

Peter DAYAN
University of Edinburgh

Whistler et la poésie du son

Tout comme Stéphane Mallarmé, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, a insisté sur la parenté profonde entre la musique et les lettres, son fidèle ami James McNeill Whistler a voulu présenter la peinture comme un art analogue à la musique. Et de même que, chez Mallarmé, le rapprochement entre musique et poésie semble en premier lieu servir à suggérer que celle-ci, autant que celle-là, a pour but, non la communication, non le "reportage" ou la narration¹, mais quelque chose de plus mystérieux ; de même, Whistler parle de la musique afin de nous faire comprendre que, dans ses tableaux, il faut chercher autre chose qu'une représentation. Le symbole le plus clair et le mieux connu de cet appel à la musique, comme refus de la représentation en peinture, se trouve dans les titres dits "musicaux" que Whistler donna à plusieurs de ses tableaux. Le premier en date de ces titres est "Symphony in White". D'où lui est donc venue l'idée d'utiliser ce titre musical ? Non pas d'une symphonie, mais d'un poème. C'est ce qu'a constaté dès 1953 Calvin S. Brown², dans un bel article intitulé "The Color Symphony before and after Gautier"³.

Brown fait remonter la préhistoire de ce titre à 1844, date de composition d'un poème de Théodore de Banville intitulé "Symphonie de la neige". Cette "Symphonie de la neige", peu connue aujourd'hui (comme la plupart des poèmes de Banville), est divisée en six parties de longueur inégale. Chaque partie contient la description d'une scène où la couleur dominante n'est autre que le blanc : neige, ciel pâle, écume, nacre, bouton de rose blanc, chair de femme blanche, hermine, et ainsi de suite. C'est dans la dernière strophe de la première partie, et dans la première strophe de la dernière partie, que le lien entre ces blancheurs et la musique est suggéré :

Mais moi, j'aime à songer devant cette harmonie,
Et toutes les blancheurs des rêves anciens

¹ Je pense, par exemple, à cette célèbre phrase de "Crise de vers" : "Narrer, enseigner, même décrire [...] l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains." Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée par B. Marchal (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003) p. 212.

² Calvin S. Brown est aujourd'hui reconnu, à juste titre, comme l'un des grands précurseurs de la discipline qui se nomme, depuis une quinzaine d'années, "Word and Music Studies". Le deuxième volume de la série "Word and Music Studies", publiée depuis 1998 par Rodopi, lui fut d'ailleurs dédié : *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, edited by J.-L. Cupers and Ulrich Weisstein (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000). Ce volume contient un recueil de onze articles de Brown, précédés de quelques essais qui examinent, développent, et prolongent son travail et les perspectives qu'il a ouvertes.

³ Calvin S. Brown, "The Color Symphony before and after Gautier", *Comparative Literature* V, Fall 1953, pp. 289-309.

Mettent d'accord leurs voix pour une symphonie,
Et leur rythme plaintif me prend dans ses liens.

[...]

Ainsi la Rêverie en mon âme s'épanche,
Et, le front caressé par ses folles fraîcheurs,
J'entends s'épanouir en moi (divine Blanche !)
L'accord mélodieux de toutes les blancheurs.⁴

Je me permets de voir en l'expression "divine Blanche" un jeu de mots. Quelques vers plus haut, Banville avait évoqué une femme nommée Blanche, qu'il rappelle sans doute ici. Mais la "blanche", bien entendu, c'est aussi une note de musique, qui vaut deux noires. Notre "divine Blanche", ici, est-elle une femme, ou une note musicale ? voire la note de "l'accord mélodieux de toutes les blancheurs" ? Après tout, la blanche est une note dont la couleur dominante, c'est justement le blanc ; elle aurait donc bien droit de cité dans ce poème.

Droit de cité, oui, sans doute ; mais de quel ordre seraient les rapports, dans ce poème, entre cette blanche, cet accord mélodieux, et la symphonie ? La question peut sembler naïve ; en fait, elle est essentielle. Ou plutôt : l'essentiel, c'est que, dans le poème de Banville, aucune réponse ne soit donnée, et que la question elle-même soit, pour ainsi dire, disqualifiée.

