



La couleur en mouvement décor rationnel de la musique

Couleur en mouvement, décor rationnel de la musique ! Ce titre est incomplet. Il conviendrait d'ajouter : concordance des vibrations sonores et des vibrations lumineuses et peut-être — mais ce serait trop grave : — faillite du drame lyrique.

Trop souvent, dans le dessein d'unir plusieurs arts ou dans la recherche des raisons de leur fusion, on s'occupe d'esthétique, de psychologie, de pathologie, alors qu'il faudrait simplement s'incliner devant le Nombre. Souvenons-nous de l'importance que lui accordait l'antiquité.

Pythagore décrétait que « tous les Nombres au delà de dix ne sont que la reproduction de la première décade » et son disciple Philolaüs précisait : « La première décade est la source de tout, le principe de la vie divine. »

La Musique, art qui se déroule dans le temps, devrait être illustrée dans l'espace par un décor évoluant suivant le même rythme et représentant le prolongement harmonique des accords. Cela est possible puisque la base

de toute harmonie, c'est le Nombre, puisque toute vibration est un Nombre.

La concordance des vibrations sonores et des vibrations lumineuses doit donc être envisagée uniquement d'un point de vue mathématique. D'ailleurs elle se conforme à la tendance de tous les arts à empiéter sur le domaine des arts voisins, à se servir de leurs procédés, plus ou moins transposés, pour arriver à produire des effets identiques.

Dans la classification élémentaire des arts il est indiqué que les arts plastiques emploient les formes et les couleurs ; les arts phonétiques, les sons musicaux ou les mots d'une langue.

Cependant la poésie, art phonétique, participe aux caractères plastiques, grâce à l'imagination qui crée l'objet d'après le mot, — ce qui dénote, au seuil même de la classification, l'acceptation d'un enchevêtrement conduisant à l'identité des arts.

La couleur en mouvement — c'est-à-dire la lumière décomposée par le prisme et qui, grâce à un appareil dont il sera question plus loin, suit les lois de rythme et de durée des arts phonétiques, — la couleur en mouvement, par le fait même qu'elle supprime l'immobilité matérielle, ou mieux transforme en mobilité réelle la reconstitution cérébrale du mouvement, entre dans le temps, devient subjective, pour le moins autant qu'objective, et réalise ainsi une beauté uniquement expressive et non plus une beauté formelle. Comme pour les arts phonétiques, les parties de son œuvre deviennent successives et inécoutées.

Par là, il existe déjà un rapport entre l'évolution des accords sonores et l'évolution des accords lumineux, comme il en existe un entre l'image évoquée par un mot et le mot lui-même ; mais le son comme la lumière, ayant une base commune : les vibrations, leur rapport devient beaucoup plus complet et mène inévitablement à l'unité.

Toute innovation, quelquefois par de très subtiles ramifications, se rattache à une conception antérieure et sa vitalité même est valable d'autant mieux qu'elle est supportée par des assises plus solides.

La tradition de l'unité me semble se justifier par l'erreur même qui a poussé les musiciens, les poètes et les peintres à réunir, dans la hantise

louable de la fusion des arts, leurs efforts pour former un ensemble plus puissamment émouvant, ensemble qui, s'il se trouve accidentellement et très passagèrement en exacte concordance, obtient plus généralement un effet contraire au but prévu, — ce qui ne signifie point que le public des théâtres s'en aperçoive, car il reste imprégné de conventions héréditaires...

Pourtant, à la sortie d'un spectacle, n'est-il pas fréquent d'entendre dire : « Musique admirable, décor abominable », ou réciproquement ?

Voilà le résultat du drame lyrique !

Or, si le décor était mathématiquement la transposition visuelle de la sonorité, cette appréciation deviendrait impossible. Ce serait tout bien ou tout mal.

L'art étant la création artificielle d'une esthétique à laquelle la sensation sert de base, son but n'est-il pas d'atteindre au maximum d'intensité sensorielle ?

Il paraît évident que, pour cela, non seulement les diverses forces émotives doivent être mises en action, mais encore faut-il que leur action ne se contrarie pas comme dans le drame lyrique dont précisément l'erreur m'a conduit à ce que j'appelle — puisque à toute chose il faut donner un nom — : la « *chromophonie* ».

