

L'ENSEIGNEMENT D'UN PEINTRE ET D'UN MUSICIEN

GUSTAVE MOREAU — RICHARD WAGNER

Le malheureux ! — il n'aime pas ! Le malheureux, il sépare !
HELLO.

L'art de G. Moreau va du *Médée et Jason* académique — d'un métier prévu et parfait jusqu'à rappeler la condescendance que M. Bonnat montre dans l'exécution de ses toiles — à toute la liberté des dernières esquisses, de certains grands cartons ou des tableaux inachevés.

Il y a plus d'un point de ressemblance au point de vue critique et historiquement entre Wagner et G. Moreau. Tous deux apparaissent révolutionnaires, sinon au début de leur carrière, du moins lorsque leur personnalité commence à s'affirmer, et l'art de Wagner va de *Rienzi* à *Parsifal*.

Rienzi, qui, représenté en octobre 1842 à Dresde, vint si opportunément alourdir de quelque argent la poche de Wagner, ne parut point alors inférieur à la *Vestale* du pontife Spontini. *Rienzi*, comme le *Vaisseau*, est demeuré très populaire en Allemagne ; c'est probablement l'un des meilleurs opéras qu'on ait écrits.

Le *Médée et Jason* qui figure maintenant au Luxembourg plaît généralement, il est très connu et a été reproduit à satiété par la photographie. Lorsque, confiné chez lui, Gustave Moreau se fut décidé à tenir secrets tous ses travaux, il ne parla jamais plus de ses premières toiles. Pourtant, un jour, quelqu'un ayant fait une allusion directe au *Médée et Jason* et à quelques autres œuvres de la même époque, il murmura entre ses dents avec un haussement d'épaules et cette brusquerie bougonne qui lui était propre : « Tableaux de quat'sous. »

Et Wagner, à Wahnfried, cependant souriait des gloires de *Rienzi*.

Wagner et Moreau ont accru leur art, de la pensée, en des

proportions invraisemblables. Ils sont très loin de Mozart et de Murillo.

Par ce fait, apparaissent gênés dans leur appréciation certaines œuvres d'un peintre et d'un musicien beaucoup de gens qui ne sont que peintres ou musiciens au sens assez physique de ces deux mots.

L'entreprise est là, vraiment, pour l'artiste d'intégrer de l'inconscient au conscient; d'accroître sa personnalité — qu'on me pardonne — d'un peu plus de vérité dérobée à cet Absolu pour la connaissance duquel les données des sens de l'homme le plus intelligent et le plus cultivé sont de faibles moyens en contemplation — de quoi les distinctions des techniciens basées sur les données des sens d'un homme vulgaire n'importent plus.

Un nègre de la Côte d'Ivoire qui assemble en colliers les coquillages joliment colorés ramassés sur la plage montre plus de science infailible des tons que Charles Henry (1) ou que le grand Chevreul, didactique théoricien du contraste simultané et de la vision des couleurs. — Mais quel est l'important ?

L'apparition d'hommes tels que Wagner ou Moreau ne tend pas à moins qu'à modifier généralement le critérium de la civilisation en imposant à tous, par le prestige et l'éclat d'une œuvre immense et singulier, une vérité que d'abord se confiaient un petit nombre de sages. Mais ceux-là furent mal compris de la foule ; leurs disciples ou leurs commentateurs, forts d'un point de vue nouveau, purent être taxés, à l'avant, d'idéalisme chimérique ou d'intransigeance.

Nous voyons tel élève des Beaux-Arts distinguer avec joie chez l'auteur des *Licornes* l'imprévu du décor, la rutilance des couleurs ou cet absolu raffinement de métier dont tel autre, par contre, lui fait grief.

Certaines qualités, au demeurant, assez généralement reconnues au grand homme, lui assignent, dans l'esprit du public prétendu averti, une place honorable entre nos peintres. Le mystère, l'inconnu qui se dégage indubitablement de son œuvre, n'est point pour en éloigner les snobs.

