

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 44 (1996)

**Artikel:** Peinture, hystérie et opéra : les révoltées tragiques de Carlos Schwabe  
**Autor:** Jumeau-Lafond, Jean-David  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-728335>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

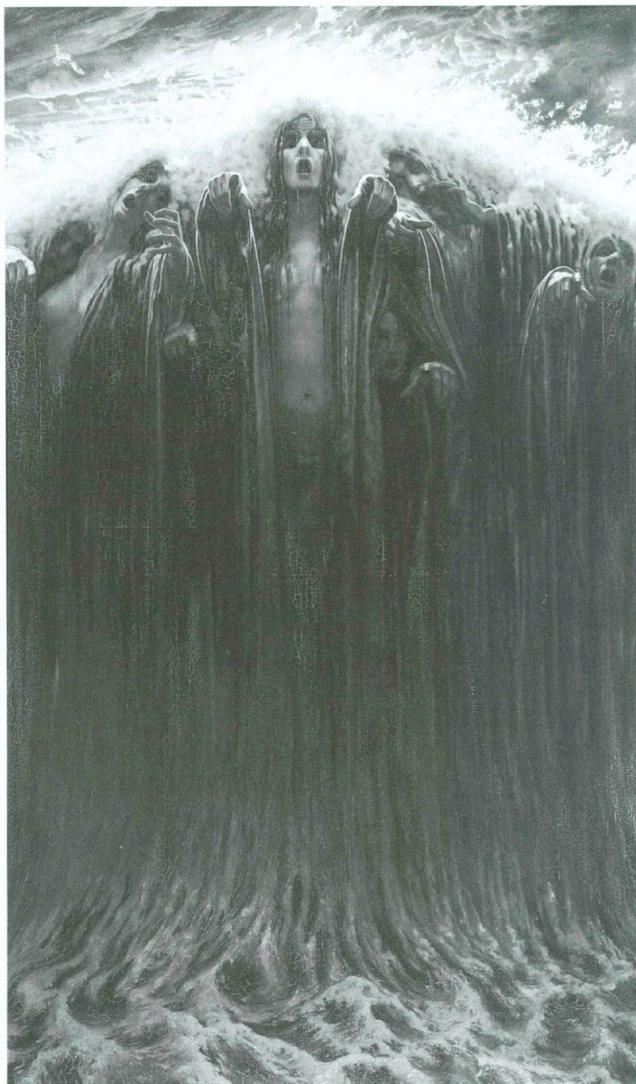
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.10.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## PEINTURE, HYSTÉRIE ET OPÉRA. LES RÉVOLTÉES TRAGIQUES DE CARLOS SCHWABE

Par Jean-David Jumeau-Lafond



1.  
Carlos Schwabe, *La Vague*, huile sur toile, 196 x 116 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. CR 161

Quelques années avant la Première guerre mondiale, le peintre et illustrateur suisse Carlos Schwabe (1866-1926) fut confronté à une période de graves difficultés<sup>1</sup>. Allemand d'origine, naturalisé genevois et demeurant à Paris depuis 1884, l'artiste avait connu une gloire précoce en donnant au mouvement symboliste quelques œuvres majeures (1895: *La Mort du fossoyeur*, 1898: *La Vierge aux lys*) et plusieurs séries d'illustrations qui furent saluées comme étant emblématiques du renouveau du spiritualisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (*Le Rêve* de Zola, *L'Effort* de Haraucourt, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, etc.). Proche des cénacles idéalistes les plus militants, il avait contribué à leurs tentatives conquérantes en concevant l'affiche du premier Salon de la Rose+Croix du Sâr Péladan en 1892 et en participant à l'aventure éditoriale de revues à la créativité aussi riche qu'éphémère (couverture et frontispice de *L'Idée libre* et de *L'Art et l'idée*). Sa technique très singulière du dessin, influencée par les Préraphaélites et par Dürer, avait séduit les milieux symbolistes, les bibliophiles les plus exigeants et les mécènes mystiques, dont la très mélomane comtesse de Béarn, par un subtil mélange de primitivisme et de complexité que mettait à profit une richesse d'invention particulièrement visionnaire.

Médaillé d'or à l'Exposition universelle de 1900, chevalier de la Légion d'honneur l'année suivante, Schwabe devait pourtant traverser alors une longue série d'épreuves. Son engagement en faveur du capitaine Dreyfus (bien qu'il ne fût pas juif et qu'il comptât ses « amateurs » essentiellement parmi la grande bourgeoisie et l'aristocratie), la mort de certains de ses clients privilégiés, une santé fragilisée et la désaffection du public pour le Symbolisme consacrèrent alors l'isolement d'un homme qui, en dépit de ses succès, ne s'était jamais complètement départi d'une certaine réserve, tout autant due à sa personnalité foncièrement solitaire qu'à la certitude de n'avoir de conseil à recevoir de personne.

C'est dans ce contexte de retournement de situation, et avec un sentiment de lassitude et d'inquiétude quant à l'évolution des tendances artistiques contemporaines, que Schwabe s'attaqua à une ambitieuse série d'études aux trois crayons pour la réalisation de *La Vague*, grande huile destinée au salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1907<sup>2</sup>.

Les sept *Etudes de figures féminines pour La Vague* conservées par le Musée d'art et d'histoire de Genève, travaux préparatoires mais dont l'achèvement montre que l'artiste les conçut comme des œuvres à part entière, forment un ensemble pictural et iconographique d'un intérêt exceptionnel<sup>3</sup>. Leur réalisation technique, leur conception d'ensemble et leur force symbolique et expressive érigent en effet ces images en archétypes où se rejoignent manifeste social, réflexion sur la condition de l'artiste, influence de la pathologie mentale, vision tragique de la femme, question de la figuration sonore et mise en œuvre d'une théâtralité qui renvoie à l'univers opératique et à certaines de ses héroïnes (Wagner et Strauss).

Si ces œuvres complexes révèlent ainsi les préoccupations morales et sociales de Schwabe, elles montrent également sa perméabilité au phénomène de l'hystérie théorisé par Jean-Martin Charcot, et l'importance de ses relations avec le monde musical, en particulier par l'intermédiaire des compositeurs Guillaume Lekeu et Vincent d'Indy.

### «TENEZ-VOUS PRÊTS, CAR LES TEMPS APPROCHENT!»

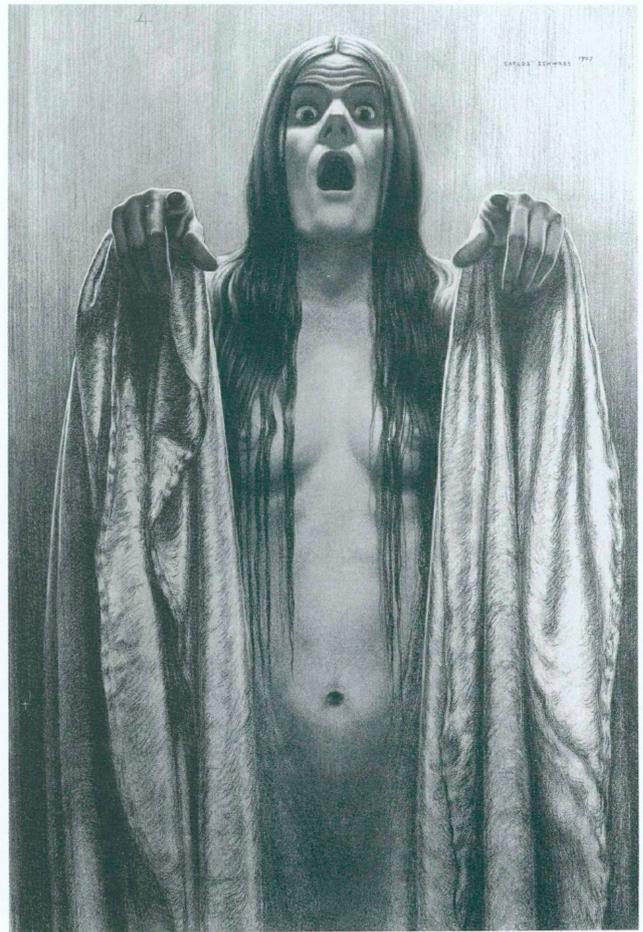
Si certaines lectures de l'œuvre de Schwabe se sont arrêtées à une analyse du motif de la mer, en reprenant une filiation iconographique intéressante mais assez convenue, et n'ont voulu y déceler qu'une figuration finalement courante à la fin du siècle du thème de la «femme fatale», il a été montré par l'étude approfondie des sources textuelles et formelles combien *La Vague* recelait en réalité de sens profonds et stratifiés<sup>4</sup>.

