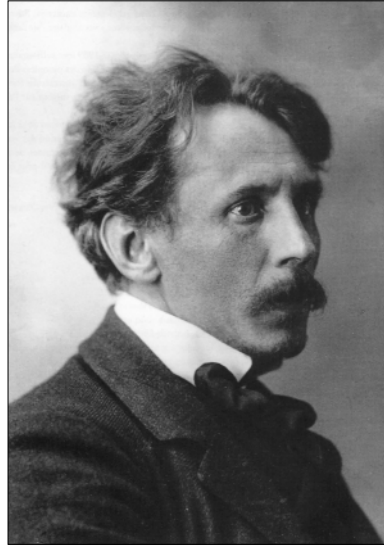


M.K. Čiurlionis (1875-1911), le monde comme symphonie

par Nathalie Lorand

Historienne de l'art, Paris

Du peintre et compositeur lituanien M.K. Čiurlionis, le grand public français n'avait guère eu connaissance jusqu'à récemment. La série de manifestations organisées au cours des années 2000-2001 répare l'oubli. Les expositions monographiques des musées d'Orsay et de Grenoble, et thématiques des musées des Beaux-Arts de Bordeaux (*Le Symbolisme Russe*) et de Nantes (*Vision Machine*) font date. Excepté les quelques peintures (*Contes Fantastiques* et *Le fantôme*) présentées lors de l'exposition *Les Artistes Russes : Décors de théâtre et tableaux* qui se tint à la galerie Bernheim Jeune à Paris en 1910, jamais les œuvres peintes de l'artiste lituanien n'avaient côtoyé les cimaises françaises.



M.K. Čiurlionis

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis est né le 10 septembre 1875 à Varėna, dans le sud de la Lituanie. À cette date, le pays en tant que tel n'existe plus, partagé entre la Russie, pour sa plus grande part, et la Prusse. La situation au sud du pays, région natale de Čiurlionis, est paradoxale. Placée sous obédience russe depuis le troisième partage de la Pologne en 1795, elle se voit prohiber l'usage de la langue lituanienne, conséquence de l'insurrection populaire de 1863. À Varėna, où le père de l'artiste exerce la profession d'organiste dans une paroisse polonaise, bourgeoisie et clergé demeurent polonisés. Une situation culturelle schizophrénique, où se côtoient tradition populaire et influences étrangères, nourrit le jeune Čiurlionis. Après une première formation musicale à Plungė, au nord-ouest du pays, dans l'école orchestrale du prince polo-

nais Mykolas Oginskis¹, son mécène, il fréquente les conservatoires de Varsovie (1894-1899), puis de Leipzig (1901-1902). Sacrifiant à un intérêt grandissant pour la peinture, il entreprend des études à l'école de dessin de Kauzik à Varsovie, puis à l'école des Beaux-Arts en 1904. Entre la capitale polonaise et Druskininkai où demeure sa famille, il vit de cours de musique. Lorsque surviennent les troubles révolutionnaires de 1905, Čiurlionis manifeste ses sentiments patriotiques. Il se voue dès lors à la valorisation du patrimoine culturel lituanien et dédie ses travaux à son pays. Les efforts sont notoires tant dans le domaine musical que pictural. Une activité hectique détermine les années qui suivent. Outre une importante production musicale, picturale et littéraire, il s'investit dans la création d'une société des Beaux-Arts et dans l'organisation d'expositions d'art lituanien et de soirées musicales. En 1908, il se rend à Saint-Pétersbourg où il espère trouver un travail fixe et la reconnaissance. À la faveur de son compatriote, Mstislavas Dobužinskis², il est introduit dans le cercle d'artistes *Le Monde de l'Art* dont le mentor, Alexandre Benoit, le convie à participer aux manifestations du groupe. Il est bientôt rejoint par sa jeune épouse, l'écrivain Sofija Kymantaitė. Dès 1910, Čiurlionis sombre dans la dépression. Interné dans un sanatorium près de Varsovie, il décède le 10 avril 1911.

