

LA TRADUCTION PLASTIQUE DE LA MUSIQUE PAR FANTIN-LATOURE : UN PROCESSUS ÉVOLUTIF



MICHÈLE BARBE

Tout au long de sa vie, Fantin-Latour² a éprouvé pour la musique une passion des plus vives. Grâce à sa correspondance et aux témoignages de ses amis, on découvre les nombreux lieux qu'il a fréquentés pour entendre de la musique : en dehors de sa famille et de son propre foyer, les lieux privés entre amis, les salons plus ou moins mondains et les "temples" consacrés de la musique Théâtre

² Cet article reprend en grande partie une conférence donnée à l'Institut hongrois le 2 février 2017, à l'occasion de l'exposition *Fantin-Latour. À fleur de peau* au musée du Luxembourg. La conférence reprenait elle-même des éléments de deux longs articles publiés en ligne dans *L'Éducation musicale* (en mars et avril 2016) : http://www.leducation-musicale.com/newsletters/breveso316.htm#_lien2 et http://leducation-musicale.com/newsletters/breveso416.htm#_lien2. La dernière partie de l'article a été

lyrique, Concerts Populaires, Opéra, Opéra-comique, Théâtre Italien, Concerts Colonne, Concerts du Conservatoire, Concerts Lamoureux, Concerts du Petit Bayreuth, et surtout, le théâtre de Bayreuth. On apprend en outre qu'il a entretenu des relations privilégiées avec des mélomanes et des musiciens : Otto Scholderer, Edmond Maître, Antoine Lascoux, Adolphe Jullien, et bien d'autres qui figurent tous dans ses portraits collectifs ou individuels. On relève enfin un jugement très sûr en musique et une évolution de ses goûts musicaux accordés à ceux d'une élite : outre la musique classique qui l'accompagne tout au long de sa vie (Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini), les grands romantiques allemands dès le début des années 1860 (Weber, Schumann, Wagner, puis Brahms) et le romantique français Berlioz à partir des années 1870, enfin la nouvelle école de musique française vers le milieu des années 1880 (Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, entre autres)³. Il n'est donc pas surprenant que Fantin-Latour ait dédié une part non négligeable de son œuvre à la musique.

LES ŒUVRES DE FANTIN-LATOURE INSPIRÉES PAR LA MUSIQUE

D'un point de vue quantitatif, l'ensemble constitué par les peintures, lithographies et dessins en rapport avec la musique représente 20% de l'œuvre total. À l'intérieur de ce corpus "musical", trois catégories sont à distinguer : des œuvres réalistes représentant des musiciens et des concerts, des œuvres d'imagination (concerts imaginaires et allégories), enfin des œuvres se référant à des compositeurs et à des œuvres précises (hommages et transpositions) qui sont de loin les plus nombreuses⁴.

³ Pour plus de précisions, voir notre thèse de doctorat d'État : *Fantin-Latour et la musique*, Université Paris-Sorbonne, 1992.

⁴ Dans le *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour (1849-1904)* édité et établi par Victoria Fantin-Latour en 1911 (rééd. Amsterdam-New York, 1969), 544 œuvres (peintures, lithographies, dessins) sont en rapport avec la musique sur les 2745 œuvres recensées : 368 œuvres se réfèrent à des compositeurs et à des œuvres musicales (hommages et traductions), 143 sont des œuvres d'imagination (allégories ou concerts imaginaires), 33 sont des représentations réelles de musiciens et de concerts.

En ce qui concerne les œuvres d'inspiration musicale, la première est une gravure de 1862, *Tannhäuser : Venusberg* première lithographie du peintre , inspirée par le début de *Tannhäuser*, un opéra de Wagner dont il avait entendu l'Ouverture aux Concerts du Théâtre italien dirigés par Wagner en 1860, et c'est en 1864 qu'il réalise sa première peinture d'après la musique en reprenant le même sujet : *Scène du Tannhäuser*⁵.

Presque trente ans plus tard, en 1892, à un journaliste venu l'interroger dans son atelier, il revendique avoir « cherché à traduire picturalement Wagner depuis 1864 », bien avant que « naissent en foule » les wagnériens⁶. La *Scène du Tannhäuser* serait donc la première « traduction picturale » de la musique réalisée par Fantin-Latour. Bien d'autres suivront. Les œuvres musicales qui l'ont inspiré appartiennent à six compositeurs qui sont, par ordre décroissant du nombre de "traductions" : Wagner, Berlioz, Schumann, Brahms, Rossini, et Weber, et elles ont été réalisées, pour la majorité d'entre elles, entre 1876 date du premier festival de Bayreuth auquel assiste Fantin-Latour et 1889 date de la fin de ses illustrations pour l'ouvrage d'Adolphe Jullien sur Berlioz⁷.

Au sein du corpus des "traductions", il faut distinguer un groupe de lithographies d'un genre totalement inédit : onze lithographies qui comportent dans l'une de leurs marges un extrait musical sur portée écrit de la main de Fantin-Latour. Les motifs musicaux sont empruntés à cinq des six compositeurs qu'il a illustrés : trois proviennent de Schumann, trois de Berlioz, trois de Rossini, un de Wagner et un de Brahms. La majorité de ces lithographies (9 sur 11) ont été exécutées tardivement, dans les années 1892-1895.

⁵ *Scène du Tannhäuser*, 1864, huile sur toile, 97,4 x 130,1 cm. Los Angeles County Museum of Art.

⁶ Voir « Nos artistes : le peintre Fantin-Latour à son atelier », *L'Éclair*, 14 mai 1892.

⁷ Adolphe Jullien, *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres : ouvrage orné de quatorze lithographies originales par M. Fantin-Latour*, Paris, Librairie de l'Art, 1888.

Sur les œuvres de Fantin-Latour inspirées par les ouvrages dramatiques ou lyriques de grands compositeurs, les critiques d'art ont depuis toujours été divisés. Nombreux sont ceux qui estiment que le peintre tire ces œuvres uniquement des sujets des grands musiciens ; d'autres, comme Germain Hédiard, prétendent au contraire que « le sujet n'est rien, et [...] l'impression musicale est tout »⁹ ; d'autres encore, comme Arsène Alexandre, déclarent que « Fantin-Latour a cherché, non pas à nous donner une idée des phrases musicales par des scènes peintes, mais nous faire part des rêves que la musique éveillait en lui, ce qui est profondément différent »¹¹ ; enfin, Teodor de Wyzewa est l'un des seuls à affirmer que Fantin-Latour nous « donne en langage plastique l'émotion de la scène » et qu'il « rend le sens profond du drame entier »¹².

Au cours de notre propos, nous souhaitons donc clarifier ce débat et vérifier dans quelle mesure ce type d'œuvres inspirées directement par la musique relève de la « traduction d'un art par l'autre »¹³, ainsi que le déclarait Fantin-Latour à Camille Mauclair. Mais que faut-il entendre tout d'abord par « traduction » ?

TRADUIRE UN ART PAR L'AUTRE

Le peintre Eugène Delacroix a proposé dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* une définition générale de la traduction qui orientera en grande partie notre démarche. Cette définition se trouve à l'entrée « Gravure » de son *Dictionnaire*¹⁴. Pour Delacroix, les gravures anciennes qui « reproduisent » des œuvres de peintres sont de « véritables traductions ». Il en donne les raisons dans son article :

⁹ Germain Hédiard, *Fantin-Latour : Catalogue de l'œuvre lithographique du Maître*, Paris, 1906 (réimpr. dans Bourel, 1980), p. 24.

¹¹ Arsène Alexandre, *Comœdia*, « La semaine artistique : L'art de la gloire », 18 mars 1911.

¹² Teodor de Wyzewa, « Peinture wagnérienne : le Salon de 1885 », *Revue wagnérienne*, 8 juin 1885, p. 155-156.

¹³ Camille Mauclair, « Un entretien avec Fantin-Latour », *Servitude et grandeur littéraire*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 156.

¹⁴ Eugène Delacroix, « Gravure », *Dictionnaire des Beaux-Arts*, 25 janvier 1857. Reconstitution et édition par Anne Larue, Paris, Hermann, 1996, p. 107.

Gravure. Les plus anciennes gravures sont peut-être les plus expressives. Les Lucas de Leyde, les Albert Dürer, les Marc-Antoine sont de vrais graveurs, dans ce sens qu'ils *cherchent avant tout à rendre l'esprit* du peintre qu'ils veulent reproduire [...] La gravure est *une véritable traduction, c'est-à-dire l'art de transporter une idée d'un art dans un autre*, comme le traducteur le fait à l'égard d'un livre écrit dans une langue et qu'il transporte dans la sienne. La langue étrangère¹⁵ du graveur, et c'est ici que se montre son génie, ne consiste pas seulement à *imiter par le moyen de son art les effets* de la peinture, qui est comme une autre langue. Il a, si l'on peut parler ainsi, sa langue à lui qui marque d'un cachet particulier ses ouvrages, et qui, dans une traduction *fidèle* de l'ouvrage qu'il imite, *laisse éclater son sentiment particulier*.

Trois critères auxquels répondent ces gravures permettent donc à Delacroix de définir la traduction : le premier concerne *l'idée* la traduction est « l'art de transporter une idée d'un art dans un autre » ; le deuxième se rapporte à l'expression la traduction consiste à « imiter par le moyen de son art les effets » de l'autre art ; le troisième vise l'interprétation et c'est là que « se montre [le] génie » du traducteur : « dans une traduction fidèle de l'ouvrage qu'il imite, il laisse éclater son sentiment particulier ». Delacroix met ainsi en lumière deux aspects fondamentaux de toute traduction, à savoir qu'elle exige, d'un côté, la fidélité à *l'idée* et aux *effets* de l'œuvre source ; de l'autre, la liberté d'une expression personnelle.

À la fois concise et claire, cette définition nécessite cependant quelques précisions pour son adaptation au cas de la traduction picturale ou gravée d'une œuvre musicale. Dans sa définition, Delacroix ne retient que *l'idée* et pas le *sujet*. Mais *l'idée*, notamment dans l'opéra, se cache toujours derrière un *sujet* développé dans le livret de l'opéra. Ce *sujet*, composé des divers faits ou événements qui se

¹⁵ En remplaçant « langue étrangère » par « tâche », la phrase devient plus claire. Rappelons que le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Delacroix n'est qu'un projet et que sa rédaction est restée inachevée.

succèdent dans l'opéra, le peintre doit alors le condenser dans l'espace de sa gravure, et donc, nécessairement, l'interpréter.

Mais il doit aussi transporter dans son art *l'idée* de l'opéra, c'est-à-dire son « germe » ou son « noyau essentiel » selon l'expression de Benjamin¹⁷ qui se trouve, quant à lui, dans la musique. Le génie de Fantin-Latour est d'avoir été capable de percevoir ce « germe » dans un simple motif musical, généralement en début de partition, et de le transférer dans la structure interne de son œuvre sous une forme géométrique et symbolique apte à exprimer *l'idée* de l'opéra et à révéler, ainsi, son essence la plus universelle. D'une importance capitale, la découverte de la structure interne de l'image est l'un des aspects les plus délicats et les plus fascinants de l'analyse du processus de traduction chez ce peintre.

