental. Dans la partie **B**, c'est le trajet clair de la tonique vers sa sous-

³¹⁰À commencer par les deux premières.

³¹¹Mesure 3 pour la première fois.

³¹²Mesure 4 pour la première fois.

³¹³La première fois aux mesures 7 et 8.

³¹⁴Mesure 4 notamment, complétée à la tierce par la « basse » de la main droite.

dominante *do*, dans la partie **B'**. Ce qui caractérise cette partie, c'est l'usage d'une ligne chromatique interne qui amène l'accord souhaité, par l'usage classique de la sensible posé dans la dominante du ton escompté. Le sentiment tonal est ainsi assuré.

Cette partie est en outre un modèle de construction, vu que la partie **B** s'organise en miroir à **B'** – où leur centre de cette symétrie n'est autre que **A'** – par son chromatisme ascendant à **B**, chromatisme descendant à **B'**, le triolet est à la deuxième mesure³¹⁵ de **B**, il est à la première³¹⁶ pour **B'**.

Cette partie **B** est, par ce chromatisme, beaucoup plus animée. D'ailleurs, Reynaldo Hahn indique « plus expressif » et « en dehors » au début des deux incises de **B**, afin de souligner le contraste avec la partie plutôt « sombre » de **A**, comme Proust l'indique dans le poème, dans un « sombre chagrin.» De même, le motif mélodique de **B** et de **B'** est d'une longueur semblable de deux mesures, et répété soit à l'identique pour **B**, soit répété au ton inférieur pour **B'** renforçant cette impression de léger bercement apathique.

EXTRAIT MUSICAL VII : MOTIF B DE « POTTER », MESURES 8 À 11.

³¹⁵Mesure 9 et 11.

³¹⁶Mesures 17 et 19.

L'élément musical le plus surprenant de cette pièce serait probablement le traitement particulier de ses transitions, où celles-ci s'avèrent ne jamais s'achever directement, et cela peut s'expliquer par la difficulté de l'entendement de circuler d'un contexte modal à un contexte tonal ; en effet, le trajet de *mi* vers *sol* est audacieux³¹⁷, parce que celui-ci est obtenu mélodiquement. L'autre élément fondamental, est le fait qu'il ne finisse pas sa phrase musicale, il la tronque en cumulant les caractéristiques de **A** et de **B** c'est-à-dire en réintroduisant la broderie³¹⁸ ou l'élément thématique mélodique de **A**³¹⁹.

EXTRAIT MUSICAL VIII : MOTIF B DE « POTTER », MESURES 17 À 20.

The image shows a musical score for Motif B of 'Potter', measures 17 to 20. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and dynamic markings like 'en dehors', 'dim.', and 'fa dièse'. Handwritten annotations in purple and red highlight 'chromatismes' and a 'TRANSITION audacieuse' with a red vertical line. A circled 'B' is also present.

Il termine la pièce par un accord de sixte et quarte sur *mi*, avec l'appoggiature *fa dièse* qui ne se résout pas sur le *mi*, le problème n'est volontairement pas résolu, il est suggéré par notre entendement *comme* résolu et suspendu à un silence en point d'orgue presque comme un mystère non élucidé, tout cela donnant à entendre un sentiment d'inachèvement.

³¹⁷Mesure 7 et 16.

³¹⁸Mesures 12-13.

³¹⁹Mesure 22.

EXTRAIT MUSICAL IX : *NON-RÉSOLUTION DE L'APPOGGIATURE*, FIN DE « POTTER », MESURES 28 À 33.

Autant cette œuvre est succincte, autant elle concentre un matériau musical riche et complexe, qui appelle à une vraie qualité de concision, spécifique au classicisme de Hahn.

TRADUCTION MUSICALE DU POÈME

Au lumineux Cuyt répond donc le sombre Potter ; comme pour la précédente pièce, cette musique ne peut exister qu'en complément insécable du poème de Proust.

La sphère tonale de *mi* mineur, et le motif obsédant de la pièce peuvent traduire le vocabulaire de caractère dépressif du poème: « sombre chagrin », « tristes », « tièdes pleurs », « mélancolique humeur », « résignée, inquiète » « anxieuse », mais aussi dans une nature hostile : « rares éclaircies », « plaines transies », « soleil incompris », « plaines sombres », « maigres jardinets », « chétive », et également la négation du positif : « sans fin, sans joie et sans couleur », « pas de fleur ».

En effet, le mode mineur a traditionnellement incarné la référence – surtout à partir du XIX^e siècle – à la tristesse, à la mélancolie, à la dépression, et Hahn s'inscrit donc dans cet usage courant dans cette pièce. Le même motif mélodique, quant à lui, sans cesse appuyé dans toute la pièce, donne à voir l'accablement poétique, voire l'acharnement dépréciatif de Proust pour évoquer l'univers assombri et rustique de Potter.

L'absence, la recherche à éviter la résolution musicale, les lignes mélodiques principalement descendantes, pourraient être les éléments illustrateurs essentiels du malaise évoqué dans ce poème, mais c'est tout autant le poids important de

l'appoggiature descendante de *fa* dièse vers *mi*, jamais résolue, et de manière itérative, qui accentue ce sentiment de dépression sans énergie ; Reynaldo Hahn ajoute même « en traînant un peu », « désolé » sur la partition, preuve d'un attachement entier de la musique de Hahn au poème de Proust, permettant de compléter ainsi cette conception du mal-être qui ressortirait face au tableau de Potter selon la description de Proust, en essayant de nous le faire ressentir par ces effets poétiques.

Le manque d'énergie est, en outre, se matérialiser par un ambitus restreint de la ligne mélodique principale, – en complète opposition avec Cuyp – mais également par son économie de matériaux musicaux utilisés ; la pièce étant même monothématique, la rigueur de composition qui en surgit, permet de saisir dans la musique une même ligne directrice descendante, dans le poème la marque lourde et pesante d'une dépression. Par ailleurs, ce genre de mélancolie mélodique a souvent été comparée à la personnalité, au caractère propre de Reynaldo³²⁰.

4. MUSIQUE ET PEINTURE

Comme pour le cas de *Cuyp*, cette musique se cale parfaitement avec la peinture décrite dans le poème de Proust. En effet, l'authenticité et la simplicité que l'on peut déceler dans le sujet, et la manière avec laquelle celui-ci est traité dans la peinture de Potter, sont comparables avec l'économie de moyens musicaux utilisés par le compositeur.

Reynaldo Hahn s'est pourtant appuyé sur le poème de Proust, mais grâce à la perception claire et peu déformée de ce dernier, l'alliance entre la peinture de Potter et la musique de Hahn ne choquent aucunement et même se complètent *a posteriori*, donnant de surcroît à entendre, dans ce tableau, ce manque de mouvements, et donnant, à cette musique, un éclairage rustique et authentique au thème principal de cette pièce.

Reynaldo Hahn donne à entendre par le biais de Proust cette nature désolée, mais suggère dans son propre art, qui garde toutefois une grâce, un charme pas forcément présent dans les tableaux de Potter : par exemple, les accords égrenés donnent une légèreté typique du style de Hahn, de même les lignes chromatiques maîtrisées n'ont pas spécifiquement à voir avec la campagne brute de Potter. Cela dit, la maîtrise du détail dans le dessin des animaux – afin de rechercher la perfection dans l'authenticité

³²⁰Proust parle de sa « bouche mélancolique, un peu dédaigneuse » in *E&A*, p. 159.

de la scène – comme pour visualiser les chevaux ou les bovins le plus réellement possible, demeure comparable avec le détail ciselé des contre-chants chromatiques de Hahn. En somme, le lien le plus affirmé entre l'art de Potter et celui de Hahn serait cette perfection de la technique, où chacun dévoile une clarté de contours du matériau d'une grande précision artistique.

Toutefois, comme pour le cas de Cuyp, il n'y a pas véritablement d'attachement de Reynaldo Hahn à exploiter le matériau pictural, dans la mesure où ces pièces étaient avant tout pour le divertissement du salon. Cette connaissance picturale était surtout proustienne, dans la lignée de son admiration pour Rembrandt, mais l'effet de réunir la première source et l'aboutissant musical permet de saisir l'homogénéité des trois arts autour de Potter dans une unité de la tristesse, picturale puis poétique, puis musicale.

II. LES DEUX ANTOINE, ENTRE PROUST ET HAHN.

Comme pour les deux précédents poèmes et accompagnements musicaux, Anton Van Dyck fonctionne en diptyque avec son suivant – Antoine Watteau –, non pas entre la lumière puis l'ombre, mais plutôt entre le développement proustien poétique autour de Van Dyck, et le développement musical de Hahn autour de Watteau comme un contrat qu'ils se fixent mutuellement. Il s'agit pourtant de deux styles picturaux, deux époques, deux pays complètement différents, mais qui permettent l'expression poétique ou musicale d'un sujet pictural que chacun des auteurs de « Portraits de peintres » traitera avec profusion.

À la différence des deux précédents peintres illustrés, et dans la mesure où Marcel Proust et Reynaldo Hahn sont plus diserts pour évoquer ces deux autres, leur manière de composer ou d'écrire s'affiche dans le salon de Madeleine Lemaire. Cette ambivalence entre les deux peintres se retrouvent dans l'ordre de lecture des poèmes, ce qui est loin d'être anodin.