Pour un musicien, voire pour tout amateur de musique, surtout dans le contexte de l'époque de Banville, le mot "symphonie" évoque un morceau long de vingt minutes au moins et comportant plusieurs sections ou mouvements (normalement quatre), ayant chacun un caractère différent. Un accord, par contre, ou une blanche, dure tout au plus quelques secondes, pendant lesquelles, le plus souvent, elle ne change guère. Cependant, Banville ne semble guère s'intéresser à la distinction entre les deux. Le caractère spécifique, distinctif, de la symphonie, son ampleur et la variété qu'elle renferme, ne semble pas retenir son attention, malgré son titre symphonique. Ce qui manque, dans ce poème, c'est ce qui va manquer dans toutes les "color symphonies" qui lui feront suite au XIX^e siècle, tant en poésie qu'en peinture : le parallèle avec la symphonie manque totalement de rigueur ou de spécificité, à tel point que la comparaison entre le poème et la musique ne s'inquiète pas le moins du monde de la différence entre une symphonie tout entière, et une seule note. Ce qui devrait suffire à démontrer qu'il n'existe aucune véritable analogie formelle ou thématique entre la symphonie en musique d'une part, et la symphonie en vers ou en couleurs d'autre part. C'est ce qu'a bien remarqué Calvin S. Brown :

⁴ Banville, "Symphonie de la neige" (*Les Stalactites*), vers 13 à 16 et 73 à 76.

The symphony, however, is entirely metaphorical; there is no attempt in the poem itself to reproduce or suggest any sort of musical procedures, structures, or impressions. And in this respect also Banville set a pattern which was to be rather generally followed.⁵

Cependant, la symphonie reste entièrement métaphorique ; nulle tentative de reproduire ou de suggérer dans le poème lui-même des procédés, des structures ou des impressions proprement musicaux, à quelque niveau que ce soit. Et en cela également, Banville établit un modèle que ses successeurs n'ont pas manqué d'imiter.

Après Banville, il y eut, bien entendu, Gautier, dont la "Symphonie en blanc majeur" est restée bien plus célèbre que la "Symphonie de la neige". Voici ce que Brown en dit :

the musical implication of the title seems gratuitous. There is nothing whatsoever in the words, imagery, or structure of Gautier's poem to support the suggestion.⁶

l'allusion à la musique dans le titre semble gratuite. Il n'y a absolument rien dans les mots, dans les images, ou dans la structure du poème de Gautier, qui en justifie l'implication.

On dirait que cela semble à Brown un défaut de ces poèmes : que pour lui, si, dans un poème, on évoque une symphonie, on se doit de créer quelque lien tangible entre le genre musical en question, et le poème. Et il faut dire qu'en cela, Brown a été suivi par une foule de critiques qui cherchent inlassablement à montrer que tel ouvrage littéraire reproduit telle caractéristique structurale de tel genre musical, voire de telle œuvre musicale spécifique, qu'il s'agisse de symphonies ou de sonates, de fugues, de variations, ou du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Du moins Brown a-t-il eu l'honnêteté de reconnaître que rien, en l'occurrence, ne justifie vraiment de tels parallèles. Cependant, la question que Brown ne s'est pas posée, qu'encore aujourd'hui on pose trop peu à mon goût, est la suivante : pourquoi cette obstination à rester sur un plan métaphorique, à refuser le spécifique ? Après tout, un virtuose du vers tel que Banville aurait très facilement pu nous offrir une vraie symphonie poétique, en quatre mouvements, avec allegro, andante, scherzo et trio, et finale. Il ne l'a jamais fait. Et il y a une très bonne raison à cela, une raison qui tient au principe même de son esthétique. Nous en reparlerons. Revenons d'abord un pas en arrière, au cheminement du titre "Symphonie de la neige / en blanc majeur / Symphony in white".

Entre la "Symphonie en blanc majeur" de Gautier et la "Symphonie in white" de Whistler, selon les whistlériens, il y a un relais : c'est un critique d'art du nom de Paul Mantz⁷. Le tableau aujourd'hui connu sous le titre "Symphony in White, no. 1"⁸ fut

⁵ "The Color Symphony before and after Gautier", p. 291.

⁶ "The Color Symphony before and after Gautier", p. 292.

