

LA TRANSPOSITION D'ART

La tendance de l'art est d'être universel et toujours un à travers toutes ses manifestations.

O. WILDE.

I. — DE LA CRITIQUE.

Oscar Wilde dans « Criticism as an art » a, le premier, posé et développé une définition de la critique peut-être hardie, à coup sûr originale.

« Le critique est avec l'œuvre d'art qu'il examine, dans la même relation que l'artiste avec le monde visible de la forme et de la couleur, ou le monde invisible de la passion et de la pensée ».

Cette critique traite l'œuvre d'art comme le point de départ d'une création nouvelle.

L'idée parut paradoxale, et l'on reprocha à l'esthète anglais de détourner le mot « critique » de son sens véritable, et de lui donner une signification transcendante et discutable. Pourtant, c'était bien une nuance nouvelle, pour laquelle aucun mot n'existait encore et, voulant éviter la création d'un mot nouveau, Wilde étendit la définition de la critique.

Il est dangereux de généraliser et de poursuivre jusqu'à l'absurde les conséquences logiques d'une idée. Il est difficile cependant de ne pas admettre qu'il existe une différence entre les comptes rendus du Salon d'automne et « Les Maîtres d'autrefois ». Ce sont pourtant des critiques, mais celle de Fromentin nous donnera une émotion esthétique, l'autre ne fera que commenter de façon banale.

Le même mot sert donc bien à représenter deux images bien distinctes.

Ces images correspondent d'ailleurs à deux formes d'art différentes, l'art d'imitation (celui de la plupart des peintres flamands) et l'art d'imagination (celui de tous les latins).

N'ayant ni la compétence, ni l'autorité nécessaires pour créer un mot nouveau, je me servirai du terme « critique » dans le sens que lui donne Oscar Wilde, sens bien voisin de celui de « transposition ».

Qu'il soit placé devant un paysage, une idée, un tableau, l'artiste éprouvera une émotion réceptive. S'il veut à son tour nous communiquer son émotion, il devient créateur, il fait œuvre de critique.

Il emploiera pour cela la langue qui lui sera familière, la parole, la peinture, la musique.

Ainsi l'artiste apparaît-il toujours comme un interprète : celui de sa propre émotion. Son langage peut être élégant et sonore, ou vulgaire et mat. L'émotion qu'il nous communiquera sera toujours la sienne, mais si cette émotion se superpose pour nous à une autre, de nature différente, notre plaisir peut en être doublé.

De cette conception de la critique dérivent deux formes artistiques, l'illustration et l'interprétation.

Il faut entendre illustration dans un sens très vaste : un livre aussi complet que « Madame Bovary » peut être le point de départ de plusieurs belles pages, pour un peintre. Réciproquement, un livre comme « Les Maîtres d'autrefois » constitue une suite d'illustrations littéraires de l'œuvre des peintres du Nord.

Le poème symphonique, si cher aux romantiques, n'est que l'illustration musicale d'une page littéraire ; certains Préludes de Debussy (les sons et les parfums tournent dans l'air du soir) sont des illustrations singulièrement élargies et subtiles de phrases poétiques.

L'interprétation est une forme plus limitée. Une grande différence existe aussi entre le jeu d'un Planté et celui d'un pianola. Busoni interprétant Chopin nous donne une émotion composée de celle de Chopin plus celle de Busoni. C'est encore une critique, pourtant, mais singulièrement plus limitée, plus nuancée, plus disciplinée.

L'âme de l'interprète ne peut se manifester que par des demi-teintes subtiles, un rythme plus accusé, un mouvement moins rapide.

La gravure et l'estampe sont elles aussi des œuvres d'interprétation ; la main de l'artiste n'est pas laissée libre comme dans l'illustration : obligé de respecter le dessin et les valeurs relatives des couleurs, c'est par des nuances délicates que le graveur nous fait part de son émotion.

C'est une erreur de croire que l'interprète doit rester fidèle à l'œuvre qu'il nous traduit. Il m'est intéressant de connaître l'émotion d'un Saint-Aubin, d'un Rubinstein devant les tableaux et les sonates qu'ils me traduisent. S'il en était autrement, la photographie et les orgues mécaniques suffiraient à ma jouissance.

Oscar Wilde est donc loin d'être absurde.

S'il n'est pas indispensable de créer un mot nouveau pour une image neuve, il est au moins intéressant de développer l'idée de critique telle que je l'ai définie et de chercher plus avant, si d'autres conséquences ne peuvent en découler.

L'illustration est à la base de l'art religieux : toute la Renaissance italienne est atteinte de ce besoin d'illustrer à tout prix ces deux livres que sont les Ecritures et les Fioretti.

