

LE COURRIER MUSICAL ET THEATRAL

SOMMAIRE

Une nouvelle interprétation picturale de la Musique.....	Henri PUVIS de CHAVANNES.	
En 1859.....	L.-Ch. BATAILLE.	Les Concerts (Suite).....
Qu'en pensez-vous ?	LAQUINTE.	(Louis VIERNE. Emile TREPARD. Jean DUPERIER. Henri PETIT. Léon MOREAU. Suz. DEMARQUEZ.)
Les Théâtres		La Musique mécanique
La Quinzaine lyrique	L.-Ch. BATAILLE.	Pierre BLOIS.
	Ch. TOURNEMIRE. Robert MONTFORT. A. FEBVRE-LONGERAY.	Les Ecrits sur la Musique.....
Les Concerts	L.-Ch. BATAILLE. Simone PLE. Maurice IMBERT.	M. I.
		Le Cinéma
		Jacques FANEUSE.
		Esquisse de la Vie lyrique en Allemagne
		J. et E. PEYREBERE-GARRY.
		Informations.

Une nouvelle Interprétation Picturale de la Musique

Sous forme plastique, à la Salle Pleyel, un peintre donne une interprétation originale des "Symphonies" de Beethoven

La Semaine Musicale du 19 février nous a informé de cette curieuse nouvelle que la Salle Pleyel ouvrirait le 25 février, concurremment à l'audition du Cycle de Beethoven, une exposi-

séculaire, la musique, art cinématique qui ne se fixe pas, ne s'immobilise pas, mais dès l'instant qu'elle naît sous la main de l'homme monte, s'élargit, emplit le temple où elle est née, le



L'Andante de la Neuvième Symphonie de Beethoven, par Gustave Bourgogne.

tion de tableaux dans lesquels on pourrait voir la transposition en peinture des neuf Symphonies du génial musicien. Ainsi donc, et pour la première fois sans doute, serait réalisée la communion de deux arts : la peinture art statique, s'incarnant dans un champ limité de l'espace et sous une forme immuable et

déborde, s'en échappe et disparaît, comme la fuite des grandes ondes de la lumière et du vent dans l'espace.

La lumière, le peintre la saisit, la retient, la fixe dans la boue liquide de son pinceau ; l'architecte sur les grands pans des murailles de l'édifice ; le sculpteur dans la masse tournante

et vivants de ses statues ; mais la musique est-il possible de la fixer à jamais dès l'instant qu'elle s'échappe de la corde qui vibre, du bois ou du cuivre où elle résonne et s'amplifie, et de ces instruments de l'orchestre d'où elle jaillit comme de cent sources diverses ? Est-il possible de la transcrire sur la toile où le peintre a immobilisé les jeux de la lumière. Et encore de la revoir sur cette toile comme si elle passait en fluide élément dans notre cerveau ? De la voir et de la réentendre ? Ne serait-ce pas un énorme progrès réalisé, si à côté de la carcasse des instruments morts quand ils sont abandonnés des musiciens, pouvait demeurer sensible et vivant sur une toile le souvenir de leurs subtiles et puissantes harmonies ?

La correspondance de la peinture et de la musique, du son et de la couleur, est indéniable. Il est certains tableaux qui pourraient être mis en musique. Quel est celui qui n'a entendu chanter des musiques, même en l'absence des figures de musiciens, en présence de l'*Embarquement pour Cythère*, de Watteau, ou du *Triomphe de Flore*, de Poussin ; en présence des symphonies orchestrales des grands décorateurs Titien, Véronèse, Delacroix ; en présence des paysages de Claude Lorrain ou de Corot ? Réciproquement, la musique évoque les formes colorées du rêve ou de la vision éveillée ; et très souvent, le plus souvent peut-être, les œuvres des grands maîtres de la peinture ; n'est-ce pas d'ailleurs à travers leurs yeux que nous voyons les formes et les couleurs du monde ?

La peinture délimite et précise la vision, nous maintient dans l'extase de cette vision elle-même ; tandis que la musique nous entraîne immédiatement dans son mouvement à des visions successives. Dans cet ouvrage puissamment évocateur des formes sensibles des sons et de la couleur intitulé *La Religion de la Musique*, Camille Mauclair a montré cet éveil des images colorées dans notre cerveau et des formes plastiques à l'audition des harmonies de la musique.