⁷ Pour se renseigner sur de tels détails concernant la vie de Whistler et le devenir de ses œuvres, il existe une ressource incontournable : la magnifique édition en ligne de sa correspondance, établie et annotée par l'équipe whistlérienne de l'université de Glasgow. Voir www.whistler.arts.gla.ac.uk. Voir également, sur

d'abord exposé à Londres en 1862 avec le titre "The White Girl", puis à Paris, en 1863, avec le titre "La Dame blanche" (au Salon des refusés, tout comme le "Déjeuner sur l'herbe" de Manet). Paul Mantz a vu la "Dame blanche" au Salon des refusés, l'a appréciée ; et dans un article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* en juillet 1863, il décrit le tableau comme une "symphonie du blanc", renvoyant au poème de Gautier, déjà célèbre. L'expression a dû plaire à Whistler, puisqu'il l'a reprise à son compte et en a fait le titre, non seulement de ce tableau-ci, mais de deux autres tableaux, "Symphony in White no. 2" et "Symphony in White no. 3", et qu'il a fait de l'emploi de ces titres dits "musicaux" l'emblème de son esthétique, en réaction contre l'anecdote en peinture – ce qui présuppose, n'est-ce pas, que la symphonie est ce qu'il y a de moins anecdotique en art.



l'histoire du titre de ce tableau, "The Phantasm of Æsthetic Autonomy in Whistler's Work: Titling *The White Girl*" par Aileen Tsui, *Art History* volume 29 issue 3, pp. 444-75.

⁸ Actuellement à la National Gallery of Art, Washington. L'image peut se consulter en ligne sur [http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=12198&image=0&c=.](http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=12198&image=0&c=)

Je ne sais si Whistler avait lu le poème de Banville ou celui de Gautier. Sans doute ne lisait-il pas énormément. Par contre il aimait bien causer avec les poètes, il connaissait Banville et Gautier, et même s'il ne l'a pas lu, il devait connaître l'existence et le titre du poème de Gautier, ne serait-ce que par l'article de Mantz, qu'il a bien lu. Mais qu'il ait connu ou non les poèmes en question, il est certain qu'il partageait un trait essentiel de l'attitude de nos deux poètes envers la musique : c'est qu'il fallait que tout renvoi à la musique pure, à la musique sans paroles, reste, pour utiliser le mot de Brown, métaphorique, et non pas spécifique. Cette absence de spécificité est encore plus évidente dans le tableau de Whistler que dans les poèmes de Banville et de Gautier.

Avant de revenir sur l'explication de cette absence de spécificité, remarquons deux autres similarités entre les "symphonies" des poètes, et les trois "symphonies en blanc" de Whistler. Premièrement : tous contiennent des portraits de femme ; la femme en question semble immobile, vêtue de blanc, et est associée à une fleur. Et ensuite : la notion de symphonie est toujours reliée à celle d'une harmonie de tons, d'un "accord mélodieux", d'une similarité entre les couleurs de la femme et celle des objets qui l'entourent. Cela peut bien sembler sans rapport évident avec le sens proprement musical du mot "symphonie" au XIX^e siècle. Par contre, sans doute pourrait-on interpréter le sens étymologique du mot de façon à justifier ce sens harmonique : la symphonie, ce serait des sons qui vont ensemble. Encore une fois, nous y reviendrons.

L'explication la plus claire, en apparence, de toute façon la plus célèbre, que Whistler ait publiée de ses titres musicaux se trouve dans un article intitulé "The Red Rag", publié pour la première fois en 1878⁹, et repris douze années plus tard dans son livre *The Gentle Art of Making Enemies* :

As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject-matter has nothing to do with harmony of sound or of colour.

The great musicians knew this. Beethoven and the rest wrote music – simply music; symphony in this key, concerto or sonata in that.

On F and G they constructed celestial harmonies – as harmonies – as combinations, evolved from the chords of F or G and their minor correlatives. This is pure music as distinguished from airs – ¹⁰

De même que la musique est la poésie du son, de même la peinture est la poésie de la vue, et le sujet n'a rien à voir avec l'harmonie des sons ou des couleurs.

Les grands musiciens le savaient. Beethoven et les autres écrivaient de la musique – rien que de la musique ; symphonie en telle tonalité, concerto ou sonate en telle autre.

