

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.

The image displays a musical score for Motif B of 'Potter', measures 8 to 11. The score is written for piano and includes handwritten annotations. The first system (measures 8-9) is marked 'p plus expressif'. The second system (measures 10-11) is marked 'dim.'. A red bracket labeled 'I Partie au SOL (B)' spans measures 8 and 9. A blue arrow labeled 'Chromatisme' points to a descending chromatic line in the bass clef of measure 9. In the second system, a red arrow labeled 'SOL (I) IV' points to a note in the bass clef of measure 10, and another red arrow labeled 'DO' points to a note in the bass clef of measure 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