(1) Charles Henry, par un *Essai d'Esthétique scientifique* (Revue contemporaine, 1885) et diverses études : *Cercle chromatique et sensation de couleur*, *Harmonies de couleurs* (Revue Indépendante, id.) prépara l'éclosion d'un art qui a contribué au : *Mouvement Idéaliste en Peinture* (Mellefio, 1896).

Cet inconnu, des peintres ou des critiques — dont quelques-uns prêtent ingénument à l'artiste le souci de poser des énigmes — en paraissent seuls gênés ou mécontents.

Comme un élève de l'École lui présentait un jour un projet de composition, une esquisse, Henner, confrère, à cette époque de Gustave Moreau, s'écria : « Des esquisses !.. c'est des rébus : On fait un beau morceau, bien soigné, bien peint, et puis c'est tout ! » Une légère irritation, cependant, accentuait comiquement son accent alsacien :

Matières précieuses exhumées de reliquaires fabuleux ou des « Trésors » persans, byzantins et gothiques, matières rares qui émaillent les toiles de Gustave Moreau : préciosité ? art aristocratique, art savant ? on dit aussi : musique savante. Ayant vu selon quelles courbes énergiques le monde imaginaire vit, en quel âpre dessin y dominent les attitudes et comme les lignes parfois y inclinent nerveusement des poses, quelqu'un eut pourtant cette idée : eux-mêmes, les tons pensent.

L'idée littéraire qui a donné, d'ordinaire, l'éveil au peintre demeure autour de l'œuvre réalisée et en augmente, comme par surcroît, la signification. Cette idée, très simple le plus souvent, Gustave Moreau ne l'exprima que par exception — et il hésita toujours à le faire — soit par crainte de lui voir accorder trop d'importance en regard de sa pensée plastique, soit par timidité à user d'un art « qui n'était pas le sien (1) ».

Lorsque de la quatrième corde des 32 violons de Bayreuth un premier la bémol grave, lent, est monté emplissant le silence obscur et vaste de la salle, lorsque tout le motif de la scène a été exposé, prolongé par les arpèges hiératiques des

(1) Je veux citer ici une lettre de Moreau à telle personne qui avait sollicité de lui une notice explicative d'une de ses toiles. Elle accuse certains côtés du malentendu qui isole l'artiste :

« Voilà ce que vous me demandez, Monsieur, je me suis enfin exécuté ; ne communiquez cela à personne, je vous prie, comme étant de moi. J'ai trop souffert, dans ma vie, de cette opinion injuste et absurde que je suis trop littéraire pour un peintre. Tout ce que je vous écris sur mon tableau, pour vous être agréable, ne demande pas à être expliqué par des paroles ; le sens de cette peinture, pour qui sait lire un peu dans une création plastique, est extrêmement clair et limpide, il faut seulement aimer, rêver un peu et ne pas se contenter dans une œuvre d'imagination, sous prétexte de simplicité, de clarté, de naïveté, d'un simple ba, be, bi, bo, bu, écoeurant.

« Ce serait déplorable que cet art admirable, qui peut exprimer tant de choses, tant de pensées nobles, ingénieuses, profondes, sublimes ; que cet art dont l'éloquence est si puissante, se trouve réduit à des traductions photographiques ou à des paraphrases de faits vulgaires. »

harpes, un long silence suit : mais pour qui ce silence ? Et si nous voulons parler comme le philosophe anglais — qui désormais, en sera digne ?

Wagner, toute sa vie, travailla dans l'illusion nécessaire d'être la conscience de la foule : il créait un art populaire. Or, la communion du peuple et de l'artiste ne s'opéra jamais. Mais Wagner en vit d'abord la cause, tout naturellement, dans les conditions matérielles de représentation de ses œuvres qui ne convenaient plus au « répertoire » et, bien plutôt que la qualité des esprits, il incrimina en outre la fausseté de leur éducation artistique. — Aussi voulut-il entreprendre d'exposer clairement l'essentiel de ses idées dans des livres, cependant qu'il rêvait de la scène idéale que l'on établirait en Suisse : pour un an.