Dans *Les Plaisirs et les Jours* et les diverses esquisses de ses *Cahiers*, Proust a inversé l'ordre entre « Van Dyck » et « Watteau » par rapport aux *Portraits de peintres* de Hahn. Ainsi « Van Dyck » conclut le chapitre des « Portraits de peintres » de Proust, d'où son rôle poétique très important. Inversement, « Watteau » est la conclusion musicale

pour les *Portraits de peintres* de Hahn, l'œuvre musicale est donc plus remarquable que le poème.

C'est dans cette perspective qu'il est nécessaire d'évoquer sous les trois arts réunis, ce que ces deux peintres ont pu inspirer à Reynaldo Hahn et à Marcel Proust.

A. ANTON VAN DYCK, OU LE DÉVELOPPEMENT PROUSTIEN.

Anton Van Dyck (1599-1641) fut l'objet d'un traitement poétique sans égal ; il s'agit du poème le plus long et le peintre avec lequel Proust a eu le plus d'affinités, non seulement parce qu'il appréciait particulièrement cet artiste, mais encore parce qu'il est lié à un de ses amis décédé quelques années plus tôt, Willie Heath, à qui est dédiée, en outre, la préface des *Plaisirs et les Jours*. C'est pourquoi Reynaldo Hahn sera nécessairement plus en retrait dans cette pièce sans pour autant nier son éclairage musical des nombreux vers de Proust.

Au Louvre, ce sont essentiellement des portraits d'hommes et de femmes puissantes, d'un homme ou d'une femme « de qualité »³²¹ qui inspirèrent Proust. D'un nombre important, les tableaux de Van Dyck ne sont pas évoqués individuellement par Proust. Il traduit au contraire une sorte de synthèse poétique de l'art de Van Dyck. C'est un univers que Proust cherche à décrire tel qu'il le fit plus tard dans la généalogie des puissants Guermantes dans *À la Recherche du temps perdu*. Cependant, quelques tableaux ont été plus remarqués et ainsi décrits par Proust par leur aspect plus singulier.

Il n'est pas anodin de remarquer par exemple que Van Dyck, avec le tableau *Portrait des Princes palatins Charles Louis I^{er} électeur (1617-1680) et son frère Robert (1619-1682)*³²² a peint les deux frères dont le cadet se nomme comme le frère de Marcel, lui aussi son cadet de deux ans³²³. Cette coïncidence n'a sûrement pas échappé à l'auteur de *la Recherche*, et il est probable que l'élégance aristocratique de tous ces « êtres beaux qui vont mourir » soit en référence à ce tableau.

³²¹ Il s'agit de deux tableaux qui se répondent, où sont représentés le frère de Rubens et le fils de ce dernier, et la femme et la fille de Rubens. Présents au Louvre, ils datent de 1632.

³²² Cf. *in* Annexes.

³²³ Leur amour réciproque fraternel a toujours été très fort. Cf. Tadié *in* *Proust biographie, op.cit.* p. 86sq.

1. LA PEINTURE DE VAN DYCK.

Comme pour contraster avec le précédent peintre, Marcel Proust traduit poétiquement les tableaux de Van Dyck qui s'avèrent être souvent de grands formats. De même, comme pour contraster avec l'univers rustique des deux précédents, c'est avec Anton Van Dyck qu'il aborde les tableaux princiers voire royaux, dans une peinture beaucoup plus riche, beaucoup plus stylisée, peut-être moins authentique – qu'il est nécessaire de détailler –, se rapprochant d'ailleurs de l'art de Rubens, son principal maître.

Deux tableaux ont été un peu plus exploités, plus marquants pour Proust dans son éloge poétique à Van Dyck: *Charles I^{er}, roi d'Angleterre, à la chasse*, et *James Stuart (1612-1655), duc de Lennox*, c'est-à-dire que le poème commence par évoquer le tableau sur Charles I^{er}, puis celui de James Stuart. Quelques références supplémentaires dans le poème sont toutefois à dévoiler.

Figure 6 : Antoine van Dyck (Antoon van Dyck), *Charles I^{er}, roi d'Angleterre, à la chasse*, peinture à huile sur toile, 2,07 m x 2,66 m, vers 1635, musée du Louvre.



CHARLES I^{ER}, ROI D'ANGLETERRE, À LA CHASSE.

Charles I^{er} (1600-1649), de la maison des Stuart, fut le seul roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande qui fut décapité, en raison d'un absolutisme mal apprécié par la population. Cette idée de grandeur du personnage se retrouve représentée dans ce tableau, dans la nature, comme pour les cavaliers du *Départ pour la promenade* de Cuyp, mais c'est également une mise en scène de la puissance du pouvoir dans des dimensions grandeur nature.

Ce tableau interpelle dans son aspect monumental en dominant la salle du Louvre qui le contient. Quand bien même le monarque est dans un décor champêtre, le roi est représenté avec son autorité. Il pose fièrement voire orgueilleusement, debout, port de tête altier, léger sourire sous sa barbiche et sa moustache relevée, bras gauche maintenu sur sa hanche, bras droit s'appuyant sur une canne d'apparat, jambe gauche enrubannée légèrement décalée sur l'extérieur, caractéristiques d'une pose de quelqu'un maîtrisant l'épée, discipline qui était réservée à l'aristocratie. Les vêtements sont recherchés dans leur matière : bottes de cuir à revers et gants de couleur beige clair éperonnées d'or, chemise de satins, son haut-de-chausse écarlate, suggérant la richesse. L'allure chevaleresque se perçoit par le port du chapeau en biais, le cheval courbé à ses pieds, comme dominé par lui, et l'épée d'or qu'il porte à son côté gauche.

Dans l'ombre du monarque, deux serviteurs : l'un s'occupe du cheval, l'autre porte des vêtements roses du monarque. Le décor est foisonnant de verdure, le sol y est agrémenté de feuillages, de bois, et de rochers mettant un relief vallonné descendant de la droite vers la gauche du tableau. Le monarque est ainsi présenté comme s'il sortait d'un bois ou d'une forêt pour se reposer et qu'il allait descendre vers la vallée. À sa droite, un arbre de feuillage sombre et touffu domine et recouvre comme une protection les trois personnages, et représente la forêt grâce à la profondeur donnée par des arbres moins développés, derrière celui-ci. À gauche, un ciel ennuagé, prolongé probablement au fond par un lac, éclaircit légèrement les contours du personnage central royal représenté.

En position centrale, Charles I^{er} est clairement mise en valeur, il est le seul qui regarde le spectateur, les serviteurs détournent leurs regards même de leur souverain comme s'ils attendaient que la pose de celui-ci fût terminée, ils savent que ce ne sont pas eux qui sont mis en lumière. La richesse des vêtements ne peut faire penser à une simple partie de chasse, mais également à la représentation du roi dans tout son univers, comme c'était le cas en France sous Louis XIII.

La proportion du décor est de l'ordre d'un tiers gauche pour le ciel, et des deux autres tiers pour l'élément végétal et terrestre donnant ainsi un relief lumineux au roi dans ce décor sombre, légèrement décalé sur la gauche suggérant ainsi une distance sociale entre les pages et le roi. Le monarque est également celui qui domine par sa verticalité l'essentiel du tableau, ce qui l'entoure est au contraire courbé vers le

souverain. Cette distance sociale se voit par une peau pure, blanche et non rougie par le travail comme ceux de ses serviteurs.

La couleur joue donc un rôle essentiel, et se trouve être très diversifiée surtout dans les vêtements de Charles I^{er} : le pourpoint blanc satiné, le haut-de-chausse écarlate, les teintes bleutées du cheval et sa selle orangée, le grenat du vêtement de l'écuyer, le rose du vêtement tenu par le page, soit des couleurs chaudes, vivantes. C'est aussi la blondeur de la crinière du cheval, la chevelure au contraire brune et bouclée du monarque, une verdure dans une différence de tons de couleurs allant de l'ocre au vert foncé, et une gamme étendue de tons de bleus et de gris, avec une légère zone rosée pour représenter un ciel couvert.

De ce constat, il est notable que la nature possède une palette évoluée et mélangée que ce soit du ciel ou de la terre, à la différence des vêtements unis du roi et de ses suivants provoquant un contraste dans la couleur. Ce contraste est renforcé par les teintes claires du roi et mettant encore davantage Charles I^{er} en avant, ce qui semble logique du fait que ce soit une commande demandée par ce dernier à Van Dyck. La lumière est donc visible non seulement par cette percée de la forêt laissant place à un ciel nuageux, mais surtout par le blanc resplendissant du pourpoint – les autres personnages n'ayant pas vocation à être éclairés – ce qui donne l'exclusivité de la lumière au souverain, et capte le spectateur vers sa personne.

Ce tableau fascine par son aspect monumental, mais c'est également une volonté politique de représentation de la puissance de Charles I^{er}, où l'aspect fier voire hautain donne à voir une affirmation de sa supériorité royale absolutiste. Par sa composition et par sa monumentalité, il rappelle le *Portrait équestre de Don Francisco de Moncade (1658-1635)*³²⁴.

C'est pourquoi, le choix de la dédicace en l'honneur de José-Maria de Heredia semble se justifier grâce à ces deux personnages – l'un royal, l'autre militaire – non seulement parce que l'auteur des *Trophées* appréciait particulièrement l'art équestre, mais encore pour les références espagnoles de quelques-uns de ses sonnets.