L'idée de *La Vague* prend en effet sa source dans une des vignettes conçues par Schwabe pour l'illustration des *Paroles d'un croyant* de Lamennais, travail commandé par l'éditeur et relieur Charles Meunier et dont la réalisation s'échelonna de 1906 jusqu'à sa parution en 1908. En dépit de sa condition luxueuse, cette édition bibliophilique permettait à l'artiste l'expression de certaines de ses convictions socio-politiques. La dénonciation de l'injustice, la proclamation d'une morale supérieure et la défense des faibles, magnifiées par la prose véhémement du turbulent abbé, apôtre du catholicisme social, stimulèrent en effet l'imagination de l'artiste qui créa plus de quarante dessins et d'innombrables vignettes et encadrements décoratifs.

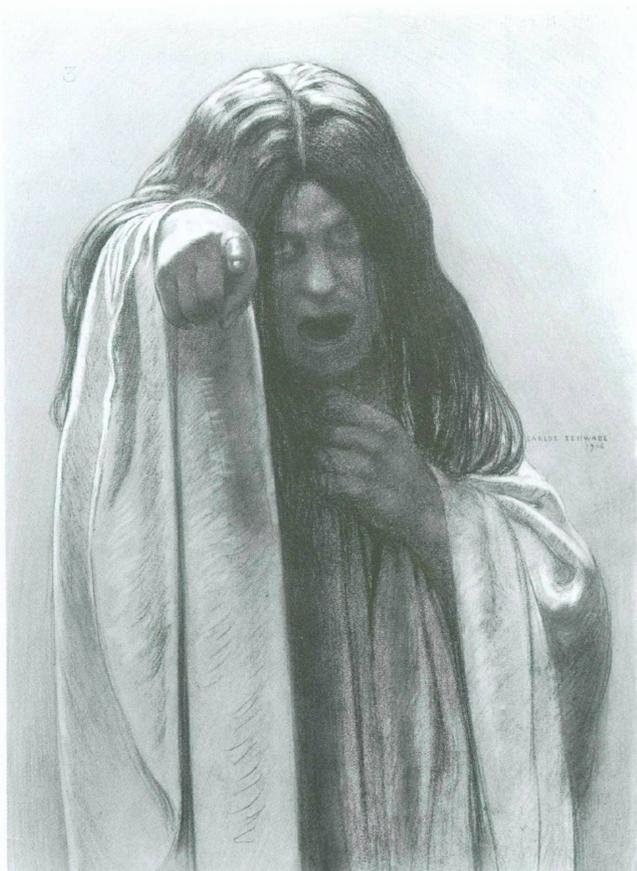
Bien que fidèles à son inspiration symboliste, la plupart de ces compositions donnèrent à Schwabe l'occasion de synthétiser sa pensée humaniste et la conception qu'il se faisait du devoir de l'artiste. Sa hauteur de pensée et cette vision prométhéenne du sacerdoce artistique sont confirmées par

maints aspects de son œuvre mais aussi par la proximité du peintre avec des personnalités telles que le philosophe Gabriel Séailles (préfacer de l'ouvrage), Mathias Morhardt, secrétaire général de la *Ligue des droits de l'homme*, ou encore Paul Desjardins, créateur de *L'Union pour l'action morale*<sup>5</sup>.

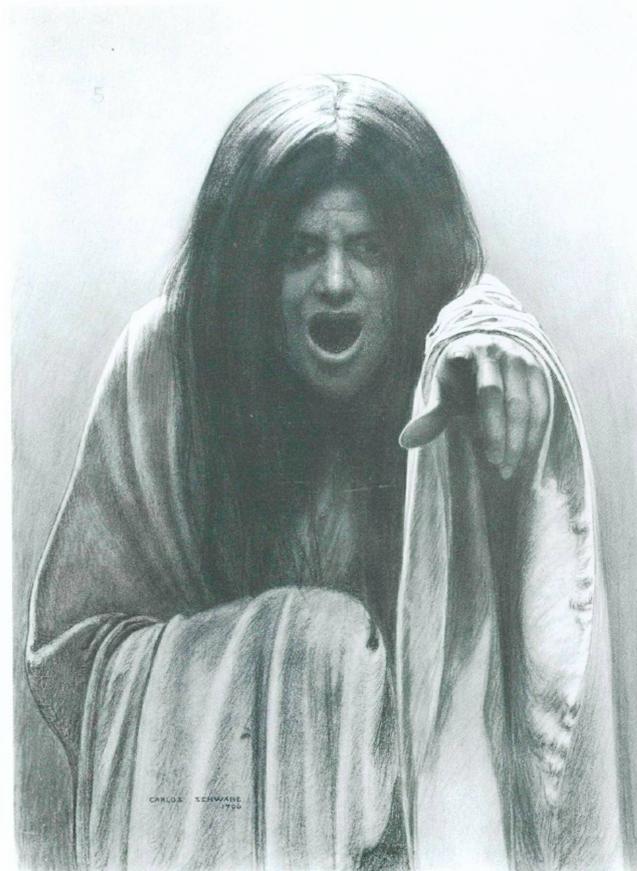
C'est pour illustrer le chapitre XXIV des *Paroles d'un croyant* que Schwabe imagina de figurer une vague déferlante par le surgissement de sept femmes hurlantes et paroxystiques. «Tout ce qui arrive dans le monde a son signe qui le précède, écrit en effet Lamennais, lorsque la tempête vient, on entend sur le rivage un sourd bruissement, et les flots s'agitent comme d'eux-mêmes.» L'utilisation de la mer déchaînée est en effet ici une métaphore de la révolte, du «mouvement intérieur des peuples en émoi», «signe précurseur de la tempête qui passera bientôt sur les nations tremblantes», tandis que s'annonce le «lever du soleil des intelligences».



2. Carlos Schwabe, *Etude pour La Vague* (n° 4), 1907, fusain, crayon gras, sanguine, rehauts de pastel, 100 x 67,5 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1985-8



3. Carlos Schwabe, *Etude pour La Vague* (n° 3), 1906, fusain, crayon gras, sanguine, rehauts de pastel, 66 x 48 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1985-7



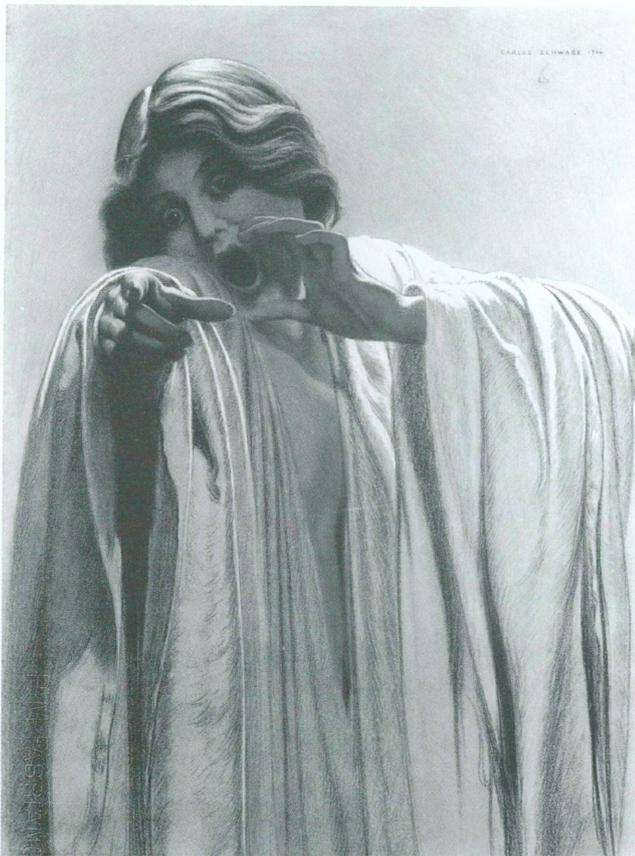
4. Carlos Schwabe, *Etude pour La Vague* (n° 5), 1906, fusain, crayon gras, sanguine, rehauts de pastel, 66 x 48 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1985-9

Le choix de Schwabe, parmi les nombreuses vignettes du livre illustré, pour en tirer une grande peinture, apparaît révélateur. Sans pour autant ressortir d'un engagement politique au sens fort du terme, on décèle ici sa volonté de manifester, fût-ce elliptiquement, son insatisfaction et sa déception devant les difficultés rencontrées. Les sept femmes fixées par l'artiste dans ses dessins revêtent en effet un caractère à la fois menaçant, oraculaire et effrayé. La sanguine, la craie et le fusain, ainsi que quelques autres techniques complémentaires, utilisés avec une virtuosité saisissante, confèrent à ces « portraits » une dimension expressionniste.