Une seule fois Wagner semble avoir désespéré tout à fait ; c'est, après les représentations de *Lohengrin* à Weimar pour les fêtes de l'anniversaire de Goethe, et comme plusieurs villes d'Allemagne et Bruxelles parlent de monter l'œuvre, lorsqu'il reconnaît pertinemment les causes détestables qui la font aimer, quel malentendu, quelle incompréhension ont provoqué sa vogue.

Son robuste optimisme l'ayant sauvé, il attendit pourtant près de dix ans avant d'affronter à nouveau le public.

Puis, il eut des amis ; leur nombre augmenta jusqu'à sa mort : cela facilita, dans le cadre de Bayreuth, à l'ombre du théâtre enfin construit, la croyance de Wagner en la possibilité d'une compréhension plus étendue de sa pensée.

Ses amis et les fervents adeptes que réunirent pour un temps, en Allemagne et à l'étranger, quelques cercles wagnériens auront été à peu près les seuls initiés, sans doute.

Quelqu'un disait, à Paris, au moment où l'Opéra monta pour la première fois *Tristan*, qu'il était bien trop tard alors pour cela.

L'attrait de la nouveauté n'incite plus personne à la patiente étude historique, philosophique et musicale qu'il faut, au moins faire du monde wagnérien pour y accéder et le pénétrer peut-être.

Le public s'est attaché définitivement à ce *Lohengrin* dont Wagner, jadis, eut de l'épouvante et qu'un impresario london-

nien veut montrer mieux — en effet — « arrangé en un acte court », sûr une scène de music-hall.

Dans une ville de province, au Théâtre municipal, j'entendis quelqu'un assurer, comme il descendait des hautes galeries après la représentation, que *Lohengrin* était presque aussi beau que *Faust*.

Je crois bien que chacun des épisodes de la Tétralogie ne devient pas dans l'esprit de tous les auditeurs un analogue de *Sigurd*, auquel seulement, à un certain degré de civilisation, on se peut intéresser.

— Une dame, venue dans la salle du Théâtre des Fêtes un jour où l'on s'apprêtait à jouer la *Walküre*, se réjouissait fort, d'après M. Lavignac, d'entendre *Sigurd*, qu'elle aimait beaucoup. —

Tristan nous a valu l'aveu des vains efforts que firent pour le comprendre des hommes très intelligents qui, peut-être, s'y prenaient mal — et en outre les plus amusantes bêtises qui aient été dites avec une gravité non affectée.

Ne nous étonnons donc point de ce que, préoccupé de n'être pas incomplet, un critique de ce temps, traitant le sujet de la Religion dans la musique, dans une très sérieuse revue, parlait de *Parsifal* aussi respectueusement, aussi noblement que de *Marie-Magdeleine*, des *Huguenots* et du *Prophète*, de *Robert le Diable* et de *la Juive*.

Il devient très évident, depuis Wagner, que le beau musical n'est pas généralement tel que le conçoit par exemple M. Hanslick, de Vienne (*le Beau dans la musique*) :

Les rapports bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes, qui s'accouplent, se repoussent, se fuient, s'atteignent; leur essor, leur décroissance, voilà ce qui se présente à notre esprit, dans des formes libres, et qui lui donne le plaisir esthétique du beau.

On doit accepter l'esthétique de l'allemand Hugo Riemann ou celle de M. Jules Combarieu.

La musique est une forme de la pensée. — Quel est l'objet de la pensée s'exerçant sous cette forme spéciale ? — est-il lui-même spécial ?

Que tirons-nous des sons que ne nous fournissent point les concepts (1) ?

On ne répondra peut-être jamais très exactement à ces questions.

Mais il nous faudra envisager toute musique comme mystique et d'autant plus qu'elle apparaîtra moins, un arrangement de sons conçu pour charmer l'oreille.