Le mythe d'Amphion

Il était dit dans l'Antiquité que « *la musique est le langage des dieux* », et les gens révéraient la musique, croyant qu'elle possédait des pouvoirs magiques. Il est dit que la ville de Thèbes a été construite au son de la musique. Lorsque Amphion jouait, les pierres se posaient ou s'élevaient d'elles-mêmes ; piliers, tours et palais sortaient simplement du sol. Le mythe antique, revisité par Čiurlionis dans son premier essai *Sur la musique*, incarne la recherche d'harmonie par l'action conjuguée de la musique et de l'architecture. L'artiste lituanien le soumet à une variation. Il déplace la dichotomie musique-architecture vers musique-peinture, plus conforme à ses préoccupations artistiques. La formule n'est pas nouvelle. En 1740, le père mathématicien Louis-Bertrand Castel publie un traité qui tend à mettre en relation les deux expressions artistiques. Un projet de « tapisserie musicale » et de « clavecin pour les yeux », dont l'étendue de la fortune reste encore à déterminer, crédite ses écrits.

Le postulat, « *La musique est le langage des dieux* », trouve sa pleine expression lorsque triomphe le Romantisme. Suivant une tradition qui passe par Rousseau, l'art musical est considéré comme le plus élevé dans la classification des Beaux-Arts. À l'article « Imitation » de son *Dictionnaire*

¹ Parfois aussi orthographié : Nicolas Oginski.

² Parfois aussi orthographié : Mstislav Dobuzhinski.

de la Musique, le philosophe précise que la musique « *peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille* ». Et Goethe d'évoquer, dans l'une de ses *Maximes et Réflexions*, le mythe d'Amphion « *à qui on avait assigné un vaste chantier chaotique* » et qui, au seul son de sa lyre, transforme ce chaos en harmonie. Dans cette perspective, la musique est le modèle auquel doivent se référer les autres disciplines artistiques. Nombre de peintres et d'écrivains s'interrogent sur les modalités d'interaction entre musique et peinture. Citons entre autres Goethe et le peintre Philipp Otto Runge qui ont chacun, à la même époque, énoncé une théorie visant à établir une concordance entre sons et couleurs.

La temporalité

Les peintures de Čiurlionis portent le premier signe musical dans leur titre. Dans le corpus de l'œuvre peint, *Sonates, Symphonies, Fantaisies, Préludes* et *Fugues* sont légions. Les qualificatifs assignés aux sonates sont apocryphes. À l'exception des sonates de *La mer* et du *Serpent*, l'artiste ne distinguait guère ses autres compositions que par des numéros. Pour la plupart, elles se composent, selon la tradition classique, de quatre tableaux correspondant chacun à un mouvement musical : allegro, andante, scherzo et finale. Également séduit par la transcription de la fugue et du prélude en peinture, Čiurlionis conçoit des diptyques et des triptyques s'articulant respectivement en prélude et fugue et en prélude-fugue-finale. Il les rassemble sous le titre évocateur de fantaisies. L'analogie s'étend au-delà. Chacun des tableaux, au sein d'un cycle, respecte le tempo du mouvement musical auquel il se réfère : l'allegro se caractérise par son dynamisme et son impétuosité, l'andante par sa sérénité et son ampleur ; les scherzos sont enjoués et les finales solennels.