³²⁴Ce tableau est au Louvre, juste derrière le tableau de Charles I^{er}. Cf. *infra* in Annexes.

Figure 7 : Antoine van Dyck (Antoon van Dyck), *James Stuart (1612-1655), duc de Lennox*, peinture à huile sur toile, 84 cm x107 cm, entre 1633 , musée du Louvre.



JAMES STUART (1612-1655), DUC DE LENNOX.

Cousin issu de germain au second degré du précédent, James Stuart, 4^e duc de Lennox et 1^{er} duc de Richmond induit tout de même Proust en légère erreur³²⁵ à cause de son titre de 1^{er} duc de Richmond qu'il n'avait obtenu qu'en 1641, peu après

³²⁵Proust le reconnaît d'ailleurs en 1905 dans une lettre envoyée à Antoine Bibesco. *Cf. Corr. V* p. 311.

la mort de Van Dyck. Ce tableau de taille beaucoup plus accessible que le précédent, donne à voir une représentation mythologique du duc en Pâris, tenant la pomme d'or de la discorde dans sa main gauche.

Il s'agit donc pour Van Dyck de vanter la beauté du duc, par analogie à la beauté légendaire de Pâris. Prenant la grande partie du tableau, le duc est donc le centre de tous les regards, le tableau s'oriente essentiellement sur le personnage, dans sa symbolique de la beauté mythologique d'Homère.

Représenté jusqu'à la taille, l'homme se situe beaucoup plus proche du spectateur que Charles I^{er}, donnant une vision plus humaine du duc. Dans un décor sombre et végétal, James Stuart est mis en exergue par la luminosité des drapés de ses vêtements, entre un pourpoint opalin de dentelles paré d'un saphir au niveau du cou, et un haut-de-chausse incarnat bouffant.

D'une peau blanche légèrement rosée, le duc tient délicatement la pomme et les traits fins du visage, accompagne cette grâce de type féminin. C'est dans ce dernier que Van Dyck joue d'une précision du trait, avec des lèvres minces parfaitement dessinées sur leurs contours esquissant un léger sourire aristocratique, c'est-à-dire dans la retenue, un nez droit appuyé dans ce qu'il donne comme relief au visage, et des yeux légèrement globuleux qui fixe le spectateur de manière saisissante grâce au contraste assombri en dessous des arcades sourcilières, les cheveux couvrant par une légère frange le front de l'ovale du visage se prolongeant délicatement sur son épaule gauche.

Cette précision du trait donne à voir une sensibilité de l'aristocrate, une finesse étudiée voire une délicatesse efféminée gracieuse notamment lorsque l'on se penche vers ses ongles brillants prolongeant la main qui ne tient pas la pomme de manière ferme. Il s'agit entre autres de dévoiler la haute naissance de l'individu par son regard perçant, la tenue altière d'un homme qui maîtrise de surcroît l'art de se positionner, de poser de manière sereine, et à l'inverse de Charles I^{er}, le duc appuie sa main droite sur sa hanche, cachée par le large pourpoint et de ses dentelles.

La palette de couleurs fait contraster le sombre pour le décor fait d'arbres fruitiers et d'un ciel bleu marine, et avec une palette très claire pour le personnage. Les nuances de blancs parfois bleutés du pourpoint – ayant induit même en erreur Proust – et le haut-de-chausse donnent une brillance et une luminosité au tableau, tant il sont

traités largement par le nombre important de leurs drapés, se complétant mutuellement entre la couleur chaude du bas et la couleur froide du haut de vêtement diffusant une brillance mêlée de la douceur du personnage.

À la différence de Charles Ier, il ne s'agit pas en premier lieu de magnifier la fonction importante aristocratique – même si c'est elle qui prend une grand part dans la description du duc – mais avant tout d'essayer de percer l'être qui est en train de poser devant nous, à travers l'art du portrait, démarche que Proust essaiera d'adopter dans ses poèmes.

2. POÈME ET PEINTURE

*Douce fierté des cœurs, grâce noble des choses
 Qui brillent dans les yeux, les velours et les bois,
 Beau langage élevé du maintien et des poses,
 Héritaire orgueil des femmes et des rois !
 Tu triomphe, Van Dyck, prince des gestes calmes,
 Dans tous les êtres beaux qui vont bientôt mourir ;
 Dans toute belle main qui sait encor s'ouvrir ;
 Sans s'en douter, qu'importe ? - elle te tend les palmes !
 Halte de cavaliers, sous les pins, près des flots
 Calmes comme eux / comme eux bien proche des sanglots ;
 Enfants royaux magnifiques et graves,
 Vêtements résignés, chapeaux à plume braves,
 Et bijoux en qui pleure - onde à travers les flammes-
 L'amertume des pleurs dont sont pleines les âmes
 Trop hautaines pour les laisser monter aux yeux ;
 Et toi par dessus tous, promeneur précieux
 En chemise bleu- pâle, une main sur la hanche,
 Dans l'autre un fruit feuillu détaché de la branche,
 Je rêve, sans comprendre, à ton geste et tes yeux :
 Debout mais reposé dans cet obscur asile,
 Duc de Richmond ; ô jeune sage, -ou charmant fou ? -
 Je te reviens toujours. Un saphir, à ton cou,
 A des feux aussi doux que ton regard tranquille.*

Van Dyck est ainsi le poème le plus développé, et devait même être auréolé de deux quatrains supplémentaires, supprimés à la parution des *Plaisirs et les Jours*.³²⁶ Dans ces derniers, il rendit un très affectueux hommage à son ami Reynaldo Hahn :

Du Souvenir des yeux à l'oubli clair des soies
 - "Silences" des regards ou "trilles" des dentelles !
C'est un chant grave et doux comme des violoncelles
Qui consolent l'exil et méprisent les joies ;
Silence qui s'est tu et qui parle, adagio,
Ô bel ! au bois dormant, qu'éveilla Reynaldo,
Pour qu'il en soit béni, souris à l'enchanteur,
Reynaldo, citharède, poète et chanteur

La description des œuvres de Van Dyck par ce poème, pose le problème de la longueur très importante de celui-ci. Toutefois, il se décompose en deux parties où chacune fait référence à un tableau majeur de l'art de Van Dyck ; c'est effectivement en commençant par évoquer le tableau *Charles I^{er}, roi d'Angleterre*, puis le tableau *James Stuart, duc de Lennox* – tous deux présentés auparavant – que Proust pourra obtenir une synthèse poétique par un lexique, des métaphores aux tons semblables.

L'ASPECT ARISTOCRATIQUE DE VAN DYCK.

C'est par un vocabulaire choisi et par un champ lexical aux proportions importantes que resurgit cet apport aristocratique tout au long du poème.

Il se compose, dans une première lecture, d'un vocabulaire attitré et dans les rangs supérieurs de la noblesse : « grâce noble », « des rois », « prince », « enfants royaux », « duc de Richmond ». Ce vocabulaire, hormis « duc de Richmond » est présenté dans les premiers vers, comme approche et accroche de l'auditeur et du lecteur ; il faut rappeler, de surcroît, le public très aristocratique de la première représentation des « Portraits de peintres ». Il est à remarquer, en outre, que Proust considère Van Dyck grâce à ce champ lexical, comme faisant partie de ces Grands, en sachant que le peintre sera anobli par ce même Charles I^{er}. C'est aussi affirmer que celui qui représente les puissants de l'époque en devient le plus grand représentant, le plus grand héritier grâce à son art. En revanche, cette puissance est compensée par un

³²⁶*Ibid.* p. 163.

vocabulaire tirée de la tristesse, autour d'un vocabulaire de l'œil et du regard. Cela a permis donc de s'interroger sur la nature des personnages, fascinant Proust. Leur apparence est certes fière, mais le fond est selon Proust fait d'« amertume », de « sanglots », de « pleurs » – deux occurrences du mot – donnant à voir une tristesse par le traditionnel miroir de l'« âme » qu'est le « regard », ce que Proust suggère d'ailleurs.

Trois occurrences des « yeux » sont donc à relever, comparés au « cœur », à la « belle main », « une main sur la hanche », « ton geste », « ton cou » leur donnent donc une importance très grande par rapport au reste du corps qui ne reste avec qu'une seule occurrence.

Dans une seconde lecture, l'aristocratie représentée est divulguée dans le poème par métonymie, et plus particulièrement par les valeurs défendues traditionnellement de « l'honnête homme » par ceux qui la composent. Ces termes nous révèlent ces qualités aristocratiques par un stoïcisme presque paisible, et le courage presque orgueilleux dans une supériorité tranquille dans « la fierté des cœurs », « Beau langage du maintien et des poses » – que l'on retrouve dans tous les portraits de Van Dyck – les « gestes calmes », « calme comme eux », « magnifiques et graves », « ces êtres beaux qui vont mourir », « promeneur précieux », « debout mais reposé », « ton regard tranquille ». Proust ainsi donne une dimension lyrique aux tableaux de Van Dyck et par là même aux personnages que le peintre expose.