L'absence de décor, les faciès déformés par le hurlement, les mains dressées vers le spectateur, les cheveux noirs défaits, les tissus traités comme appareils d'imprécation, et

une lumière verticale extrêmement crue, donnent en effet à ces études l'aspect d'un répertoire physiognomique. La similitude des cadrages, l'effet de série et la présence de chiffres (de 1 à 7), situant les figures par rapport à leur place future dans la toile finale, ajoutent encore à cette vision clinique et quasi-photographique. Messagères antédiluviennes, archétypes du tragique ou figures de cauchemar, ces femmes dépouillées de tout attribut chronologique ou historique, incarnent bien pour Schwabe l'appel au secours de l'homme abandonné par la fortune autant que le présage jubilatoire d'une catastrophe rédemptrice.

Cette vision très personnelle s'appuie sur des données plastiques et iconographiques précises. Ainsi que le témoignage des filles de Schwabe le confirme, auxquelles ce dernier demandait durant de longues séances de pose d'effectuer



5. Carlos Schwabe, *Etude pour La Vague* (n° 6), 1906, fusain, crayon gras, sanguine, rehauts de pastel, 66 x 48 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1985-10 (voir aussi pl. VIII)

les grimaces les plus effrayantes possibles, l'expression de sentiments extrêmes et la figuration du cri, question complexe s'il en fut en peinture, sont au centre du répertoire signifiant de l'artiste.

## L'HYSTÉRIE VISIONNAIRE

Passions, pulsions et cris ne peuvent manquer de nous rappeler l'importance du phénomène hystérique à la fin du siècle. La fortune des leçons du docteur Charcot à la Salpêtrière, le nombre important des écrivains et des artistes qui y assistèrent ou s'en inspirèrent, ne peuvent qu'inciter à des rapprochements avec bien des images littéraires et plastiques<sup>6</sup>.

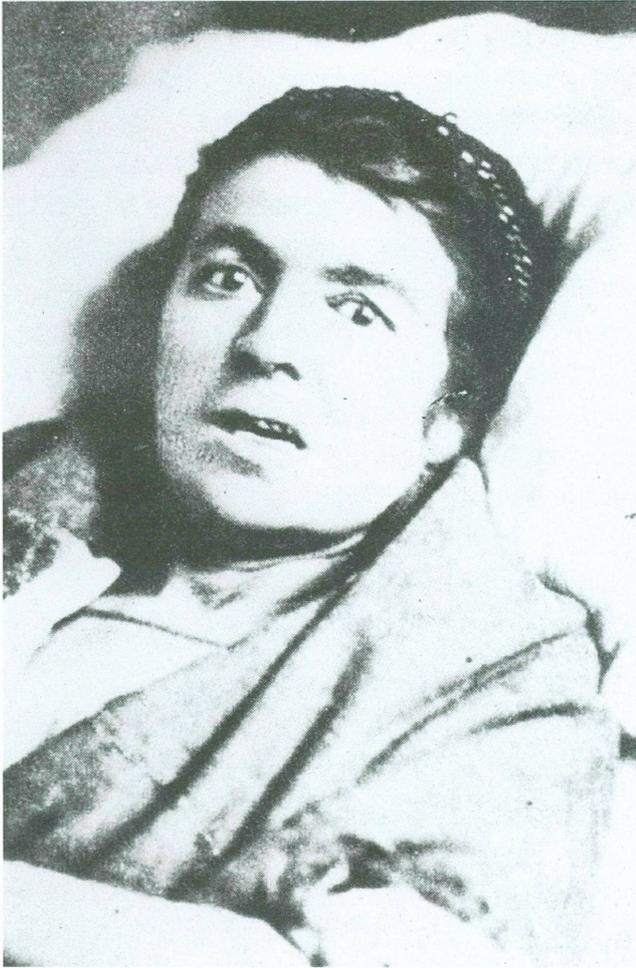
Qu'aucune source précise ne confirme le lien personnel de Schwabe avec Charcot importe peu. L'influence diffuse de ses travaux et le fait qu'ils résultent eux-mêmes, en tant que

symptômes, d'un certain état de la société suffisent à nous convaincre de leur pertinence dans l'étude de certaines œuvres d'art. Plusieurs indices plaident cependant en faveur d'une influence plus directe de l'hystérie sur le peintre suisse. Celui-ci avait été assez proche d'Emile Zola, peu de temps avant la mort de Charcot, et son illustration pour *Le Rêve* ne pouvait manquer de prendre en compte le caractère nettement hystérique d'Angélique, la jeune héroïne frappée tour à tour, ou simultanément, de crises orgueilleuses, religieuses et charnelles. Les solutions plastiques très intéressantes apportées par Schwabe au problème de la figuration de l'hérédité, dont on sait l'importance pour Zola et pour Charcot, vont aussi dans ce sens.

Mais plus frappante encore est la similitude des femmes délirantes de *La Vague* avec les visages d'hystériques fixés par la fameuse *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. On connaît le rôle ambigu que devaient jouer la photographie et son caractère supposé objectif dans l'établissement d'une typologie des crises d'hystérie, et plusieurs études récentes en ont révélé l'importance, la théorie et la chronologie précise<sup>7</sup>.

En dépit du fait que cet épisode nous apparaît plus aujourd'hui comme un théâtre d'ombres hautement fantasmatiques que comme une démarche rigoureuse, le matériel que constituent les successives éditions de ces planches photographiques, ainsi que diverses autres publications du même ordre (*Les Maladies épidémiques de l'esprit* de Régnaud et *l'Iconographie photographique des centres nerveux* de G. Luys par exemple<sup>8</sup>), reste une source majeure pour l'historien. Comment ne pas rapprocher certaines de ces femmes, victimes de catalepsie ou en proie à la fameuse «grande attaque», des furies de Carlos Schwabe? On y retrouve les mêmes regards fixes et hagards, les bouches ouvertes, les traits déformés et les postures théâtrales, les mêmes expressions hallucinées.

L'intérêt que les symbolistes portaient aux troubles mentaux est aisément compréhensible. Pour les poètes et les peintres idéalistes, fervents adeptes du secret, de l'étrange, du monde obscur et des messages cryptés, le spectacle de la «folie» n'était que le signe visible d'un savoir caché autrement fascinant que les démonstrations et l'univers sans mystère des positivistes. Requis par des nécessités supérieures, les déments, comme les sphynxes, les anges et les devins, échappent à la loi qui régit le commun des mortels; ainsi que le dira Freud, «Ces malades se sont détournés de la réalité extérieure et c'est pourquoi justement, ils en savent plus long que nous sur la réalité intérieure et peuvent nous révéler certaines choses, qui sans eux, seraient restées impénétrables»<sup>9</sup>. Et, certes, la dimension visionnaire de l'hystérie ne s'exprimait pas seulement par l'attitude et



6.  
«Contracture de la face», dans Bourneville et Régnaud, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome I

7.  
«Catalepsie provoquée par un bruit intense et inattendu», publié par P. Régnaud dans *Les Maladies épidémiques de l'esprit* en 1887



l'imprécation gestuelle des patientes mais aussi par le récit dramatique de chacune d'entre elles, ainsi que le relate Charcot à propos de leurs hallucinations et autres attitudes passionnelles: «le malade entre lui-même en scène et par la mimique expressive et animée à laquelle il se livre, les phrases entrecoupées qui lui échappent, il est facile de suivre toutes les péripéties du drame auquel il croit assister: [...] guerres, incendies, révolutions»<sup>10</sup>.

Il est frappant de constater à quel point la nature même des visions hystériques est semblable aux fléaux annoncés par Lamennais et dont les femmes convulsives de Schwabe sont les annonciatrices:

«En ce jour-là, il y aura de grandes terreurs, et des cris tels qu'on n'en a point entendu depuis les jours du déluge. Les rois hurleront sur leurs trônes: ils chercheront à retenir avec les deux mains leurs couronnes emportées par les vents, ils seront balayés avec elles. Les riches et les puissants sortiront nus de leurs palais, de peur d'être ensevelis sous les ruines.»