Mais si l'on voulait essayer de traduire dans le rythme musical, le rythme linéaire et coloré de certaines peintures fameuses qui se sont imposées à notre mémoire par la vertu de leurs harmonies, ne ferait-on pas une sorte d'approximation plus ou moins réelle de leur valeur propre. De même si l'on voulait traduire en peinture certaines symphonies musicales, ne risquerait-on pas de s'égarer loin de leur signification véritable ? Dans l'un comme dans l'autre cas, les intentions de l'artiste peintre ou musicien, seraient singulièrement trahies par les exercices de son traducteur.

Or voici à présent que nous est montré à la Salle Pleyel, par Gustave Bourgogne, grâce aux dons du musicien et à la science de la peinture la possibilité de transcrire dans un graphisme linéaire et dans une modulation colorée la forme même de certains poèmes musicaux ; et puisqu'il s'agit ici précisément des symphonies de Beethoven à l'audition desquelles nous assistons depuis quelques jours, il nous montre la possibilité de les traduire rigoureusement et de les fixer sur la toile en formes vivantes modelées dans la lumière. Si bien que lorsque les instruments se seront tus, et que les musiciens auront abandonné l'orchestre, il reste sur les murs où les grandes vagues sonores se sont répandues ou ruisselé comme des flots de lumière, le souvenir de leur mouvement, de leurs formes et de leur diaprures dont le cerveau humain les revêtait sur leur passage.

Des jaillissements de rayons à l'aube du jour, dans les hauteurs du ciel et jusqu'aux flancs sombres de la terre ; et sur la surface réfléchissante des eaux, des jaillissements de fleurs, des courbes roses, bleues, dorées, de paysages idéalisés, tel est l'aspect premier de ces tableaux, de Gustave Bourgogne, dont chacun apporte, suivant la symphonie qu'il interprète, sa tonalité générale particulière. Quelques-uns d'entre eux sont aussi frais et nuancés que certaines toiles de Claude Monet. Mais il ne faut pas nous arrêter à leur aspect premier, il faut étudier la composition, le graphisme même de leurs lignes, les modulations subtiles de leur couleur. Ainsi on saisira la vérité de la transcription plastique qui nous est donnée ici.

Le peintre, on le verra dans les dessins préparatoires qu'il a voulu joindre à ses peintures, commence par tracer un graphique qui est, en quelque sorte, l'architecture du monument symphonique et, dans ce graphique, il transposera la gamme des sons dans la gamme des couleurs et la vue de celle-ci est capable de nous restituer l'audition de celle-là.

Dès les premières mesures de *La Marche Funèbre*, par exemple il évoque à notre esprit la marche lente et pesante de groupes d'hommes attristés suivant la dépouille du héros. Un triangle ayant sa base à la base même du tableau et dont le sommet s'élève au-dessus de la ligne d'horizon constitue la ligne architecturale de la composition sur laquelle montent les accords colorés partant du rouge sombre aux couleurs claires des mauves, des roses, bleus et ors. Comme s'en vont dans la même ascension, les accords de la musique, de sonorités sourdes aux sonorités plus claires.

On ne comprendra rien aux tableaux de Gustave Bourgogne si l'on n'a pas présentes à l'esprit ces explications élémentaires et si l'on n'est à même de se les donner. C'est le passage en l'air de la diaprure des ondes lumineuses que le savant artiste a voulu traduire. Mais hâtons-nous de dire que cet essai pictural remarquable n'est pas né à priori d'une doctrine scientifique et est né d'une émotion véritablement ressentie par le peintre. L'audition, il y a quelques années, en 1926, d'un carillon à cathédrale de Malines. Etudiant ensuite ses réactions dans la ques, Gustave Bourgogne a pu constater que l'homme est comparable à un transformateur électrique évoluant dans le champ magnétique terrestre. Les ondes de la lumière et des sons entrent simultanément en jeu dans la formation de sa pensée. Pourquoi donc l'artiste n'essayerait-il pas de les traduire ? C'est précisément, ce que Gustave Bourgogne a voulu faire.