Dans une troisième lecture, le ton du poème renseigne sur la brillance et l'éclat qu'ont pu influencer le spectateur Marcel Proust. La profusion de vers sur le même peintre inspire, tout d'abord, un aspect visuel de grandeur d'image, et peut-être une traduction du nombre important de toiles du maître au Louvre. Cette effusion se retrouvera dans une ponctuation pléthorique donnant à voir le panache de ces personnages et suggérant même une dimension théâtrale, tel un monologue de Racine, auteur d'ailleurs préféré du jeune Proust³²⁷. Cela s'exprime d'une part grâce à une oralité incluse dans le poème, non seulement par deux occurrences du point d'exclamation, deux autres du point d'interrogation, mais plus encore par un rythme varié dont une anaphore « Dans tous... » qui provoque un effet grandiloquent presque orgueilleux. L'oralité allie ensuite un balancement en général binaire, et la

³²⁷Cité en épigraphe dans *Les Plaisirs et les Jours*, c'est grâce à sa mère qu'il a pu se passionner pour *Phèdre*, qu'il verra d'ailleurs interprété par Sarah Bernhardt.

grandeur s'obtient dans les vers ternaires « Tu triomphes, Van Dyck, prince des gestes calmes », à quoi répond en rimes embrassées – donnant ainsi une importance supplémentaire – « Sans t'en douter, qu'importe ? - elle te tend les palmes ! » donnant à entendre une oralité brillante renforcée par le tutoiement presque prosaïque de Proust envers le peintre. Celui-ci sera plus encore exprimé avec le duc de Richmond l'apostrophant même, comme un vocatif latin : « Et toi par dessus tout », « à ton geste et à tes yeux », s'incorporant même « Je te reviens toujours », « à ton cou », « ton regard tranquille » nous exposant son attachement presque affectif au tableau *James Stuart, duc de Lennox*. D'autre part, la théâtralité joue par contraste entre cette oralité où le verbe diffuse une action et un rythme soutenu, et au contraire une description d'une grandeur paisible du paysage par une absence verbale, notamment dans ce rythme ternaire: « Halte de cavaliers, sous les pins, près des flots ». De fait, ce changement de rythmes donne à voir une vivacité, et une richesse de tons dans les tableaux de Van Dyck, qui traduisent par là même le mélange complexe de caractères dans la noblesse représentée dans ce qu'elle a de plus profond voire intime comme le cas du duc de Lennox.

L'ASPECT DÉCORATIF DE VAN DYCK.

Proust donne, autour des personnages représentés, une diversité et une richesse de couleurs, de tons, de matériaux, semblable à un décor de théâtre. Ce riche décor est d'abord dans les vêtements : « chemise bleu-pâle »³²⁸, « un saphir à ton cou » leur donnant même une personnalisation : « Vêtements résignés, chapeaux à plumes braves », « Et bijoux en qui pleure ». Il correspond à une complémentarité du décor végétal au point que vêtement et paysage sont juxtaposés par la brillance entre « les velours et les bois » autant que les « feux » du saphir et du « regard tranquille » du duc. Le paysage qui entoure le personnage se trouve donc, par ce procédé, d'une nature luxuriante dû, entre autres, à l'usage d'une redondance de deux informations paysagères « sous les pins, près des flots », et également renforcé de manière sonore par l'usage d'une allitération fricative et d'une allitération chuintante juxtaposées : « un fruit feuillu détaché de la branche ». C'est effectivement ce que représente Van Dyck dans bon nombre de ses tableaux, donnant cet assombrissement végétal au profit du caractère et de la prestance brillante des personnages.

³²⁸Proust a reconnu son erreur par rapport au pourpoint du duc de Lennox, qui s'avère beaucoup plus blanc satiné que bleu.

L'ASPECT COMPOSITIONNEL DE VAN DYCK.

Bien que l'unité se crée entre un vocabulaire aristocratique et une unité dans les riches images, ce poème se décompose en trois parties distinctes : les sept premiers vers s'orientent à définir une synthèse des tableaux de Van Dyck qu'il a pu voir au Louvre, lequel sera honoré du titre « prince des gestes calmes ».

Dans une deuxième partie, on reconnaît le tableau principal de *Charles I^{er}, roi d'Angleterre, à la chasse*, où Proust évoque non seulement ce port altier du chapeau, de la « halte de cavaliers », mais encore ces propres enfants royaux – eux aussi représentés au Louvre –, mais en tant que reproduction du tableau de Van Dyck présent au Windsor Castle³²⁹ « déjà magnifiques et graves », presque comme satellite au tableau majeur du roi, comme pour unifier filialement voire familialement avec le *James Stuart (1612-1655), duc de Lennox*, l'art de portraitiste attiré de la famille royale d'Angleterre de Van Dyck. Son art est unifié dans sa peinture luxuriante mais également par ceux qu'il sert.

Dans les huit derniers vers, *James Stuart (1612-1655), duc de Lennox* est le tableau mis en exergue et probablement le préféré de Proust donnant, de fait, trois proportions assez homogènes entre les trois sujets traités. Il s'agit, en quelque sorte, de la structure à laquelle répond une synthèse picturale.

³²⁹*Les enfants de Charles I^{er} d'Angleterre*, à la manière de **Van Dyck**, peinture à huile sur bois, 57cm x 47cm, Musée du Louvre cf. *infra*.

Figure 8 : Anton Van Dyck (à la manière de), *Les enfants de Charles I^{er} d'Angleterre*, peinture à huile sur bois, 57cm x 47cm, musée du Louvre.



Cette composition de Proust se caractérise par une recherche d'opposition entre oralité et « beau langage », entre fierté orgueilleuse et tutoiement, entre le « jeune sage » ou le « charmant fou ? ». Proust, avec cette dernière opposition, joue sur l'interrogation et nous dévoile cette technique faite de paradoxes permettant de ne jamais totalement affirmer une traduction poétique des tableaux de Van Dyck, mais néanmoins demeure clair quant aux tableaux décrits, quant à la description poétique de ces derniers.

3. MUSIQUE ET POÈME

ANALYSE DE LA PARTITION.

Il s'agit de la pièce la plus tonale des quatre « Portraits ». Cette œuvre, rigoureuse dans sa forme **ABA'**, a ceci de distinctif, par rapport aux autres « Portraits de peintres », qu'elle utilise l'égrènement de la dominante de *fa* majeur dans toute son

ampleur, non pas comme harmonie, bien plutôt comme matériau qui donne l'amorce d'un développement mélodique diatonique obstiné, en spirale.

L'ampleur du motif de **A** nous fait apprécier la richesse de la couleur de l'accord de dominante à l'état fondamental. Ce motif descendant tournoyant ne change que parcimonieusement : celui-ci est composé du la_4 noire pointée et de l'alternance rythmique binaire et ternaire par trois croches, suivies d'un triolet de croches, donnant ainsi une souplesse rythmique. En fait, tout le motif pivote autour du la_4 , c'est la note aiguë butoir de tout le morceau, qui obsède et donne une tension à ne jamais être plus aiguë ; dès que ce seuil sera franchi par le si_4 bémol³³⁰, la tension sera résolue, le morceau se terminera. En outre, le la surplombe tout l'accord, particulièrement riche, de cette dominante de fa . Celle-ci est, ce que l'on pourrait considérer comme une onzième de dominante où le la , serait sixte ajoutée, voire sa treizième, devenant la note expressive³³¹ centrale et obstinée de cette partie **A**.

EXTRAIT MUSICAL X : MOTIF A DE « VAN DYCK », MESURES 1 À 3 (SUR L'ACCORD DE DOMINANTE).

Reynaldo Hahn s'autorise, avec cet accord, des enchaînements harmoniques savoureux par leur richesse de neuvième de dominante de si bémol, ou plus audacieusement de si majeur, comme accord broderie de la dominante de si bémol³³².

³³⁰Mesure 33.

³³¹Reynaldo Hahn note « expressif » sur le la mesure 5 et mesure 25.

³³²La broderie s'effectue de la mesure 6 à 9.

À l'opposé, la partie **B**, en *mi* majeur³³³ utilise l'accord parfait à l'état fondamental, dont l'accord de tonique de *mi*, et se réalise rythmiquement sur un motif obstiné de croches et tenace jusqu'au retour de **A**.

Cette partie évoque davantage l'accompagnement d'une mélodie dans un langage de type schumannien, notamment par un réseau harmonique beaucoup plus fonctionnel et chromatique dans cette ligne de basse³³⁴ mais utilisant également la couleur de l'enharmonie³³⁵. La mélodie de cette partie **B**, par contre, correspond aux notes de la gamme du ton de *mi* majeur.

EXTRAIT MUSICAL XI : PARTIE B DE « VAN DYCK », MESURES 13 À 22.

³³³Début de la page 12.

³³⁴La montée ininterrompue chromatique de la mesure 19 au premier temps de la mesure 22.

³³⁵À la mesure 16, le *si* dièse passant au *do* bécarré provoque la surprise d'un accord de *do* majeur, dans un contexte de quatre dièses, mais qui n'est seulement que l'accord appoggiature inférieur de la dominante de la dominante de *mi* Majeur.

La transition entre ces deux mondes sonores s'oriente d'abord vers les modulations harmoniques au demi-ton inférieur, passant de *mi* majeur à *ré* bémol majeur³³⁶ puis vers la dominante de *fa*, ton principal de « Van Dyck ». La rythmique de croches de **B** et la mélodie de **A**, permettent une liaison musicale sans faille vers le retour de **A**.