Soulignons enfin une autre particularité du processus de traduction chez Fantin-Latour : son caractère évolutif. Ses propres traductions, en effet, font généralement l'objet de nombreuses répliques ou variantes, sans doute pour des raisons variées : soit pour améliorer une composition, soit pour révéler d'autres significations de l'œuvre musicale, ou pour donner plus de place à son « sentiment particulier ». Au cours des différentes variantes, la part de fidélité à l'œuvre source et celle d'interprétation personnelle varient, et c'est ce que nous souhaitons montrer afin de mieux comprendre la complexité du processus de traduction. Pour cela, nous étudierons un cas précis : celui des *Filles du Rhin* dont il existe plusieurs versions (huit au total), versions proches les unes des autres au premier regard (à l'exception de l'une d'entre elles²¹), mais dont la multiplicité des titres qui leur sont attribués — *Rheingold*, *Rheingold: Les Filles du Rhin*, *Scène première du Rheingold*, *Souvenir de Bayreuth*, *L'Or du Rhin*... — reflètent probablement une hésitation quant à leur interprétation. Nous suivrons donc l'évolution du processus de traduction, à partir du premier dessin, exécuté peu de temps après le festival de Bayreuth en

¹⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, t. I [1972], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, 2000, p. 244-262.

²¹ Nous excluons la lithographie destinée à l'ouvrage d'Adolphe Jullien : *L'Or du Rhin. Scène première. Les Filles du Rhin* (1886), et ses trois dessins préparatoires.

1876, jusqu'à la dernière peinture sur ce sujet datée de 1888. Pour chacune des œuvres, mais plus particulièrement pour les deux œuvres les plus abouties – la gravure et la peinture –, nous vérifierons la part de fidélité et celle de liberté vis à vis du modèle wagnérien sur trois plans : le sujet, l'expression (ou les effets), l'idée.

LE DÉBUT DE *L'OR DU RHIN* À BAYREUTH

Les 27, 28, 29 et 30 août 1876, Fantin-Latour assiste à la troisième série de représentations de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à Bayreuth, l'année même où fut créé le festival. De Bayreuth, il adresse quatre lettres à Edmond Maître et une à Otto Scholderer qui rendent compte de son voyage artistique et de ses réactions après chacune des représentations. Dès son retour d'Allemagne, il effectue ses premières esquisses, et c'est vingt-deux ans tard, en 1898, qu'il achève un ensemble de plus de quarante œuvres entièrement dédié au *Ring*.

Inaugurant sa série sur la Tétralogie, les œuvres effectuées d'après le début de *L'Or du Rhin* renvoient à l'un des moments du cycle wagnérien qui avait le plus impressionné Fantin-Latour à Bayreuth. À son ami Edmond Maître, il fait part de l'émotion qui l'a étreint dès le Prélude :

« Avant l'obscurité, il y a demi lumière, on sent qu'il va se passer quelque chose de sérieux [...]. La nuit (presque) se fait. Je vous assure que cela remue très fort, puis comme des mugissements, (c'est sonore et voilé) l'orchestre fait l'effet d'une seule voix, Orgue immense ! Oh, c'est très beau, unique. Rien n'est comme cela. C'est une sensation pas éprouvée encore »²².

La « sensation » sonore que Fantin-Latour dit ne « pas [avoir] éprouvée encore » s'explique par la structure « unique » de cette page unanimement reconnue comme un trait de génie, un seul accord (Mi b majeur) se déployant sur 136 mesures pendant que l'espace sonore est graduellement envahi du grave à l'aigu par un

²² Lettre de Fantin-Latour à Edmond Maître, 28 août 1876, Bibliothèque municipale de Grenoble.

mouvement continu et ondoyant²³. André Boucourechliev a parfaitement décrit le mouvement ascensionnel et spiralé parcourant le Prélude de part en part :

[...] de l'extrême grave, puis au médium, enfin à l'aigu, un mouvement ascensionnel général traverse toute l'Introduction, onde gigantesque qui se compose elle-même de vagues, d'ondes sonores roulant les unes sur les autres ; mouvement de spirale, qui semble rester un moment immobile avant de reprendre son évolution ascensionnelle²⁴.

Au moment où la progression musicale atteint son apogée, le rideau se lève. Fantin-Latour poursuit sa lettre à Edmond Maître en décrivant le spectacle, construit lui-même sur une progression qui va de « l'obscur » à la « lueur ravissante que jette l'Or dans l'eau » :

« Le rideau s'écarte doucement et une chose sans nom, obscure, vague, petit à petit verdâtre, s'éclairant tout doucement, puis on aperçoit des roches, puis tout doucement des formes passent, repassent, les Filles du Rhin dans le haut, dans le bas Alberich, dans le fond des roches. [...].

Ces mouvements des Filles qui nagent en chantant, [sont] parfait[s], l'Alberich qui grimpe, qui ravit l'Or, l'éclairage, la lueur que jette l'Or dans l'eau, est ravissante. Là comme dans tout le reste, c'est de la sensation, pas la musique, pas le décor, pas le sujet, mais un empoignement du spectateur, c'est pas le mot qu'il faut, que spectateur, ni auditeur non plus, c'est tout cela mêlé. »

Par le terme « empoignement », Fantin-Latour exprime l'état de « saisissement » que la musique, le décor et le sujet, dans leur totale fusion, ont provoqué en lui. Fasciné par la lente métamorphose des formes, des couleurs, de la lumière, il parvient presque à nous faire ressentir ce que lui-même a éprouvé, par le rythme même de la phrase.

²³ À l'expansion progressive des registres, timbres et intensités est associée l'idée « d'une genèse, d'un monde en train de se constituer à partir du néant ». Voir André Boucourechliev, « Commentaire littéraire et musical », *L'Avant-Scène Opéra : L'Anneau du Nibelung. Prologue. L'Or du Rhin*, n° 6/7, Paris, éditions Premières Loges, nouvelle édition, novembre 1992, p. 62.

²⁴ *Ibid.*, p. 41.

Soulignant l’alternance de mouvements (« des formes passent et repassent ») et l’opposition entre deux espaces – le « haut » pour les Filles du Rhin et « le bas » ou « le fond » réservé à Alberich –, il s’émerveille ensuite de la synchronicité parfaite entre le chant et les mouvements des Filles du Rhin qui « nagent en chantant », puis évoque deux événements majeurs du premier tableau : d’une part, « la lueur que jette l’Or dans l’eau, [qui] est ravissante » – l’un des sommets musicaux de la scène –, d’autre part, « l’Alberich qui grimpe, qui ravit l’Or » – épisode très bref et intensément dramatique qui conclut la scène première. Mais sans doute est-il révélateur que Fantin-Latour inverse la chronologie des faits en terminant sa description par « la lueur ravissante que jette l’or dans l’eau », juste après avoir évoqué le *ravissement* (ou rapt) de l’or par Alberich qui, en réalité clôt la première scène de *L’Or du Rhin* dans l’obscurité totale ; comme si, pour Fantin-Latour, la lumière devait l’emporter sur les ténèbres. C’est ce que nous allons vérifier, précisément, dans les œuvres qu’il a réalisées d’après le début de *L’Or du Rhin*.

ESQUISSE POUR LES TROIS FILLES DU RHIN

La première œuvre d’après le début de *L’Or du Rhin* est un dessin conservé au musée du Louvre sous le titre *Esquisse pour les Trois Filles du Rhin*²⁹ [Fig. 1]. Portant l’inscription « *Rheingold* », ce dessin est daté du 20 novembre 1876.

Au premier regard, le dessin frappe par une exécution fébrile exprimant le jaillissement de l’inspiration et témoignant de la rapidité avec laquelle le peintre a jeté son idée sur le papier. Les figures et leur environnement sont mis en scène essentiellement par le jeu de hachures vigoureuses et multidirectionnelles, les corps étant délimités grossièrement par un trait plus épais.

²⁹ *Esquisse pour les Trois Filles du Rhin*, 1876 ; crayon noir, estompe, mine de plomb ; 21,4 x 29,8 cm ; annoté *Rheingold* ; RF 12526 recto ; musée du Louvre, département des arts graphiques.

Cependant, la composition, toute en hauteur, a fait l'objet d'une recherche certaine comme le révèlent la mise au carreau et l'ordonnance des figures qui s'inscrivent dans ce quadrillage³⁰. Quant à la progression du sombre au lumineux et aux mouvements alternés des ondines dans le Rhin, ils tiennent compte des sensations à la fois musicales et visuelles éprouvées par Fantin-Latour à Bayreuth, tout comme le large trait courbe partant du bas du dessin qui suggère le flux ondoyant du Rhin.

Fig. 1. *Esquisse pour les Trois Filles du Rhin*³¹



On reconnaît enfin les événements du début de la scène première. Des profondeurs du Rhin surgit le nain, la tête tournée vers les ondines. L'une des Filles du Rhin, entièrement nue, plonge précipitamment vers le nain les bras en avant écartés, alors que sa sœur, également nue, s'élançe vers le sommet dans un mouvement d'une grande fluidité, un bras en avant l'autre en arrière. Dans une didascalie, Wagner précise : « *Elles nagent en tous sens, tantôt vers le fond, tantôt vers le haut pour inciter Alberich à leur faire la chasse* ». Fantin-Latour pourrait donc suggérer ici l'épisode où les Filles du Rhin feignent successivement de s'accorder au nain avant de le repousser.

Tout en haut, la troisième Fille du Rhin, vêtue d'une robe la recouvrant totalement, à demi allongée sur les flots, baigne dans « la lumière éclatante » de l'or. Tout en veillant sur le précieux métal, elle illustre l'épisode dit de l'Adoration de l'or juste après la poursuite amoureuse d'Alberich et des Filles du Rhin, annoncé par une didascalie : « *Venue d'en haut, une clarté de plus en plus vive a pénétré le fleuve* ». Mais Fantin-Latour exclut le rapt de l'or qui conclut la première scène.

³⁰ La tête de l'ondine qui plonge est au centre, et la limite du récif supérieur correspond à la diagonale.

³¹ <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/26428-Esquisse-pour-les-Trois-filles-du-Rhin-max>

Qu'a voulu dire le peintre à travers le sujet et la composition de ce premier dessin inspiré par le début de *L'Or du Rhin* ? Deux figures immobiles, tournées l'une vers l'autre s'opposent aux deux extrémités du dessin, créant ainsi une certaine tension : en bas le nain noir, de dos, menaçant, prêt à bondir pour attraper une ondine ou s'emparer de l'or. En haut, l'ondine au repos, en pleine lumière, paisible mais vigilante. Entre les deux, le va et vient des deux ondines intermédiaires, joueuses et insouciantes, allant de l'un à l'autre. Qui, des ondines ou du nain va imposer sa loi ? Qui de la Lumière ou des Ténèbres va l'emporter ? À cette question primordiale posée dès le début de la Tétralogie, la réponse donnée ici est l'alternance sans fin de la lumière et des ténèbres, c'est-à-dire l'idée de l'éternel retour, l'une des nombreuses interprétations du *Ring* de Wagner.