Sur *fa* ou sur *sol* ils ont bâti des harmonies célestes – en tant qu'harmonies – en tant que combinaisons, par évolution, depuis les accords de *fa* ou de *sol* et de leurs corrélatifs mineurs.

⁹ Dans *The World*, le 22 mai 1878.

¹⁰ "The Red Rag", in *The Gentle Art of Making Enemies* (London: Heinemann, 1890), p. 127.

C'est de la musique pure, par opposition aux airs –

Notons d'abord que Whistler emploie ici le mot "symphony" très explicitement avec le sens qu'il avait au 19^e siècle, et non pas au sens étymologique, prenant pour exemples "Beethoven and the rest". (Soit dit en passant: le fait que "Beethoven and the rest" soient évoqués par Whistler au moyen de verbes au passé s'explique, à mon sens, par sa perspective sur l'histoire de la musique. La symphonie "pure" était généralement ressentie en Angleterre comme appartenant, justement, à l'époque révolue de Beethoven ; le compositeur moderne par excellence, c'était Wagner, dont la musique, telle que Whistler en avait dû en entendre parler, n'était pas "pure", puisqu'on associait Wagner, non pas à des symphonies, mais à des opéras.) Mais notons également la confusion entre symphonie et harmonie, comme si les deux mots étaient quasiment synonymes. C'est le même syndrome que chez Banville, qui, on s'en souvient, ne semblait pas s'inquiéter outre mesure de la distinction entre un accord et une symphonie.

Gautier, dans le texte de sa "Symphonie en blanc majeur", va plus loin. Il ne parle ni de symphonie, ni d'accord, ni d'harmonie, ni même explicitement de musique. Par contre, il évoque discrètement sa dame blanche en train de jouer du piano :

L'ivoire, où ses mains ont des ailes,
Et, comme des papillons blancs,
Sur la pointe des notes frêles
Suspendent leurs baisers tremblants ;

Est-ce que cette pianiste jouerait par hasard une symphonie, réduite pour piano ? La question semble parfaitement hors sujet. Car ce qu'on nous montre ici des doigts de la pianiste, ce n'est pas qu'ils produisent ou provoquent un son. On dirait qu'ils ne *font* pas de la musique, ne dominent pas la musique, ne produisent pas telle ou telle œuvre musicale : entre ces doigts et le son musical lui-même, le contact se réduit à des baisers suspendus. Cela peut bien rappeler, par exemple, le "piano que baise une main frêle" de Verlaine¹¹, ou encore la "délicate phalange" que la Sainte, "Musicienne du silence" dans le poème de Mallarmé du même nom, "balance / Sur le plumage instrumental"¹². Dans tous ces poèmes, l'absence de spécificité dont se plaignait Brown devient plus que cela : je serais tenté de l'appeler une sorte de pudeur, un refus systématique de nous présenter le son musical concrètement, comme faisant partie d'un morceau de musique que le poète nous préciserait pour que nous puissions être certains de pouvoir l'entendre. Au contraire, la musique ici se résume en un suspens entre la femme et l'instrument, sans que le son soit précisé. Or, c'est là bien ce que l'on voit dans toutes les peintures à l'huile

¹¹ C'est la cinquième des "Ariettes oubliées", dans *Romances sans paroles* ; voir Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962), p. 193.

¹² Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome I, édition présentée par B. Marchal (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998) pp. 26-7.

de Whistler qui représentent des femmes et des instruments de musique. La personne qui touche l'instrument ne fait, justement, que le toucher. On ne voit jamais de partition musicale, jamais de précision quant à la musique dont elle jouerait. Le doigt touche la corde du violon ou du shamisen, touche le clavier du piano, mais sans que la corde vibre ou que la touche du piano soit baissée ; on le voit dans un moment de suspens : à peine un accord, et certainement pas une symphonie¹³. L'unique peinture à l'huile de Whistler dans laquelle on voit une femme jouer du piano, c'est "At the Piano", qui date de 1860 environ¹⁴. Dans ce tableau, aucune partition ; aucun mot n'est visible ni suggéré (personne ne chante), et les doigts de la pianiste effleurent à peine le clavier. La musique elle-même est comme suspendue.