La notion de temps, introduite par le vocabulaire musical, se développe dans le recours à ce procédé que privilégie tant Čiurlionis et qui consiste en une succession de tableaux regroupés au sein d'ensembles picturaux. Ce déploiement en séquences successives contribue à l'élaboration d'un « temps visuel » pour citer Jörg Makarinus. Le procédé fonctionne d'autant mieux que la peinture, amorce d'un cycle, s'ouvre généralement vers la droite. Cette impulsion incite à la lecture et en détermine le sens. L'illustration d'un récit corrobore parfois le sens de lecture, ainsi la *Sonate du Serpent* (1908) dont le thème semble être tiré du *Conte du Serpent vert* de Goethe, ou la *Symphonie funéraire* (1903), une des œuvres les plus symbolistes de l'artiste. D'autres fois, le procédé narratif s'élabore indépendamment d'un récit, ainsi l'ensemble des treize peintures constituant *La Création du monde* (1905-06) ou la description des heures du jour dans le *Cycle des Vingt-quatre heures* (1904-

05). Mais ailleurs, nous citons la *Sonate des étoiles* (1908) ou le cycle *Étincelles* (1906), Čiurlionis ne puise à aucune iconographie – la continuité spatiale est le plus souvent chez lui le fruit de la recherche d'une objectivation du facteur temporel.

Le scriptural

Peinture et musique se rencontrent au-delà de l'imitation réciproque. En tant que langage, elles convergent dans ce qu'elles ont en commun, le « scriptural ». La mise en graphie d'un morceau sur une partition confère à la musique sa dimension spatiale et intemporelle. La représentation graphique des sons relève du domaine du signe. Au XX^e siècle, de nombreux peintres, à leur tête Paul Klee, usent du signe musical. Čiurlionis est de ceux-là. Musicien de formation, son langage pictural trouve son fondement dans celui de la musique. Nombre de ses compositions plastiques ont recours à la partition. La *Sonate des Étoiles* (1908) participe du procédé. L'allegro et l'andante qui la constituent sont reliés par une ligne étoilée dont la fonction confine à celle de la basse continue en musique. Par ailleurs le motif répété de lignes sur lesquelles évoluent les sphères se réfère respectivement à la portée et aux notes. Čiurlionis use de motifs-signes - des sphères, des lignes, mais également des éléments figuratifs stylisés. Ces motifs-signes agissent à la manière de tropes qui poussent le spectateur à une interprétation musicale de la peinture. Le rapport sémantique est d'autant plus recevable que l'on tend vers une représentation non-objective.

La *Fugue* tirée du diptyque *Prélude et Fugue* (1907-1908) est édifiante. À cette peinture correspond en musique la grande *Fugue* op.34, témoignage de la maîtrise acquise par le musicien dans le domaine de la polyphonie. La polyphonie se révèle être une des préoccupations constantes de l'artiste lituanien, tant en musique qu'en peinture. Dans une lettre adressée à la veuve de l'artiste et datée d'avril 1930, Romain Rolland note : « *Je ne saurais dire combien je suis pénétré par cet art vraiment magique qui a su enrichir, non seulement la peinture, mais la vision humaine de la polyphonie, les contrepoints et les fugues, et de la rythmique musicale.* » Dans la peinture de Čiurlionis, l'art de la fugue et la polyphonie sont saisis dans une immédiateté visuelle. Sa partie supérieure est traversée par une ligne droite qui symbolise l'ostinato, forme de la basse continue consacrée par Bach. Sur cette ligne évoluent arbres stylisés et silhouettes anthropomorphes. Ces motifs-signes sont repris dans le registre inférieur où ils se développent en trois plans superposés selon les lois du contrepoint. La première ligne mélodique définit le thème. Les deux autres « voix » le reprennent successivement et le soumettent à une variation.