EXTRAIT MUSICAL XII : *TRANSITION DE B VERS A' DE « VAN DYCK », MESURES 24 À 29.*

The image displays a musical score for measures 23 to 29. The score is written for piano and includes handwritten annotations in red ink. Measure 23 shows a transition from a major key to a minor key, with chords labeled IV, I, and IV. A red bracket indicates a 'cathartique (réalt. b fa.h.)' transition. Measure 24 is marked with 'espress. mélodie de A' and 'rythmique de B'. Measure 25 is marked with 'p' and 'V de fa'. Measure 26 is marked with 'pp' and 'Retour de A (A')'. The score concludes with a final chord and a double bar line.

La fin se matérialise par le dépassement du la_4 par le *si* bémol, débouchant sur une descente à l'unisson qui permet par la suite la composition d'une coda fonctionnelle,

³³⁶Passant mesure 24 par sa dominante *la* bémol.

où le *la* se résout de son rôle premier de sixte ajoutée de la dominante, devenant la tierce de l'accord de la tonique.

EXTRAIT MUSICAL XIII : FIN DE « VAN DYCK », MESURES 33 À 38.

« L'élégance », le « charme », « la gravité » et la « mélancolie » de la mélodie représenterait la personnalité du tableau du duc de Lennox, peint par Van Dyck, et probablement que l'accord de dominante égrené incarne, par le geste du pianiste, la noblesse du personnage illustré.

TRADUCTION MUSICALE DU POÈME.

« Van Dyck » fait donc l'objet d'une longue description poétique où la musique se borne à rappeler l'essence de « l'élégance » et de la « noblesse » du personnage mis en lumière par Proust. Il ne s'agit que d'un éclairage musical autour de la représentation du monde aristocratique de l'époque de Van Dyck, permettant toutefois d'alléger l'imposant poème de Proust, par sa proportion.

Le duc et le roi seraient connotés par la même personnalisation de l'accord de onzième de dominante avec sixte ajoutée, richesse harmonique qui s'épanche d'emblée dès le début de l'œuvre, pose harmonique face à la pose royale et ducale

décrite dans le poème³³⁷. Cet accord, en dépit de sa richesse harmonique, allège le tout par son égrèment.

La section musicale « plus grave, mais avec charme » rappelle au contraire, l'autre facette plus terne de la retenue aristocratique « des pleurs » face à l'adversité présentée par Proust. C'est donc par une simplicité d'images musicales que le poème pourra s'alléger grâce à l'art de Reynaldo Hahn qui transforme le poème de Van Dyck en un personnage d'une grâce aristocratique cachant ses pleurs au plus profond de son âme, ne transparaissant que dans ses yeux. Quand bien même il existe trois parties musicales, la première est la même que la troisième ne donnant pas trois personnes différentes.

En somme, par l'unification des deux arts, Reynaldo Hahn donne écho à la gravité des personnages, mais donne aussi un aspect gracieux homogène que Proust a pu voir plus particulièrement dans le tableau *James Stuart (1612-1655), duc de Lennox*.

4. MUSIQUE ET PEINTURE

Hahn ne relève pas réellement de manière musicale tout ce que Proust a pu traduire poétiquement, ainsi la musique par rapport à la peinture, peut proposer un fil directeur musical composé de grâce, de charme et d'une légère mélancolie. Cette musique ne peut donc pas se calquer intégralement sur l'art pictural de Van Dyck, si ce n'est par cet accord très altier et presque comme la signature musicale de Reynaldo Hahn que l'on retrouve dans le panache très aristocratique des personnages représentés sur les toiles de Van Dyck.

En revanche, cette différence permet d'entendre dans la musique de Hahn une fierté orgueilleuse, une richesse exposée au contact de ce tableau ; de l'autre, elle permet de voir dans Van Dyck un charme parfait, une légère mélancolie presque effacée dans le tableau au contact de cette musique. Il est à rappeler qu'il s'agit avant tout du peintre célébré par Marcel Proust et moins par Reynaldo Hahn ; le compositeur s'exprimera davantage pour Watteau.

B. ANTOINE WATTEAU OU LE DÉVELOPPEMENT HAHNIEN.

Se trouvant dans *les Plaisirs et les Jours* à la troisième place, Watteau contraste avec Cuyp et Potter dans une peinture plus onirique, plus poétique, et moins

³³⁷« Beau langage élevé du maintien et des poses »

individualisées qu'avec son suivant Van Dyck, donnant une atmosphère, un univers plutôt que la prestance omniprésente d'un personnage.

En revanche, Proust ne s'exprime que dans neuf vers, face à plus de trois minutes de musique de Reynaldo Hahn, où dans « Portraits de peintres », située en dernier des Portraits, la musique de Watteau occupe une place prépondérante. Proust s'appuie essentiellement sur deux tableaux du maître : *L'Indifférent* et le très célèbre *Pèlerinage à l'île de Cythère*.

Reynaldo Hahn procède comme pour la pièce « Van Dyck », c'est-à-dire nous donne une vision musicale comme une synthèse de l'art de Watteau, à la différence qu'il connaît et a très bien assimilé son art, en ligne directe de pensée avec Verlaine, un de ses poètes favoris, entre autres connu pour son recueil *Fêtes Galantes*, en parfaite adéquation et en référence avec la peinture de Watteau.

1. LA PEINTURE DE WATTEAU

Même largement évoqué, analysé et développé, connu notamment pour sa touche, ses bleus inimitables, son univers poétique et onirique, Watteau (1684- 1721) nous surprend dans la perception de Proust et de Hahn dans les « Portraits de peintres » occupant d'ailleurs une place de choix dans toute l'œuvre musicale de Reynaldo Hahn.

Il s'agit d'un passage presque obligé de Reynaldo Hahn dès qu'il visite le Louvre, tant sa conception de l'art est proche du peintre. De même, Proust n'est toutefois pas à l'écart quant à son poème, et dans la mesure où il évoque déjà Watteau dans ses articles, et il demeure de surcroît celui qui a choisi les tableaux à mettre en poésie.

L'originalité de cette pièce par rapport aux trois autres, est qu'elle se compose de deux œuvres, l'une poétique, l'autre musicale, où cette dernière prend une liberté plus grande par rapport au poème. Il est donc nécessaire d'essayer de saisir cette unité artistique à travers cette œuvre singulière.

Figure 9 : Jean- Antoine Watteau, *L'Indifférent*, 26 cm x 19 cm, peinture à huile sur bois, 1717, musée du Louvre.



L'INDIFFÉRENT

Dans ce petit tableau, est représenté un homme aux vêtements équivoques, rappelant à la fois les vêtements des Comédies italiennes, ou un costume de fêtes galantes d'aristocrates fortunés, très en vogue à l'époque de Watteau. Il donne à voir dans ce costume, une apparence gracieuse voire féminine comme sur les pointes avant de danser, et il ne serait pas incorrect d'en déduire une allégorie de la danse alors que

son pendant, nommé *La Finette*³³⁸, serait une représentation de la musique et qu'ils formeraient à eux deux l'univers artistique de la fête galante peinte chez Watteau. Ce personnage est représenté en pied, dans un univers bucolique assez flou et lumineux, presque féerique où il se positionne au centre du tableau et se trouve donc l'objet principal de cette représentation.

En premier lieu, le déguisement et son aspect festif, sont ce qui attire l'œil ; son habit en bleu satiné, les dentelles entourant ses mains, la fraise entourant son cou, la cape vermillon sur son épaule droite, son chapeau uni à son habit et muni d'une rose, des souliers enrubannés assortis aux collants dorés donnent une grâce et même une préciosité dans l'ensemble du personnage où néanmoins le regard semble vide, où son visage bouffi mais pâle et rosé sur les joues ne manifeste aucune émotion comme s'il était un pantin, afin également de justifier le titre d' « indifférent ». De plus, ce qui entoure le personnage est comme un décor de théâtre, sans vie, composé d'un tiers gauche d'éléments forestiers, des deux autres d'une sorte de ciel flou sans prétention à dominante jaune procurant une clarté importante au sein du tableau.

En deuxième lieu, la couleur du tableau est à dominante bleue du fait du costume de « l'indifférent », toutefois, les deux autres couleurs primaires du jaune, dans les collants et les chaussures, et du vermillon de sa cape forment l'harmonie au sein seulement des vêtements du personnage. S'il est assez remarquable de réunir les trois couleurs dans le seul personnage, alors il est d'autant plus mis en valeur grâce aux oppositions qu'elles provoquent, et par là même donnent à voir, dans ce que l'on peut regarder de ce tableau, une composition picturale et non une recherche dans le naturel. Ces couleurs ont pour objet de mettre en valeur cet aspect de déguisement, et celles-ci se trouvent entouré du blanc des dentelles afin d'en recevoir peut-être un plus grand éclat.

En troisième lieu, cette couleur apporte une luminosité dans les vêtements, grâce à un grand nombre de plissés des vêtements, sculptant de cette manière le corps de cet homme de manière plus affirmée dans le trait, dans les contours où la ligne qui domine le tableau est la courbe. Le personnage n'est pas, en effet, dans une posture stable, légèrement courbé, son bras droit abaissé par le poids de sa cape, son bras gauche, au contraire compense ce déséquilibre vers le haut, sa jambe droite avancée et perpendiculaire à sa jambe gauche donnant à voir une préciosité dans sa posture.

³³⁸Cf. *infra*. in *Annexes*.