Mécontent de l'incompréhension inévitable que l'état d'esprit du public valait à d'admirables toiles, George Desvallières — un élève de Gustave Moreau — réclamait tantôt de voir admettre la « base mystique » des œuvres d'art :

« L'art n'est que sensation, émotion, sensibilité. »

La peinture, comme la musique, oscille entre la sensation physique et l'émotion intellectuelle sans être jamais exclusivement l'une ni l'autre, et n'est-ce point, au vrai, une autre forme de pensée sans concepts (2) ?

Le musicien pense avec des sons, le peintre avec des images. — Il n'est pas même certain que, de ce fait, le peintre soit en moins bonne posture que le musicien.

Walter Pater, dans son *Essai sur l'Ecole de Giorgione*, écrit :

Tout art aspire constamment à la condition de la musique. De la musique parce que, arrivée à son point idéal dans ses moments de perfection, la fin n'y est pas distincte du dessein, la forme du fond, le sujet de l'expression...

Telle n'est pas la différence qui existe entre les autres arts et la musique.

La musique est le plus souple de tous les arts, partant, le plus riche.

(1) Le point de vue à envisager est très exactement celui auquel se place Wagner assignant un rôle propre à chacun des deux grands éléments du *Wort-Tondrama*. La condition où s'y trouve la musique par rapport au langage parlé est précisée dans de telles propositions que le poète adresse au musicien : « Exprime ce que je ne dis pas parce que toi seul peux le dire, et mon silence dira tout, parce que je te conduis par la main. » (*Lettre à Fr. Villot.*)

(2) Gauguin disait : « Une pomme, ce n'est pas une pomme... c'est un rond. » G. Desvallières écrit : « Le mot de Gauguin précise bien la partie vivante de notre art : il nous établit, pourrait-on dire, en son point le plus mystérieux. » (*Introduction à l'Œuvre de Gustave Moreau-Bulloz.* — On peut citer Gauguin à propos de Moreau. Il eut l'intelligence des fins esthétiques de la peinture et ne prétendit point définir les éléments du langage dont il se servait. Encore moins accordait-il d'importance exclusive à aucun procédé ou de valeur définitive à aucun système. Et « ce n'est pas de lui que vous recevrez une formule algébrique pour créer des chefs-d'œuvre » (Michel Puy) — de Moreau non plus.

Toute pensée se développe dans le temps et, de même, les œuvres de la musique.

Mais je ne crois pas que les œuvres de la peinture, à un certain degré de perfection, montrent moins exactement ni plus médiatement (1), dans l'espace, les visions des peintres qui sont leur pensée.

Ainsi, une symphonie (2) est l'exposé, en son développement continu, en détail, d'une idée musicale. — Le mérite du peintre sera de saisir pour l'exprimer le moment où sa pensée plastique atteint un sommet : il ne peut la fixer dans une même œuvre qu'en un seul état. Encore cela n'est-il pas absolu.

« La fin de la peinture, disait Léonard de Vinci, est de représenter l'âme. » C'est l'âme du peintre dont il s'agit vraiment.

L'unité de l'effort humain à son période, qui met peut-être en jeu la conscience intuitive, m'apparaît assez bien dans ces œuvres complexes par les moyens employés : une composition de Moreau, un drame de Wagner.