Œuvres d'imagination par excellence, les Latins seront toujours illustrateurs et critiques, les Flamands imitateurs. Les uns sont actifs les autres passifs.

Comment plusieurs artistes différents ont-ils vu un même sujet ?

C'était la méthode de la haute Renaissance que de mettre au concours une scène de la Bible. Ainsi Ghiberti et Brunelleschi concoururent dans le « Sacrifice d'Abraham », pour la porte du Baptistère de Florence.

Ils nous montrent leurs deux âmes, en nous donnant un point de comparaison, un instrument de mesure.

Les Ecritures ont suggéré aux sculpteurs du treizième siècle et aux maîtres de la Renaissance des œuvres aussi comparables. Il n'y en a pas moins un abîme entre le Jugement Dernier de Michel-Ange et celui de l'Angelico, entre le Moïse du tombeau de Jules II et celui de Botticelli.

Les Fioretti ont inspiré à Giotto et à Benozzo Gozzoli des

fresques aussi voisines que le sont le David de Donatello et celui de Michel-Ange.

Dans le domaine musical, les exemples ne manquent pas d'illustrations. L'air d'une chanson n'est souvent que le commentaire des paroles, quelque chose comme une grossière image d'Epinal. Et pourtant quelles différences entre l'illustration de « Connais-tu le pays » par Ambroise Thomas et par Beethoven !

Avec le poème symphonique se manifeste le véritable tableau, tout un système de couleurs et de reliefs. L'illustration musicale des Evangiles est faite par J. S. Bach, celle du Faust de Goethe par Gounod, Berlioz, Schumann. Des lieds de Goethe sont illustrés au fusain par Schubert, en couleurs par C. Franck (Le Chasseur Maudit).

Il est facile de faire ces comparaisons dans les branches voisines de l'art. Il est permis d'étendre le domaine de l'analogie et d'en rechercher les limites dans les arts plastiques et poétiques.

Ainsi se révéleront à des siècles d'intervalle des âmes semblables qui nous restituent dans des formes différentes des émotions analogues.

Il est intéressant de constater la parenté artistique de Beethoven et de Wagner, de Raphaël et de Mozart, de Balzac et de Tintoret.

Je ne prétends pas faire de découvertes extraordinaires, mais il est probable que d'autres ont dû être frappés comme moi d'analogies singulières. Je voudrais apporter ma toute petite pierre au Dictionnaire des Analogies que voudrait Camille Mauclair. Je ne crois pas qu'il soit jamais écrit, car les analogies frappantes sont rares, et celles que l'on peut découvrir hors des sentiers battus sont en général trop dépendantes de l'inventeur pour avoir des chances d'être universellement acceptées.

Ce sont ces analogies, établies par différents artistes que je passerai rapidement en revue. Je ne me placerai point au point de vue du sujet traité. Il est rare que deux artistes faisant la critique d'un même sujet se ressemblent ; souvent par contre, on trouve des transpositions frappantes, généralement inconscientes.

Pour plus de clarté j'examinerai les analogies qui existent

dans les branches communes à tous les arts qui sont : La note et la ligne, l'harmonie et la couleur, le rythme et le mouvement.

Enfin les caractères d'esthétique générale : La composition et l'eurythmie.

II. — LA NOTE ET LA LIGNE

Une courbe peut être mathématiquement définie comme la trajectoire d'un point, ou comme l'intersection de deux solides.

J'adopterai cette définition pour la ligne artistique. Il n'existe pas dans la nature de plan ni de droite mathématique; une ligne, un contour, ne se manifestent à nous que parce qu'ils tranchent sur un espace continu sur lequel notre œil les projette. Une toile blanche constitue un fond, le trait noir que vous y tracez n'apparaît que grâce à la discontinuité de couleur qu'il fait naître. D'autre part, si un orgue émet une pédale continue, une note différente ne s'entendra que grâce à la discontinuité créée. La pédale d'harmonie constitue un fond comme la toile, le silence étant analogue à l'obscurité.

Une couleur du spectre est donc assimilable à un son. Ceci n'est pas nouveau ; il y a longtemps que la langue emploie la métaphore de la « gamme des couleurs » et les essais de clavier des couleurs se poursuivent depuis le dix-huitième siècle avec des succès variables.

Une ligne musicale, une mélodie, apparaît comme une succession de notes. Il serait logique de lui assimiler une succession continue de couleurs. Mais, l'impression rétinienne étant trop fugitive, cette succession produit l'effet de simultanéité, d'accord ; par la fusion des couleurs fondamentales, vous obtenez d'autres couleurs, et c'est tout. Ce procédé correspond à l'harmonie, ou émission de sons simultanés. Nous nous heurtons à une différence de sensations.

