

DES MUSIQUES INSONORES POSSIBLES

Un pareil titre paraît impliquer une contradiction dans les termes, et il faut d'abord que je m'en explique.

La musique n'est-elle pas, si l'on en croit les dictionnaires, l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille, définition qui n'est peut-être pas plus mauvaise que d'autres, mais qui a le tort d'être incomplète? Elle laisse, en effet, dans l'ombre un facteur essentiel, qui est la durée. On dira que cela va de soi, mais il n'est sans doute pas inutile de réfléchir un instant sur cette condition *sine qua non* de toute musique.

Il me paraît en tout cas préférable de définir cet art comme une *architecture sonore qui se modifie dans le temps*, l'agrément auriculaire du résultat obtenu étant une considération secondaire, d'ailleurs sujette aux variations du goût suivant les époques et les individus.

On le savait, et je ne me targue ici d'aucune découverte. Il y a bel âge que les analogies de la musique et de l'architecture ont été mises en évidence; mais le facteur temps introduit entre ces deux arts des dissemblances également profondes.

Donc, point de musique sans durée. Et point non plus de musique qui soit insonore?

A la rigueur, c'est exact. Mais, de ces deux éléments primordiaux, le son et la durée, est-on sûr que le premier doive être tenu pour plus essentiel que l'autre? Pour dire toute ma pensée, j'opinerai plutôt pour le contraire. Un accord unique, si somptueux soit-il, n'est

pas de la musique; il ne saurait y avoir de musique dans l'instant. Tandis qu'on peut très bien imaginer un art de la durée, construit sur le modèle de la musique, et dont la matière serait autre que le son.

En d'autres termes, et en forçant un peu le sens des mots, n'est-on pas fondé à prétendre qu'une musique non sonore est plus facile à concevoir qu'une musique dégagée de la durée?

Alors, dira-t-on, il faudrait admettre que le cinéma — succession d'images visuelles —, que la chorégraphie — organisation de figures et d'attitudes corporelles dans la durée —, c'est de la musique?

Ce serait sans doute aller trop loin, ces deux arts étant à cheval sur le temps et sur l'espace, au lieu que la musique se meut dans la durée pure.

Qu'on n'objecte pas que la musique est, elle aussi, soumise à l'espace, du fait que le son se propage dans l'air. C'est vrai objectivement. Mais cet attribut spatial de l'onde sonore échappe à notre conscience dans le temps que se déroule la musique. Tout se passe pour nous comme si l'architecture mouvante que nous appelons musique était totalement dégagée de l'espace pour se construire, se défaire et se refaire dans le flux de la durée.

Parallèlement, notre vie intérieure s'écoule, se penche sur ce fleuve sonore, s'y frotte à des images, à des reflets, à des miroitements, qui viennent parfois éclairer d'une étrange lumière des profondeurs insoupçonnées de nous-mêmes. Singulier pouvoir qu'a la musique d'éveiller en nous des images épurées de notre être, au gré d'une fluidité toute pareille, semble-t-il, à la fluidité mentale, et comme elle soustraite à l'emprise de l'espace...

§

Un art de la durée pure, voilà la musique.

Si l'on accepte cette définition restrictive, il sera permis de parler de musiques insonores, de musiques accessibles non plus à l'ouïe, mais à d'autres sens. Théoriquement, du moins. Nous verrons, chemin faisant, à

quelles difficultés pratiques peut se heurter la réalisation de telle ou telle.

Du moelleux au dur, du lisse au rude, le toucher peut connaître des sensations agréablement différenciées, mais dont la gamme est malgré tout fort restreinte, et qui ne dépassent pas le niveau d'une volupté assez grossière.

Au degré immédiatement supérieur, apparaît l'ordre des saveurs.

On se rappelle le fameux « orgue à bouche » inventé par le des Esseintes de Huysmans pour se jouer de délectables symphonies avec des liqueurs judicieusement alternées ou mêlées. Encore qu'on puisse faire preuve de beaucoup d'ingéniosité dans la façon de composer des cocktails et d'en régler la succession, ces harmonies gustatives ne sauraient être considérées que comme une amusante fantaisie d'esthète.