Vision sonore

Si elle connaît un premier succès chez les Romantiques, l'idée de faire correspondre peinture et musique se généralise dans les cercles symbolistes dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Peintres, écrivains, poètes et musiciens affiliés au mouvement se distinguent par la multiplicité des tentatives à provoquer des interactions entre les différents registres du sensible. Le phénomène trouve son manifeste dans le poème *Correspondances* de Charles Baudelaire où se côtoient correspondances verticales et horizontales. Lorsque les premières font le lien entre le monde matériel et le monde spirituel, les secondes, plus justement nommées synesthésies, font communiquer les sens entre eux. C'est aux synesthésies qu'ont recours Arthur Rimbaud dans son poème *Voyelles* et Huysmans dans *À rebours* où Des Esseintes, modèle du héros décadent, use d'un « orgue à liqueurs ». La musique est omniprésente chez de nombreux peintres. Parmi tant d'autres, on pense à Fantin-Latour, Gustave Moreau, Odilon Redon, Paul Gauguin, Max Klinger et surtout Arnold Böcklin, pour qui « *un tableau doit susciter une pensée dans celui qui le regarde, et lui donner une impression comme un morceau de musique* ». De ces artistes, Čiurlionis a l'opportunité de contempler des œuvres notamment en 1906 lors d'un voyage à Prague, Dresde, Nuremberg, Vienne et Munich, où il assiste à l'Exposition internationale d'art et à l'Exposition d'art français.

« *J'ai déjà peint une peinture symboliste* ». C'est au dos d'une carte datée du 2 décembre 1903, représentant le *Prométhée* de Böcklin, que Čiurlionis confie à son frère Povilas son adhésion au Symbolisme. Avec eux, il partage cette attirance commune pour les correspondances. Dans ses mémoires, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė témoigne que « *Čiurlionis avait coutume de dire : il n'y a pas de séparation entre les arts* ». Chez l'artiste lituanien, le graphisme toujours prime sur la couleur, aussi ne joue-t-il pas de synopsis – à la manière de Scriabine dans son *Prométhée, le "poème du feu"* (1911) ou tel que le prône Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art* (1911). C'est bien plutôt à la faveur d'un recours à la ligne sinueuse et à son pouvoir évocateur du mouvement mélodique qu'il fait correspondre les sens visuel et auditif. L'arabesque du *Scherzo de La sonate du printemps* (1907) joue ce rôle. Elle évolue sur des éléments fixes, horizontaux et verticaux, allusions à la partition. Une chute de formes ovoïdales blanches et d'oiseaux noirs stylisés, figures des notes, accroît l'effet de son mouvement ascendant et introduit la polyphonie. Sa recherche des correspondances sensorielles, mais aussi l'atmosphère onirique émanant de ses tableaux, lie l'artiste lituanien au symbolisme. Ses paysages répondent fidèlement à l'aphorisme de Böcklin précédemment cité. Čiurlionis tente de les restituer dans leur contenu musical ou, pour mieux dire, dans la vision sonore qu'il en a.

Cette recherche commune chez les deux peintres a pour conséquence les atmosphères fantastiques imprégnant leurs œuvres. À *l'Île des morts* de Böcklin, dont Čiurlionis a pu voir l'une des cinq versions conservées au musée de Leipzig, a souvent été comparée la *Quiétude* dont il existe deux pastels datant de 1904 et 1905 et qui se caractérise par une anthropomorphisation du paysage.