Par contre, le contour, c'est-à-dire une succession continue de courbes, est fort analogue à la ligne musicale, il y a continuité, et non simultanéité. Il y a des contours moelleux, durs, voluptueux, des lignes vivantes et des lignes mortes, et ces qualificatifs peuvent être appliqués aux lignes musicales.

Les émotions produites par les lignes d'un paysage, d'une sculpture, d'une mélodie sont des sensations comparables et mesurables. Il y a des lignes faciles, des dessins simples, des mélodies que tout le monde retient. Les images d'Epinal sont toutes proches des chansons populaires.

Le mot, par la sonorité propre des lettres qu'il renferme, constitue une ligne musicale d'un ordre plus compliqué peut-être que la simple mélodie, et la phrase prend par suite une allure mélodique propre. Elles sont d'ailleurs bien mystérieuses, ces lois esthétiques qui font la beauté d'un mot.

L'émotion donnée par un vers sonore et plein est délicate.

Ce distique vaut d'être goûté pour sa sonorité :

Le rameur qui m'a pris l'obole du passage
Et qui jamais ne parle aux ombres qu'il conduit.

Remy de Gourmont, qui aimait en artiste la belle sonorité, louait la beauté plastique de certains mots : « Floréal » sonne mieux que « Mai », son synonyme. La langue parlée est peut-être plus riche en moyens sonores que la musique, mais son harmonie ne possède pas encore ses lois.

L'invention du vers libre, en dégageant la prose de la discipline du rythme (j'y reviendrai à ce chapitre), a permis à la phrase musicale des modulations infiniment variées, grâce auxquelles toutes les nuances de la pensée peuvent être précisées. C'est par le vers libre que se fait la soudure entre les formes pures musicales et littéraires. Il convient d'en louer les artistes qui apportent à l'expression verbale de l'idée le concours musical de la langue pour améliorer notre émotion.

« Le vers libre, dit Gourmont (1), est connu comme fragment musical dessiné sur le modèle de son idée émotive et non déterminé par la loi du nombre. »

Claudé, dont la langue est si belle, dit (2) :

« La marche de la pensée procède non plus par développement logique, mais, comme chez un musicien, par dessins mélodiques et le rapport de notes juxtaposées. »

L'analogie est donc nettement marquée entre les lignes musicales et les phrases de la langue parlée. Essayons de l'étendre aux lignes plastiques. Elle est alors beaucoup plus lointaine et

(1) *Esthétique de la langue française.*

(2) *Œuvres Complètes d'A. Rimbaud.* Préface.

variable avec les individus. Stendhal, qui avait le don de « voir » en musicien, compare souvent (1) la ligne de Raphaël et celle de Mozart. C'est là un rapprochement fréquent.

La Vénus de Botticelli me rappelle toujours le thème de Vénus de Tannhæuser et les lignes onduleuses des Nymphes du Printemps me font songer au thème de la Félicité Eternelle de Tristan. Thibaudet, dont les « Heures de l'Acropole » constituent la plus belle critique du Parthénon (ce chef-d'œuvre a été suggéré, mais l'âme de l'artiste vibre à chacune de ces lignes superbes), compare, à la suite de Maurras, les Korai Egénétiques du Musée de l'Acropole aux mêmes Nymphes du Printemps. Il serait pourtant incongru de comparer Wagner aux sculpteurs de Périclès. D'autre part, je relève ces lignes sur Ingres (2) :

« Le dessin d'Ingres est fait de quelques lignes parfaites autour du corps ; elles sont posées comme des arcs légers et de délicats cerceaux. » Ces caractères sont aussi ceux des Nymphes.

Il est très difficile d'établir des analogies bien nettes dès que l'on franchit la frontière des arts similaires.

Les lignes brisées, le papillotage de notes d'un Debussy peuvent donner des émotions du même ordre que celles qui nous sont procurées par les procédés impressionnistes. « Le Jardin sous la pluie, Brouillards, Voiles » sont des toiles de Monet.

Dans « Images », l'effet est obtenu par une harmonie peut-être frêle et le paysage tient en quelques lignes sonores et colorées.

Ce sont alors des procédés voisins de ceux des peintres japonais. Goncourt a relevé, lui aussi, parmi les peintres ou graveurs du XVIII^e siècle des évocations japonaises.

Est-ce à dire qu'il y a analogie entre Debussy et Hokusai ?

Oui, mais en ce sens que tous deux sont fidèles à leur émotion et que les moyens employés pour nous la restituer sont semblables. Tous deux, d'une sensation perçue, cherchent à dégager la ligne sculpturale ou musicale. Il y a transposition des techniques.

La correspondance ne peut être généralisée, mais il est

(1) *Promenades dans Rome*. — Rome, Naples, Florence.