Un mot nouveau oblige à une définition :

La chromophonie est l'union des vibrations sonores et des vibrations lumineuses par un principe établissant entre elles une concordance mathématique. Elle procure par conséquent l'homogénéité de la sensation.

Pour créer des accords sonores, on utilise les différentes ressources qu'offrent les instruments de musique d'un usage habituel ; — on y ajoutera des instruments nouveaux, des facteurs de bruit qui, d'abord, apparaîtront surprenants... à quelques-uns. Il y a des gens que tout surprend !

Parmi ces facteurs de bruit il existe déjà les bruiteurs futuristes — hululeurs, glouglouteurs, renâcleurs, etc. — qui firent hurler, glouglouter, renâcler beaucoup d'auditeurs mais intéressèrent des musiciens tels que Maurice Ravel ou Richard Strauss.

Ce dernier, dans sa *Symphonie alpestre* n'a-t-il pas utilisé une machine à tonnerre ? — Il existait déjà au début du XVIII^e siècle une machine à « faire l'orage » inventée par le Tchèque Braha. — On se souvient du tic-tac des machines à écrire qu'Erik Satie plaça dans *Parade*.

Personnellement, — je m'excuse de me nommer ici, — dans une *Symphonie* écrite en 1908, symphonie où je cherchais à exprimer la synthèse des forces mécaniques, — locomotive, navire à vapeur, aéroplane, — conquérantes des éléments : la Terre, l'Eau et l'Air, j'ai utilisé des moteurs, des sonneries électriques, des sifflets et des sirènes en adjonction aux chœurs et à l'orchestre. Depuis on a fait mieux.

Combien d'autres timbres surgiront d'un matériel imprévu !

Le tumulte actif d'une usine, le ronflement des dynamos, le halètement des machines aussi bien que le rythme si variable d'un train en marche ne formeraient-ils pas d'extraordinaires bases à un temple sonore érigé en l'honneur de l'effort humain ? Ah ! les gares, ces caisses d'harmonie !

Dans une prochaine étude je traiterai du reste de l'instrumentation future, des « bruits enregistrés » employés musicalement, en étant, bien entendu, dégagés de toute leur signification concrète initiale ; j'ai là-dessus une théorie qui transforme quelque peu l'actuelle conception de la composition musicale...

Pour obtenir des accords lumineux il fallait d'abord un instrument... puis, que cet instrument créateur de lumière possédât un foyer agissant sur la rétine d'une façon directe — de manière à supprimer toute éventualité de formes plastiques, ce que ne donne pas le système des projections, et qu'il parvînt, par son intensité, à attirer irrésistiblement le regard.

Dans plusieurs tournées de conférences entreprises entre 1910 et 1913 je réclamaï, à travers les différents pays d'Europe où je portais le projet de ma théorie chromophoniste, un électricien-artiste, capable de réaliser l'appareil idéal.

Je désespérais de le rencontrer lorsqu'un hasard me remit en présence d'un grand peintre doublé d'un physicien, M. Valère Bernard.

Valère Bernard, un provençal qui, dans un de ces pittoresques ateliers dressés devant le grouillant et rutilant Vieux-Port de Marseille, vit solitairement, dédaigneux des combinaisons stratégiques de l'arrivisme, est un de ces esprits rares et complets, curieux et inventifs dont devrait s'enorgueillir une génération.

Aucun secret de la technique des arts plastiques — eau-forte, bois, sculpture, émail aussi bien que peinture — ne lui est étranger. Valère Bernard est également un écrivain de talent, un poète attaché aux traditions de sa terre natale aussi bien qu'attentif aux émancipations les plus hardies, les plus universelles. Il succéda à Frédéric Mistral comme « capoulié » du Félibrige et tout en défendant le dialecte provençal il parle espéranto.

Ce chercheur épris de choses neuves, lassé de se heurter aux barrières où le confinait la peinture, avait imaginé, afin de l'utiliser pour des desseins purement visuels, un procédé de mise en mouvement des couleurs.

Ses ingénieux essais m'enchantèrent et de notre étroite et assidue collaboration résulta un appareil où, après décomposition habituelle par le prisme, la lumière est projetée, non pas sur un écran, mais sur un globe à facettes tournant dans une sorte de phare, placé face au spectateur. Un clavier, dont les touches correspondent aux couleurs du spectre solaire, permet de produire la couleur voulue.