Non pas que le palais ne puisse connaître des joies puissantes et délicates, mais elles se heurtent vite à un terrible obstacle, qui est la satiété. Impossible de les renouveler ou de les prolonger longtemps sans qu'un cuisant dommage s'ensuive. Et sans vouloir rabaisser outre mesure les « plaisirs de gueule », il faut bien constater qu'ils se jouent dans les limites d'un sensualisme très étroit.

Le pouvoir de suggestion des saveurs, cependant, n'est pas niable, et c'est ici le lieu de rappeler l'épisode célèbre de la madeleine trempée dans du thé, dans *Du côté de chez Swann*, où l'on voit tout un monde aboli renaître dans l'âme du gustateur, délicieusement envahie par la marée montante des souvenirs et des associations d'idées qu'une bouchée de madeleine à goût d'autrefois a soudainement éveillés en lui.

A coup sûr, il y a là quelque chose d'analogue à la stimulation psychique provoquée par l'audition musicale. Mais, dans l'ordinaire, la sensation du goût trouve sa fin en elle-même; elle est agréable ou désagréable,

intense ou faible, mais dépourvue de prolongements dans le champ de la conscience.

Les seules raisons physiologiques suffiraient, d'ailleurs, à rejeter l'idée d'un art des saveurs tant soit peu voisin de la musique.

Avec les odeurs, nous pénétrons dans un domaine plus éthéré, et proche, en bien des points, du monde sonore.

Ces émanations, ces ondes peut-être, s'adressent à un organe qui n'a, avec le monde extérieur, que des relations distantes, sans influence notable sur notre comportement. Notre odorat, au rebours de celui de beaucoup d'animaux, est un sens de luxe, apte à nous procurer des jouissances ou des souffrances gratuites, susceptibles par conséquent d'éveiller naturellement notre activité esthétique.

Il semble donc que les parfums pourraient fournir la substance d'un art de la durée entièrement soustrait à l'espace, disons : d'une musique, et d'autant mieux qu'ils traînent dans leur sillage des émois, des désirs, des regrets, qu'ils sont liés pour nous à des états d'âme assez vagues à la fois et précis pour trouver dans notre cerveau cette diffusion sournoise et pénétrante par où se propage l'émotion proprement musicale.

On imagine aisément des mélodies odorantes, dont les notes se suivraient selon un rythme calqué sur celui de la musique. L'harmonisation d'un pareil art — pour poursuivre le parallèle — est, en revanche, plus difficile à concevoir, du fait que les composantes d'un accord, au lieu de garder chacune son individualité comme dans l'agrégation sonore, viendraient ici se fondre inéluctablement dans un mélange qui n'en représenterait qu'une moyenne, et nous rentrerions dans la mélodie.

Encore cette mélodie s'accommoderait-elle fort mal d'un rythme nettement défini, attendu que, d'une part, la continuité en serait à chaque instant rompue par le rythme respiratoire qui règle forcément, et malgré que nous en ayons, le mode d'inhalation des odeurs et que, d'autre part, celles-ci, n'étant pas, comme les sons, immé-

diatement solubles dans l'air, traîneraient en molles écharpes pour former avec les « notes » suivantes des « retards » inopinés avant de s'évanouir.

Double raison pourquoi une musique odorante demeurerait confinée au stade de la mélodie vague, amorphe, bien que non dépourvue de charme, et qui pourrait même être singulièrement troublante. Musique rudimentaire tout de même, très inférieure quant à la forme, si riche qu'en puisse être une matière... immatérielle à souhait, à tout le moins impondérable, douée d'une puissance suggestive considérable, et propre à introduire l'esprit dans les royaumes du rêve.

Au contraire de l'odorat, la vue est, pour l'homme, le sens utilitaire par excellence. Par elle, nous percevons la plupart des rapports qui constituent pour nous le monde extérieur. Mais son activité, si précieuse dans le courant des jours, peut s'exercer de façon désintéressée dans une contemplation esthétique qui nous relie, par delà les apparences, à l'essence des choses.

Du moins le croyons-nous.

Quoi qu'il en soit, tous les arts, en tant qu'ils participent de l'espace, tombent sous les prises de la vue. Tous, hormis la musique, hormis aussi cette musique des parfums dont nous venons d'esquisser les possibilités, et qui ne possède jusqu'à présent qu'une existence virtuelle.