Une des singularités de Carlos Schwabe, dans son appréhension de l'hystérie, est de ne pas l'avoir limitée à des modèles formels et psychologiques, tels ceux que signale Rodolphe Rapetti en décrivant l'expérimentation d'une «nouvelle imagerie du corps humain», ou bien encore l'exploration «des replis cachés de la vie psychique»; pour l'artiste suisse, l'hystérie, avant tout visionnaire, est essentiellement le moyen de délivrer un message messianique et social<sup>11</sup>.

Parallèlement à *La Vague*, un certain nombre d'autres œuvres de Carlos Schwabe confirment son intérêt pour la pathologie mentale et l'influence des troubles nerveux sur la physiognomie. C'est le cas d'une étude de femme folle se mordant les mains et sur laquelle l'artiste a porté la mention «œil rouge». Plusieurs planches des *Fleurs du mal*, réalisées entre 1896 et 1900, et une *Hystérique*, aquarelle récemment découverte, spécialement conçue par l'artiste pour enrichir l'exemplaire de Charles Meunier, recèlent également nombre d'attitudes passionnelles, d'expressions d'effroi, de gestuelles impérieuses<sup>12</sup>.

Mais si ces postures du pathos réfèrent certainement à la figure de femme révoltée, abondamment illustrée durant le XIX<sup>e</sup> siècle depuis Delacroix et Rude jusqu'aux déesses revendicatives de Steinlen<sup>13</sup>, et à l'égarément prémonitoire des patientes de Charcot, leur scénographie hiératique autant que leur vocation sonore incitent à un autre rapprochement. Tandis qu'œuvrait Carlos Schwabe, d'autres hystériques emplissaient l'espace de leurs vociférations: elles avaient pour noms Kundry, Salomé et Elektra.

8.  
 «Emotions induites par stimulation de l'odorat», publié par  
 Georges Luys dans son *Iconographie photographique des centres ner-  
 veux* en 1873

L'Encephale

Tome VII, PL. II.



Fig 5



Fig 6



Fig 7

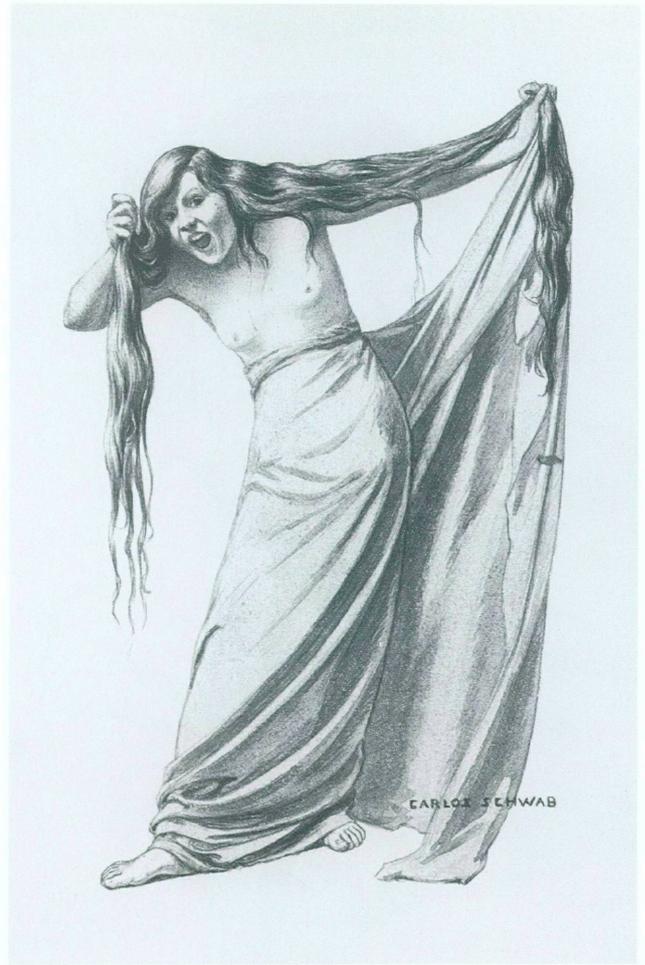
Georges Luys 1°



Fig 8

Photogr. A. Lenoirier

Librairie J.B. Baillière et Fils



9.  
 Carlos Schwabe, *Hystérique*, aquarelle, vers 1908. Collection parti-  
 culière

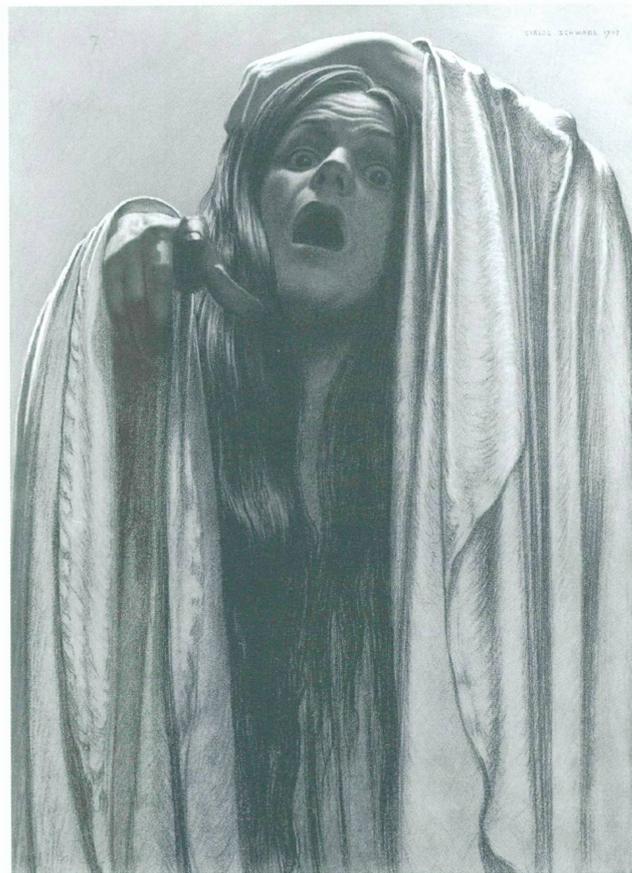
## DU CRI AU CHANT

Les relations de Carlos Schwabe avec la musique, et particulièrement avec les milieux wagnériens, sont suffisamment nombreuses pour que l'on puisse rapprocher ses pythies incantatoires des hystériques de la scène lyrique. Gabriel Séailles avait présenté Schwabe à Guillaume Lekeu en 1893 et cette amitié très forte devait accompagner le jeune compositeur jusqu'à sa mort précoce l'année suivante<sup>14</sup>. Le *Dessin à la mémoire de Guillaume Lekeu*, l'affiche pour l'audition posthume de ses œuvres, concert organisé par un cercle de proches du disparu (Ysaye, d'Indy, Pujo, Schwabe, Brussel etc.), et l'aquarelle *Le Destin* témoignent de l'importance des liens qui unissaient les deux hommes dans les mêmes convictions humaines et artistiques.

Fervent wagnérien, Lekeu s'était évanoui en entendant *Tristan et Iseult* à Bayreuth... Après la mort de César Franck en 1890, c'est Vincent d'Indy qui était devenu son professeur. Pour d'Indy, Schwabe réalisa le frontispice, puis l'affiche de *Fervaal*, «action musicale» qui, comme le *Sigurd* de Reyer, est une sorte d'appropriation française, et ici cévenole, de la mythologie wagnérienne<sup>15</sup>. Il n'est pas inintéressant de signaler au passage que cet opéra du pourtant très conservateur Vincent d'Indy fut interprété comme un «drame social» par la *Revue socialiste*, confirmant ainsi les recoupements pouvant exister entre dramaturgie lyrique et représentation sociale<sup>16</sup>.

Le goût du peintre suisse pour la musique et l'opéra étant avéré, le fait qu'aucun document précis n'atteste sa présence à une représentation d'opéra de Wagner ou de Richard Strauss (tandis qu'il vit sans aucun doute possible *Fervaal*)<sup>17</sup> doit être relativisé. Ses contacts avec Péladan, dont le salon Rose+Croix en 1892 avait inclu des fragments de *Parsifal* dans ses concerts, avec Jules Bois et Adolphe Retté (qui commenta la couverture de *L'Idée libre* en faisant référence à «l'oiseau de Siegfried»<sup>18</sup>), ses relations avec Teodor de Wyzewa, fondateur de la *Revue wagnérienne* (pour lequel il envisagera d'illustrer *Les Contes chrétiens*) et sa correspondance avec Edouard Schuré, dont il lira *Le Drame musical*, comptent parmi les indices nombreux susceptibles d'éclairer l'immersion du peintre dans le bouillonnement musical, et singulièrement wagnérien, du temps<sup>19</sup>.