Ainsi, le tableau dégage une probable mise en scène du personnage, où la richesse de son habit garde dans ce charme délicat et gracieux le mystère de sa provenance, soit sorti d'une fête galante, soit issu de l'imaginaire d'une Comédie italienne.

Figure 10 : Jean- Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère - L'embarquement pour Cythère*, 1,94m x 1,29m, peinture à huile sur toile, 1717, musée du Louvre.



PÈLERINAGE À L'ÎLE DE CYTHÈRE - L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE

Comme par contraste avec le tableau précédant, les dimensions importantes donnent une scène grandiose face à la petite scène de *L'indifférent* – plutôt un détail qu'ici une scène extérieure clairement affichée – mais le sujet des fêtes galantes entre les deux tableaux les réunit. Il serait toutefois vain et présomptueux d'essayer d'analyser ce chef-d'œuvre, néanmoins quelques grandes lignes sont à retenir dans ce qui a été dit, afin de pouvoir évoquer cette synthèse des arts, effectuée par Marcel Proust et par Reynaldo Hahn.

Le titre qu'ont connu aussi bien Marcel Proust, Reynaldo Hahn et Paul Verlaine de ce tableau était *Une fête galante*, il était enregistré ainsi par l'Académie comme morceau de réception afin d'éviter une certaine confusion avec le sujet mythologique lui classé

dans la catégorie de peintre d'histoire ; c'est cet esprit galant que Watteau propose au sein de cette œuvre.

La fête galante est présentée dans des dimensions importantes et nous dévoile un mouvement ; cela se justifie par un cortège de couples d'amoureux, dont on ne sait vraiment s'ils se dirigent vers le centre l'île ou vers le lac, entourés d'arbres qui encerclent une grande étendue d'eau embrumée, dans un univers quasi-féerique. Les vêtements luxuriants, chatoyants et irréprochables des personnages donnent le reflet de la société de la Régence dans une harmonie avec la nature, presque comme dans un grand jardin, sorte d'Eden où trône à droite une statue terne mais fleurie de Vénus, déesse de l'amour, son fils Cupidon à terre – reconnaissable à son carquois – tenant la robe blanche satinée de la dame au premier plan, et à gauche des séraphins, dans une grande courbe s'envolant avec douceur, donnant à voir une allégorie du cheminement de l'amour. C'est dans cet esprit, ajoutée à l'élégance des personnages, que ces derniers s'étreignent en toute pudeur, soit en se prenant par la taille, soit la femme prenant le bras de l'homme, ou encore assis dans l'esprit galant des codes de l'époque.

Le mouvement créé dans ce tableau est appuyé par le relief, dans une composition complexe mais très aérée, où le jardin autour d'une butte au premier plan ouvre dans un grand tiers du tableau – et de manière oblique – sur probablement un fleuve et le ciel, dans lequel apparaît légèrement les contours de montagnes enneigées donnant ainsi une profondeur permettant de suggérer un grand cortège, où la statue serait symboliquement leur point de passage obligé dans l'évolution de leur relation amoureuse. Ce cortège donne la profondeur par cette perspective à mesure que l'on s'éloigne de la statue.

L'essentiel de ce qui ressort du mouvement se ressent dans le trait, celui-ci est courbe, et représenté pour ainsi dire dans tout le tableau. C'est en effet le cas des contours arrondis de la végétation, la butte, la courbe de l'étendue d'eau, la courbe dessinée par la voltige des angelots, et bien entendu le parcours sinueux des personnages rejoignant ou quittant l'île suggérant une apologie à la féminité dans la grâce et le charme pudique de la situation, fait de non-dits. Cela est accompagné par un trait léger, voire esquissé, entre autres le sourire très retenu des dames comme une poésie galante dans ce recueillement intime. Seuls les longs mâts pour faire avancer les nacelles utilisent le trait droit permettant de varier légèrement cet univers lascif.

Cette pudeur se perçoit également dans l'alliance de trois couleurs pasteltes roses, bleues et blanches, utilisées pour les vêtements des personnages dans un chromatisme harmonieux allant du rouge orangé au blanc satiné ; de même, le chromatisme du vert sombre au bleu presque blanc, de la végétation du premier plan aux nuages de l'arrière plan, apporte lui aussi cette retenue par la légère progression en les coloris. Watteau va même jusqu'à ce que certaines couleurs de la végétation comme l'ocre ou le bleu-vert soient portés par les personnages dans une partie de leurs vêtements comme pour les confondre avec la nature qui les accueille, et d'éviter ainsi les contrastes entre l'humain et le végétal. A cette harmonie avec la nature dans le vert répond par là même le traditionnel rose charnel ; en revanche le bleu se définit comme une couleur froide suggérant ainsi une légère mélancolie au tableau et qui se perçoit de plusieurs manières. Les visages par leurs traits esquissés ne donnent pas forcément une joie entière, le temps qui passe dans cette représentation du *Carpe diem*, peut soulever l'inquiétude de la mort comme la symbolique du passeur Charon vers les Enfers par les bâtons pour faire avancer la nacelle.

Ces couleurs expriment une richesse de tons, grâce à la lumière qui se réfléchit dans les vêtements de soies ou de satins, comme pour le cas de *l'Indifférent*, par les plissés et le mouvement des personnages. A cela s'ajoute le reflet du fleuve avec le ciel bleu aux tons clairs qui répand une luminosité dissimulée, grâce au ciel légèrement ennuagé, et en parallèle le reflet de l'eau estompé par la brume. Plus généralement, les couleurs claires voire pasteltes très présentes dans ce tableau amène un éclairage ambiant doux et charmant.

Ainsi, ce tableau, partagé entre amour galant et légère mélancolie, donne matière à un développement poétique et musical – au point d'en devenir une entité – pour l'esprit *fin de siècle* des poèmes de Marcel Proust, et surtout pour la musique – voire la personnalité – de Reynaldo Hahn, où il conviendra de démontrer que la peinture de Watteau se rapproche et est un élément nourricier pictural fondamental du compositeur.

2. POÈME ET PEINTURE

*Crépuscule grimant les arbres et les faces
Avec son manteau bleu, sous son masque incertain,
Poussière de baisers autour des bouches lasses...
Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.*

*La mascarade, autre lointain mélancolique,
Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant.
Caprice de poêle, ou prudence d'amant,
L'amour ayant besoin d'être orné savamment.
Voici barques, goûters, silences et musique.*

Watteau est donc le poème le plus court des quatre *Portraits*. Deux parties clairement délimitées font figurer, dans ces alexandrins, un quatrain puis un quintain, chacun relevant d'un tableau de Watteau : le quatrain est attribué à l'*Indifférent*, le second en faveur du *Pèlerinage sur l'île de Cythère*. On peut s'étonner de cette concision envers ce grand peintre. Néanmoins, Proust l'évoque à deux reprises dans *Les Plaisirs et les Jours* à commencer par une nouvelle portant le titre l'*Indifférent*³³⁹, mais également une allusion à Cythère en parlant des femmes³⁴⁰.

L'ASPECT CARNAVALESQUE DE WATTEAU.

A la différence du reste de l'ouvrage, c'est toutefois l'univers du théâtre italien autour de la « mascarade », entre « amour », « poésie » et « musique » qui domine ce poème, c'est une subtile unité des arts faits de « masques et bergamasques »³⁴¹ ; il est à rappeler également que Venise était une des références de la société de la Belle Époque.

Autour de l'univers des « barques » probablement vénitiennes, la mise en scène nous est dévoilée grâce au vocabulaire du déguisement : « masque », la « cape » mais également la « mascarade » et « orné savamment » donnent à voir un univers créé de

³³⁹*P&J*, p. 255-268. Cf. aussi note sur le sujet p. 347-348.

³⁴⁰*Ibid.* p. 170. « Leur perpétuel embarquement pour une Cythère spirituelle où la fête serait moins pour leurs sens émoussés que pour l'imagination, le cœur, l'esprit, les yeux, les narines, met quelques voluptés dans leurs attitudes. Cf. aussi *supra* p. 329 note 2 de la page 133.

³⁴¹Nous faisons référence à l'œuvre de Gabriel Fauré portant ce titre.

toutes pièces, pour ainsi dire onirique, presque inquiétant dans le funèbre « poêle », théâtral dans le fait de se « grimer », falsifiant ainsi le naturel notamment dans l'expression même de « l'amour plus faux ».

Le vêtement est de fait ce qui retient l'œil de Proust dans les tableaux de Watteau non pour sa beauté mais au contraire pour son rôle primordial dans la représentation des personnages typique d'une *commedia dell'arte*. Le plus subtil est que ce champ lexical ne correspond nullement à une description du brillant des tissus ou des couleurs chatoyantes, mais est utilisée principalement comme une métaphore filée pour décrire le crépuscule, différant du tableau de *l'Indifférent*, de sa cape vermillon au « manteau bleu » du crépuscule ; il s'agit du décor qui sera mis en lumière et non l'homme qui est au centre, et l'on peut se demander si Proust a vraiment choisi ce tableau, car le personnage n'est pas traité : soit la référence est fautive et n'évoque alors qu'une certaine synthèse du décor flou et incertain de Watteau soit au contraire – et avec plus d'intérêt – Proust a volontairement gommé le personnage central. Dans ses *Cahiers*, il révèle qu'il a inversé les termes : « le tendre devient vague » comme pour « masquer » ce personnage, induire le lecteur dans l'erreur, seul le « crépuscule » est retenu de ce tableau, c'est-à-dire le flou du tableau.