Il est clair que pour Whistler, la musique tout court, la musique par excellence, la musique en ce qu'elle a d'essentiel, c'est ce que nous appellerions aujourd'hui la musique absolue, sans attaches référentielles, sans "subject-matter" visible ou fixe, sans paroles et sans programme : la symphonie, la sonate, le concerto. Pour lui, la valeur de ces formes musicales semble se résumer dans le mot "harmonie". Rappelons le rôle central de ce mot dans sa description, dans "The Red Rag", des œuvres des grands musiciens : "Sur *fa* ou sur *sol* ils ont bâti des harmonies célestes – en tant qu'harmonies – en tant que

¹³ Sur l'iconographie musicale dans l'œuvre de Whistler, voir la remarquable thèse de doctorat (non encore publiée) d'Arabella Tenniswood-Harvey : *Colour-music: musical modelling in James McNeill Whistler's art* (University of Tasmania, 2006).

¹⁴ Il s'agit donc de l'un des tout premiers grands tableaux de Whistler (actuellement à la Taft Museum of Art, Cincinnati, Ohio).

combinaisons, par évolution, depuis les accords de *fa* ou de *sol* et de leurs corrélatifs mineurs". Pourtant, du point de vue de la musique elle-même, des musiciens ou des musicologues, cette analogie entre la symphonie et l'harmonie est pour le moins étrange. Un accord peut constituer une harmonie ; une harmonie peut durer facilement le temps d'une blanche ou deux ; mais une symphonie, ou un concerto, ou une sonate n'est pas fait uniquement d'harmonie. Au contraire, il était évident, non seulement au XIX^e siècle, mais déjà à l'époque de Rameau, que les "grands musiciens" se distinguent des musiciens médiocres non pas par la constante qualité harmonieuse de leur écriture, mais par leur emploi de la dissonance, par le dosage et la temporalité de la dissonance, de cette dissonance qui naît tout d'abord des notes de passage, de ces notes d'une mélodie qui ne sont pas comprises dans l'harmonie. Or Whistler parle ici obstinément, comme il le fait toujours dans de tels contextes, d'harmonie et non pas de mélodie. Il refuse les "airs", qui ne seraient pas de la "musique pure". C'est comme s'il voulait nier la temporalité de la musique, la progression des sons qui ne correspond pas simplement aux règles de l'harmonie. On trouve une tendance analogue chez nos poètes. La musique, de même, pour eux, semble quasi suspendue à un accord : le "mélodieux accord" de Banville suggère, justement, la réduction de la mélodie à l'harmonie, du déroulement dans le temps à une seule blanche. Pourquoi ? Je dirai : justement pour évacuer cette spécificité du style individuel, de l'œuvre individuelle en musique qui résulte de l'emploi de la dissonance. Ce que Whistler ne veut surtout pas faire, c'est évoquer une musique spécifique à laquelle on pourrait comparer sa peinture par des traits concrets, tels que Calvin S. Brown pourrait les désirer.

Whistler ne nous dit pas plus de quelle poésie il s'agirait lorsqu'il dit que "la peinture est la poésie de la vue". Aucune comparaison concrète n'est invitée entre sa peinture et telle œuvre littéraire. Cela relève d'un principe, pour lui : il a toujours refusé qu'on voie un lien quelconque entre une œuvre littéraire préexistante et une de ses peintures. Ce refus est motivé par un rejet de l'anecdote. La littérature, selon Whistler, raconte des histoires, se déroulant dans le temps ; alors que le tableau est fait de rapports intemporels, hors temps, entre les couleurs qui le composent. La relation entre peinture et musique est plus complexe. Sur un plan, Whistler revendique une parenté entre elles : toutes deux sont des arts de l'harmonie. Mais tout en acceptant cette similarité d'ordre général, il refuse toute analogie entre telle peinture et telle œuvre musicale spécifique. Et pour tenir à distance l'œuvre musicale, il utilise de nouveau, quoique de manière plus subtile, l'opposition entre déroulement dans le temps et harmonie intemporelle qui lui avait servi à repousser l'anecdote littéraire. Il réduit la symphonie, dont le trait musicologique dominant est l'importance, la richesse, et la complication d'une forme musicale qu'on reçoit dans le temps de l'exécution au concert, à quelque chose qui n'a aucune forme dans le temps : à l'harmonie. Il évacue l'œuvre symphonique, pour n'évoquer qu'une substance musicale ; encore une fois, suspendue dans le temps.