Avec les œuvres de Wagner, dans la continuité desquelles s'inscrivent les premiers opéras de Strauss, était intervenue une véritable libération de la forme musicale, brisant le carcan formel de la tradition du «grand opéra» à la française (Meyerbeer) ou bien encore du *bel canto* italien (Donizetti, Rossini, le premier Verdi). Cette évolution de l'opéra vers un art plus proche des exigences dramatiques, tant scéni-



10.  
Carlos Schwabe, *Etude pour La Vague* (n° 7), 1907, fusain, crayon gras, sanguine, rehauts de pastel, 67 x 48,5 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1985-11

quement que musicalement, et cette quête de la fameuse œuvre d'art total, étaient propices à l'expression libérée des passions. D'autre part, en retrouvant par une sacralisation de la représentation tout autant les «mystères» du Moyen Age que la grandeur de la tragédie antique, cette conception favorisait le retour à une incarnation théâtrale forte et l'étude de personnages psychologiquement marqués.

Des rôles de Kundry, de Salomé et d'Elektra, créés respectivement en 1882, 1905 et 1909, on retiendra maintes similitudes qui concourent, en dépit de la singularité de chacun de ces opéras, à la constitution d'une image à la fois frappante et ambivalente de femme tragique. Séductrice et repoussante, victime et coupable, figure raffinée de la civilisation et bête sauvage violemment érotique, cette protagoniste inquiétante, comme les héroïnes schwabiennes, incarne aussi bien l'angoisse et la défaite de la femme que sa capacité mystique, visionnaire et rédemptrice.

## «L'ENNEMI DE LA PENSÉE SEREINE»: L'ÉTERNEL FÉMININ

Les exégètes du Symbolisme ont souvent mis en exergue l'image négative de la femme qui ressort de l'analyse de nombreuses œuvres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sirène maléfique dont le chant irrésistible éloignerait les hommes de leur quête spirituelle et artistique, la femme aurait été considérée par tous les symbolistes comme une menace castratrice et un obstacle à l'accomplissement créateur. En dépit de l'inévitable ambivalence de cette figure oscillant entre fascination et répulsion, et des nuances apportées par tel ou tel historien à sa description, cette lecture univoque et systématiquement appliquée à tous les artistes de l'époque n'est guère satisfaisante. En ce qui concerne la peinture, particulièrement, une appréhension iconographique de surface n'a que trop souvent omis les nombreux facteurs philosophiques, littéraires, socio-politiques, biographiques et «imaginaires» qui constituent le panthéon singulier de chaque artiste.

Certaines analyses de *La Vague* sont ainsi passées totalement à côté de la pensée du peintre. Marla H. Hand, par exemple, écrit:

«Schwabe démontra, sous la forme de forces violentes de la nature, le terrifiant pouvoir fatal de la femme. Dans *La Vague*, peinture colossale, il représenta les forces puissantes de la mer par des femmes diaboliques et hurlantes, attirant les hommes à leur perte.»<sup>20</sup>

On voit que la dimension visionnaire de l'œuvre, ses sources littéraires et ses sous-entendus sociaux, sont ici complètement gommés.

Pour Carlos Schwabe, les sept «pleureuses» de *La Vague* sont plus des porte-parole messianiques et effrayés par leurs propres visions, que des représentantes monstrueuses d'une féminité négative. La septième des figures est peut-être la plus remarquable de ce point de vue, dans l'expression de laquelle on discerne un saisissant mélange de mise en garde et d'effroi, comme si le personnage subissait lui-même l'effet terrifiant du désastre qu'il annonce: image de transe médiumnique, assurément, en ces temps d'épanouissement de l'occultisme et du spiritisme, dont Schwabe fréquentait lui-même certaines personnalités comme la célèbre Madame de Thèbes.

Les femmes de Schwabe sont donc des messagères, tout comme la Kundry du *Parsifal* de Wagner, dont les sources littéraires et l'étymologie confirment cette vocation. Or est-elle héroïne plus ambivalente que cet «être des masques incohérents, de l'invraisemblance psychologique», ainsi que

l'écrit justement Françoise Ferlan, qui «passe sans transition visible de la brutalité animale à la séduction raffinée puis à une conversion salvatrice, du cri amusical au chant envoûtant, de la sorcière sans âge à la jeune femme épanouie»<sup>21</sup>. A la lecture du livret, autant qu'à l'écoute de la partition, l'hystérie de Kundry apparaît évidente. Cris, rires, phrases entrecoupées, agressivité hautaine, puis humiliation voulue, s'ils s'inscrivent dans un cheminement mystique qui a sa logique profonde, n'en relèvent pas moins des schémas pathologiques décrits par Charcot.

Dans une lettre datée de 1888, Guillaume Lekeu disait à un ami son admiration pour les légendes du Moyen Âge et, après en avoir énuméré certains thèmes, ajoutait: «Tu me diras que cela rappelle *Parsifal*. Nullement; dans *Parsifal* apparaît encore l'ennemi de la pensée sereine, de la contemplation et de la béatitude bienheureuse, «l'éternel féminin» (second Faust) personnifié dans la symbolique Kundry»<sup>22</sup>. Au-delà d'une première impression qui pourrait faire passer Lekeu pour féroce misogynne, on peut avancer que ce n'est cependant pas de femme fatale qu'il est ici question, mais de la reconnaissance par le compositeur, dans cet éternel féminin torturé, d'une vocation révélatrice.

Le destin de Kundry, servant les chevaliers du Graal, puis les trahissant au profit du maléfique Klingsor, avant d'apporter la conscience à Parsifal par son baiser, s'avère en effet indispensable à l'accomplissement de la rédemption. Par son ambivalence même, le personnage permet de relier le bien et le mal, et dans son apparente errance, il s'avère le truchement essentiel par lequel advient la révélation. Loin de laisser l'homme à son repos contemplatif, la femme devient ici une sorte de déesse du questionnement.

Dans la série d'études de Schwabe, les moyens plastiques et iconographiques concourent à la même expression de synthèse entre une sorte de pulsion sauvage et l'urgence d'une transe visionnaire. Le désordre psychologique n'y est qu'apparent et, sous les dehors d'une impression menaçante, c'est un savoir supérieur et bienfaisant qui s'y affirme.

Il est intéressant de comparer ces œuvres avec les images que nous possédons des cantatrices ayant interprété Kundry. Les photographies des créatrices du rôle, et de certaines interprètes des reprises successives, Thérèse Malten et Marianne Brandt à Bayreuth en 1882, Anna von Mildenburg toujours à Bayreuth en 1897 (puis entre 1911 et 1913), Olive Fremstadt au Metropolitan Opéra de New York en 1909 ou Mélanie Kurt au Covent Garden de Londres en 1914, sont autant de portraits dont la confrontation avec l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, comme avec les études pour *La Vague* de Schwabe, s'avère saisissante.