(2) *Ingres*, par J. Rivière.

prouvé par là que, pendant une période de sa vie artistique, Debussy a été en communion avec les Japonais. Peut-être même a-t-il voulu (c'est à lui de le dire) faire une critique musicale. Quelle illustration, dans ce cas, de la thèse de Wilde !

III. — L'HARMONIE

La notion d'harmonie est celle de simultanéité, soit de notes musicales, soit de notes colorées. C'est une forme d'art plus compliquée que la ligne à laquelle elle donne cependant une valeur relative. Un accord de couleurs est comparable, pour l'émotion procurée, à un accord de sons. Il y a des accords parfaits des uns et des autres ; la gamme colorée, telle qu'elle apparaît, décomposée par le prisme, correspond à la gamme sonore. Ce sont des vibrations plus ou moins rapides de l'éther.

Il peut y avoir analogie dans les valeurs relatives que l'harmonie donne à la ligne.

Il est incontestable, sans que l'on puisse d'ailleurs en donner de causes, qu'il y a des couleurs gaies et tristes, comme il y a en musique des tons radieux et mornes. Les premiers sont en général les tons majeurs fortement diézés, les seconds, les tons mineurs très bémolisés.

Un paysage de Grèce, vu sous le soleil d'été doré par la lumière, ne vous donnera pas l'émotion qu'il fera naître sous le ciel gris et la lumière argentée de la Norvège.

Jouez la marche funèbre de la sonate n° 12 dans le ton où Beethoven l'écrivit (la $\flat$ mineur) ; l'impression est lugubre et tragique ; transposez-la en ut majeur, elle va devenir simplement banale et mélancolique : la ligne mélodique n'a pas varié, mais l'effet produit n'est plus le même. La sensation diffère sous l'influence d'une mélodie dont l'harmonie aura changé, comme sous un paysage dont la lumière aura varié.

Sous une lumière violente où dominant l'or et la pourpre, l'émotion est celle de la gaîté triomphale ; sous une lumière grise où le noir et l'argent sont prépondérants, l'émotion sera toute de tristesse et de mélancolie. Les tons musicaux correspondants seraient : majeurs très diézés, et mineurs chargés de bémols. Il ne serait donc pas absurde de créer une métaphore nouvelle et de dire : Ce paysage est diézé.

Certains levers de soleil m'évoquent les procédés techniques de César Franck. Sous la lumière blafarde de l'aurore, les montagnes se découpent en noir sous un ciel gris; peu à peu, le soleil rougit le ciel, l'or devient prépondérant, la lumière arrive par grandes bouffées, modulant sur une pédale de pourpre pour éclater en nappes d'or. Ainsi, dans beaucoup d'œuvres de Franck, un thème paraît noyé d'abord dans une tonalité lugubre et sombre, s'éclairant peu à peu, modulant par développements en canon, pour éclater victorieusement.

La nature, en nous permettant de constater les analogies qui rapprochent la lumière et le son, nous montre des phénomènes continus; la littérature et la musique, qui possèdent aussi cette propriété, doivent donner lieu à des analogies simples.

La langue, par la succession de sons qu'elle nécessite lorsqu'elle est parlée, possède une harmonie propre. C'est plutôt par la succession que par la simultanéité que cette harmonie opère. Les procédés littéraires se rapprochent des procédés musicaux.

La rime est l'émotion produite par le retour périodique des mêmes sons. L'assonance, plus subtile, s'en rapproche.

Le redoublement cher à Pierre Loti (*La mer était bleue, infiniment bleue*) a bien des rapports avec le retard et l'appogiature. Il y a des accords de mots plaisants à l'oreille. La symphonie en blanc majeur de Th. Gautier est un parfait exemple de transposition musicale et colorée. Est-il absurde d'ailleurs d'admettre que la langue suffit par sa propre beauté musicale à causer des émotions agréables, et que l'idée sur laquelle s'effectuent les variations n'est que très secondaire et peut à l'occasion devenir inutile? La poésie de Mallarmé n'est pas loin de cette conception.

Beaucoup de poètes ont été de purs transpositeurs musicaux. Chez Rimbaud, « le principe de la rime intérieure de l'accord dominant est développé avec une richesse de modulations et de résolution incomparables (1) ».

Les *Fleurs du Mal* sont pleines d'analogies curieuses :

Bénédiction se termine sur un cantique doux et grave comme un final d'Haydn.... Il a su trouver toute cette gamme de couleurs exaspérées qui correspondent à l'automne aux couchers de soleil, à la maturité extrême des fruits, à la dernière heure des civilisations.

(1) P. Claudel, préface des *Œuvres de Rimbaud*.