Il est intéressant de voir qu'il nous invite à voir le non visible, c'est-à-dire ce qu'il y a autour du personnage ; ainsi celui-ci paraît comme « indifférent » à Proust, comme pour expliquer le terme en l'omettant de sa poésie, alors qu'il utilise ce titre pour une de ses nouvelles les plus importantes dans *Les Plaisirs et les Jours*. Ce carnaval donne à voir ce qui permet paradoxalement de se cacher – plus particulièrement dans ce cas – comme un voile pudique fait d'apparat, aussi bien sur le végétal que sur l'humain – « les arbres et les faces » – , et dans cette volonté de ne rien montrer, ou plutôt d'exprimer une défaillance visuelle, entre « le lointain » – cité deux fois – , « incertain », « le vague », et le manque de discernement avec la conjonction de coordination « ou ».

C'est pourquoi Proust nous propose l'indicible, l'invisible voire l'inaudible par la présence du « silence » comme manière de définir l'art de Watteau comme indéfinissable, c'est-à-dire par l'effet d'une constante recherche d'opposition entre le terme et l'image.

L'ASPECT ÉROTIQUE DE WATTEAU.

La synthèse de l'art de Watteau, s'exprime en outre dans ce poème par l'utilisation d'un vocabulaire amoureux choisi, autour d'une sophistication de codes galants, dans son « ornement savant », ayant pour conséquence de rendre pudique une scène que l'on pourrait qualifier d'érotique. Proust cache sous « son masque incertain », un véritable érotisme dans les « Poussière de baisers des bouches lasses » renforcée par l'allitération labiale, au niveau des lèvres, suggérant même l'acte amoureux par les points de suspensions, mais ayant toujours un euphémisme – ici seulement une « poussière » de baisers – afin de donner une légèreté et une pudeur qui paradoxalement renforce le jeu amoureux, traduisant très clairement l'amour galant de l'univers de Watteau.

Proust semble jouer avec le lecteur ou l'auditeur : « fait le geste d'aimer ... plus faux » la proposition osée est brisée par le fait que cela ne serait pas vrai , ou encore par chiasme « caprice de poêle, prudence d'amant » suggérant le caprice d'amant sans cesse retenu par un voile ou par la modération de l'ardeur. C'est ainsi que Proust donne à voir un dualisme qui s'exprime entre « tristesse » et charme, autrement dit Watteau serait partagé dans son art entre mélancolie et galanterie, pour ainsi dire le fond réel du poème. Il semble exprimer la peinture en demi-teinte de Watteau, c'est-à-dire le fait qu'il cache sous un riche ornement de « goûter, barques, silence et musique » le naturel amoureux et donne ainsi à voir une retenue très poétique de son expression picturale de l'amour.

L'ASPECT COMPOSITIONNEL DE WATTEAU.

C'est donc dans un dualisme entre l'amour galant et ce flou pudique que Proust oriente ce poème. C'est également le moyen de proposer deux visions en séparant son poème en deux, comme pour discerner les deux tableaux vus précédemment.

C'est dans sa structure poétique même que l'originalité se crée et où apparaît ce dualisme ; dans le quatrain, c'est sous forme de rimes enjambées qui permettent de mettre en relation le lointain et l'incertain, comme pour renforcer cette défaillance visuelle, mais comme revers de cette rime, la proximité suggestive de la face et de la bouche lasse provoquant presque une confrontation entre le flou et la sensualité ; dans le quintain en revanche, on présente cette dualité dans des rimes embrassées où « charmant » rime avec « amant » et « savamment », c'est-à-dire que l'être aimé est au centre du poème entouré des charmes et de la galanterie, ce qui est très symbolique

d'en voir le fonds du poème ; à leurs extrémités répondent comme par opposition, « musique » et « mélancolique », peut-être en hommage à son ami Reynaldo Hahn, mais également pour atténuer les joies de l'amour qui se termineront irrémédiablement comme le laisserait supposer *L'embarquement pour Cythère*.

Proust semble présenter cette œuvre dans ce qu'elle a de plus indicible, mais qui contraste par sa clarté de tons presque didactique amené par à un rythme des vers très posé et composé de beaucoup de respirations, mais également par la présence du seul présent gnomique, et de l'adverbe présentatif « Voici » très solennel au dernier vers, qui suggérerait l'ouverture d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, dès la fin du poème, et cela peut induire au fait que la pièce musicale de Reynaldo Hahn qui vient juste après la lecture du poème, soit la pièce où tout l'amour et la mélancolie s'extériorise, comme si Proust s'effaçait au profit de la musique, donnant ainsi une sorte de transition poétique vers la musique de Hahn.

3. MUSIQUE ET POÈME.

ANALYSE DE LA PARTITION.

Il s'agit de la pièce la plus longue et qui dégage une profusion de matériaux musicaux complexes très différents et très élaborés, peut être en raison de son attachement particulier à ce peintre. D'une armure très chargée dès la première mesure, il passe de six dièses à cinq bémols, ce qui est assez rare.

Plusieurs langages musicaux se succèdent au sein de cette œuvre, et sont à décrypter séparément dans la mesure où il utilise aussi bien la modalité, que la tonalité, et peut-être plus encore une utilisation d'impressions musicales, d'un « flou » maîtrisé ; mais c'est encore d'autres différences relevées comme la rythmique, comme les articulations, comme le tempo.

La pièce s'amorce par un tapis sonore *ppp* de quintolets de doubles en *fa* dièse. La fluidité délicate de ce passage, inscrite grâce à une longue liaison, est, de surcroît, mise en exergue par l'harmonie aux degrés et états faibles. Rarement sur la fondamentale, l'enchaînement harmonique s'obtient par le traitement mélodique de l'accord le plus souvent en broderie, et principalement à distance de tons, encourageant l'usage de la gamme par tons³⁴².

³⁴²Mesure 6 à la basse, entre autres.

Développée, en outre, dans un type d'écriture fondé sur l'accord brisé, cette première section donne à entendre, par ces spécificités musicales de la musique française de la Belle Époque, un halo sonore que l'on peut associer à la physionomie impressionniste ou au langage de Claude Debussy: « Le comble de l'art, ce qui dénote vraiment la perfection, c'est de savoir mettre la pensée au service de la technique, sans qu'il y paraisse. »³⁴³

EXTRAIT MUSICAL XIV : DÉBUT DE « WATTEAU », MESURES 1 À 6.

Andantino quasi allegretto. Fantasque et langoureux.

PIANO *ppp*

Très étompé, très léger.

I 6

Etat Fondamental II 6

L. Brac L au 1/2 sup.

Déplacement au 1/2 Supérieurs

enharmonie

Accord Brisé

E. F.

Gamme par ton

Reliée par le *sol* bécarre, appoggiature descendante de la dominante de *si* majeur, par un enchaînement que l'on peut qualifier de napolitain, la deuxième section en *fa*

³⁴³ Reynaldo Hahn in *Journal d'un musicien op.cit.* p.285.

dièse³⁴⁴, se distingue, à l'inverse de la première, comme beaucoup plus chantée, à $\frac{3}{4}$, et elle apporte surtout une assise tonale fonctionnelle à l'état fondamental, en *si* majeur. Cette section est renforcée, dans sa clarté presque classique, par son rythme binaire qui est caractérisé ici par le rythme croche pointée double, et une mélodie issue la gamme de *si* majeur, même si elle donne par moments des couleurs modales³⁴⁵. L'articulation piquée de la basse souligne encore le contraste avec la première section en *fa* dièse, et rappelle la pièce *Mandoline* de Fauré³⁴⁶, non seulement par son articulation, mais encore pour son inspiration verlainienne.

EXTRAIT MUSICAL XV : THÈME CHANTÉ DE « WATTEAU », MESURES 10 À 16.

The image shows a musical score for measures 10 to 16 of the 'Watteau' theme. The score is written for piano and includes handwritten annotations in purple and red. The purple annotations include 'enchaînement' and 'Napoleonic' written above the staff, and 'Eclairé...' written below the staff. The red annotations include Roman numerals (VI, I, IV, II, I, I) indicating chord progressions. The score also includes dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'dim.'. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

La transition de quatre mesures s'effectuant de six dièses à cinq bémols, se développe par son dialogue entre harmonies de dominante en syncope s'enchaînant par déplacements au ton supérieur sur le clavier, et un motif de sept croches qui se fonde mélodiquement par le procédé d'appoggiature au $\frac{1}{2}$ ton montant. Toutefois, il est à

³⁴⁴Mesure 10.

³⁴⁵L'enchaînement harmonique des mesures 12-13 brouille l'entendement tonal.

³⁴⁶Opus 58 N°1, écrite en 1891 extraite du recueil de 5 *Méodies* « de Venise ».

se méfier de ce truchement, vu que le ton de *fa* dièse peut devenir naturellement – et c’est ce qu’il obtient – par enharmonie, un ton autour de *sol* bémol.