Mais, à y regarder de plus près, cette situation ambiguë de la musique, temporelle par ses œuvres mais intemporelle par son essence, ne serait-elle pas également, dans ce

passage si dense et si étrangement expressif du "Red Rag", celle de la poésie ? "De même que la musique est la poésie du son, de même la peinture est la poésie de la vue, et le sujet n'a rien à voir avec l'harmonie des sons ou des couleurs." Ce qui importe dans la poésie, en fin de compte, ce ne serait donc pas le sujet, mais l'harmonie ; pas l'anecdote, après tout, mais la même qualité intemporelle, suspendue, qui définit *aussi* l'essence même de la musique comme de la peinture.

Ainsi, à bien le comprendre, le discours de Whistler ne fait, de ce point de vue, aucune distinction entre les trois arts dont il est ici question : musique, poésie, peinture. Tous trois ne valent, en tant qu'art, que lorsqu'ils sont ressentis comme harmonie, comme *purs*, c'est-à-dire non anecdotiques, non représentatifs, non matériels, intemporels. Or aucun, dans sa présence physique, ne satisfait, strictement, à cette exigence. Aucun n'est purement harmonie. Aucun n'échappe à la fois à l'anecdote, au sujet, et au déroulement dans le temps. Comment ne pas se sentir empoisonné par cette étrange condition, qui veut que chaque art, par la matérialité même qui le constitue, trahisse son essence ? Seule ressource, unique recette pour sauver chaque art de lui-même, de ce qui le menace depuis son intérieur de corps physique : il faut, pour apprécier une œuvre, savoir le ressentir comme appartenant métaphoriquement (non concrètement) à un autre art. La peinture sera une symphonie – mais seulement par métaphore, ce qui lui permettra d'emprunter à la musique seules les qualités qui peuvent et doivent être communes aux deux arts : celles qui échappent, comme l'avait bien constaté Brown, à toute analyse. De même, la musique sera poésie – mais métaphoriquement : elle lui empruntera, non pas ses formes physiques, ni sa langue référentielle, mais, au contraire, la seule et même propriété que la poésie, à son tour, aura empruntée à la musique, qui n'est au fond que le caractère propre de tout art, toujours mystérieux, jamais présent dans la matière même de l'art qu'on a sous les yeux ou dans les oreilles.

Résumons-nous. La façon dont Whistler parle ici de la poésie comme de la musique refuse toute analyse, parce qu'elle refuse d'envisager l'art par les propriétés physiques de ses œuvres. Toutes doivent échapper à la critique objective, la poésie comme la peinture et la musique – et de la même façon. Toutes se réduisent, précisément dans la mesure où elles sont artistiques, valables artistiquement, à une qualité, ici résumée sous le mot "harmonie", qui refuse la structure individuelle analysable, traduisible, de l'œuvre, cette structure sur laquelle seule la critique peut avoir prise.

Il est évident que du point de vue de la critique elle-même, ce que dit ici Whistler est tout bonnement irrecevable. Il est, en fait, j'oserais même dire objectivement, ridicule de soutenir que "the subject-matter of poetry" n'a rien à voir avec l'harmonie que l'on peut apercevoir dans un poème. Ce qui le prouve, c'est que l'on apprécie moyennement la poésie écrite dans une langue qu'on ne comprend pas. Il est possible de soutenir,