L'œil intérieur

« *La méthode musicale a été pour notre artiste le sésame qui lui a ouvert les sanctuaires inviolés du mystère universel. Il a vu la musique des phénomènes et s'en est servi pour soulever le voile d'Isis... ses tableaux sont des essais d'explication du monde*³ ». Ainsi que le note l'écrivain symboliste russe, Viatcheslav Ivanov, l'art de Čiurlionis participe bien davantage encore des correspondances verticales, prônées par le courant illuministe né au XVIII^e siècle et comptant parmi ses membres Balzac et Swendenborg. Le philosophe suédois offre une formulation de ces correspondances dans les *Arcanes célestes* publiées en 1749. Carnets d'études et écrits épistolaires du peintre rivalisent de témoignages soulignant son penchant pour la spiritualité et la théosophie. Le cycle *La Création du monde* (1905) et la grande huile sur toile *Rex* (1909) procèdent de l'antique vision cosmogonique de l'univers énoncée par Pythagore dans la *musique des sphères*. Ici, l'harmonie qui régit les lois cosmiques est similaire à celle des sons. Lorsque la première s'écoute avec « l'oreille de l'esprit », la seconde s'écoute avec « l'oreille des sens ». La topographie de l'étude cosmogonique *Rex* distingue la sphère terrestre, la *musica humana* de la sphère céleste, la *musica mundana*. Sur la terre, illuminée en son centre par la flamme d'un autel, se dresse, hiératique, la silhouette dédoublée de *Rex*, roi cosmique, trônant et régnant sur les quatre éléments. Autour s'organisent les corps célestes. Le globe terrestre est ceint d'une multitude de sphères dynamisées par les traînées lumineuses des étoiles. Cette compréhension dualiste de l'univers suppose la tension nécessaire de toutes choses opposées – mouvement et statisme ; noir et blanc... – afin d'accéder à la proportion et à l'harmonie. Aux côtés de cette conception pythagoricienne, Čiurlionis introduit une interprétation orientale de la musique des sphères par des étoiles figées, maintenues au moyen d'un *Žvaigždukas*, c'est-à-dire un « guide des étoiles ». L'artiste se fait ici visionnaire. Il donne à voir et à entendre les mystères du monde qui lui ont été révélés.

« *J'ai sombré dans le contrepoint. Le monde entier se présente à moi comme une immense symphonie dont les hommes sont les notes*⁴. » La réa-

³ Cité d'après Stasys Salkauskis, *Sur les confins de deux mondes*, Atar, Genève, 1919, p.262.

⁴ Cité d'après Gytis Vaitkunas, *Mykolas Konstantinas Čiurlionis*, Der Kunst, Dresde, 1975, p.42.

lité, chez Čiurlionis, subit toujours une altération nécessaire à la rencontre entre musique et peinture. Parfois par une stylisation souvent poussée à la limite du non-objectif, il fait des objets du monde sensible des signes musicaux. Parfois, il donne un aspect anthropomorphe aux éléments du paysage – un rocher devient une tête (*Le jour* du cycle des *Vingt-quatre heures*), le vent, une main qui use du tronc des arbres comme d'une lyre (*La musique de la forêt*, 1903-04). D'autrefois, il rejette tout fondement dans le monde réel, projète ses propres visions et nous donne à voir un monde invisible à l'œil – l'herbier fantastique de *La Création du monde*. D'autrefois encore, il tire des éléments du réel, les jète hors de leur contexte et les assemble de manière hétéroclite dans ses compositions – un squelette au sourire délétère, chevauchant une bière, se mêle au cortège nocturne d'une cérémonie funéraire (le cycle *La symphonie funéraire*, 1903) ; les cités, qui jamais ne renvoient à un lieu précis, mêlent en un foisonnement éclectique les éléments architecturaux de l'Égypte et de la Grèce antiques, des civilisations orientales, de l'époque médiévale, du Classique et du Baroque européen (*Le Démon* et *Conte de la forteresse*, 1909). En ce sens, l'art de Čiurlionis évoque celui d'Odilon Redon qui disait de ses dessins « *qu'ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé.* » L'indéterminé, c'est bien dans cet intervalle que se produit la musicalité chez Čiurlionis.