DU CROQUIS À L'HUILE ET DU CALQUE À LA LITHOGRAPHIE (1876)

Au premier dessin ont succédé un croquis à l'huile³² [Fig. 2] et un dessin sur papier calque³³ [Fig. 3] tous deux disposés dans le même sens que le dessin initial et la première lithographie³⁴ [Fig. 4] en contrepartie, première œuvre achevée sur ce thème. Les trois œuvres datent de 1876 et sont conservées sous le titre *Rheingold : Les Filles du Rhin et Scène première du Rheingold*. Le calque est daté du « 11 décembre 1876 », quatre semaines exactement après le premier dessin, et il est conservé au musée de Grenoble³⁵. Ces trois œuvres sont très proches par leur composition en dépit de l'inversion de l'image dans la gravure. La gravure, seule, sera étudiée en détail.

³² *Rheingold : Les Filles du Rhin*, 1876, grisaille à l'huile sur toile, 52,5 x 34 cm, Brême/Berlin, Kunsthandel Wolfgang Werner. Reproduit dans *Fantin-Latour, De la réalité au rêve*, catalogue d'exposition, Fondation de l'Hermitage, 2007, Lausanne, La Bibliothèque des arts, p. 126.

³³ *Scène première du Rheingold*, crayon noir sur papier calque, non signé, daté, en haut à gauche, « 11 Decbre 1876 », 51 x 33 cm, musée des Beaux-Arts de Grenoble, inv. 63.13.

³⁴ *Scène première du Rheingold*, 1876, lithographie (crayon, grattoir et estompe, sur papier vélin brun clair), 51 x 33,7 cm (comp.), s.d.b.d. : « Fantin 76 », inscr. en h. dans la marge : « *Rheingold*, Richard Wagner », inscr. au bas dans la marge : « A Monsieur A. Lascoux, Souvenir de Bayreuth », Paris, BnF, Cabinet des estampes.

³⁵ Ce croquis aurait été probablement utilisé pour la lithographie qui a les mêmes dimensions.



Rheingold : Les Filles du Rhin (Fig. 2&3)

*Scène première du Rheingold*³⁶

Fig. 2. Croquis à l'huile, 1876

Fig. 3. Calque, 11 décembre 1876

Fig. 4. Lithographie, 1876

(© Cliché musée de Grenoble)

Dans les trois œuvres, la superposition de figures opposées et la progression de l'obscurité à la lumière rappellent le premier dessin. Mais des changements importants sont intervenus. Ils concernent, d'une part, les bras de l'ondine qui plonge formant ici un arc de cercle ; d'autre part, l'orientation de l'ondine du sommet qui ne surplombe plus majestueusement la scène en position demi allongée mais poursuit l'ascension de sa sœur, toute livrée à la lumière dont elle s'enivre, la tête renversée en arrière. Quant à l'ondine du centre, c'est elle, désormais, qui est vêtue d'une longue robe, alors que sa sœur au sommet est nue. Autre trait dominant de cet ensemble : une solidité et une rigueur constructives, quasi abstraites. Cette étape du processus de traduction révèle, nous allons le voir, un approfondissement de l'opéra et une recherche formelle très poussés, avec l'objectif probable, pour Fantin, d'être le plus fidèle possible au contenu de son modèle wagnérien.

³⁶ <http://tierradentro.tumblr.com/post/10866219132/artemisdreaming-das-rheingold-scène-première>

La double structure interne et la signification de la gravure Scène première du Rheingold

Dès le premier regard porté à la gravure [Fig. 5], un schéma géométrique et symbolique (absent du dessin) s'impose : une sorte de roue, d'une géométrie parfaite³⁷, tournant au cœur de l'image, suggéré par la forme de trois bras, les deux bras de l'ondine qui plonge et le bras arrière de celle qui remonte le Rhin [Fig. 6].



Fig. 5. *Scène première du Rheingold*, 1876

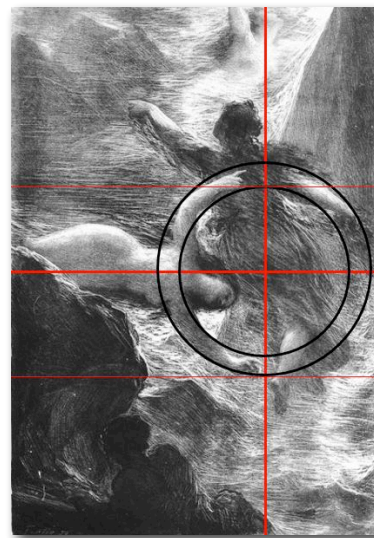


Fig. 6 : Une construction en anneau

La référence à *L'Anneau du Nibelung* de Wagner ne fait ici aucun doute, et les proportions énormes de l'anneau de la gravure sont à la mesure de la Toute Puissance qu'il symbolise. Le rôle de l'ondine qui plonge se précise alors : tenant l'Anneau entre ses bras, elle livre, pour ainsi dire, l'Anneau au Nibelung. L'épisode se situe juste après l'adoration de l'Or. Au nain qui s'étonne de ce qui brille là-haut, les ondines, inconscientes du danger qu'il représente, répondent avec ironie que « la richesse du monde appartient à celui qui transforme l'or en anneau » mais que « seul celui qui renie le pouvoir de l'amour pourra par magie imposer à l'or la forme d'anneau ». Aussi Alberich s'empressera-t-il de maudire l'amour afin d'arracher l'or au récif et de le transformer en Anneau.

³⁷ Le centre du cercle se situe à l'intersection de la verticale passant exactement entre le talon de Flosshilde et l'extrémité des doigts de celle qui plonge et de l'horizontale passant par la pointe du sein de cette dernière.

Rappelons que l'Anneau est le véritable moteur de l'action tout au long des quatre opéras. Maudit par le nain au moment où Wotan (le roi des dieux) le lui arrache pour payer aux géants le Walhalla, l'Anneau engendrera la mort de tous ceux qui le détiendront. Après que Wotan ait tenté vainement de le récupérer au cours des deux opéras centraux (*La Walkyrie* et *Siegfried*) pour échapper à son tragique destin, le conflit trouve sa résolution à la fin du *Crépuscule des dieux*, lorsque Brünnhilde (fille de Wotan), ayant récupéré l'anneau au doigt de Siegfried mort, se sacrifie par amour pour ce dernier en se jetant dans le bûcher édifié pour consumer la dépouille du héros, purifiant par là même l'Anneau de la malédiction. Alors, Flosshilde, la plus responsable des Filles du Rhin, vient soustraire l'Anneau des cendres, puis le dissout dans le Rhin, comme le lui avait recommandé Brünnhilde. L'Or retourne finalement au Rhin, tandis que les dieux périssent dans les flammes.

Dans la gravure, un autre schéma géométrique et symbolique prolonge, en quelque sorte, l'Anneau, et éclaire le rôle des deux autres ondines. On découvre ce schéma en suivant le trajet ondoyant des ondines du bas vers le haut, à partir de la courbe du bras inférieur de celle qui plonge. On en vient ainsi à dessiner tout naturellement un tracé en forme de S [Fig. 7].

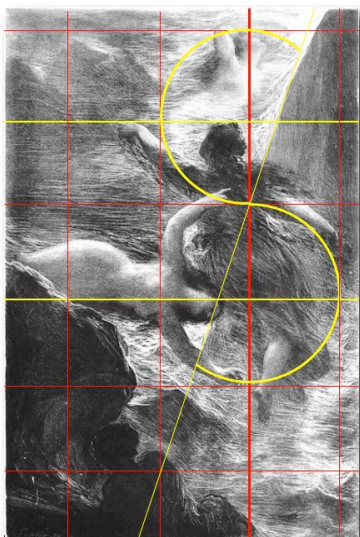


Fig. 7. Une structure en S

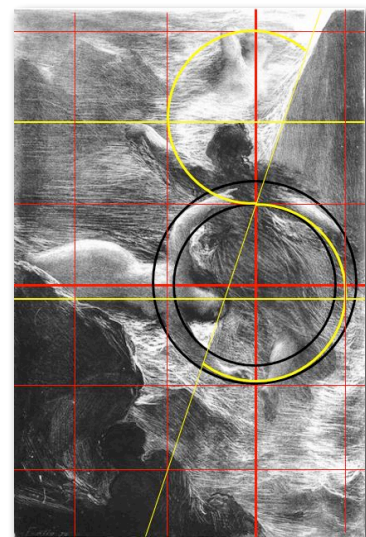


Fig. 8. Une double structure en S
et en anneau

La structure en S, comme la structure annulaire, est d'une géométrie parfaite. De même axe que l'Anneau, elle est tangente, en bas, au cercle extérieur de l'anneau, et en haut, au cercle intérieur de l'anneau, le changement de sens du S s'effectuant au niveau du dos et du bras tendu en avant de l'ondine remontant le Rhin, et la courbe supérieure du S enveloppant le corps de l'ondine en extase au sommet de la gravure [Fig. 8].

Cette structure ondoyante supportant le parcours des ondines renvoie naturellement aux mouvements ondoyants continus du début de *L'Or du Rhin*, mais plus particulièrement au motif ondoyant³⁸ des Filles du Rhin qui ouvre l'opéra³⁹, accompagné du motif des flots ondoyants [Ex. 1], qui, à Bayreuth, dictaient les mouvements parfaits des ondines.

WÖGLINDE.
 Wei - al Wa - gal Wo - ge, du Wel - le, wal - le zur Wie - ge! wa - ga - la wei - al!
 Wei - al Wa - gal Wan - der - ing wa - ters swing ye our cra - die! wa - ga - la wei - al!

wal - la - la, wei - a - la wei - - - a!
 wal - la - la, wei - a - la wei - - - a!

26520

Ex. 1. Motif des Filles du Rhin

Observons que le motif des Filles du Rhin, après une première mesure où la mélodie est descendante – une mélodie qui « plonge », tout comme plonge l'ondine inférieure –, enchaîne trois mesures dont les cellules mélodiques, surmontées chacune d'une liaison, dessinent sur la portée trois S couchés à l'horizontale,

³⁸ Dans le dernier grand monologue de Brünnhilde à la fin du *Crépuscule des dieux*, sont évoquées « les Filles ondoyantes du Rhin ».

³⁹ « Le balancement rythmique ternaire du motif des filles du Rhin » l'apparente au thème originel. Voir André Boucourechliev, *L'Or du Rhin*, 6/7, p. 42.

s'élevant progressivement et imitant le mouvement des vagues [Fig. 9]. La mélodie ondoyante et ascendante des Filles du Rhin aurait donc été traduite, dans la gravure, par le parcours ondoyant des trois ondines basculé à la verticale.