A noter, entre parenthèses, une observation curieuse : Les rayons colorés ne se comportent pas du tout comme les couleurs pigmentaires. La résultante de leurs mélanges ne correspond aucunement aux mélanges des couleurs communément employées. Ainsi, tandis que le mélange des jaunes et des bleus donne une série de verts innombrables, jamais un rayon jaune, de quelque qualité qu'il soit, tombant sur un rayon bleu, ne donnera du vert ; mais le rayon vert avec les rayons jaunes donnera la série complète des vert-jaunes, avec les rayons bleus, des vert-bleus.

Un réglage de l'intensité lumineuse, qui s'éteindra ou s'accroîtra à volonté, grâce à une modification en cours d'exécution, permettra à l'une des couleurs étant tenue de s'intensifier ou de s'affaiblir. Cet effet important, correspondant du reste à l'effet musical des nuances, s'obtien-

dra par des pédales. Par la manière particulière dont ils sont présentés, ces jeux de couleurs apportent des impressions inattendues.

Évidemment une démonstration avec l'appareil chromogène satisfait beaucoup plus complètement que toutes les descriptions ; une manifestation active vaut toutes les dissertations. La preuve doit être donnée tout d'un coup comme la révélation des arcanes suprêmes de la Lumière.

La symphonie future dont — à un siècle de vitesse : télégraphie sans fil, autos rapides, avions — la tendance s'accroîtra de plus en plus vers la synthèse, vers la concision, la symphonie future s'harmonisera naturellement avec la synchronie qui, si je puis risquer une telle expression, formera « l'ossature éthérée » de la musique, car il ne s'agit pas, — on le comprend bien — d'une transposition de chaque note d'une œuvre polyphonique, mais seulement d'une transposition de la partie essentielle des enchaînements d'accords, de l'essence de l'œuvre.

La couleur pure et mouvante, séparée de toute signification linéaire, n'est-ce pas, par analogie, le son pur et mouvant, séparé de toute signification verbale ?... Et la couleur ainsi soumise aux lois de rythme et de temps c'est peut-être l'art de l'avenir le plus prodigieux.

Si j'ai donné une définition de la Chromophonie, j'en dois une théorie.

La voici :

La recherche de l'harmonique d'un son fondamental pouvant se pousser jusqu'à l'infini la première harmonique rencontrée dans le domaine lumineux sera l'harmonique du premier son fondamental de la musique.

Les premières vibrations perçues par nos oreilles nous influencent psychologiquement dans la même direction que les premières vibrations perçues par nos yeux et quelle que soit la manière dont s'effectue cette perception car si les récepteurs — les yeux ou les oreilles — sont différents ainsi que les modes de transmission des vibrations — par propagation rectiligne quand il s'agit de la lumière ou par ondulations concentriques quand il s'agit des sons — peu importe, si notre cerveau est atteint.

J'ai là-dessus recueilli de nombreuses observations portant sur des centaines de sujets ; j'ai tenu compte de déformations provenant soit de l'éducation de ces sujets, soit de leur état pathologique particulier.

Donc, si l'impression première, sonore ou lumineuse, est de même nature, tout en étant de hauteur différente, l'impression dernière restera dans le même rapport.

Pour obtenir les rapports intermédiaires, il suffit d'établir le calcul des différences de vitesse des vibrations entre chaque note, depuis la première perception sonore qui est de 32 vibrations à la seconde (c'est-à-dire le son le plus grave du grand orgue) jusqu'à la dernière, musicalement au moins, qui est de 8276 à la seconde (c'est-à-dire la note la plus aiguë de la petite flûte) ; puis le calcul des différences de vitesse des vibrations entre chaque couleur de l'arc-en-ciel, depuis la première perception lumineuse qui est de 483 trillions à la seconde (c'est-à-dire rouge) jusqu'à la dernière qui atteint environ 700 trillions (c'est-à-dire violet).

Il est ensuite facile de préciser la correspondance entre les différentes nuances d'une même couleur et un registre sonore. Ce n'est qu'une opération d'arithmétique.

Ainsi, par accroissement de vitesse, on monte du grave à l'aigu et du rouge au violet par tous les degrés des gammes de sons et de couleurs.