La tentation du *Gesamtkunstwerk*

La formule est de Richard Wagner. Elle connaît une fortune chez les symbolistes à la fin du XIX^e siècle. Et Čiurlionis, comme tant d'autres, de succomber à la tentation. Selon le compositeur allemand, « *l'homme artiste ne peut se suffire entièrement que par l'union de tous les genres d'art dans l'œuvre d'art commune.* » Cette pensée est plus largement diffusée par la Revue Wagnérienne, dans laquelle le 'prêtre', Téodor Wyzewa fait l'apologie de Wagner et de plasticiens, pour la plupart des symbolistes, dont la sensibilité confine à celle du compositeur. La notion de *Gesamtkunstwerk* ou « œuvre d'art totale » trouve un écho d'autant plus favorable chez les adversaires du positivisme qu'elle reflète cette notion de l'art pour l'art qui leur est si chère, ainsi que la nostalgie d'une communauté des arts telle qu'elle s'est exprimée à l'époque gothique. Chateaubriand, John Ruskin, Huysmans, pour ne citer qu'eux, rendent hommage à la cathédrale et à ses bâtisseurs. Les exemples se multiplient, d'artistes, écrivains, musiciens et plasticiens se réunissant en cercles, parfois en associations. Le phénomène se concrétise en Russie avec la création des colonies d'Abramtsevo et de Talashkino. Un extrait de la seconde Exposition d'art lituanien témoigne d'une nostalgie et d'une quête similaires chez Čiurlionis : « *Un campagnard ne crée pas seulement des*

chansons ; il prend aussi un couteau et commence à décorer un bout de bois. Pourquoi ? Sûrement pas pour le rendre plus solide. Ou il décore une cuillère d'ornements variés. (...) Ou encore, une jeune fille tisse des ceintures et des tabliers parés de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel et d'ornements variés, points de chausson, symboles, motifs floraux. » Čiurlionis musicien, écrivain, plasticien joue à provoquer les interactions entre les différentes expressions artistiques. Les variations autour du thème de la mer offrent un exemple privilégié.

Au début de l'année 1903, Čiurlionis commence son poème symphonique *La mer* op.28, également connu sous le nom de *Marios* dont l'orchestration n'est finalement achevée qu'en mars 1907. Entre-temps, l'artiste se tourne vers la littérature et la peinture. Au poème en prose *La Mer* fait pendant la *Sonate de la mer*, composée de trois peintures, *Allegro*, *Andante* et *Finale*, datées de l'été 1908. L'un et l'autre puisent aux traditions populaires lituaniennes. L'*Allegro* peint devient le théâtre d'une ville engloutie, inspirée du modèle lituanien « Vinjetė ». Le poème défie l'élément naturel. La démarche n'est pas sans rappeler l'art des *Dainos*. Thème de prédilection en peinture, en littérature et en musique, la mer l'est aussi dans le domaine de la gravure sur verre auquel s'adonne l'artiste dès 1903. Cette technique, qui fait son apparition au début du siècle, est rapidement adoptée par de nombreux graveurs polonais. Čiurlionis nous offre une version gravée de *La mer* au cours des années 1905-1906.

En 1908, Čiurlionis envisage de mettre ses diverses dispositions artistiques au service d'une œuvre unique, commune : un opéra. *Jūratė* en est l'héroïne. Dès le XIX^e siècle, les précis sur la mythologie lituanienne content l'histoire du pêcheur Kastytis qui s'éprit de la déesse de la mer Jūratė, la colère qu'en ressentit le dieu du tonnerre Perkūnas, sa vengeance et le tourment des amants découverts. Čiurlionis bénéficie pour l'occasion de la collaboration de l'écrivain Sofija Kymantaitė qui se voit confiée la rédaction du livret. Cette entreprise, dans la mesure où elle interpelle à la fois le compositeur, le peintre et le scénographe, s'inscrit pleinement dans le contexte de l'œuvre d'art totale. Mais la portée que Čiurlionis entend donner à ce drame lyrique dépasse la seule vocation artistique. Le choix du thème n'est pas innocent. Cet opéra se doit avant tout de participer à la renaissance culturelle de la Lituanie, au « *grand œuvre* » pour citer le mot de l'artiste, et d'entraîner une prise de conscience parmi ses compatriotes.

Au cours des années qui précèdent sa mort, Čiurlionis revient ponctuellement à son projet. Dans ce dessein, il compose de nombreuses esquisses musicales et réalise des croquis destinés au décor. L'opéra est demeuré inachevé.