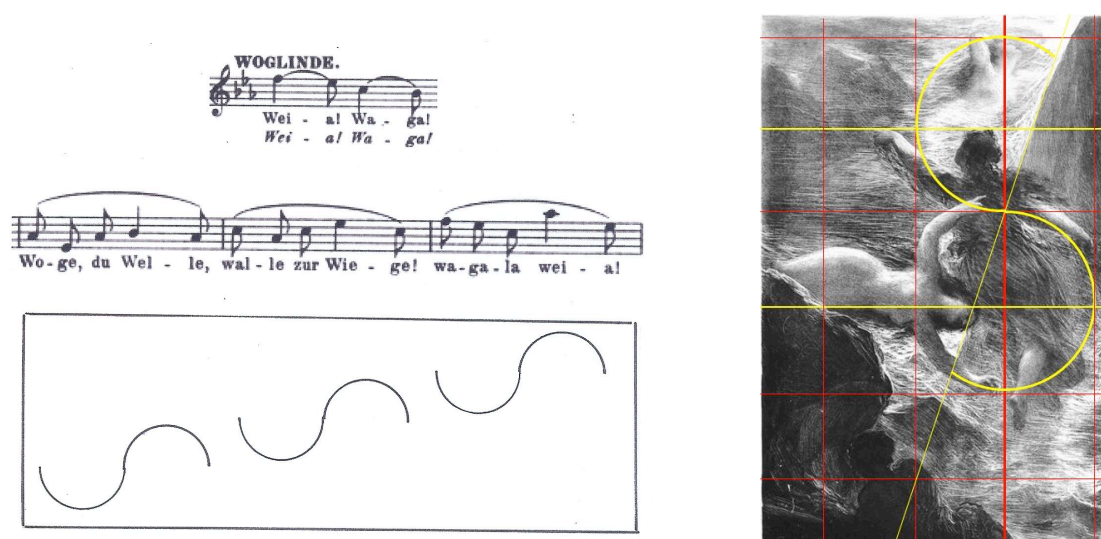


Fig. 9. Le motif des Filles du Rhin schématisé, et la structure en S correspondante

Grâce à la structure en S s'échappant de l'Anneau, le rôle de l'ondine remontant le Rhin se précise. Se trouvant à la jonction des deux courbes du S où le changement de sens s'effectue, tout en ayant un bras dans l'anneau, elle s'associe à Flosshilde, qui, à la fin du *Crépuscule des dieux*, récupère l'anneau pour le restituer au Rhin afin que l'Or y brille de nouveau. Elle « brandit en l'air, avec allégresse, l'anneau reconquis »⁴¹ mentionne la didascalie. Au même moment se fait entendre le motif des Filles du Rhin, totalement absent des deux opéras centraux (*La Walkyrie* et *Siegfried*), et qui ne réapparaît qu'à la fin du *Crépuscule des dieux*⁴³.

Il n'aurait donc pas échappé à Fantin-Latour que le motif ondoyant des Filles du Rhin ouvre et clôt la Tétralogie, et qu'une sorte de symétrie apparaît entre les scènes initiale et finale : l'anneau *livré* en toute inconscience au nain par les Filles

⁴¹ Fantin-Latour a illustré cet épisode dans la lithographie intitulée *Finale de la Götterdämmerung*, 1892.

⁴³ Le motif des Filles du Rhin résonne au tout début de l'épilogue instrumental du *Crépuscule des dieux*, puis il est repris lorsqu'« on voit les Filles du Rhin nager en cercle et jouer gaiement avec l'anneau sur les vagues apaisées du fleuve qui est peu à peu rentré dans son lit. » On l'entend, une dernière fois, alors que « le palais s'est écroulé ; par delà les décombres, les hommes et les femmes, saisis d'une violente émotion, regardent l'incendie qui se propage dans le ciel. »

du Rhin acte à l'origine de tous les malheurs qui vont se succéder au cours des quatre opéras, est finalement repris par les mêmes Filles du Rhin. Joyeuses au début, elles le seront de nouveau à la fin lorsque l'or sera restitué au Rhin. Entre temps, le monde des dieux s'est effondré, et la volonté de puissance est remplacée, in extremis, par l'amour grâce au sacrifice de Brunnhilde à la fin du *Crépuscule des dieux*. Au terme de son grand monologue, lorsqu'elle s'élance dans le brasier, résonne le motif dit de la *Rédemption par l'amour* qui, dans l'épilogue du *Crépuscule des dieux*, se superpose au thème des Filles du Rhin, avant de clore, seul, *L'Anneau du Nibelung* [Ex. 2].

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The melody in the right hand features a series of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, marked with a fortissimo (più f) dynamic. The melody in the right hand becomes more active, and the left hand continues its accompaniment. The piece concludes with a final chord marked with a double asterisk (**).

Ex. 2 : Le motif des Filles du Rhin + le motif de la Rédemption par l'amour

La mise en évidence de la double structure supportant les figures de la gravure permet donc de découvrir le lien secret établi par Fantin-Latour entre la scène première et la scène finale de *L'Anneau du Nibelung*, et comment il parvient, avec une rare capacité visionnaire et synthétique, à traduire l'essentiel du contenu de *L'Anneau du Nibelung* à travers le parcours pleinement cohérent et unifié des ondines : d'abord la trahison inconsciente de l'ondine qui révèle la toute puissance de l'or transformé en anneau ; puis, la libération, par Flosshilde, de la malédiction due à l'Anneau ; enfin, l'Adoration de l'Or après que le précieux métal ait été restitué au Rhin, signifié par l'ondine en extase s'enivrant des rayons d'Or.

Que le dessein de Fantin-Latour ait été de traduire tout *l'Anneau du Nibelung* dans la seule gravure intitulée *Scène première du Rheingold*, d'autres exemples peuvent le confirmer. Sur un croquis non daté du Cabinet des arts graphiques du Louvre⁴⁴, il avait noté lui-même : « Un seul tableau réunissant tout *Tannhäuser* ». Nous avons nous-mêmes démontré comment il avait réuni dans la gravure (et la peinture) du *Ballet des Troyens* tout l'opéra des *Troyens à Carthage*⁴⁵.

L'imitation des effets de la musique

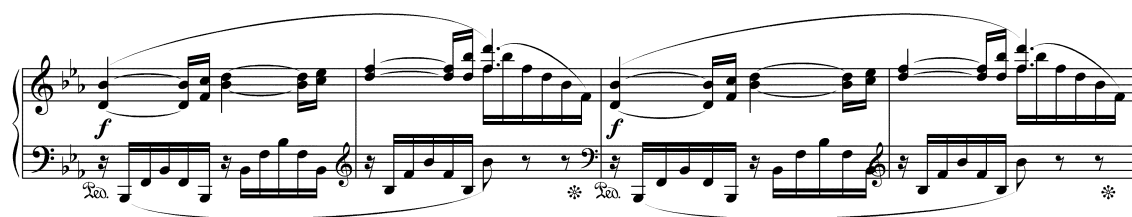
L'ondolement mélodique si caractéristique du motif des Filles du Rhin aurait donc dicté à Fantin-Latour un élément majeur de la composition, la structure ondoyante qui sert de soubassement au parcours des ondines dans la gravure. Mais d'autres motifs musicaux ont exercé encore une influence dans la gravure. Chacune des ondines, en effet, puise son énergie ou sa force intérieure dans un motif musical du début de *L'Or du Rhin*. C'est ce dont nous avons fait l'expérience, et que nous allons vérifier en comparant l'expression des formes gestuelles des trois figures féminines avec celle des motifs musicaux exprimant les actions de ces mêmes ondines. Il s'agit donc d'une expérience sensible, subjective, mais dont la rationalité ou la logique n'est pas exclue. Pour notre démonstration, nous suivrons l'ordre d'apparition des motifs musicaux dans la partition.

Particulièrement musicale, d'une grande fluidité, l'ondine vêtue qui remonte le Rhin, toute tendue vers l'avant, entre immédiatement en résonance avec un fragment musical du premier épisode : l'interlude orchestral, d'un puissant élan rythmique, construit sur le motif héroïque et ascendant du Rhin [Ex. 3]. Que Flosshilde ait été associée par Fantin au Rhin lui-même, cela n'est pas sans raison. La plus responsable des Filles du Rhin, elle rappelle à ses sœurs les ordres du

⁴⁴ Fantin-Latour, Album 4, RF 12674.

⁴⁵ « Le ballet des *Troyens* ou le drame de Didon : une interprétation gravée de Fantin-Latour », dans *Ostinato Rigore. Revue internationale d'études musicales n° 23/04 : Jean-Sébastien Bach et ses fils*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 173-206.

Rhin, leur Père, dont elle est la plus proche, et son importance dans la lithographie témoigne de son rang privilégié.



Ex. 3. *L'Or du Rhin* : Les Jeux des Filles du Rhin

Pas moins musicale que cette dernière, la Fille du Rhin qui plane au sommet de l'image, et s'enivre des rayons de l'or renvoie tout naturellement à l'épisode où Wagner dépeint le « une lumière féérique et dorée [qui] irradie progressivement les flots », l'un des fragments les plus "impressionnistes" de l'opéra que Fantin-Latour a cherché à *reproduire* dans la partie supérieure de la lithographie. Au début de cet épisode, le motif arpégé et ascendant de l'Or, émerge tout doucement au cor [Ex. 4], et éclate, à sa dernière reprise, à la trompette. C'est sur ce motif que se modèle la figure de l'ondine orientée vers la lumière irradiant du coin droit supérieur, la tête renversée en arrière.

Ex. 4. *L'Or du Rhin* : le motif de L'Or (début)

Enfin, l'ondine nue qui plonge dans les profondeurs du Rhin n'est pas seulement reliée à l'Anneau. Par son bras droit dessinant une ample courbe ascendante au centre de l'image, l'index pointé, elle attire l'attention du nain sur l'or qui « brille et luit là-bas ». Il suffit alors d'écouter la musique du passage correspondant pour percevoir immédiatement le motif décisif dont Fantin-Latour a traduit ici l'effet : le Renoncement à l'amour [Ex. 5]. Ce motif très inspiré et d'une rare intensité dramatique est chanté par Woglinde sur les paroles « Seul celui qui renie le pouvoir de l'amour, seul celui qui bannit le plaisir d'aimer, lui seul pourra par magie imposer à l'or la forme d'anneau ». Il représente l'un des moments cruciaux de la première scène, la révélation de Woglinde étant à l'origine même du drame.

Wogl. Nur wer der Min - ne Macht ent - sagt, nur wer der Lie - be Lust ver -
 Wellg. He who the sway of love for - swears, he who de - light of love for -
 gönnt?
 wrought?
 ♩. Etwas langsam.
 p zurückhaltend pp

Ex. 5. *L'Or du Rhin* : le motif du Renoncement à l'amour (début)

Quant aux deux bras en demi cercle de cette même ondine (ainsi qu'au bras arrière de celle qui remonte le Rhin) qui constituent un Anneau, ils se relient au motif dit de l'Anneau, l'un des plus récurrents du *Ring* [Ex. 6]. Présent sous diverses formes dans le dernier épisode de la scène première, il est caractérisé musicalement par une succession de tierces en descente et remontée qui, en se répétant, produit l'effet d'un anneau.