(1) Wagner et Moreau, qui d'une part employèrent, considérablement accrues de leur propre fait, toutes les ressources traditionnelles des peintres et des musiciens, j'entends toutes celles qui ne furent pas inutiles à leurs conceptions, eurent un égal souci de dérober au public les « moyens » du métier, afin que l'œuvre apparût vraiment ce qu'elle était presque toujours : « directe ». — Robert de Montesquiou distingue les ouvrages « que nous faisons » de ceux qui paraissent avoir pour mission de « travailler eux-mêmes à la rédaction de notre moi ». — L'attention de l'amateur de tableaux peut être détournée le plus facilement d'un ouvrage achevé par l'aspect matériel que présente le revêtement de la toile : Enseignant à peindre, Moreau disait souvent : « Qu'on ne sache pas comment c'est fait. » De même Wagner, établissant sa « pâte » orchestrale, ne permit point que l'on y distinguât les timbres divers, et cela cause le premier étonnement du dilettante à Bayreuth. La place en contre-bas de l'orchestre, l'architecture du théâtre et la disposition des musiciens dans l'orchestre concourent évidemment dans ce but, mais aussi le fait d'écrire trois parties de flûtes de haut bois et de clarinettes, de diviser fréquemment les instruments du quatuor à cordes, l'apport de très nombreux instruments nouveaux (cor anglais, clarinette basse, contrebasson, trombone contre-basse, trompette basse, tubas : ténor, basse, contre-basse) et l'usage enfin, quoique très exceptionnel, d'un orgue. La sonorité allemande des instruments de cuivre permit au reste à Wagner jusqu'à la fusion des cuivres et des instruments à cordes en une sonorité nouvelle parfaitement belle dans le grave.

(2) Wagner prétend faire du drame une symphonie (Tiersot). — Les rapports du drame wagnérien avec la littérature n'ont jamais été définis très nettement en dépit de tous les efforts. Peut-être — lorsque prendra fin plus complètement le désarroi doctrinal où, selon Pierre Lasserre, l'influence de Wagner précisément a jeté la musique, marquant le commencement de la sagesse — peut-être n'apparaîtront-ils pas très différents de ceux que nous avons prétendus aux inventions de Moreau. Ici comme là une étude attentive de la genèse de l'ouvrage permettra seule de fixer les idées sur sa signification, partant sur l'importance à accorder au drame représenté sur la scène, expression partielle de la pensée de l'artiste, dans la réalisation dernière de son œuvre.

Richard Wagner, Gustave Moreau ont marqué les dernières grandes étapes de l'art et voilà en substance ce qu'ils nous ont appris et ce dont nous devons profiter.

Une portion du public, les artistes — un temps — subirent l'ascendant de telles personnalités géniales. Pourtant, ils ne retirèrent pas de fruits de leur admiration, trop vague pour être féconde — et leur culte ignorant fut vraiment un servage. Auprès d'eux, l'influence du peintre et du musicien aura été purement formelle. Les hommes préférèrent apprendre à comprendre.

Gustave Moreau, aussi bien qu'il tentait d'inculquer à ses élèves la notion parfaite de l'Art et qu'il les instruisait de ses droits imprescriptibles, leur apprenait à ne pas faire du Moreau. Ils ont, en général, profité d'une partie de ces leçons.

Si l'on croit que M. Matisse — par exemple — a besoin d'une excuse pour son œuvre, on incrimine facilement la méthode qui permit le développement de toutes les tendances et favorisa l'éclosion d'assez dissemblables personnalités. — De fait, personne ayant la responsabilité d'un atelier de peinture, quelles que soient les précautions prises, ne peut dire sans courir des risques : Chacun selon ses moyens, pour la cause de l'Art. Mais tout ne valait-il pas mieux pour le maître que d'avoir des suiveurs ?

Au reste, ne lui fallait-il pas défendre contre eux-mêmes soixante jeunes gens qui, le souhaitant depuis longtemps pour leur directeur, ayant crié deux ans après lui, étaient indiscutablement voués pour la plupart à l'imitation pâmée ?

Gustave Moreau a simplement prévu et détourné de lui — et de nous — un péril dont nous pouvons juger par analogie avec les méfaits du wagnérisme dans la production musicale.

On connaît les effets matériels, pourrait-on dire, de l'obsession de Wagner — de « ce chameau de Wagner », osait à propos l'Ouvreuse — et l'on sait que les plus grands maîtres n'échappèrent pas à l'imitation, au moins inconsciente, de son métier, de sa formule. Certains Russes encore, de ceux qui allaient chercher des conseils à Leipzig, furent fâcheusement influencés, et jusqu'à des Espagnols comme Felipe Pedrell.