comme le fait Mallarmé, que dans un poème, il y a *autre chose*¹⁵, quelque chose qui dépasse le sujet ; mais, Mallarmé le savait bien, notre obstination à vouloir saisir le sujet qui ressort des mots aide à la naissance de cette *autre chose*. Notre impression de la musicalité du poème "Sainte" n'est pas simplement séparable du thème de la musicalité dans le poème "Sainte", du "subject-matter" musical. De même, il est évident que "the subject-matter" de la "Symphony in White" de Whistler n'est nullement indifférent à l'harmonie du tableau. L'harmonie, après tout, repose sur notre perception des rapports. Prenons comme exemple la "Symphonie in White" elle-même : pour tout spectateur, le rapport entre les deux yeux noirs d'une femme et les deux yeux noirs d'un ours mort¹⁶, dans un tableau dominé par le blanc, ne ressemble pas du tout, par exemple, au rapport entre quatre billes noires de dimension analogue. Notre perception du sujet a une influence incontournable sur notre perception de l'harmonie. C'est un fait évident. Il faut alors se poser deux questions. Première question : pourquoi Whistler tient-il à nier ce fait évident, tout comme il nie la distinction évidente entre l'harmonie et la symphonie ? Et deuxième question : pourquoi est-ce qu'il le nie en se servant de l'intermédiaire des autres arts ? En fait, chacune de ces deux questions contient la réponse à l'autre.

Whistler nie l'importance du sujet parce qu'il veut voir sa peinture comme autre chose que de la peinture. Il veut voir en elle un art pur, un art qui n'est que de l'art. Pour y arriver, il faut qu'il la vide de tout ce qui lui serait, objectivement, physiquement, propre. Or, qu'est-ce qui est propre à la peinture, telle que la connaissait Whistler ? Deux choses : le sujet, et les couleurs posées sur la toile. Il utilisera la musique absolue, celle de "Beethoven and the rest", pour nier l'importance du sujet : son tableau sera de l'art comme une symphonie est de l'art, donc le sujet ne compte pas. Et il rejettera en dehors du domaine de la vraie musique toute musique qui semble comporter un sujet, que ce soit Wagner ou "Partant pour la Syrie", *précisément parce qu'une musique ayant un sujet identifiable ressemblerait trop à une peinture*. De même, il utilisera la poésie et la musique pour nier l'importance de la couleur ; car ces autres arts créent avec des substances autres que la peinture à l'huile, ce qui prouve que la couleur n'est pas essentielle à l'art. Ce qui compte, c'est de saisir, comme le disait Mallarmé, les rapports ; or, si le beau est un et éternel, ces rapports doivent être toujours et partout les mêmes, quelle que soit la matière de l'art, qu'il s'agisse de vers, d'orchestres, ou de couleurs. La matière ne doit donc pas être essentielle.

Position, objectivement, aussi ridicule que de soutenir que le sujet n'importe pas. En art, en poésie comme en peinture et en musique, la matière est en fait essentielle. C'est la matière, c'est l'importance incontournable de la matière, qui distingue l'état artistique de la langue de l'état journalistique ; c'est elle qui distingue le tableau de l'image,

¹⁵ " *Autre chose*.. ce semble que l'épars frémissant d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose." C'est une des phrases clé de *La Musique et les Lettres* ; voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome II, p. 67.

¹⁶ Ou peut-être d'un loup; comme le remarque Aileen Tsui (voir note 7, ci-dessus), certains commentateurs voient, dans le tapis que foule la dame blanche, une peau d'ours, d'autres une peau de loup, et que je sache, Whistler n'en a jamais rien dit.

c'est elle qui distingue la musique pure des airs. En art, comme nous le suggèrent Whistler et Mallarmé, précisément par le biais de l'analogie avec la musique, c'est la forme qui est essentielle, non pas la référence, mais la forme ; or, la forme dépend de la matière – des sons, de la trace écrite, des couleurs. On se retrouve donc devant un paradoxe, le même, à bien le comprendre, que celui du sujet. D'une part, il est clair que la forme de l'œuvre compte, qu'elle est essentielle et intraduisible, et qu'elle n'existe pas sans la matière. Mais d'autre part, il est tout aussi clair que l'essentiel, dans l'œuvre d'art, n'est jamais présent dans cette matière. Il est toujours ailleurs, et il ne doit pas se renfermer dans la substance physique de l'œuvre. Au fond, cela tient à la plus simple des oppositions. Pour Whistler, l'art est un, éternel et absolu. Et cependant, toutes les œuvres sont différentes. Il faut supposer que derrière cette différence des œuvres se cache, quelque part, un caractère commun. Mais ce caractère commun doit toujours échapper à l'analyse ; sinon, l'art deviendrait une science, et le processus de création perdrait toute sa valeur. Il s'ensuit que lorsqu'on parle de son art, dans cette optique, on doit savoir affirmer que cet art existe, tout comme Mallarmé a dit, "par une exagération, certes [...] que la Littérature existe, et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout" ; et cependant, qu'il est parfaitement inutile de vouloir démontrer par l'analyse comment chaque œuvre en particulier se rattache à cette unicité de l'art.