Et si les quelques chiffres indiqués précédemment nous apparaissent fantastiques, souvenons-nous que les vibrations chimiques dépassent 12, même 13.000 trillions à la seconde !... Évidemment nos sens les ignorent, nous laissons à certains réactifs le privilège de les percevoir.

Je passe sous silence les vitesses vertigineuses des rayons X ou des rayons γ émis par le radium.

Au fond quel domaine admirable que celui de la lumière et de ses réfrangibles radiations obscures !... Cependant vous ne m'en voudrez tout de même pas si je ne pousse pas plus loin la promenade à travers le dédale des doctrines, des lois et des théorèmes pressentis, poursuivis ou exprimés par un grand nombre de philosophes, physiciens et mathématiciens de tous les temps depuis Pythagore, Platon, Aristoxène de Tarente, Eratos-

thème jusqu'à Newton, Leibnitz, Euler, d'Alembert, Helmholtz, Henri Poincaré, etc.

Excursion merveilleuse sans doute, mais bien rude et bien longue.

Depuis longtemps le besoin de fusion des sensations artistiques se retrouve diversement affirmé.

Sans parler du vers célèbre où Baudelaire souhaite que

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »

— entre parenthèses constatons avec regret le mutisme de l'osmologie au sujet de la vitesse des vibrations olfactives ; il y a quelques expériences incomplètes, hélas ! de Curie ; — sans parler des *Miroirs* de Paul-Napoléon Roinard, ni de l'instrumentation verbale de René Ghil, basée sur la théorie des voyelles et de leurs harmoniques d'Helmholtz, ni des rapports de sons et de couleurs prévus par Gœthe ou Théophile Gautier, ni d'Arthur Rimbaud qui dans son très fameux *Sonnet des Voyelles* vit des couleurs là où elles n'existaient pas, si ce n'est dans sa poétique imagination ; sans parler non plus des spéculations théoriques de des Esseintes, des attrayantes réalisations de M^{me} Valentine de Saint-Point ou de tant de fantaisies d'audito-coloristes, combien de recherches — quelques-unes fort intéressantes du reste — furent tentées, trop souvent basées sur d'inacceptables conventions ? Une multitude. Ce qui démontre l'intérêt du problème.

La preuve du caractère arbitraire de la plupart de ces recherches nous la trouvons dans la divergence des conclusions.

Prenons des exemples. Ainsi le sonnet de Rimbaud :

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes... »

Bien. Mais dans son excellente thèse sur *la Correspondance des Arts dans la Poésie contemporaine*, M^{lle} Marie-Antoinette Chaix reproduit un autre sonnet dont la seule valeur est d'être l'œuvre d'un audito-coloriste. Or ici l'auteur nous avoue qu'il voit :

« ... l'A rouge et l'E blanc,
L'I noir et l'O jaune qui dore ;
L'U d'un ton brun que l'on décore
De divers noms s'équivalant... »

Si maintenant nous consultons dans *En Méthode à l'Œuvre* le tableau où M. René Ghil résume toutes les correspondances reconnues dans l'Instrumentation verbale, nous trouvons pour ces mêmes voyelles les couleurs suivantes : A vermillon, E blanc, à azur pâle, I bleu, à azur noir, O rouge, U jaune. — Pas de points communs, sauf pour l'E.

Passons aux rapports des couleurs et des notes.

Un jésuite, le Père Castel — qui fut l'inventeur du premier « clavier oculaire » dont Diderot parle d'aimable manière dans les *Bijoux indiscrets* — établit une échelle de couleurs strictement corrélatrice selon lui à l'échelle de la gamme. Newton également établit une échelle. Or, il est assez piquant de noter que les deux tableaux ne comportent pas un seul point commun !

Le Père Castel indique l'Ut, bleu ; Newton l'indique rouge. Ré, pour le Père Castel, est vert ; il est violet pour Newton ; mi, jaune pour le premier, pourpre pour le second ; fa, fauve et bleu ; sol, rouge et vert ; la, violet et jaune ; si, gris et orangé.

Plus récemment Scriabine indiqua les couleurs spectrales qui, à son avis, correspondent aux notes de la gamme musicale. Eh bien, sauf pour l'ut, note à laquelle il reconnaît, comme Newton, une couleur rouge, il ne se rencontre à aucun autre moment avec ses deux prédécesseurs.