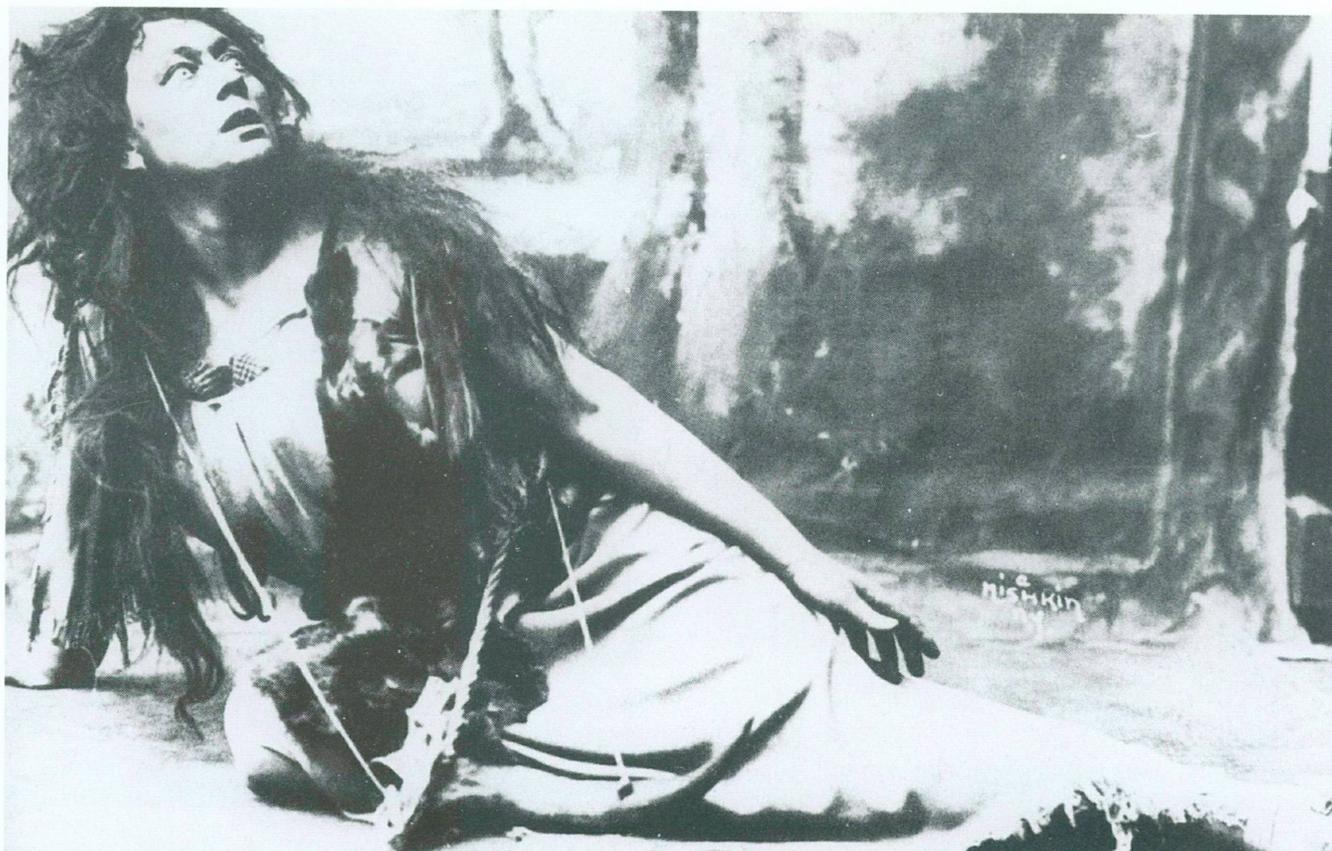
11.  
Anna von Mildenburg, Kundry à Bayreuth en 1897. Collection particulière



12.  
Marianne Brandt, Kundry à Bayreuth en 1882. Collection particulière

13.  
Thérèse Malten, Kundry à Bayreuth en 1882. Collection particulière





14.  
Olive Fremstad, Kundry au Metropolitan Opera de New York en 1909. Collection particulière

C'est bien des mêmes héroïnes tragiques qu'il s'agit et le photographe a saisi dans leurs attitudes des expressions que Charcot comme Schwabe auraient sans doute pu fixer dans leurs taxinomies physiologiques. Le reportage scénique «en direct» n'existant pas à l'époque, les interprètes de Kundry posèrent sans doute en studio mais dans des attitudes semblables à celles prises durant les représentations; la fixité photographique, cependant, ne manque pas de rapprocher leurs expressions et leurs gestes des dessins conservés à Genève. Il est frappant, en revanche, que ces prises de vues ne tentent pas de simuler le chant, aucune des cantatrices n'y étant saisie dans l'exercice vocal, tandis que c'est le cas de toutes les figures incantatoires de Schwabe, et de nombreuses patientes de Charcot. En ce qui concerne les femmes de *La Vague*, ces figures sont d'autant plus opératiques que leur posture et l'utilisation très théâtrale de leurs drapés s'accompagnent en effet d'une tentative de représenter le son de leurs voix.

Le dessin pour *Fervaal*, conçu dans la ferveur, et que Schwabe qualifiait de «composition musicale»<sup>23</sup>, et plusieurs aquarelles des *Fleurs du mal* déjà citées, montrent

l'intérêt de l'artiste pour la suggestion plastique d'un effet sonore. Son goût prononcé pour la musique se manifeste ici autant, d'ailleurs, qu'une certaine conception de la mysticité et des manifestations surnaturelles s'exprimant par l'intermédiaire de chœurs et d'harmonies angéliques. Souvenons-nous qu'adolescent déjà l'artiste entendait des voix célestes et que sa première huile connue, remarquée en 1891 par Péladan, tentait de figurer le son des cloches au moyen d'anges chantant et s'échappant d'un campanile. L'iconographie musicale se perpétuera d'ailleurs dans l'œuvre de Schwabe jusqu'au tardif *Faune* (1923), inspiré par le *Prélude* de Debussy et dont la monstruosité crépusculaire évoquera une dernière fois, à l'aide d'une syrinx, le chant plaintif du créateur incompris.

Pour en revenir aux femmes de *La Vague*, toutes ouvrent la bouche grande pour émettre leur impérieux message; certaines s'aident d'une main comme d'un porte-voix et leurs bras étendus, leurs doigts pointés, accompagnent le son qui, bien que «figuré», retentit visuellement dans l'esprit du spectateur. Si certains compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle ont tendu vers l'expression de



15.  
Melanie Kurt, Kundry au Covent Garden de Londres en 1914  
Collection particulière

16.  
Anna Bahr-Mildenburg, Kundry à Bayreuth de 1911 à 1914  
Collection Festival de Bayreuth

l'ineffable, ce que Wladimir Jankélévitch étudia sous le titre générique *De la musique au silence*, inversement c'est ici à l'art plastique qu'il est demandé d'atteindre à la puissance expressive des sons, qu'ils soient parole, chant ou cri. Mais Gustave Moreau n'avait-il pas écrit à propos de la peinture: «Un jour viendra où l'on comprendra l'éloquence de cet art muet»<sup>24</sup>.

#### **LES CRIS D'ELEKTRA ET DE LA VAGUE: MORT ET TRANSFIGURATION DE L'ART?**

Dans ses *Idéologies de l'opéra*, Philippe-Joseph Salazar met en lumière l'établissement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle de codes qui devaient régir durablement l'utilisation des tessitures vocales en fonction de leur force symbolique, et il écrit: «Le cri est le fantôme des voix aiguës» et «les voix aiguës ouvrent à la folie»<sup>25</sup>. S'il est une création lyrique dans laquelle se vérifie cette affirmation, c'est bien l'*Elektra* de Richard Strauss, œuvre majeure du début du siècle constituée autour du «cri permanent» de son rôle-titre. Les liens de Richard Strauss avec le Symbolisme ne sont plus à



démontrer. La dimension mystique du poème symphonique *Mort et transfiguration* (1889) comme la composition de *Salomé* en témoignent. Ce dernier opéra, tiré de la pièce qu'Oscar Wilde avait écrite en français pour Sarah Bernhardt, fut créé à Dresde en 1905, puis à Paris une première fois au Petit théâtre en 1907, et à l'Opéra en 1910.

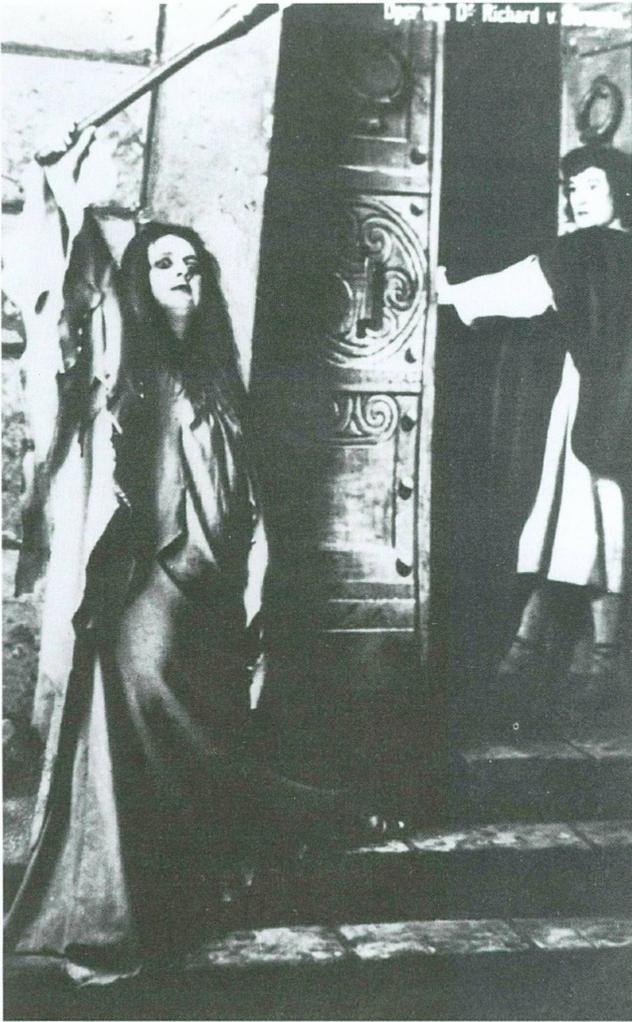
L'importance prise par ce thème dans la littérature et l'art de la fin du siècle a été maintes fois étudiée, ainsi que son impact emblématique<sup>26</sup>. Si Salomé est, elle aussi, quelque peu hystérique, les ressorts érotico-familiaux du livret, ses références bibliques et la luxuriance orientaliste du décor, propices à des interprétations parfois anecdotiques, ainsi que le recours à un thème déjà abondamment illustré durant toute l'histoire de l'art, ne permettent pas à l'œuvre d'atteindre à la singularité et à la force monolithique d'*Elektra*.