Il possède le don de correspondance... Il aime l'harmonieux entrecroisement des rimes qui éloigne l'écho de la note frappée d'abord et présente à l'oreille un son naturellement imprévu, qui se complétera plus tard comme celui du premier vers, causant cette satisfaction que procure en musique l'accord parfait... Il a soin que la rime finale soit pleine et sonore et soutenue de la consonne d'appui pour lui donner cette vibration qui prolonge la dernière note frappée (1).

Il est aussi difficile que dans le cas de la ligne d'établir des analogies précises entre les arts poétiques et plastiques. Ces derniers, en effet, présentent une différence fondamentale; ils n'ont pas de continuité, ils fixent un instant fugitif et l'immobilisent.

Fromentin (2) a signalé cependant des ressemblances :

Une sonorité extrême avec un petit nombre d'instruments, un clavier dont il néglige à peu près les trois quarts, mais qu'il parcourt en sautant beaucoup de notes et qu'il touche quand il faut à ses deux extrémités (*Rubens*).

Rien n'est plus difficile à copier qu'un tableau de Ruysdael, rien n'est plus difficile à imiter que la façon d'écrire des grands écrivains du xviii^e. Si Ruysdael n'avait été hollandais, il aurait été de Port-Royal... Son Moulin à vent est un tableau grave d'une extrême sonorité dans le registre le plus bas, merveilleux dans l'or.

Baudelaire nous présente encore une particularité curieuse: celle d'être un transpositeur de parfums.

Jusqu'alors, l'art ne s'est jamais exercé que sur des sens très entraînés : la vue, l'ouïe, le toucher. Les arts du goût et des parfums sont encore dans l'enfance. Rien ne dit qu'un jour ne viendra pas où, après les essais infructueux de des Esseintes dans la symphonie de liqueurs, un civilisé créera la sonate de parfums. On s'apercevra qu'il y a eu un précurseur dans cette branche. Baudelaire était, en fait, de parfums, d'une sensualité étrangement subtile : « Mon âme voltige sur les parfums comme celle des autres hommes sur la musique. »

Un morceau sur les parfums les distingue en diverses classes éveillant des idées, des sensations, des souvenirs différents; si on les transposait dans la sphère des couleurs, ils représenteraient l'or et la pourpre (3).

Certains peintres ont un coloris particulier dont toutes leurs

(1) Th. Gautier, préface des *Fleurs du mal*.

(2) *Maîtres d'autrefois*.

(3) T. Gautier, *Op. cit.*

toiles semblent glacées. La pourpre du Titien, l'argent de Véronèse, celui du Guide. Des musiciens donnent parfois cette sensation. Je sais des artistes pour qui Borodine est bleu : le bleu de certaines toiles de Jacques Blanche. Certains accords sont fréquents chez Puccini. Il est bleu clair. Grieg est souvent argenté, comme les montagnes qu'il chante.

Il existe en littérature des transpositions plastiques plus nettes que ces ressemblances subtiles. L'histoire de la poésie est un véritable musée. Voici des Primitifs allemands :

La Vierge sur fond d'or aux doux yeux en amande,
Pâle comme le lys, blonde comme le miel,
Les genoux sur la terre et le regard au ciel.

..... Il ne manque vraiment au tableau que le cadre, avec le clou pour l'accrocher.

Les parnassiens ont été de grands transpositeurs.

Les « Trophées » sont pleins de titres suggestifs : Vitrail, Email. C'étaient des transpositeurs peintres et musiciens, choyant, dit Maurras, le mot pour sa valeur musicale, son coloris, sa forme. On se contentait d'assortir des mots à un certain thème et le tout était d'obtenir un assortiment réussi. En poussant un peu le raisonnement, on démontrerait peut-être que le Parnasse est l'inventeur du leit-motiv. Cela ferait trop de peine à Frédéric Masson.

IV. — LE RYTHME ET LE MOUVEMENT

Le rythme est une discipline, imposée par l'intelligence, au même titre que la période mathématique. Le rythme a sur nos sens un effet qui a été parfaitement défini par Bergson (1) :

« Le rythme et la mesure, suspendant la circulation normale de nos sensations et de nos idées, en faisant osciller notre attention entre des points fixes, s'emparent de nous avec une telle force que l'imitation même infiniment discrète d'une voix qui gémit suffira à nous remplir d'une tristesse extrême.... Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles dociles au rythme pour les traduire. Ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mots réguliers du rythme par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie

(1) Bergson, *Données immédiates de la conscience*.

comme en rêve.... Les arts plastiques obtiennent un effet du même genre par la fixité qu'ils imposent soudain à la vie. On retrouverait en architecture, au sein même de cette immobilité saisissante, certains effets analogues à ceux du rythme. La symétrie des formes, la répétition indéfinie du même motif. La nature procède par suggestion comme l'art, mais ne dispose pas du rythme. »

C'est peut-être par le rythme qu'il faudrait définir la frontière qui sépare les arts plastiques et les arts poétiques. Dans la statuaire et la peinture, le rythme est souvent absent; il n'apparaît que dans l'architecture et les arts d'ornement.