Et combien, depuis le *clavier oculaire* du Père jésuite furent inventés de pianos et d'orgues des couleurs soit avec projection de rayons lumineux comme dans l'orgue du professeur Rimington, soit avec éclairage de lampes électriques comme dans le piano de l'Égyptien Hall ou dans l'harmonium de l'abbé Tardif.

Mais dans tous ces appareils ce sont toujours les notes de la gamme qui correspondent aux couleurs du spectre, ce qui ne peut pas être, car à toutes les octaves une note ne concorde pas avec la même couleur.

Il est évident que, quand une note se reproduit par exemple à une octave élevée, elle correspond à une couleur de vibrations plus rapides que celle qui correspondait à la même note plus grave.

Ainsi, une série de plusieurs notes dans le même registre est en rapport avec une gamme de nuances d'une même couleur ; ce n'est pas une note de la gamme qui se trouve en rapport avec une couleur de l'arc-en-ciel.

Seul Louis Favre — qui, lors de l'Exposition de 1900, demanda d'appliquer la musique des couleurs au jeu des fontaines lumineuses — semble avoir entrevu l'hypothèse de la confrontation des couleurs non plus avec les notes mais avec les registres de l'échelle musicale.

Je ne m'occuperai pas ici d'un instrument inventé par une dame américaine pour la projection des rayons lumineux ; je ne m'en occuperai pas, non point parce qu'il me semble dépourvu d'intérêt, mais parce qu'il m'apparaît comme une réplique vraiment un peu trop précise de notre appareil. Et, chose beaucoup plus surprenante, le journal illustré américain qui le présente emploie pour le décrire à peu près exactement les mêmes mots, les mêmes phrases que moi lorsque je décrivais notre appareil, avant la guerre.

Coïncidences ?... Cela mériterait peut-être une enquête — à laquelle je n'ai ni le goût ni le temps de me livrer. Enquête bien inutile d'ailleurs. L'Amérique est un pays où la propriété intellectuelle est très insuffisamment défendue. Jamais elle ne souscrivit à la Conférence de Berne et l'on sait combien facilement, si les démarches du Copyright ne sont pas ou sont mal effectuées — ce qui arrive très souvent, — on y peut reproduire les œuvres des écrivains ou des musiciens français.

S'il n'est pas commode de défendre les œuvres éditées, comment défendre efficacement certaines idées qui ne peuvent guère s'envelopper dans d'illusoires brevets ? Aussi les voit-on rapidement accaparées et quelquefois du reste heureusement développées grâce à l'appui de fortes maisons financières. — Ce n'est pas chez nous que les maisons financières encouragent les savants ou les artistes.

Je sortirais de mon domaine si je voulais citer quelques fameux pré-

cédents. Peu importe. Les individus ne sont rien si les idées avancent au profit de la collectivité.

Un autre système, que condamnent également ses conclusions, consiste à vouloir reconnaître un parallélisme entre les timbres et les couleurs.

Dans une page consacrée au « coloris » orchestral, Albert Lavignac assigne une couleur particulière à chaque instrument de musique ; il prend du reste l'honnête précaution de nous prévenir qu'il ne s'agit là que d'une appréciation personnelle partagée cependant par beaucoup et que d'autres auditeurs peuvent « voir » différemment. Au cours de sa démonstration il attribue au hautbois la couleur verte ; or, dans son *Cours d'orchestration*, Gevaert considère cet instrument comme une « ligne rouge ». — Le vert et le rouge, couleurs complémentaires, se confondent chez les sujets atteints de daltonisme.

Bien avant, Léonard Hoffmann, que cite Goethe dans son *Traité des couleurs*, comparait le vert à la voix humaine, le jaune à la clarinette, le rouge écarlate à la trompette. En effet beaucoup de personnes voient les trompettes rouges parce que leur sonorité est éclatante — comme l'éclat de la pourpre — mais beaucoup d'autres les voient jaunes — parce que leur matière, le cuivre, est jaune ! — On pourrait multiplier les exemples.

Tout ceci offre un intérêt d'art indiscutable, mais scientifiquement n'a aucune valeur.