Et c'est à cette disqualification de l'analyse – uniquement à cela, tout compte fait – que sert la référence aux autres arts. Whistler parle de la poésie du son, de la poésie de la peinture, de la musique de la peinture, à seule fin de nous empêcher d'essayer de chercher *dans la peinture elle-même* ce qui est essentiel à la peinture, c'est-à-dire sa beauté, sa valeur artistique. En un mot : inutile de chercher par l'analyse de ce que vous avez devant vous : la vérité est ailleurs.

L'on voit maintenant pourquoi l'approche de Calvin S. Brown est si totalement inadaptée à la compréhension de la pensée d'un Whistler. Brown cherchait des analogies concrètes entre musique et peinture. Whistler doit à tout prix éviter de telles analogies. Car pour lui, l'unique but de l'appel aux autres arts, c'est le refus de l'analyse concrète. Il ne veut pas qu'on croie que l'analyse de ses tableaux puisse en déceler la valeur. Or si, par exemple, on pouvait prouver que son tableau reproduisait de façon clandestine la forme de telle symphonie de Mozart, cela tendrait à nous faire croire que cette forme analysable soit importante, voire essentielle ; alors que pour Whistler, tout ce qui est analysable est par définition inessentiel. Heureusement pour nous, les critiques, qui ont bien essayé de plaquer de telles analogies sur d'autres œuvres de Whistler comme sur telles œuvres de Debussy ou de Mallarmé, ont laissé tranquille cette "Symphony in White", parce que tout le monde sait que le titre est venu plusieurs années après le tableau ; on a accepté que, comme le constatait Brown, les liens entre peinture et symphonie restent, ici, entièrement métaphoriques. Ce qu'on n'a pas toujours su voir, c'est que cette métaphoricité est essentielle à leur fonctionnement. Le mariage entre les arts doit créer (ou préserver selon le point de vue) le mystère dans les lettres – mais aussi le mystère dans la musique et dans la peinture. Il sert à nous ôter le droit de croire que nous tenions des critères issus de l'art

du peintre qui nous permettraient de juger ses tableaux. Le génie des arts échappe à la critique analytique d'un Calvin S. Brown, en fait il échappe à toute critique objective ou objectivante, à toute *science* humaine ; au fond, sans doute le savions-nous tous. Du moins, en réfléchissant à ce qui se passe *entre* les arts, pouvons-nous comprendre comment et pourquoi ce génie échappe, faute de pouvoir le rattraper.

La même logique explique le refus de faire la distinction entre l'harmonie et la symphonie. J'ai dit que l'unique but de l'appel aux autres arts, c'est le refus de l'analyse concrète. Lorsqu'un peintre ou un poète parle de musique, donc, il ne veut surtout pas que nous en comprenions que l'analyse de telle œuvre musicale puisse nous apporter des lumières. Au contraire : il veut nous distraire de la contemplation analytique des œuvres, pour nous faire rêver à la fantomatique unité des arts, donc à une sorte de substance artistique qui dépasserait les œuvres. Le peintre fera donc semblant de croire à une invisible musique universelle, à une poésie intemporelle n'ayant nul besoin de définition, sauf lorsqu'il s'agira de les purifier en les vidant de tout ce qu'elles peuvent avoir en commun avec la peinture. La musique, pour lui, une fois cette purification faite, ne sera pas composée d'œuvres spécifiques, mais d'un son toujours suspendu, d'une blanche, d'un accord à peine entendu, d'un doigt qui effleure, sans qu'on sache vraiment si un son est en train de se produire ou non. La symphonie, en fin de compte, n'est qu'un instrument de purification. Ce qui passe dans le tableau, ce n'est pas l'œuvre entendue ; c'est l'harmonie imaginée, c'est le son suspendu. La vraie poésie du son, pour Whistler, c'est cela. Nous ne devrions pas chercher à entendre, dans ses tableaux, d'autre musique.