Le mouvement est essentiellement l'art des nuances. Il est nécessaire qu'en musique le mouvement soit défini. Il n'est pas lié au rythme, quoiqu'il y ait des relations étroites entre eux.

Il existe des analogies très voisines dans les arts poétiques. La poésie, depuis qu'elle existe, base sur le rythme ses effets.

L'alexandrin classique est généralement à quatre temps :

Je viens/selon l'usage/antique/et solennel

Voici un exemple de rythme à deux temps :

Et deux fois/à mes yeux distraits
L'aiguille/au même endroit se montre.
Il est une heure/une heure après.

Le rythme est indépendant de la césure. Dans l'alexandrin, dans toute la poésie antérieure à la fin du XIX^e siècle, le rythme est imposé, et la pensée doit se couler dans un moule préparé d'avance; c'est le vers libre qui rompra ces entraves et qui, subordonnant le rythme à la fantaisie du poète, lui donnera un instrument souple apte à exprimer toutes les nuances. Par le vers libre également, se manifestera l'importance du mouvement.

La révolution est du même ordre que celle qu'opéra la musique moderne, brisant le rythme et modifiant le mouvement au gré de l'émotion.

Les sonates et symphonies classiques se jouent au métronome; le rythme et le mouvement du début sont gardés tout au long d'une même partie. La musique et la poésie modernes changent fréquemment au gré de l'émotion à exprimer.

Pour illustrer mon dire, voici deux exemples, l'un classique, l'autre moderne.

Largo, 4/4.

Le semoir, la charrue, le joug, des socs luisants,
La herse, l'aiguillon, et la faux acérée
Qui fauchait en un jour les épis d'une airée,
Et la fourche qui tend la gerbe aux paysans (1).

Tout le sonnet garde le rythme et le mouvement indiqué. Au contraire, dans ces vers de Gilbert de Voisins, le changement est fréquent, avec l'intention (2).

Scherzo, 2/4.

Serait-il prêt
A me tromper, votre sourire?
En sa belle courbe indécise
Devrait-on lire une feintise ?

Largo, 3/4.

Non point, car il m'apporte à moi
Chaque matin comme un présent nouveau,
La paix, la joie
Et le repos.

Andante, 4/4.

Entendez bien, la longue paix sans ennui,
La joie intime avec ses discrétions rares,
Enfin le grand repos de l'amour qui prépare
Au repos sombre de la nuit.

Les poètes latins avaient imaginé des rythmes alternés à deux et trois temps que seule la musique du xx^e siècle a découverts.

Il est difficile de définir le rythme et le mouvement dans les arts plastiques. Cependant ils existent dans l'architecture et les arts d'ornement. Les façades gothiques sont souvent ornées de colonnades au rythme ternaire. Le cloître est, dans la conception italo-byzantine, de rythme binaire, à deux colonnes alternées, l'une droite, l'autre torse. Dans les arts d'ornement, le rythme intervient encore par la répétition d'un motif végétal (gothique) ou humain (latin).

Comparez à ce sujet les tribunes aux chanteurs que Lucca

(1) *Le Laboureur*, Heredia.

(2) *Fantasques*, G. de Voisins.

della Robbia et Donatello construisirent pour le Dôme de Florence.

La première a le rythme calme, le mouvement lent du plainchant, la seconde le mouvement endiablé d'une danse.

L'art plastique pur n'a pas de rythme et est immobile. Ce n'est que par une illusion, indigne de l'art qui doit être sincère, qu'une peinture arrive à nous suggérer l'idée de mouvement.

« Les statues grecques, dit encore Bergson (1), expriment des émotions légères qui les effleurent à peine comme un souffle ; en revanche, la pâle immobilité de la pierre donne au sentiment exprimé, au mouvement commencé je ne sais quoi de définitif et d'éternel où notre pensée s'absorbe, où notre volonté se perd.

« L'immobilité a donc aussi son émotion, celle du silence. »

V. — LES CONDITIONS D'ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

Dans toute œuvre d'art, il faut des conditions de proportion qui sont les seuls canons que l'on puisse poser avec quelque certitude. Encore ces proportions sont-elles variables. Les sculpteurs grecs ont posé un canon définitif, intermédiaire entre ceux de Polyclète et de Lysippe. La poésie a défini les règles du sonnet, celles de la ballade. La musique a codifié la sonate. Toutes ces formes sont telles que la pensée conçue pour être enfermée dans ce moule acquiert une discipline.

Grâce à ces bornes dont la fantaisie ne peut sortir, toute œuvre qui ne dépasse pas ces limites acquiert de ce fait une eurythmie plaisante, un équilibre harmonieux.