Richard Strauss s'attaqua à la composition de cet autre opéra en 1906, dictant à celui qui allait devenir son librettiste de prédilection les modifications qu'il estimait nécessaires à une plus grande efficacité scénique et musicale, en particulier la mort démentielle de l'héroïne<sup>27</sup>. C'est à Paris que le compositeur avait rencontré Hugo von Hofmannstahl, à Paris également qu'en cette même année 1906, tandis que Schwabe commençait ses dessins pour *La Vague*, la Comédie française reprenait l'*Electre* de Sophocle, le peintre Amédée Gibert laissant d'ailleurs un portrait de la comédienne Louise Sylvain dans ce rôle, œuvre qui vient s'ajouter à notre corpus sans le contredire<sup>28</sup>.

Les différences entre le livret opératique et l'œuvre antique sont significatives. Si les grandes lignes de l'action sont respectées (monologues désespérés d'*Elektra*, affrontement titanique avec Clytemnestre, annonce de la mort d'Oreste, recherche de la hache, retrouvailles du frère et de la sœur, meurtre de la mauvaise mère et d'Aegisth), les modifications disent aussi quelle dimension particulière Strauss et Hofmannstahl voulaient insuffler à leur œuvre. Les ressorts psychologiques de la tragédie de Sophocle y sont exploités jusqu'à l'extrême et l'on sait quelle importance revêtait la psychanalyse pour le librettiste, lecteur des *Studien über Hysterie* de Josef Breuer et Sigmund Freud, publiées en 1895. La dimension tragique d'*Elektra* est en effet renforcée par la fascination névrotique qu'exerce sur elle Agamemnon, le père assassiné. Cette affection frustrée se reporte sur le frère aimé d'un sentiment incestueux, en vain. *Elektra* ne participe pas au meurtre de la mère honnie, lequel a lieu sans l'aide même de la hache qu'elle a pieusement conservée et, seule, tandis qu'Oreste, Chrysothémis et le palais entier se réjouissent de leur libération (dans la coulisse), elle s'effondre morte après une danse paroxystique où se mêlent exultation et désespoir.



17.  
Amédée Gibert, *Etude pour le portrait de Louise Sylvain dans le rôle d'Electre*, 1906, crayon noir, 60 x 52,5 cm. Marseille, Musée des Beaux-Arts



18.  
Anny Krull, Elektra à l'opéra royal de Dresde en 1909. Collection particulière

On retrouve ici l'image de la femme solitaire, davantage visionnaire qu'actrice, et partagée entre le délire imprécateur, le songe amoureux et l'effondrement psychologique. Les photographies de la création de l'œuvre, au théâtre royal de Dresde le 25 janvier 1909, montrent de nouveau la ressemblance saisissante de l'Elektra incarnée par Anny Krull avec les hystériques de Charcot et de Schwabe: regard exorbité, haillons, gestes outrés et cheveux en désordre<sup>29</sup>.

Cet être en crise, rejeté dans les communs du palais par les usurpateurs, et dont l'état d'abandon physique désigne emblématiquement son état de révolte mentale et d'exclusion sociale, s'apparente à la figure traditionnelle de la sorcière, qui caractérisait déjà Kundry; son animalité, sa saleté et sa brutalité pulsionnelle incarnent, par le retour à une nature première, dépouillée de toute civilité illusoire, une sorte de communication avec les vérités profondes. Michelet ne caractérisait-il pas la sorcière par «L'illumination de la folie lucide qui, selon ses degrés, est poésie, seconde vue, pénétration perçante, la parole naive et rusée...» et il écrivait encore:

«c'est le génie propre à la femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est Sibylle. Par l'amour, elle est magicienne [...]. Elle est voyante à certains jours; elle a l'aile infinie du désir et du rêve. Pour mieux compter les temps, elle observe le ciel. Mais la terre n'a pas moins son cœur.»<sup>30</sup>

On ne peut douter qu'il y ait chez les femmes de Schwabe, comme dans l'*Elektra* de Strauss, cette exaltation d'une Nature retrouvée, sorte de divinité primitive dont on peut aussi penser qu'elle rejoint ici un panthéisme éminemment germanique. Mais au-delà des aléas narratifs relatant les malheurs des Atrides, au-delà même des imprécations morales inspirées par Lamennais, c'est au cri en tant que tel qu'ont recours ces artistes, un cri désormais métaphysique et conçu comme moyen d'expression autonome.

«D'où date la sorcière, écrit encore Michelet, je dis sans hésiter: «Des temps du désespoir.»»<sup>31</sup> Angoisse du moment, regard inquiet sur l'état du monde et de la création artistique (les avant-gardes naissantes) ne sont peut-être en effet pas étrangers à ce cri. Il n'est pas indifférent que *La Vague* comme *Elektra* représentent dans les œuvres respectives de Schwabe et de Strauss un moment extrême de leur expérimentation formelle, et qui ne se reproduira plus tant il est unique par sa véhémence et son audace.

Après avoir poussé la tonalité dans ses ultimes retranchements, avec une liberté et une violence inouïes, le compositeur s'orientera en effet vers un classicisme «viennois», choisissant d'autres problématiques et laissant les avant-

gardes mettre à bas le système. Quant à *La Vague*, cette série d'œuvres à l'expressionnisme visionnaire et poignant, la critique l'accueillera avec une totale incompréhension, achevant de décourager l'artiste et de consacrer son repli. Mais les vociférations d'Elektra et les cris hallucinés des femmes de Schwabe n'incarnent-ils pas cette appréhension tragique d'un monde en péril? Ne sont-ils pas eux-mêmes les manifestations de peur et de catharsis d'une création et d'un système représentatif confrontés au spectacle de leur propre fin? C'est en effet exactement au même moment (1907) que Picasso peint *Les Demoiselles d'Avignon* et qu'Arnold Schönberg compose son *Deuxième quatuor* (opus 10), œuvres emblématiques s'il en fut d'une fulgurante rupture.

Les grandes voix prophétiques de Schwabe et de Strauss n'annoncent pas seulement les bouleversements sociaux et l'accomplissement des vengeances familiales, elles appréhendent aussi, et avec quel effroi, la marche implacable du temps artistique, qui scelle le destin des œuvres et des esthétiques, comme celui de leurs créateurs.

#### Notes:

- 1 Voir Catherine KÜLLING, «Carlos Schwabe (1866-1926) et sa fortune critique», *Revue suisse d'Art et d'Archéologie*, Zurich, vol. 40/1, 1983, pp. 60-85; par ailleurs la bibliographie complète de Carlos Schwabe est publiée dans notre livre *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Paris, ACR, 1994.
- 2 L'huile fut exposée sous le n° 1074 à la Société nationale des Beaux-Arts de Paris en 1907, puis au Kunsthau de Zurich, lors de la dixième exposition nationale des Beaux-Arts, du 31 juillet au 30 septembre 1910 (n° 295). Elle devait être donnée par sa famille après la mort de l'artiste au Musée Ariana de Genève; actuellement au Musée d'art et d'histoire de la même ville (Inv. CR 161).
- 3 Sept études pour fusain, crayon gras noir, sanguine, crayons de couleurs, rehauts de pastel et estompe, sur papier beige, furent acquises par le Musée d'art et d'histoire de Genève en 1985 à la Fondation Mercier de Molin (Inv. 1985-5 à 1985-11). Les œuvres provenaient du château de Pradegg où elles étaient conservées depuis leur acquisition à l'artiste, à une date inconnue, probablement au lendemain de la première guerre mondiale.
- 4 Voir notre article «Révolte et folie visionnaire chez Carlos Schwabe: La Vague (1906-1907)», dans: *L'Ame au corps*, catalogue d'exposition, Paris, 1993, pp. 458-463, repris et augmenté dans notre livre *Carlos Schwabe, op. cit.*, pp. 136-157. Une autre analyse est due à Catherine KÜLLING: «La Vague, le motif dans l'œuvre de Carlos Schwabe», dans: *Carlos Schwabe 1866-1926, Catalogue des peintures, dessins et livres illustrés appartenant au Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, catalogue de l'exposition C. Schwabe Un symboliste genevois, Genève 1987, pp. 53-61. Catherine Külling effectue un recensement d'artistes ayant traité le thème de la