Toutes les adaptations de couleurs à des timbres resteront de la belle fantaisie, n'ayant aucune base mathématique de concordance. Un cirque étincelant, une écuyère hardie et gracieuse, un pur sang... trois unités, certes agréables à regarder, mais assurément rebelles à s'additionner.

Au point de vue esthétique, l'essai qui, le premier, obtint le plus justifié des succès est celui de M^{me} Loïe Fuller ; je parle, bien entendu, d'une esthétique lumineuse, car si certaines de ses adaptations, particulièrement celles du « Feu d'artifice » de Stravinsky, de la « Danse de l'Acier », de Florent Schmitt, et quelques autres produisirent une très heureuse impression, elle eut souvent le tort — à ses débuts surtout — d'accompa-

gner d'une musique de mauvais music-hall une synchronie séduisante.

Il y eut aussi d'intéressantes études du professeur Charles Henry et de M. Jean d'Udine et les attrayantes théories de Scriabine.

M. Georges-Armand Masson avait tenté quelques expériences sur la mobilité de la couleur par la substitution au film cinématographique d'une bande peinte, cliché par cliché, sur le celluloïd ou le mica. Sous l'appellation d'« Aladinisme » M. G.-A. Masson voulait résoudre deux problèmes : alliance des arts et, par l'introduction d'un rythme temporel dans la peinture, constitution d'un art spectaculaire autonome, parallèle à la musique... Il m'a paru viser surtout à une représentation en couleurs du rythme et là-dessus sa démonstration est concluante ; quant au choix des couleurs qui doivent illustrer la musique, il est laissé au libre arbitre de l'adaptateur... Ce ne serait certes pas redoutable si tous avaient le goût avisé du délicieux poète de *La Mille et Unième Nuit*. Mais hélas!... Il faut toujours se méfier des superpositions de sensibilités. Ce danger disparaîtrait avec la Chromophonie dont l'objet est d'adjoindre le mouvement des couleurs au mouvement des sons en rapport mathématique — cela je le répète, car c'est le point essentiel.

Je reviens au drame lyrique, considéré comme le type le plus complet de fusion des arts.

Le Drame lyrique restera — à un échelon près, comme le café-concert — l'apanage d'une catégorie de gens que satisfont des sensations faciles... et pourtant incommodes. Il sera du reste défendu chaleureusement par les directeurs et le personnel des théâtres, puisqu'ils en vivent. Il sera défendu aussi par beaucoup de critiques, de spectateurs — voire d'auteurs — parce qu'ils en ont l'habitude.

Une des fins de la chromophonie consiste en la suppression de toutes les causes de divergences d'émotion. Or, dans le drame lyrique, le décor situe le sujet, le poème oblige l'auditeur à préciser le sens de la musique, et cela souvent dans des directions défavorables à l'unité.

Les adeptes de la chromophonie se recruteront très probablement parmi les amateurs — au meilleur sens du terme — de musique pure, parmi ceux

qui reconnaissent à la musique la force d'exprimer toutes les nuances de la sensibilité humaine.

Ceux-là discernent dans la couleur en mouvement la transposition des sonorités qui les émeuvent. L'individu complet et équilibré reconnaîtra la couleur exacte d'une symphonie comme il placera, dans le registre sonore juste, un accord lumineux.

Au fond cela n'est qu'une question d'éducation... et les arrière-petits-neveux des réfractaires les plus acharnés d'aujourd'hui accepteront facilement cette nouvelle conception... Les chemins de fer effrayaient feu Monsieur Thiers !

Dans les concerts il y a pour l'auditeur une déperdition appréciable de dynamisme émotif produite par l'inévitable distraction ambiante, qu'elle provienne des visages environnants ou des gestes même du chef d'orchestre et des instrumentistes.

Certes nombre de mélomanes cueillent précisément une intense joie à la contemplation de l'orchestre et M. Camille Mauclair, dans des pages où passe le souffle magnifique de son amour pour la musique, décrit « cette réunion noire, isolée de nous par une limite idéale et des secrets savants », ce peuple qui va célébrer « son culte exceptionnel », ce peuple « campé sur une place publique où chacun garde l'attitude de son état. » Pourtant est-il réellement nécessaire d'assister à l'effort collectif pour mieux apprécier le résultat ? Non. Un dogme porte une force intrinsèque ; les gestes des membres du Concile qui l'énonça n'ajoutent rien à cette force.