A ces conditions de proportions absolues, il faut adjoindre des lois relatives : celles qui régissent la destination du moment. Un temple ne peut avoir les mêmes proportions qu'une église. Le Parthénon est parfaitement construit pour son but : la demeure d'un Dieu grec, d'un être supérieur aux hommes, mais de la même essence. Une cathédrale est, au contraire, l'hommage de l'homme à un Dieu infiniment puissant et mystérieux. C'est en ne tenant pas compte de ces conditions que l'on aboutit à la monstruosité qu'est la Madeleine.

L'équilibre absolu est généralement instinctif chez les

(1) Bergson, *Op. cit.*

artistes des belles époques. Des sculptures aussi parfaitement équilibrées que l'Apollon du Belvédère, ou le David de Donatello sont des pièces de grande époque. Il est bien rare que l'artiste n'ait pas en même temps le sens de la proportion relative. Lorsque Donatello fit le Zuccone, qui orne le Campanile, il le fit à grands coups de ciseaux. De près la statue semble inachevée, mais vue du pied de la tour elle atteint parfaitement son but.

C'est dans ces conditions d'esthétique générale que nous rencontrerons les analogies les plus nombreuses et les plus intéressantes. La transposition dans les arts plastiques est immense.

Michel-Ange prétend que tout tableau doit donner l'impression de la sculpture, et de fait il a toujours gardé la facture du sculpteur, la Sixtine en témoigne. Le bas-relief par contre est bien proche du tableau. Les grands auteurs de bas-reliefs de la Renaissance transposent en sculpture la technique du peintre : les bas-reliefs en « *siacchiato* » forment la soudure, la perspective étant obtenue par les lois géométriques de la perspective linéaire.

En architecture, la technique du travail en bois se retrouve dans les monuments de marbre. On peut suivre ses développements et ses modifications au cours des siècles (Viollet-Le-Duc et Courajod).

Les ornements en stuc des Arabes dérivent des tapisseries de Perse et du Turkestan.

La transposition des techniques se retrouve aussi nettement dans les arts poétiques.

L'analogie est étroite entre les lois du sonnet et celles de la sonate.

Certains procédés techniques de la musique sont souvent employés par la littérature : l'art d'un Pierre Loti, cherchant avant tout à créer une ambiance, est près de l'art du Debussy de Pelléas.

Le poème symphonique est une transposition du poème littéraire.

Nous allons trouver les analogies les plus étroites parmi les transpositions plastiques dans les arts poétiques.

Dans les pages de critique écrites par des peintres se révèle toujours le souci de « voir » en peintre. Fromentin, Gautier,

les Goncourt sont toujours tentés par la technique. Il est rare au contraire que Huysmans juge autre chose que l'idée. Il suffit de relire « Certains ». La critique du Christ de Grunewald, de « Là-bas », celle du Couronnement de l'Angelico, dans la « Cathédrale ».

Il y a des musiciens qui voient en peintres : Beethoven dit dans une lettre à Wegeler : « Je ne travaille jamais sans un tableau devant les yeux. »

Beaucoup plus délicates sont les transpositions de Debussy, de Séverac, qui emploient des procédés suggestifs plus poétiques que plastiques. C'est dans l'allure générale de leurs œuvres que se révèle l'âme des artistes. Beethoven et Michel-Ange sont frères par leurs œuvres, comme il le sont par leur destinée.

Ces prophètes de la Sixtine, ce Jérémie qui tient dans sa main énorme sa tête lourde d'inquiétude, n'entendent-ils pas le destin qui frappe les trois coups de la V^e Symphonie ? Ce Moïse de marbre à la lèvre dédaigneuse, au masque énigmatique, n'entend-il pas ce quatuor qui porte l'exergue « Muss es sein » ?

Qu'attendent-ils ? Le Jugement, cette page surhumaine, cette apothéose du paganisme dans la chapelle des papes ? Comme la Messe Solennelle est voisine de cette page ! Une chose a manqué au grand mélancolique que fut Michel-Ange : la création de la joie. N'y a-t-il pas une ressemblance de conception, d'exécution entre la symphonie avec chœurs écrite par Beethoven sourd, malade, comme un suprême testament, et l'élévation par Michel-Ange, à bout de forces, de la coupole de Saint-Pierre.

Il existe à Florence un petit bois de l'Angelico qui représente le Jugement Dernier. Les élus en sont coquettement dorés et soignés. Les pauvres damnés ont l'air de misérables pantins. Jamais le bon frère ne put concevoir le mal. Il n'imagina qu'un enfer de Guignol et des diables en carton. Ainsi, le père Franck, dit Vincent d'Indy, lorsqu'il eut à représenter des damnés et des péchés, échoua. Son âme était pure comme celle de l'Angelico, dont il est parent.