L'Anneau
 Wellgunde
 Der Welt Er - - be ge - wänne zu ei - gen,
 a

Ex. 6 : L'Anneau (version « mythique »)

À l'extrême fin de la scène il résonne lorsque le nain, en déclarant renoncer à l'amour, conquiert véritablement le pouvoir de transformer l'or en un anneau. Le rôle de l'ondine qui plonge se précise donc encore : tout en révélant au nain, de son bras dressé, la condition pour forger l'Or en Anneau – le renoncement à l'amour –, elle « livre », de ses deux bras, l'Anneau au Nibelung. Fantin-Latour anticipe ainsi le drame par la présence virtuelle de l'Anneau que suggèrent les bras de deux ondines.

À chacune des figures féminines correspond donc un, voire deux thèmes fondamentaux de la première scène : à celle qui remonte le Rhin à vive allure, le motif du Rhin ; à celle qui s'exalte de la beauté de l'Or rayonnant, la fanfare de l'Or ; à celle qui plonge en direction d'Alberich, le Renoncement à l'amour lié à son bras droit et le motif de l'Anneau suggéré par ses deux bras en forme d'arc de cercle. En donnant corps aux motifs du Rhin, de l'Or et de l'Anneau (indissociable du Renoncement à l'amour), Fantin-Latour réunit dans sa gravure les éléments fondateurs du drame wagnérien, ceux là mêmes qui apparaissent sous forme de mots dans le titre du drame *L'Anneau du Nibelung* – et le sous-titre *L'Or du Rhin*. Mais il suggère aussi que *L'Or du Rhin* est bien le Prologue de *L'Anneau du Nibelung*, comme Wagner lui-même l'a voulu.

De la double structure de la lithographie à l'essence de la Tétralogie

Nous avons vu précédemment comment la double structure de la gravure, une fois reliée aux figures féminines, permettait de comprendre la signification de l'image dans son rapport à *L'Anneau du Nibelung*, qu'elle synthétise. Reste à examiner comment la double structure, par son symbolisme, traduit l'*Idee* même du drame wagnérien.

Bien des interprétations ont été données de *L'Anneau du Nibelung*⁴⁶. On a de même beaucoup commenté l'ultime page du *Crépuscule des dieux*⁴⁷. Mais Wagner lui-même a fait part de son interprétation à Cosima qui la rapporte dans son *Journal* : « Il n'y a pas de fin pour la musique, aurait-il déclaré, elle est comme la Genèse des choses ; elle peut toujours repartir au commencement, se transformer en son contraire, mais au fond elle n'est jamais terminée »⁵⁰. L'idée de cycle et l'idée d'évolution infinie coexistent donc pour Wagner, et c'est bien ce qu'il a signifié par l'épilogue de *L'Anneau du Nibelung*, tendu qu'il est entre l'idée d'un « éternel retour » engendrée par le rappel du motif des Filles du Rhin et l'idée d'une « échappée optimiste »⁵¹ apportée par le dernier motif de la partition : la Rédemption par l'Amour.

Or, la tension du « clos » et de « l'ouvert », c'est précisément l'*Idee* signifiée par la double structure de la gravure conjuguant l'anneau fermé sur lui-même, symbole d'un mouvement cyclique qui sans cesse « repart au commencement », et le S ouvert qui peut évoluer indéfiniment et « se transformer en son contraire ». À travers la double structure de sa gravure, Fantin-Latour a donc bien transporté dans son art l'*Idee* de *L'Anneau du Nibelung* et révélé son essence la plus universelle.

Ainsi, dans la gravure *Scène première du Rheingold* qu'il a exécutée peu de temps après avoir assisté à la représentation de la Tétralogie, Fantin-Latour aurait cherché, avant tout, à être le plus fidèle possible à certains *effets* musicaux du début de *L'Or du Rhin* et à l'*Idee* essentielle de la Tétralogie. Bien des connaisseurs de

⁴⁶ Pour les différentes interprétations de la fin du *Ring*, voir Christian Goubault, « Guide d'écoute », *L'Avant-Scène Opéra : L'Anneau du Nibelung. Troisième Journée. Le Crépuscule des dieux*, n° 230, art. cit., p. 11-12 et p. 96-98.

⁴⁷ André Boucourechliev, « Commentaire littéraire et musical », *L'Avant-Scène Opéra : L'Anneau du Nibelung. Troisième Journée. Le Crépuscule des dieux*, n° 16/17, Paris, éditions Premières Loges, 1993, p. 118.

⁵⁰ Cosima Wagner, *Journal I (1869-1872)*, 23 juillet 1872, Paris, Gallimard, 1977, p. 265. Cité dans Christian Goubault, « Guide d'écoute », *L'Avant-Scène Opéra : L'Anneau du Nibelung. Troisième Journée. Le Crépuscule des dieux*, n° 230, p. 96.

⁵¹ Serge Gut, « Les difficultés d'interprétation sémantique du finale du *Crépuscule des dieux* », *Revue française de Musicologie*, 1997, 83/1, p. 96.

l'œuvre wagnérienne l'ont perçu. C'est le cas de Mallarmé, auquel Fantin-Latour avait offert sa gravure, qui considérait « avec émerveillement [...] la façon dont tout était vu à travers la musique »⁵². Plus tard, Teodor de Wyzewa (1862-1917) loua sans réserve les lithographies de Fantin-Latour, « d'un métier admirable, si profondément wagnériennes par l'harmonieuse sensualité de lignes à la fois indéfinies et pures »⁵³, qui parviennent à « rendre le sens profond de la scène et du drame en entier », ajoutant que « s'il les eût connues, Richard Wagner [...] les eût trouvées un hommage digne de sa grande âme »⁵⁴.

DE L'ESQUISSE À L'HUILE ET DU PASTEL (1876) À LA PEINTURE À L'HUILE (1888)

Les trois œuvres d'après *L'Or du Rhin* que nous abordons maintenant sont toutes trois des œuvres colorées : une esquisse à l'huile datée de 1876 [Fig. 10] *Scène première du Rheingold*⁵⁵, un pastel de la fin de la même année [Fig. 11] *Souvenir de Bayreuth*⁵⁶, tous deux proches par leurs dimensions de la lithographie, et une peinture à l'huile datée de 1888 [Fig. 12] *L'Or du Rhin* – aux dimensions beaucoup plus importantes⁵⁷, sans doute l'image la plus célèbre du *Ring* de Fantin, conservée au Hamburger Kunsthalle de Hambourg, et aussi la plus aboutie. Aussi notre analyse portera-t-elle essentiellement sur la peinture.

⁵² Lettre de Mallarmé à Fantin-Latour, 5 février 1877. Cité dans Douglas Druick et Michel Hoog (dir.), *Fantin-Latour*, catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 9 novembre 1982-7 février 1983, RMN, 1982, p. 279.

⁵³ Teodor de Wyzewa, *Beethoven et Wagner. Essais d'histoire et de critique musicales*, Paris, Perrin, 1914, p. 196.

⁵⁴ Teodor de Wyzewa, « Peinture wagnérienne. Le Salon de 1884 », *Revue wagnérienne*, tome I : 1885-1886, réédition de l'édition de Paris 1885-1888 3 vol., Genève, Slatkine, 1993, p. 155-156.

⁵⁵ *Scène première du Rheingold*, 1876, huile sur toile, 52,5 x 34,3 cm, Monsieur et Madame Françoise Hudry. Reproduit dans *Fantin-Latour, De la réalité au rêve*, op. cit., p. 128.

⁵⁶ *Souvenir de Bayreuth*, 1876-1877, pastel, 52 x 33,7 cm, Paris, musée d'Orsay. Intitulé aussi *Les Filles du Rhin. Scène première du Rheingold*.

⁵⁷ *L'Or du Rhin*, 1888, huile sur toile, 116, 5 x 79 cm, s.b.g. : « Fantin », Hambourg, Kunsthalle (5274).

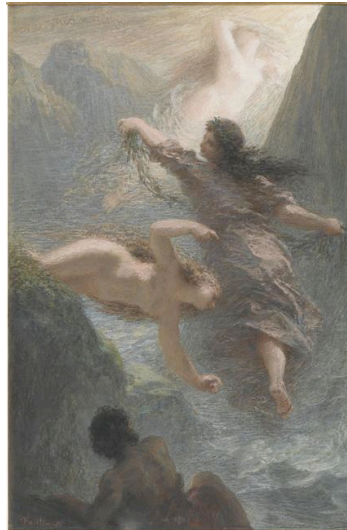
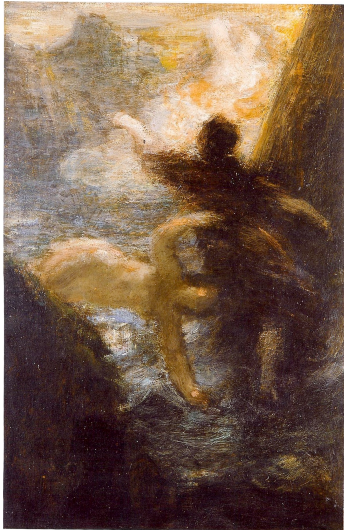


Fig. 10. Esquisse à l'huile, 1876 Fig. 11. Pastel, 1876-1877⁵⁸ Fig. 12. Peinture à l'huile, 1888⁵⁹

Douze années séparent donc la peinture à l'huile de la lithographie et du pastel. Entre temps, Fantin-Latour avait probablement entendu à diverses reprises des extraits du *Ring*, que ce soit en concerts ou dans l'intimité. Rappelons que dans les années 1885-1888, il fréquentait à Paris le Petit Bayreuth⁶⁰ et participait activement à la *Revue wagnérienne*⁶¹. Sa passion pour Wagner était donc toujours aussi vive et ses connaissances de la musique wagnérienne n'avaient pu que s'accroître. Mais le contexte en 1888 n'était plus le même qu'en 1876. Au "wagnérisme militant" des années 1860 et 1870, faisait place, désormais, le "wagnérisme triomphant", qui allait contribuer au développement du mouvement symboliste en France. Dans cette voie, Fantin-Latour s'engage lui aussi. Au Salon de 1888 où il exposait sa peinture des *Filles du Rhin*, de nombreux critiques estimèrent qu'il était le seul « symboliste pur » du Salon⁶².

Quand on compare le traitement du paysage dans le pastel et la peinture, on constate en effet que dans le premier, la représentation de la nature est plutôt

⁵⁸ <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=018064>

⁵⁹ <https://www.francemusique.fr/emissions/samedi-soir-l-opera/bayreuth-2015-l-or-du-rhin-de-richard-wagner-dirige-par-kirill-petrenko-13155>

⁶⁰ Association de concert créée par Antoine Lascoux, qui mettait Wagner à l'honneur.

⁶¹ Dix-neuf lithographies de Fantin-Latour furent utilisées pour promouvoir la revue et la cause wagnérienne.