Les musiciens qui s'intéressent aux mouvements de l'orchestre sont ceux qui souhaitent le plus un décor rationnel à la musique. En regardant l'orchestre « ainsi qu'une mer déferler vers eux son flot violent en écume de pierreries » ils croient tenir l'image mouvante de leur désir... Ils se leurrent.

Mais alors pour éviter la distraction faut-il cacher l'orchestre derrière un rideau ? Le rideau est un décor immobile. Doit-on mettre la salle dans l'obscurité ? Cela n'apparaît guère possible ; n'ayant pas l'attrait d'un spectacle, trop de gens s'endormiraient, bercés par la musique... Pour eux

cela importerait peu, mais parfois le voisin serait gêné par une manifestation bruyante du sommeil...

Donc, si la salle reste éclairée, les forces de sensations visuelles, au lieu de tendre à l'identité émotionnelle, entrent en divergence avec les forces de sensations auditives, là encore au détriment de l'unité.

On peut fermer les yeux, me dira-t-on!... A mon point de vue, c'est fatigant... et s'il n'y a pas ainsi divergence apparente, il n'y a pas non plus accroissement d'impression car, généralement, les auditeurs qui, pour mieux écouter, ferment les yeux, s'empressent d'évoquer des paysages, des visages, des formes quelconques.

La solution s'offre alors par l'appareil chromogène, dont la puissance d'attraction vous éblouit à la manière des phares d'automobile dans la nuit avec, en moins, la fixité brutale de leur jet, et, en plus, la féerie de ses combinaisons mouvantes diversement colorées.

Puisque j'en suis à vouloir supprimer toutes les causes de déperdition émotive, l'une des premières serait la question de l'heure et du lieu.

L'obligation d'écouter une œuvre à un jour, une heure et un emplacement déterminés semble essentiellement fâcheuse, car rien ne prouve que l'instant prévu sera favorable à l'impression sensorielle. Rien non plus ne nous assure contre une disposition mauvaise des interprètes.

Or, la science ayant déjà réalisé l'enregistrement des sons, — évidemment d'une manière imparfaite encore par le phonographe, — pourquoi ne pourrait-elle également enregistrer la couleur mouvante par un chromographe ? Par la suite, grâce à un dispositif très simple, les lumières et les sonorités se réuniraient facilement dans un appareil complet — nommé par exemple (excusez ce mot barbare :) phonochromographe — dont l'avantage pratique procurerait un avantage esthétique.

A l'instant même où vous vous sentiriez en désir de réceptivité, le geste de tourner un commutateur donnerait pour vous seul ou les êtres dont il vous plairait de vous entourer, l'audition et la vision de l'œuvre choisie... cela sans sortir du cadre intime de votre intérieur, sans subir les inconvénients inhérents aux salles publiques : attente au guichet, au contrôle,

ouvrables, programme, atmosphère... taxis ou métro, etc... Et ce spectacle s'offrirait intégral à l'heure et dans le lieu convenables !

Toutefois, à défaut du concert chromophonique à domicile, en attendant la création de la parfaite machine enregistreuse d'une musique conçue à l'effet d'être enregistrée et alliée à la lumière mouvante, on pourrait tout de même atteindre à un degré de sensation déjà plus élevé, dans un théâtre où le choix judicieux des spectateurs vaudrait au moins autant que le choix des exécutants.

Dans cette salle idéale où aucun fluide discordant ne vicierait l'ambiance, l'obscurité naîtrait quand débiterait l'audition. L'orchestre invisible mêlerait ses harmonies frémissantes aux vagues colorées correspondantes, déchaînerait son tumulte passionné au milieu des fulgurations jaillies du phare mouvant, s'apaiserait dans la béatitude d'un arc-en-ciel... Ce serait vraiment l'épanouissement magnifique de la symphonie totale.

Est-ce une utopie ?

Quand on songe à la diversité, à la machiavélique ingéniosité des moyens de destruction imaginés par les hommes pendant la guerre, on peut, de leur part, espérer des trouvailles d'une beauté, d'une grandeur incalculables, imprévisibles pour notre actuelle ignorance, lorsque cette force d'invention s'exercera à l'embellissement de la vie !

CAROL-BÉRARD.