De tous ceux-là combien poursuivaient — répétons ici : au moins inconsciemment — l'Art de Wagner ?

Mais il advint que cessa, à peu près vers la même époque, l'empire irraisonné et d'autant plus irritant de deux grands artistes.

L'impressionnisme naissant parut apporter une révélation capitale en peinture.

Dans l'ardeur de recherches toutes nouvelles, des peintres méprisèrent un peu Moreau, fantôme hautain, troublant, d'ailleurs inégalable, de leur avoir imposé trop longtemps l'inaction, et le dirent.

Quelle apparence toutefois, pour les contempteurs d'un art splendide ayant telles solides attaches dans la tradition, de confondre leurs adversaires attardés par l'exemple d'un mouvement surgi aussi particulier, ayant un but aussi limité que l'impressionnisme ? On condamna plus spécialement Moreau au nom de Carrière.

Carrière puisa directement son inspiration dans la nature et fut émouvant. Il se montra peintre sans presque user des couleurs. Enfin — imaginez de quelle importance cela est pour des techniciens, — Carrière dut tout ou presque tout à son entente des volumes et des plans.

Ainsi, à côté de l'artiste que certains considérèrent un moment comme l'artiste « complet » et intangible, un maître existait qui n'avait avec lui rien de commun, pas même la gamme des couleurs, pas même les lignes du dessin.

En musique, les *véristes* ou du moins les *réalistes* portèrent au wagnérisme les premières atteintes, mais après *Pelléas* seulement l'élite charmée se détacha du maître lui-même.

Le système de Claude Debussy s'y montrait, ainsi que je l'ai déjà écrit, le contre-pied minutieux du système wagnérien (1). Un musicien était né qui n'avait avec le dieu Wagner rien de commun, pas même les sept notes de la musique (2).

La déclamation, l'écriture musicale, l'orchestration, les moindres détails de la mise en œuvre dramatique, tout — comme *Pelléas* nous était révélé — éloignait dans le temps le souvenir de l'ancien charme, du merveilleux charme rompu. Non pourtant : lorsque Golaud se nomme au début du premier acte, quelques sonorités, volontairement, évoquent une dernière fois l'hé-

(1) Réponse à une enquête sur le Debussysme. V. *Le Cas Debussy-Falque*.

(2) M. Debussy emploie fréquemment les gammes par tons. — Je n'entends pas dire ici que le métier de Claude Debussy eût été ce qu'il est sans Wagner.

roïsme wagnérien, mais elles semblent alors « moquer la gloire qu'elles entonnent ».

Il advint que le dieu Wagner, quelques années durant, fut beaucoup raillé et de toutes les façons par de jeunes musiciens. Leur jeu, qui est naïf, puéril même, seulement en apparence, nous choque point cependant. Nous ne pouvons blâmer les musiciens qui célèbrent par des facéties la joie de se mouvoir librement dans le domaine des sons.

Notre civilisation actuelle, prétend-on, a la superstition de la personnalité. Je donne raison à ceux qui le pensent. Mais c'est là un mal nécessaire dont il ne faut point songer à nous passer encore : par deux fois au moins nous avons été avertis que nous n'étions pas prêts.

Restons attachés à une certaine conception de l'originalité dans la production artistique, que réformerait, si elle ne la rejetait absolument, une civilisation plus avertie — plus civilisée :

L'artiste — tel par exemple que le voudrait Hello — y serait grand. La grandeur n'est pas dans le fait, mais dans l'auteur du fait. Et il se montrerait grand, étant absolument sincère.

Entendez que si l'artiste sincère n'était pas grand, ou si, exprimant de grandes choses qui ne sont pas en lui, il n'était point véridique, pour tous la moindre de ses œuvres aussitôt trahirait l'infériorité de sa race.

ROBERT RICHARD.