⁶² C'est le cas d'Alfred Paulet, « Le Salon de 1888 », *Le National*, 4 mai 1888, p. 2.

proche de la réalité Fantin-Latour y traduit notamment les transparences de l'eau et ses reflets dans une manière proche de l'impressionnisme alors en plein essor⁶³, alors que dans la seconde, le rêve et l'imaginaire ont pris nettement le pas sur le réel. Gustave Geffroy, qui admira « la science profonde de coloriste » de Fantin-Latour, évoque notamment « cet or vert triomphal et mélancolique »⁶⁴ qui est la tonalité principale de la peinture.

La structure serpentine et le sujet du début de L'Or du Rhin

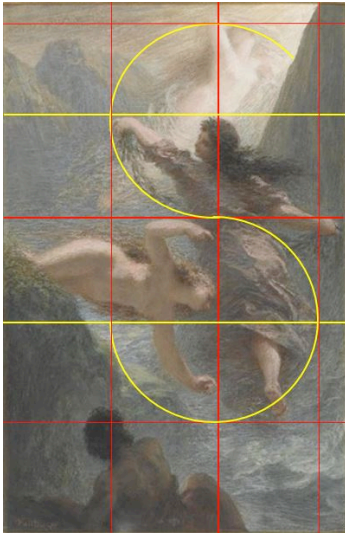
Si nous comparons maintenant l'ordonnance générale des trois nouvelles œuvres colorées, à celle des œuvres que nous avons observées précédemment, les compositions des unes et des autres, au premier regard, frappent davantage par leurs ressemblances que par leurs différences. C'est à scruter plus attentivement la structure interne des œuvres de ce nouvel ensemble qu'une différence majeure apparaît : la suppression de la structure annulaire. Les deux bras de l'ondine qui plonge et le bras arrière de celle qui remonte le Rhin ne constituent plus un anneau, et la main supérieure de l'ondine qui plonge n'est plus dirigée vers l'Or qui brille au sommet mais vers le nain qu'elle interpelle et cherche à séduire.

Abandonnant la structure annulaire, Fantin-Latour conserve en revanche la structure serpentine qui sert de soubassement au parcours des ondines [Fig. 13-14]. Mais le schéma en S, qui s'inscrit toujours dans un quadrillage rigoureux, entretient désormais avec les figures un rapport différent de celui de la gravure, d'une aisance et d'une élégance nouvelles. On observe entre autres une plus grande aération entre les formes et un enchaînement beaucoup plus satisfaisant entre les trois ondines, grâce notamment au geste de Flosshilde se retournant, et surtout, à la guirlande d'algues très incurvée se confondant avec une portion du S, sur

⁶³ En 1876 a lieu la deuxième exposition du groupe impressionniste chez Durand-Ruel.

⁶⁴ Gustave Geffroy, « Salon de 1888 : IX. Avant-dernière promenade », *La Justice*, 22 juin 1888, p. 2.

laquelle, dans la peinture, semble se poser délicatement la main de l'ondine inférieure.



Une structure serpentine

Fig. 13. *Souvenir de Bayreuth*

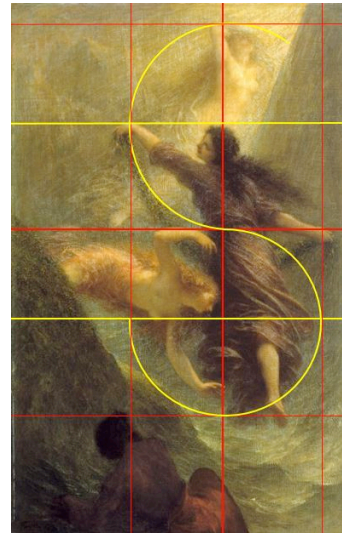


Fig. 14. *L'Or du Rhin*

Qu'en est-il alors du contenu ? En raison de la suppression de la structure annulaire, le sujet est beaucoup plus mince que dans la gravure : il se limite, comme dans le dessin initial, au tout début de la scène première – le jeu amoureux des ondines avec le nain, leurs moqueries, et l'adoration de l'Or du Rhin –, excluant totalement l'épisode où il est question de l'Anneau. Toutefois, en libérant la structure en S de l'anneau, tout en conservant l'ouverture de la composition vers le haut, Fantin-Latour donne accès à d'autres lectures de l'image, plus universelles et plus personnelles. Nous y reviendrons.

L'imitation des effets de la musique

Si Fantin-Latour paraît donc accorder moins d'importance au contenu wagnérien que dans la gravure, en revanche, il s'inspire toujours de la musique pour donner vie à ses figures. Outre la structure ondoyante issue du motif des Filles du Rhin, les gestes des ondines imitent, tout comme dans la gravure, certains motifs musicaux [Fig. 15].



Fig. 15. *L'Or du Rhin*

Ainsi, l'ondine qui plonge, d'une grande sensualité et d'une délicatesse extrême dans ses gestes, s'associe à Wellgunde (voix de mezzo), dans un épisode où elle feint d'être amoureuse du nain. S'étant *laissée glisser sur un récif profond*, précise la didascalie, elle appelle le nain (voix de baryton) : « Holà ! Doux ami ! / Ne m'entends-tu pas ? » / Alberich se retournant : « M'appelles-tu ? » [Ex. 7].

(Wellgunde hat sich auf ein tieferes Riff auf der andern Seite gesenkt.)
(Wellgunde has sunk down to a lower rock on the other side.)

ALB. (Er will ihr eilig nachklettern.) Hei - a, du Hol - der! hörst du mich
(He tries to climb hastily after her.) Hei - a, thou fair one! hearst thou me

Fal - sche!
false one!

Ruhig im Zeitmass.
pp dolce

Ex. 7. La séduction de Wellgunde

Au centre, l'allure dansante de Flosshilde (voix d'alto) et son sourire entrent toujours en résonance avec le motif ascendant du Rhin, mais une autre version de ce motif, accompagné du motif des Filles du Rhin et de celui des Flots ondoyants, au cours duquel les trois filles réunies se moquent d'Alberich [Ex. 8]. À divers moments ce motif varié du Rhin, plein d'allégresse, réapparaît, tel un refrain, ce qui peut justifier que le peintre s'en soit inspiré pour insuffler à l'ondine son dynamisme joyeux.

The image shows a musical score for three vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled WogL., WELLG., and FLOSSH. Each part has the lyrics: Wallala! Wallala! lalalei - a, lei-a-la-lei! The piano part is written in a grand staff with dynamic markings such as *f* and *p*.

Ex. 8. Les moqueries des Filles du Rhin

Enfin, celle qui plane au sommet de l'image (Woglinde, soprano) et s'enivre des rayons de l'or renvoie toujours au motif arpégé et ascendant de l'Or qui retentit d'abord au cor pendant qu'une *lumière féerique et dorée irradie progressivement les flots* [Ex. 4]. Hormis les gestes, les couleurs dont sont parées les ondines dans la peinture entrent en résonance avec la couleur des différentes voix, c'est-à-dire leur timbre, tel que Christian Merlin les a caractérisées⁶⁶. Ainsi Flosshilde, à la voix d'alto « profonde et grave », la plus « consciente de sa mission », est vêtue dans le tableau d'une longue robe « violette couleur de crépuscule⁶⁷ » qui correspond au timbre de sa voix. Wellgunde, « la plus séductrice », dont la voix de mezzo se singularise par une « couleur ambrée et sensuelle », revêt dans la peinture une draperie rousse et une abondante chevelure de même couleur, très sensuelle, en parfait accord avec son modèle. Quant à Woglinde, dont la voix de soprano se caractérise par un « timbre lumineux et cristallin », elle trouve un écho dans la couleur or de l'ondine qui fusionne avec la lumière au sommet de la peinture et dont les draperies légères et transparentes ont un effet quasi cristallin. Enfin Alberich, « chanté par un baryton à la voix noire et mordante » résonne avec le nain « noir » de la peinture, qui « surgit de l'abîme [...] tout environné d'obscurité ».

⁶⁶ Voir Christian Merlin, « Les 35 personnages du Ring. Profils vocaux et psychologiques », *L'Avant-Scène Opéra : L'Anneau du Nibelung. Prologue. L'Or du Rhin*, n° 227, Paris, éditions Premières Loges, 2005, p. 109.

⁶⁷ Gustave Geffroy, « Salon de 1888 : IX. Avant-dernière promenade », *La Justice*, 22 juin 1888, p. 2.

Ajoutons enfin que ces quatre figures, par leurs tons dominants très contrastés brun cuivré, roux, violet, or , sur une harmonie générale vert et or, composent un accord coloré d'une richesse de vibrations exceptionnelle qui concourt, avec le balancement harmonieux des formes, à la musicalité de l'œuvre.

Le « sujet intérieur » de la peinture : l'union des opposés

D'une évidente musicalité, la peinture des *Filles du Rhin* comme la nommait Fantin-Latour nous met face à un paradoxe. Bien qu'imitant certains effets de la musique de Wagner, elle ne fait pas résonner en nous la musique de Wagner, comme y parvenait la gravure. Une autre « musique » se fait entendre, une musique qui vient de l'âme du peintre et qui prend appui sur la structure serpentine déployée ici dans toute sa perfection.

Rappelons que pour le peintre Hogarth, la ligne en S dite « ligne serpentine » ou « ligne ondoyante » selon qu'elle se déploie dans un espace à trois dimensions ou qu'elle se dessine sur un plan , qu'il appelle encore « ligne de grâce » ou « ligne de beauté », était le tracé le plus accompli, en lequel résidait le principe même de beauté. Étienne Souriau, quant à lui, note dans son *Vocabulaire d'esthétique*, à propos de la spirale associée au tracé en S, que « l'harmonieuse perfection de sa courbe qui se déroule dans le Temps diffuse une charge lyrique à ce qui pourrait ne ressortir qu'à une froide géométrie »⁷⁰. Ainsi, dans la peinture, la structure serpentine, par sa perfection même, voire son lyrisme, impose-t-elle sa voix, qui n'est autre que le contenu intérieur ou symbolique de cette figure géométrique.

Un autre sujet double donc le sujet wagnérien. Maurice Denis l'appelle le « sujet intérieur » ou « subjectif ». Contrairement au sujet « extérieur » qui exige des connaissances pour le comprendre, « le sujet intérieur parle aux yeux de tout

⁷⁰ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Spirale », PUF, p. 1305. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Spirale », PUF, p. 1305.

homme doué de sensibilité et d'intelligence »⁷¹. Sans aucune connaissance wagnérienne, il est donc possible d'avoir accès au sens que le peintre a voulu exprimer sous le voile d'un sujet emprunté à Wagner. Comment le nain et les ondines incarnent-ils alors l'idée signifiée par la structure serpentine ?