EXTRAIT MUSICAL XVI : *TRANSITION PAR ENHARMONIE DANS « WATTEAU », MESURES 20 À 23.*

L'épisode suivant « poétique », nous confirme l'attitude de Hahn à garder le même matériau de la première section, composée de quintolets³⁴⁷, reprenant d'ailleurs les premières notes – par enharmonie – toutefois dans une ligne descendante de noires, dans une couleur ambiguë, parce qu'elle peut être apparentée au mode de *mi* sur *fa*. Le *la* bécarré nous oriente cependant vers un éventuel *si* bémol mineur par sa sensible – jamais résolue – ce qui connote une musique à caractère fuyant.

EXTRAIT MUSICAL XVII : *MOTIF FUYANT DANS « WATTEAU », MESURES 24 -25.*

³⁴⁷À partir de la mesure 24.

Il enchaîne, dans une armure en ut, mais dans un mi majeur, le motif qu'il avait déjà employé dans sa mélodie *Fêtes Galantes*³⁴⁸, si proche de la thématique de la comédie italienne peinte par Watteau. Rappelons que *Fêtes Galantes* possède le même texte – de Verlaine – et la même tonalité que la *Mandoline* de Fauré, la parenté musicale et esthétique devient flagrante entre ses deux compositeurs.

EXTRAIT MUSICAL XVIII : REPRISE DE LA MUSIQUE DE FÊTES GALANTES DANS « WATTEAU », M. 33 À 36.

³⁴⁸Mélodie d'avril 1892 d'après un poème de Verlaine in *Mémoires*, *op. cit.* tome I, p. 47 Voir ci-dessous.

EXTRAIT MUSICAL XIX : 1^{RE} PAGE DE FÊTES GALANTES DE REYNALDO HAHN, MÉLODIE D'AVRIL 1892.

FÊTES GALANTES

Poésie de PAUL VERLAINE.

N° 41. à CHARLES LEVADÉ.

Allegretto.

CHANT.

Allegretto.

PIANO. *p*

très crâne et avec élégance.

Les donneurs de sé. ré. mi. . . . des

en marquant légèrement la basse.

La transition³⁴⁹ avec le retour du mouvement initial de l'œuvre s'opère comme les mesures 20 à 23, par déplacement au $\frac{1}{2}$ ton inférieur sous forme de gammes, passant de *mi* à *mi* bémol pour atteindre *fa* dièse de manière enharmonique.

³⁴⁹Les quatre premières mesures de la page 18.

EXTRAIT MUSICAL XX : *TRANSITION DE GAMMES DANS « WATTEAU », MESURES 37 À 40.*

Ce retour aux deux premières sections débouche à une « parenthèse » d'accords³⁵⁰ n'ayant aucune parenté entre eux, si ce n'est le *fa* – ou *mi* dièse – note pivot des quatre premiers accords. La couleur sonore de chaque accord plaqué, clairement séparé par une pause, brouille l'entendement de l'œuvre par cet effet, se rapprochant d'un élément musical impalpable.

EXTRAIT MUSICAL XXI : *ACCORDS MYSTÉRIEUX DE « WATTEAU », MESURES 50 À 54.*

³⁵⁰Mesures 50 à 54.

La pièce se conclut par un postlude du premier motif, entrecoupé de points d'orgues de silences qui sectionnent le propos, laissant libre cours à une probable évasion de la musique, qui s'éloigne même à l'oreille grâce au procédé d'un changement de registre au profit de l'aigu. Ces éléments musicaux peuvent ainsi donner matière à illustrer et expliquer différemment la poésie proustienne.

TRADUCTION MUSICALE DES POÈMES.

Proust a semblé présenter comme introduction poétique la musique qui allait venir. C'est pourquoi, l'on peut considérer la musique de Reynaldo Hahn comme le développement de la mascarade, du « fantasque et du langoureux » que Proust a pu désigner dans un vocabulaire approprié.

De fait, les riches matériaux musicaux de Hahn peuvent évoquer facilement les différentes directions poétiques engagées par Proust dans le poème de Watteau. Tout d'abord, l'originalité du motif des quintolets suggère plusieurs significations ; l'aspect instable ou mouvant de ce rythme – tout comme l'harmonie – peuvent donner à voir l'incertitude du « vague », du « lointain », évoqué dans le poème ; c'est également la légèreté du motif en arpège qui peut traduire le ciel crépusculaire presque atemporel du ton didactique employé par Proust ; mais c'est encore le mouvement *allegretto*, assez allant, que l'on perçoit particulièrement dans l'égrènement *legato* des quintolets et ce dynamisme se retrouve dans la ponctuation du poème.

C'est ensuite l'esprit érotique et galant, exprimé par Proust, que l'on retrouvera dans le thème de la deuxième section – à partir de la mesure 10 – où il allie le thème en *si* majeur presque charnel dans le *legato* de la main droite, grâce à ce langage musical apparenté au style de Schumann, mais délicatement modéré par la légèreté gracieuse des arpèges piquée de la main gauche, donnant à entendre un jeu sophistiqué que l'on retrouve dans l'ambivalence du poème entre l'amour et sa retenue galante. Cette sophistication se retrouve par des touches musicales méticuleuses comme pour le poème de Proust, dont la transition du changement d'armure permet de retrouver, dans la brièveté ce motif, le souvenir de la touche mélancolique du poème.

C'est également l'aspect presque décousu par des effets de rupture du discours musical et de sa construction, par le constant changement d'univers, qui peut justifier une analogie du caractère débridé du carnaval évoqué par Proust, mais c'est surtout dans une vision onirique vénitienne et théâtrale. Les divertissements du carnaval sont explicitement cités dans le motif que Reynaldo Hahn a employé dans sa mélodie *Fêtes*

*Galantes*³⁵¹, donnant comme un clin d'œil non seulement à ses compositions, mais également comme référence au tableau de Watteau ; les arts sont ici en complète unité et se complètent surtout entre eux.

C'est enfin tous les effets d'étrangeté harmonique et structurelle, par ces silences qui coupent le discours, que ce silence prend une grande importance décrit par les sensations d'un poème où l'on conçoit l'inaudible, l'immatériel, et peut-être qu'il s'exprime davantage dans la musique que dans le poème, notamment dans cette recherche de « goûter » la sonorité des accords dans des nuances allant jusqu'à l'imperceptible des *pianissimi*, comme si la musique vaguement entendue n'était que le fruit de notre imagination, de notre inconscient.

4. MUSIQUE ET PEINTURE.

Reynaldo Hahn appréciait particulièrement ce peintre, et il n'est pas vain de voir entre les peintures de Watteau et la musique de Hahn une certaine filiation artistique entre autres dans une légère mélancolie qui se dégage chez ces deux artistes.

C'est dans ce caractère que l'on peut voir, en premier lieu, la douceur des tons de la palette de Watteau, et l'égrèment presque féminin des accords de Hahn, et en voir ainsi une complémentarité artistique. C'est également la possibilité de confronter la grâce et la précision de l'articulation de la mélodie, avec la grâce du geste de *l'Indifférent* ou de *la Finette*. Il s'agit d'une poésie où la recherche de la perfection de la sonorité est tout autant harmonieuse, que la disposition parfaite des couleurs, tout comme la courbe mélodique se superposant aux courbes d'envols de chérubins, de la découpe du feuillage des arbres, ou de la butte dans *l'Embarquement pour Cythère*.

En deuxième lieu, Hahn et Watteau traitèrent chacun de sujets similaires, la fête galante dont *l'Embarquement pour Cythère* en est l'exemple le plus révélateur. Les titres des œuvres de Reynaldo Hahn précédant les *Portraits de peintres* comme *Réverie*, *Séraphine*, *Fêtes Galantes*, ou plus encore *Nuit d'amour bergamasques*, évoquent une source d'inspiration commune qui permet à ce que l'un puisse illustrer l'autre, le motif débridé et virtuose avant le retour de la première section peut traduire la virtuosité des courbes amples et virevoltantes de la végétation luxuriante et le bouffant des étoffes. De fait, on trouvera cette mouvance sonore dans les tableaux de Watteau, et des tons pastels et bleutés, dans la musique de Reynaldo Hahn.

³⁵¹À partir de la mesure 33.

Il serait possible d'aller plus loin en considérant que l'érotisme que l'on perçoit pudiquement par ce jeu galant des personnages de Watteau se retrouverait dans les suspensions musicales avant que le charme de l'élément mélodique qui s'ensuit ne se déploie, provoquant en quelque sorte le désir de connaître la suite musicale et de l'histoire ; c'est le fait de ne pas tout dévoiler, que le doute ou l'imagination fonctionne aussi bien dans la musique de Hahn que la peinture de Watteau.

Ce sont aussi les richesses respectives de leurs couleurs sonores ou picturales, entre le blanc satiné, ce brillant qui se retrouve dans ces accords parfaits, riches d'amplitude comme l'accord final sur quatre octaves. La structure musicale est loin d'être simple dans les matériaux comme pour la peinture de Watteau, dans la mesure où tous deux développent des petits motifs ou des petites scénettes sans prétention – faisant référence à une mandoline ou à Vénus – qui, ajoutés à l'ensemble donnent un canevas monumental, synthèse d'un univers poétique atemporel à l'opposé de la représentation d'un personnage unique comme pour Van Dyck.

Cette synthèse entre les trois est donc dans ce cas des plus sincères, car elle allie un réseau de correspondance entre les arts de manière harmonieuse, qui se complètent et permet d'obtenir une saveur complète de ce qui peut se dire, s'entendre et se voir.