On pourra peut-être lui objecter que chaque art a son domaine propre, que si la musique s'adresse à l'ouïe elle ne doit s'adresser qu'à ce sens, comme la peinture ne doit s'adresser qu'aux yeux ; que si la correspondance des sons des couleurs et des parfums est dans la nature ainsi que l'a magnifiquement évoqué un vers de Beaudelaire ; l'homme doit tirer de cette ténébreuse et profonde unité où les choses se mêlent des créations intelligibles à notre esprit parce que distinctes. On pourra objecter cela il est vrai. Mais rien ne vaut la démonstration d'une réussite pour légitimer un essai !

Les intentions musicales de Bourgogne l'ont conduit pourtant à des sacrifices dans l'exécution de la plastique. Il ne s'agit pas ici dans les paysages de rêve qu'il a dressés devant nos yeux de faire tourner la puissante rondeur d'une épaule la courbe d'une hanche de femme ; des êtres humains les habitent, mais seulement indiqués par quelques touches, et rassemblés en une foule, qui participe au grand mouvement des ondes de la musique et de la lumière dans l'espace illimité, fondu dans des irisations nacrées d'une suavité merveilleuse.

Ainsi voyons-nous s'évoquer une féerie de couleurs entraînée par la féerie des sons, soumise et ordonnée par elle, c'est la suite magique des neuf symphonies de Beethoven. Chacune d'elles pourrait porter le titre d'un des jeux de la lumière du jour, d'un acte de foi, d'héroïsme et d'amour de l'homme. Les deux premières seraient l'Aube et l'Aurore, la troisième l'Héroïsme, la quatrième la Création, la cinquième le Destin, la sixième la Pastorale, la septième et la huitième l'Amour et l'Enfance née de l'amour, la neuvième la Symphonie de la Joie. Tout le destin de l'homme dans le rayonnement du jour. Musique et peinture communient dans le plus haut symbolisme.

Puis la *Messe en Ré* cette dixième symphonie qui parachève ce vaste monument symphonique ; c'est l'ascension de l'âme, la porte ouverte dans l'éternité radieuse.

Conservé les qualités propres à la plastique de la peinture ; d'autre part la laisser pénétrer aux grandes vibrations sonores de la musique, lui ouvrir les champs illimités du rêve et de l'espace, telle est la réalisation que Gustave Bourgogne vient nous apporter à la Salle Pleyel.

HENRI PUVIS DE CHAVANNES.

Il s'agit de la transposition de la musique par la plastique colorée suivant la loi du parallélisme des ondes sonores et des ondes lumineuses. (La gamme sonore est parallèle à la gamme colorée du spectre).

Le peintre Gustave Bourgogne, qui est aussi un musicien, exécute un graphique dans le champ orchestral et dans un rythme complet. Il accentue comme l'aiguille de disque de phono, le rythme linéaire, distribué suivant la même ordonnance instrumentale classique que celle de l'orchestre type Colonne.

A la base, premier violon à gauche, deuxième violon à droite et altos. Violoncelles au milieu. Au-dessus les bois, plus haut la batterie. Sur les côtés du pilier d'angle les contre-basses. Aux sommets à gauche et à droite les cuivres, convergeant les sonorités au centre de gravité dans le groupe des bois.

Ce graphique est ensuite traduit en couleur dans la gamme du ton de chaque partie de la symphonie (quatre parties dans une esquisse exécutée de mémoire sur l'influence prolongée d'impressions sonores dont la nature électromagnétique sont semblables à celles enregistrées sur des fils d'acier sonores).

Le résultat est une synthèse d'éléments d'inspiration les récréant en quelque sorte et, étant donné que chez Beethoven les grandes sources étaient la nature et l'humanité, le peintre Gustave Bourgogne les a réalisées partie plastiquement partie en vibrations colorées dans leurs éléments primitifs. Gustave Bourgogne affirme ainsi doter chacune des symphonies d'un titre répondant à la cause d'inspiration.

Sur ce point il affirme être d'accord avec Wagner, Berlioz, Romain Rolland, etc., par un contrôle a posteriori.