Mais tout d'abord, quelle est la signification symbolique du tracé en S ? D'après le *Dictionnaire des symboles*, « la lettre S semble symboliser, comme la spirale, un mouvement d'unification entre le ciel et la terre, entre le principe masculin et le principe féminin [...]. Plusieurs interprètes y voient aussi le symbole du double processus d'évolution, ouverture vers le haut, et d'involution, courbure vers le bas [...]. Mais « ce qui domine dans ces divers perceptions, c'est le symbole d'une unité de mouvement, qui met en relation des êtres, des éléments, des niveaux différents, voire des foyers opposés. »⁷²

Comme pour toute figure symbolique, la signification est plurielle, et il est nécessaire d'adapter l'interprétation à ce que nous savons du peintre lui-même et de son œuvre, même si ce savoir reste toujours provisoire. Dans le cas des *Filles du Rhin*, deux significations de la figure en S semblent avoir une résonance particulière dans la vie et l'œuvre de Fantin-Latour : le « mouvement d'unification » entre « des foyers opposés » et le processus d'évolution, comme nous allons tenter de le montrer.

Dans la peinture, la conjonction des opposés est réalisée au centre par l'ondine qui remonte le Rhin en se retournant et qui tient par l'extrémité de ses deux bras opposés, l'un en avant, l'autre en arrière, une guirlande semi-circulaire. L'idée de centre, et aussi d'harmonie, jouée par cette ondine est renforcée par la couleur violette de sa robe, « couleur de la tempérance, faite d'une égale proportion

⁷¹ Voir Maurice Denis, *Charmes et Leçons d'Italie* [1933], Paris, Armand Colin, 1947, p. 165.

⁷² Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), « S », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, rééd. 1982, p. 836.

de rouge et de bleu »⁷³, qui symbolise « la nécessité du difficile équilibre intérieur que nous devons maintenir entre les deux pôles de notre être, fait par moitié de rouge et de bleu, de terre et de ciel »⁷⁴. Dans la peinture, le « pôle » inférieur est constitué par l'ondine sensuelle qui plonge vers l'abîme où est tapi le gnome et qui cherche à le séduire ; le « pôle » supérieur est habité par l'ondine en extase qui s'élève vers la lumière céleste.

Cette interprétation n'est pas sans résonance dans la vie de Fantin-Latour. Lui-même a vécu dans sa jeunesse un écartèlement douloureux entre deux « pôles » opposés de sa vie. Le 10 novembre 1862, il écrit à son ami Whistler :

« Je suis dans un tel état de trouble, de chercher moi-même. Penses-tu quelquefois combien il faut du temps pour de certaines natures à sortir des troubles et des folies de ce temps. Moi je me trouve quelquefois perdu dans mes songeries. Je ne sais plus où je suis. J'ai de plus que les autres, le débat entre la vie humaine et la vie artistique. » C'est alors qu'il se livre, à travers sa correspondance des années 1859-1864 et une série importante d'autoportraits [Fig. 16-17], à une introspection extrêmement lucide et sans concession.

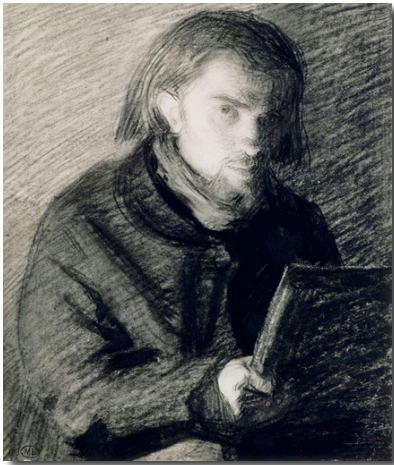


Fig. 16. *Autoportrait*, vers 1860⁷⁵



Fig. 17. *Autoportrait*, 1861⁷⁶

⁷³ *Ibid.*, « Violet », p. 1020.

⁷⁴ *Ibid.*, « Tempérance », p. 934.

⁷⁵ Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, crayon noir, estompe, fusain, lavis noir, blanc (rehaut), 14,3 x 12,1 cm, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques. https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Fantin-Latour

⁷⁶ Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, huile sur toile, 25,1 x 21,4 cm, Washington, National Gallery of Art. https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Fantin-Latour

Un ensemble de dessins sur le thème des *Vanités* [Fig. 18] et sur celui de la *Vérité* [Fig. 19] témoigne du conflit intrapsychique que Fantin-Latour a traversé durant ces mêmes années.



Fig. 18. *Vanités*, 1865⁷⁷



Fig. 19. *Le Toast, la Vérité*, 1864⁷⁸

Fréquentant avec passion, au même moment, les lieux où l'on jouait de la musique, celle-ci a été pour lui la « force harmonisante » de sa vie, le guidant dans son « combat évolutif »⁷⁹ jusqu'à ce qu'il parvienne à une vie de plus en plus harmonieuse, surtout après son mariage en novembre 1876 (à l'âge de 40 ans) avec Victoria Dubourg, peintre et musicienne.

Dans la peinture, l'ondine centrale qui relie, par un mouvement de danse, les deux ondines opposées – figures de l'amour charnel et de l'amour spirituel – joue en quelque sorte le rôle de médiation qu'a joué la musique dans la vie de Fantin-Latour, entre les deux pôles opposés de sa vie. Le thème est récurrent dans l'œuvre de Fantin-Latour. On pense notamment à ses nombreuses variations d'après *Tannhäuser* dans lesquelles la Musique (une joueuse d'aulos double) est située au

⁷⁷ Henri Fantin-Latour, *Vanités*, dessin au crayon noir, estompe, fusain, 29,9 x 37,8 cm, 4 juillet 1865, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques. <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/26348-Vanites-max>

⁷⁸ Henri Fantin-Latour, *Le Toast, la Vérité*, dessin au crayon noir, estompe, 21,4 x 29,8 cm, 11 octobre 1864, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques. http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/ignace-henri-jean-theodore-fantin-latour_le-toast-la-verite_crayon-noir_estompe_1864

⁷⁹ Expressions de Paul Diel dans *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* [1952], Paris, Payot, 1966, p. 23-44.

centre géométrique de l'œuvre, entre l'amour charnel (Tannhäuser et Vénus) et l'amour spirituel (la danse) – des variations à travers lesquelles on peut lire l'évolution psychologique de Fantin-Latour sur un quart de siècle environ.

L'évolution de la psyché est aussi ce qu'on peut lire à travers la peinture des *Filles du Rhin*. Les différentes figures s'étageant du bas vers le haut selon des directions opposées apparaissent en effet comme autant d'étapes ou de « prises de conscience » sur le chemin de l'évolution : de l'obscurité des instincts (symbolisée par le nain noir qui surgit de l'abîme ; il personnifie l'inconscient) et de l'exaltation des désirs (symbolisée par l'ondine sensuelle attirée par le monstre séduisant ; elle personnifie le subconscient), à la lucidité de l'intelligence (symbolisée par l'élan de l'ondine remontant le Rhin ; elle personnifie le conscient), et jusqu'au sommet spirituel qui provoque l'éblouissement (symbolisée par l'ondine s'enivrant des rayons de l'éclatante lumière d'or, reflet de la lumière céleste ; elle personnifie le surconscient⁸⁰). Dans cette perspective, l'ondine centrale a toujours la place la plus importante : figure du conscient ou de l'intellect, elle symbolise la spiritualisation du désir grâce à laquelle l'être humain peut évoluer et atteindre la joie suprême.

Reflet de la vie psychique – celle de Fantin-Latour et de tout être humain –, la peinture des *Filles du Rhin* résonne également avec le travail artistique – celui de Fantin-Latour comme celui de la plupart des artistes. On pense notamment à Georges Braque qui déclarait : « Partir de la cendre, de ce qu'il y a de plus bas, de plus inutile, et mener cela vers la lumière et la vie [...]. Si l'on veut avoir des chances de s'élever, il faut savoir partir du bas »⁸¹. Quant à Fantin-Latour, il semble bien qu'il ait confié à sa peinture à la fois son cheminement artistique et sa conception de l'art, voire du monde.

⁸⁰ *Conscient, Préconscient et Inconscient* sont des concepts freudiens ; *Subconscient* (littéralement "sous la conscience") est un terme introduit par Joseph Jastrow en 1906. C'est Paul Diel, dont le travail se rattache plus à Jung qu'à Freud, qui a ajouté le *Surconscient* au début des années 1950.

⁸¹ Propos rapportés par Stanislas Fumet dans : *Georges Braque*, Maeght, 1965, p. 19.

Sur son parcours d'artiste, Fantin-Latour, l'année même de sa mort, a déclaré à Jérôme Tharaud : « J'ai commencé par copier les maîtres, puis la vie. Depuis quelques années je peins mes songes. Je suis arrivé lentement de la réalité au rêve. Ce voyage a presque duré ma vie⁸². Dans ce parcours, les œuvres d'inspiration musicale⁸³ probablement associées ici au rêve se situent, pour la grande majorité d'entre elles, dans une période intermédiaire de son évolution, entre la période où domine « la copie de la vie », ou « la réalité », et celle plus spécialement consacrée aux « songes » ou au « rêve »⁸⁴. La peinture des *Filles du Rhin*, pourrait donc représenter métaphoriquement les trois étapes de son parcours artistique : « de la réalité au rêve », en passant par la musique qui fait le lien entre réalité et rêve.

En effet, les œuvres d'inspiration musicale, en développant l'imaginaire de Fantin-Latour, ont préparé les œuvres d'imagination⁸⁵. Par ailleurs, la musique a été l'occasion d'unir la réalité au rêve. C'est le cas d'une œuvre majeure, *L'Anniversaire*⁸⁶ en hommage à Berlioz, où le peintre s'est lui-même représenté parmi les personnages issus des œuvres du compositeur (Roméo et Juliette, Didon, Marguerite...) et deux muses (la Musique et l'Histoire).

Enfin, Fantin-Latour a cherché, en quelque sorte, à « musicaliser » ses œuvres réalistes, c'est-à-dire à faire "entendre" une musique toute intérieure qui vient de l'âme. Il le confie à Camille Mauclair lors d'un entretien où il explique son processus créateur. Prenant l'exemple de roses-thé qu'il était en train de peindre, il dit vouloir les exprimer, de même que ses portraits, dans un « triple sens » réunissant la réalité extérieure ou physique, la pensée rationnelle ou formelle, et la

⁸² Jérôme Tharaud, *Les Débats*, « Visite d'atelier, chez M. Fantin-Latour », 12 juin 1904.

⁸³ Les œuvres d'inspiration musicale sont abordées par Fantin-Latour dès 1862 et se prolongent jusqu'en 1904.

⁸⁴ C'est-à-dire entre 1876 – date du premier festival de Bayreuth auquel assiste Fantin – et 1889 – date de la fin des illustrations de Fantin pour l'ouvrage d'Adolphe Jullien sur Berlioz (*op. cit.*) ; ou entre la fin des copies de maîtres en 1875, et les sujets d'imagination qui domineront à partir de 1890.

⁸⁵ La comparaison de deux lithographies, l'une d'inspiration musicale – *Tannhäuser-Venusberg* (2 planche), 1876 –, l'autre d'imagination – *Pastorale*, 1896 – l'illustre parfaitement.

