

## 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 »<sup>284</sup>.

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<sup>e</sup> 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 poème<sup>285</sup>, Proust puise son inspiration dans les tableaux de Cuyp qu'il a pu voir au Louvre. Omettant ainsi la culture maritime du

---

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

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

peintre<sup>286</sup>, 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*<sup>287</sup> et le binôme des *Départ[s] pour la promenade à cheval*<sup>288</sup>. 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.**



<sup>286</sup> 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.

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

<sup>288</sup> 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*<sup>289</sup>. 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

---

<sup>289</sup> **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*<sup>290</sup>, 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.

---

<sup>290</sup> 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 portées<sup>291</sup>, 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'**,

---

<sup>291</sup>La page 6.

dans un registre aigu aux deux mains : on ne descend pas en dessous du  $si_2$  bémol<sup>292</sup> et atteint le  $ré_6$ .

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

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 « CUYP », MESURES 24 À 26.**

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

<sup>292</sup>Excepté 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 broderie<sup>293</sup>, il s'éloigne au *la*<sub>5</sub> 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<sup>e</sup> de dominante : cela donne à entendre ainsi une harmonie souvent d'espèce.

La partie **C** est le court moment central de la pièce<sup>294</sup> 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

<sup>293</sup>Mesures 3 à 5.

<sup>294</sup>Mesures 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. »<sup>295</sup> 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. »<sup>296</sup> 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

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

<sup>296</sup> 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 piano, consisting of two systems of three staves each. The top system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with '3' indicating triplets. The bottom system continues the piece, with a 'p' (piano) dynamic marking and a 'rit.' (ritardando) instruction. The score concludes with a fermata over a final chord. The name 'REYNALDO HAHN' is visible at the bottom of the second system.

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 »<sup>297</sup>.

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

<sup>297</sup>Reynaldo 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 version<sup>298</sup> du poème l'aspect plus bucolique en décrivant davantage les bovins notamment<sup>299</sup>, 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

---

<sup>298</sup>Proust 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.

<sup>299</sup>Dans 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.