vague, ainsi que certains rapprochements avec Franz X. Messerschmidt et ses *Charakterköpfe*. Ce recensement iconographique, ainsi que des références de l'époque classique, et auxquelles Schwabe n'avait probablement pas accès, n'apportent guère d'éclairage à l'œuvre. L'auteur écarte par ailleurs la source des *Paroles d'un croyant* pour des raisons chronologiques, estimant que l'ouvrage illustré (paru en 1908) est postérieur aux dessins. Gabriel Séailles, proche compagnon de Schwabe et préfacier de l'ouvrage, fait pourtant clairement le lien entre Lamennais et *La Vague*, «symbole simple, clair, multiple de la colère des éléments déchaînés, des grandes voix prophétiques qui agitent la foule, de l'Océan populaire qu'un vent de révolte soulève», dans: G. SÉAILLES, *O Mein Heimatland*, Berne, 1914, p. 140. Par ailleurs, l'illustration d'un livre de bibliophile précieux demandait de trois à quatre ans de travail, comme ce fut le cas pour *Au Jardin de l'infante, La vie des abeilles* etc. Voir notre article: «Carlos Schwabe, illustrateur symboliste», *Bulletin du bibliophile*, 1986/2 pp. 187-206. Schwabe avait donc bien commencé ses dessins pour Lamennais vers 1906.

- 5 A propos des relations de Schwabe avec Paul Desjardins et L'Union pour l'action morale, ainsi que l'intérêt de cette association pour l'art, voir notre article: «L'Enfance de Sainte-Genève: une affiche de Puvis de Chavannes au service de l'Union pour l'action morale», *Revue de l'art*, 109, septembre 1995, pp. 63-74
- 6 Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Invention de l'hystérie*, Paris 1982; Jacqueline CARROY, «L'hystérique, l'artiste et le savant», dans: *L'Ame au corps, op. cit.*, pp. 446-457. Voir également Denis BERNARD et André GUNTHER, *L'Instant rêvé, Albert Londe*, Paris, 1994
- 7 Voir note 6. *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, constituée à partir de 1875, fut éditée en plusieurs étapes par BOURNEVILLE et RÉGNARD, chez Delahaye et Lecrosnier, 1876-1877, 1878, 1879-1880, et *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1888-1918.
- 8 P. RÉGNARD, *Les Maladies épidémiques de l'esprit-Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*, Plon-Nourrit, Paris, 1887; Georges LUYSS, *Iconographie photographique des centres nerveux*, Baillière, Paris, 1873
- 9 Sigmund FREUD, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Berman, Paris 1936, rééd. 1971, pp. 80-81
- 10 Jean-Martin CHARCOT, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, 1887, p. 102
- 11 Voir Rodolphe RAPETTI, «De L'angoisse à l'extase», dans: *Paradis perdu, l'Europe symboliste*, catalogue d'exposition, Montréal, 1995, pp. 224-234. Notons que, curieusement, l'auteur écrit à propos de *La Vague*: «... on ne peut aujourd'hui relier ces images à aucune source», faisant, lui aussi, abstraction des *Paroles d'un croyant* de Lamennais, qui font pourtant le lien indiscutable de l'œuvre avec l'hystérie et avec les préoccupations sociales du peintre.
- 12 Schwabe illustra *Les Fleurs du mal* pour Charles Meunier (Paris, 1900) en concevant vingt-trois illustrations et de nombreux cul-de-lampe à l'inspiration particulièrement véhémement. C'est dans l'exemplaire de Charles Meunier et relié par lui-même, que figure l'aquarelle *Hystérique*, jusqu'ici inédite, accompagnée d'une lettre de Schwabe et d'une série d'états des gravures. Cet exemplaire a été vendu le 10 avril 1994 par M<sup>e</sup> Petit à Nantes.
- 13 Voir en particulier les œuvres de Steinlen liées à l'iconographie de la Commune, cf. le livre-catalogue de l'exposition *Eva und die Zukunft*, Hambourg, 1986, pp. 386-391

- 14 Voir notre article «Guillaume Lekeu et Carlos Schwabe: «Une haute confraternité artistique»», *Revue de musicologie*, 1988, t. 74, n° 1, pp. 53-68
- 15 Outre les œuvres exécutées en hommage à G. Lekeu et *Fervaal* (frontispice: 1895, affiche: 1898), Schwabe réalisera le frontispice et l'affiche de l'opéra de Camille Erlanger *Le Fils de l'étoile* (1904), sur un livret de Catulle Mendès. Précisons aussi qu'il illustrera *Pelléas et Mélisande* pour l'éditeur Henri Piazza en 1924, obtenant l'autorisation de Maeterlinck par l'intermédiaire de son ami le musicologue Robert Brussel et de Paul Dukas.
- 16 Alphonse RICHARD, «Un Drame social», *La Revue socialiste*, novembre 1896, pp. 554-572
- 17 Ainsi qu'en témoignent plusieurs lettres à la famille Brussel conservées par la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation J. Doucet (carton 26 peintre).
- 18 Adolphe RETTÉ, «Frontispice», *L'Idée libre*, janvier 1893, p. 10
- 19 La correspondance de Schwabe avec Edouard Schuré confirme cette lecture, cf. Alain MERCIER, *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*, Paris, 1980, p. 672.
- 20 Marla H. HAND, «Quelques thèmes symbolistes dans des œuvres de Carlos Schwabe conservées au Musée d'art et d'histoire de Genève», dans: *Carlos Schwabe 1866-1926*, op. cit., p. 42
- 21 Françoise FERLAN, «L'Ambivalence de Kundry: prison ou liberté», *L'Avant-scène opéra*, janvier 1982, n° 38/39, p. 121
- 22 Lettre à Alexandre Guéry, publiée par Luc VERDEBOUT, *Correspondance de Guillaume Lekeu*, Liège, Mardaga, 1993, p. 64 (lettre 10)
- 23 «Cette page est la plus belle de ce qu'il m'a été donné de faire, écrit Schwabe. Là-dedans, j'ai mis au jour un côté de mon art que je n'avais pas encore donné. La fougue, l'enthousiasme, le souffle de l'amour dans toute sa puissance» et il ajoute «cette composition est musicale». Lettre à Robert Brussel, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie
- 24 Voir *L'Assembleur de rêves*, écrits complets de Gustave MOREAU, Fontfroide, 1984, p. 184
- 25 Philippe-Joseph SALAZAR, *Idéologies de l'opéra*, Paris, 1980, p. 135
- 26 Voir, par exemple, l'analyse qu'on fait Dario GAMBONI, «Le «Symbolisme en peinture» et la littérature», *Revue de l'art*, t. 96, 1992/2, p. 15
- 27 Sur l'élaboration commune d'*Elektra*, par le compositeur et l'écrivain, voir la *Correspondance Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal 1900-1929*, Paris, Fayard, 1992; et Antoine GOLÉA, *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 1965, pp. 143-152
- 28 Pour ce portrait actuellement non localisé, le Musée des Beaux-Arts de Marseille conserve une étude sur papier mis au carreau (60,1 x 52,5 cm) et un grand fusain sur papier marouflé sur toile (165 x 130 cm).
- 29 Notons que c'est le peintre belge Fernand Khnopff qui réalisera les costumes d'*Elektra* pour la création bruxelloise de l'œuvre en 1911, indice supplémentaire des liens existant entre les peintres symbolistes et cette figure majeure de la dramaturgie. Voir R. DELEVOY et al., *Catalogue de l'œuvre de F. Khnopff*, Bruxelles, 1979, n° 465 bis, p. 409
- 30 Jules MICHELET, *La Sorcière*, Paris, 1862 (édition Flammarion, 1966, p. 31)
- 31 *Ibid.*, p. 35

#### Crédit photographique:

Genève, Musée d'art et d'histoire, photo Maurice Aeschmann: fig. 1 à 5, 10, pl. VIII  
 Marseille, Musée des Beaux-Arts: fig. 17  
 Collection particulière: fig. 9, 11 à 16, 18