Stendhal rapproche Raphaël de Mozart.

Le Tintoret est tout proche de Balzac, il a comme lui l'amour de l'observation juste et la surproduction.

Léonard de Vinci, mystérieux et compliqué, toujours inquiet, en quête de procédés nouveaux, à la fois ingénieur, chimiste et peintre, est un précurseur de Wagner, dont il a la foi et la vie.

Un genre de transposition bien séduisant est celui de l'expression et le développement par l'œuvre d'art d'une idée philosophique ou métaphysique. Nous touchons ici la clef de voûte de l'esthétique, le point le plus discuté de tous les temps. L'interrogation de l'histoire nous donnera sinon des preuves, au moins des présomptions. Nous constaterons encore que, dans les belles époques, le siècle de Périclès, la Renaissance italienne, le xvii^e siècle en Flandre, l'art est essentiellement imitateur. Jamais l'artiste ne prétend traduire une idée, ni faire servir son œuvre à sa propagation. Il ne cherche dans le sujet qu'un prétexte à donner la vie aux personnages qu'il crée. La répétition de sujets simples se voit partout. David, Moïse, les grandes scènes bibliques, sont des galeries de portraits et des études de riches couleurs.

Dès que l'idée prend sur la forme une supériorité qui rompt l'équilibre, c'est la décadence. L'école de Bologne, le xviii^e siècle en France, les Préraphaélites sont de fâcheux exemples. L'art, lorsqu'il devient doctrinaire et qu'il prend comme type de création le monument à thèse, est bien près de sa fin.

L'histoire de l'art nous prouve qu'il faut savoir allier à propos l'esprit géométrique à l'esprit de finesse. Prétendre que l'art peut avoir une influence philosophique, devenir une école de morale, c'est faire preuve d'un déplorable sectarisme. L'art ne peut et n'a jamais pu qu'être une source de jouissances paisibles et intimes, et non l'armature d'une doctrine. Les essais de mise en vers du code pénal ne peuvent être envisagés comme œuvre d'art que par la douce hilarité qu'ils nous donnent : ce n'est pas une jouissance méprisable.

VI. — UNION ET COLLABORATION DES ARTS

Si toute transposition constitue une critique, il faut chercher son utilité. Il en est une : nous donner plus de beauté, plus d'émotions, et des émotions de différentes valeurs. Je goûte davantage un joli poème dans un beau livre ; l'impression et la reliure sont déjà des illustrations, comme le sont les ornements d'une maison. Le mets savoureux est plus plaisant au

goût dans un plat savamment ouvrage que dans une écuelle vulgaire.

L'ordre architectural emprunte aux arts plastiques son rehaut. Le temple grec, outre les métopes et les frises, était enluminé; la cathédrale gothique est, aux jours de la décadence, magnifiquement ouvrage : le dôme de Milan a six mille statues.

Les représentations théâtrales aboutissent à la collaboration intime des arts plastiques et poétiques. La tragédie grecque est un poème agi et chanté dans un décor plaisant : le théâtre de Dionysos est un splendide vestige des mises en scène somptueuses de Sophocle.

Les ordres musicaux, littéraires et plastiques se superposent, se disciplinent, s'organisent en vue d'une même fin : il y a transposition mutuelle des arts, et le but idéal est d'arriver à leur fusion complète, comme Wagner le voulait dans son drame musical ; la musique est le type parfait de l'art, elle ne peut jamais révéler son suprême secret.

Dans l'art populaire, nous trouverons d'ailleurs cette fusion réalisée instinctivement. J'estime avec Remy de Gourmont qu'à l'origine, la parole, la musique et la danse concouraient équitablement à la poésie ; le type de cette poésie primitive est la ronde. Il est singulier de retrouver, dans cette forme abrupte et primitive des arts la conception plus vaste et plus nuancée à laquelle nous ont conduit des analogies subtiles.

Ainsi en matière d'art faut-il conclure à l'unité comme en toute chose. Le sentiment de la beauté est universel et ne doit pas se cantonner en deux compartiments étanches. Il n'y a pas de beaux livres, de beaux tableaux, il y a de belles choses.

Seulement, notre émotion varie à leur contact.

C'est le but de l'artiste de faire cette émotion poignante et belle. La critique permet d'arriver au maximum de l'émotion moins par imitation que par suggestion. C'est en quoi l'art se différencie de la nature, où, dit Pascal :

« Les nombres imitent l'espace... Tout est fait et conduit par un même maître, les principes et les conséquences. »

Ce qui sépare l'art de la nature, c'est l'intelligence, capable d'établir des rapports, de discipliner des sentiments et de les faire concourir à la satisfaction de nos sens et de notre âme.

G. MEESEMAECKER.