⁸⁶ *L'Anniversaire. Hommage à Berlioz*, 1876, huile sur toile, 220 x 170 cm. Musée de Grenoble.

réalité intérieure ou spirituelle, pour qu'ils soient vraiment « ressemblants » [Fig. 20-21]. Et de conclure :

« Actuellement on ne cherche plus tout ça, on peint les gens comme des pots de fleurs, heureux encore si on dessine l'extérieur tel qu'il est, mais l'intérieur, l'intérieur ? L'âme est une musique qui se joue derrière le rideau de chair, on ne peut pas la peindre, mais on peut la faire entendre... du moins essayer, montrer qu'on y a pensé... »

Dans un article intitulé « La vie avec les fleurs », Laurent Salomé souligne, à juste titre, que « la dialectique du masculin et du féminin met en tension toute l'œuvre de Fantin-Latour »⁸⁷. C'est ce qui apparaît, en effet, à la vue d'œuvres de styles aussi différents que les portraits d'hommes, très austères – notamment ceux qui sont regroupés dans les portraits collectifs –, et les bouquets de fleurs très subtilement colorés – associés généralement à l'univers féminin. Mais une telle observation, juste en apparence, fait abstraction de l'essentiel : le mystère "musical" qui enveloppe, et les portraits – des portraits d'« âme » –, et les fleurs – celles-ci devenant, sous le pinceau du peintre et selon son expression, « de l'âme assimilée ».



Fig. 20. *Roses dans une coupe*, 1882⁸⁸

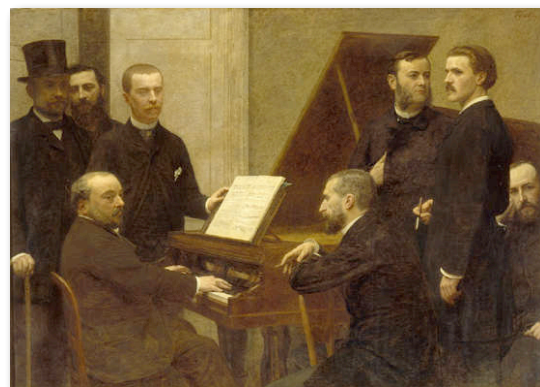


Fig. 21. *Autour du piano*, 1885⁸⁹

⁸⁷ Laurent Salomé, « La vie avec les fleurs », dans *Fantin-Latour. À fleur de peau*, catalogue d'exposition (Musée du Luxembourg, Musée de Grenoble), Les éditions RMN-Grand Palais, 2016, p. 47.

⁸⁸ Henri Fantin-Latour, *Roses dans une coupe*, 1882, huile sur toile, 36,5 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay. <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?nnumid=217>

⁸⁹ Henri Fantin-Latour, *Autour du piano*, 1885, huile sur toile, 160 x 22 cm, Paris, musée d'Orsay. https://fr.wikipedia.org/wiki/Autour_du_piano

Or, la passion de Fantin-Latour pour la musique est liée à sa mère et à ses sœurs qui jouaient du piano. La musique incarne donc pour Fantin-Latour le principe féminin. Quant à la peinture, liée à son père peintre, elle incarne le principe masculin. Lorsque Fantin-Latour déclare « [La musique] Je l'adore, j'y songe sans cesse en peignant »⁹⁰, il ne confirme pas seulement le rôle essentiel de la musique dans l'ensemble de son œuvre, il révèle en outre un désir profond de retrouver une sorte d'Unité originelle par l'union, voire la fusion de la peinture et de la musique.

Ce rêve d'Unité originelle est aussi le lieu où Fantin-Latour a rencontré Wagner et son œuvre d'art total « fondée sur un mythe androgyne réunissant la poésie et la musique, considérées respectivement comme l'incarnation du principe masculin et du principe féminin », comme le rappelle Jean-Jacques Nattiez, qui démontre, en outre, qu'« au-delà du mythe que l'intrigue de la Tétralogie raconte au premier degré », Wagner parle, dans cette œuvre, de sa propre conception de l'Art dramatique. Ainsi, les trois Filles du Rhin, au tout début de la Tétralogie, ne symboliseraient pas seulement l'Unité originelle de l'être humain et de la Nature. Elles représenteraient aussi, métaphoriquement, l'union intime de la poésie, de la danse et de la musique, c'est-à-dire l'Unité originelle des Arts⁹¹.

De manière analogue, la peinture des *Filles du Rhin*, au delà du sujet emprunté au début de *L'Or du Rhin*, représenterait, métaphoriquement, la conception de l'art et de la vie de Fantin-Latour fondée sur la musique comme facteur d'unification entre des opposés, et, en même temps, réaliserait cette union en faisant fusionner au sein même du tableau la peinture et la musique, qui plus est, dans une composition d'une grande musicalité. Un tel accord entre l'idée, la forme et l'expression explique que Fantin-Latour, dans une lettre à Madame Edwards où il

⁹⁰ Camille Mauclair, « Un entretien avec Fantin-Latour », *Servitude et grandeur littéraire*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 156.

⁹¹ Jean-Jacques Nattiez, « La Tétralogie de Wagner », *La musique, les images et les mots*, éditions Fides, coll. « Métissages », 2010, p. 167.

lui faisait part de son « envie de tenter l'exposition des *Filles du Rhin*, à l'exposition de Glasgow », parce que c'était « un milieu bien artistique », avait ajouté : « mon tableau est celui que je préfère de tout ce que j'ai fait dans ce genre »⁹².

Ajoutons que la musique n'est pas seulement le lieu où converge l'ensemble de l'œuvre de Fantin-Latour et le centre de sa vie. La musique, pour Fantin-Latour, est aussi le lieu où tous les êtres humains peuvent « se reconnaître ». Toujours à Camille Mauclair, il déclarait :

« J'ai souvent pensé que tout se tenait... Vous croyez, j'ai lu ça, à une loi commune, à une racine, à une fusion dans la conscience... Pour moi, c'est dans la musique que nous pourrions nous reconnaître⁹³. Chacun, en effet, peut se reconnaître dans la musique parce qu'elle est le miroir de l'âme et qu'en elle s'accomplit « la synthèse des polarités antagonistes du psychisme »⁹⁴.

Ces idées, aussi chères soient-elles à Fantin-Latour, n'en sont pas moins aussi celles de son temps. Faut-il rappeler la suprématie accordée par Verlaine à la musique dans son célèbre *Art poétique* (écrit en 1874) qui proclame, dès le premier vers : « De la musique avant toute chose ». De son côté, Edouard Dujardin, fondateur et directeur de la *Revue wagnérienne* (1885-1888), fait le constat, en 1920, que la revue « a aidé les Symbolistes de 1886 à prendre conscience de la profonde nécessité musicale qui s'imposait à eux »⁹⁵. Quant à la recherche de l'union des opposés, elle est, de même, l'un des thèmes récurrents de l'art à la fin du XIX^e siècle. D'après Marie-Pierre Lassus, « l'unité des contraires est un archétype de la création au tournant du siècle ». En définitive, avec *les Filles du Rhin*, Fantin-

⁹² Lettre de Fantin-Latour à Mme Edwards, 26 novembre 1891, Bibliothèque municipale de Grenoble.

⁹³ Camille Mauclair, « Un entretien avec Fantin-Latour », *art. cit.*, p. 156.

⁹⁴ Jacques Parrat, *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'édicions, 1993, p. 87. J. Parrat fait référence à Stéphane Lupasco.

⁹⁵ « La Revue Wagnérienne », numéro spécial de la *Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923, p. 149.

Latour exprimerait donc « les secrets de l'âme de son temps », selon l'expression de Jung⁹⁶. Il n'en demeure pas moins que *les Filles du Rhin* révèlent aussi les secrets de son âme.

CONCLUSION

En comparant la gravure et la peinture, on constate donc que la première témoigne avant tout de l'admiration du peintre pour l'œuvre de Wagner et de son désir de traduire aussi fidèlement que possible le contenu littéraire et musical de l'opéra, alors que la seconde se soutient seule, indépendamment de Wagner, et fait entendre sa propre musique. Ces deux étapes distinctes peuvent trouver leur explication dans ce qu'écrit Fantin-Latour à propos de ses « esquisses » d'après les maîtres du passé : « On essaie ainsi ses forces en se mettant dans les idées d'un autre avant d'avoir les siennes¹⁰¹. Dans la gravure *Scène première du Rheingold*, Fantin-Latour aurait donc *essayé ses forces en se mettant dans les idées* de Wagner, avant de pouvoir, dans la peinture, exprimer ses propres idées.

La gravure et la peinture ne sont pourtant pas sans lien l'une avec l'autre. Un schème commun en S les structure, perçu par Fantin-Latour au début de la première scène de *L'Or du Rhin*, à Bayreuth, où il fut saisi par la perfection des mouvements ondoyants des Filles du Rhin qui nageaient en chantant. Qu'un bref moment musical et visuel du tout début de l'opéra ait suffi à Fantin-Latour pour « appréhender la totalité » de la Tétralogie, comme nous l'avons démontré dans l'analyse de la gravure, cela n'a rien de surprenant. Schoenberg l'affirme : « Il suffit d'écouter un vers d'un poème, une mesure d'une pièce musicale, pour être à même d'en appréhender la totalité »¹⁰². C'est ainsi que Fantin-Latour a saisi dans les

⁹⁶ Voir Carl Gustav Jung, *L'Âme et la Vie*, Buchet-Chastel, 1963, p. 268 : « L'artiste est l'interprète des secrets de l'âme de son temps, sans le vouloir, comme tout vrai prophète [...]. Il s'imagine parler du fond de lui-même, mais c'est l'esprit du temps qui parle par sa bouche ».

¹⁰¹ Lettre de Fantin-Latour à Edwards, 30 décembre 1871, Bibliothèque municipale de Grenoble.

¹⁰² Arnold Schoenberg, « La relation avec le texte », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 134.

quatre premières mesures de la scène première de *L'Or du Rhin* le « germe » de toute la Tétralogie, c'est-à-dire son essence même : l'évolution cyclique de l'univers l'une des interprétations du S, confirmée par l'anneau qui lui est associé.

Mais à Bayreuth, au tout début de l'opéra, et sans doute dès le Prélude de *L'Or du Rhin*, Fantin-Latour a dû saisir d'abord, et de manière fulgurante, son propre idéal, un idéal qu'il greffera sur le schème en S, douze années plus tard, dans la peinture. Si la structure serpentine symbolise alors toujours l'idée d'évolution, elle n'est désormais plus associée à l'idée de cycle, mais à celle d'union des contraires, reflétant ainsi les secrets de l'âme de Fantin-Latour et l'esprit d'une nouvelle époque sur laquelle plane plus que jamais l'ombre de Wagner.

ICONOGRAPHIE : Toutes les illustrations sont référencées en note de lecture. La page de garde reproduit la photo de l'exposition « *Fantin-Latour. À fleur de peau* » du Musée du Luxembourg, Paris, 14 septembre 2016 - 12 février 2017.