Mauvaises conditions, semble-t-il, pour la constitution d'une musique qui passerait par l'œil. Mais ici une question se pose : le fait d'être tributaire de l'espace est-il, pour un art qui souhaiterait d'accéder au rang de la musique, une manière de vice rédhibitoire? On ne voit pas pourquoi dès l'abord, du moment qu'il se déroule dans le temps.

Cependant, notons ceci : si la musique est pure de toute représentation spatiale, à la différence des arts plastiques, qui s'expriment par le moyen d'une imitation plus ou moins stylisée; si elle est incapable, à proprement parler, de décrire, de peindre, elle peut pour-

tant contenir en puissance toute sorte d'images (visuelles, entre autres), mais qui n'écloront qu'au contact d'un cerveau musicien.

C'est là le sortilège même de la musique, et son hermétisme singulier. Pour un non-musicien, la perception d'une combinaison sonore est une fin. Pour le musicien, elle est un moyen de suggestion, la clé d'un paradis.

Il s'agira donc, pour une musique optique, de se dégager d'une imitation plus ou moins exacte de la nature qui l'apparenterait trop directement au cinéma, et d'*user de la forme et de la couleur à des fins purement suggestives.*

Forme et couleur sont les éléments auxquels se réduit, en fin de compte, le monde visuel. D'où possibilité de deux variétés de musique optique, suivant qu'on donne le pas à l'un ou à l'autre.

J'ai récusé la qualité musicale de l'art cinématographique pour cette raison qu'il est en prise directe sur la nature, et qu'il fait à l'anecdote une part excessive.

Un art kaléidoscopique, n'utilisant que des formes pures, dont il s'attacherait à accuser et à varier le rythme, se rapprocherait déjà davantage de la musique.

Quant à l'art des couleurs en mouvement, plus il s'éloignera du cinéma en couleur, plus il aura de chances de se rapprocher de la musique, lui aussi.

Sans doute, il ne saurait être question de le soustraire aux lois de l'espace, mais on pourra, par la subtilité de la matière employée, par la continuité du mouvement, créer en quelque manière, sur le plan spatial, l'illusion de la durée. Ce résultat est à peu près obtenu avec des lumières colorées et changeantes projetées sur un écran. Fontaines lumineuses, théâtres d'eau, — du type de ceux qui fonctionnèrent aux dernières Expositions — fournissent l'exemple, bien imparfait encore, de ce que pourrait être une musique des couleurs.

Cette musique, la nature nous en offre chaque jour une image grandiose aux heures mitoyennes de l'aurore et du crépuscule.

« Rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil », a écrit Debussy. Petite phrase qui va loin, et qui donne à penser que l'auteur de *Pelléas* avait fort bien senti que *ce qui caractérise la musique c'est moins la qualité sonore que le changement dans la durée.*

Ces chaudes couleurs répandues dans la transparence de l'air, et qui se fondent insensiblement dans un dégradé de nuances du plus harmonieux effet, pour s'éteindre par degrés dans la cendre du soir, n'est-ce point en vérité une musique, et d'une magnificence non pareille?

Sur un rythme plus lent, quoi de plus musical que l'automne, que cette ultime et longue flambée des sèves avant l'engourdissement de l'hiver?

Et n'est-on pas justifié à prétendre que, si la nature est étonnamment pauvre en musique brute, en bruits ou en sons (l'inventaire n'en serait pas très long à dresser), elle recèle, en revanche, une musique nombreuse et d'un charme infini aux plis de son vivant manteau, mais une musique pour l'œil et non pour l'oreille.

Cette musique, éparse et mouvante, le peintre la cristallise comme il peut en des accords figés; et le musicien, contraint de recourir à un système d'équivalences, à une transposition constante qui en modifie l'aspect, en retient vaille que vaille l'essence fuyante, qu'il essaie de fixer sur la trame continue de la durée.

Entre les deux, la musique optique s'offre d'elle-même à l'esprit.

La peinture cubiste, la peinture futuriste apparaissent comme des ponts lancés vers la musique. Des ponts fragiles et mal assurés : le peintre, ne disposant que de deux dimensions, peut bien donner l'illusion de la troisième, mais la quatrième — je veux dire le temps — lui demeure interdite. Le devenir lui échappe. Il peut pourtant, dans la figuration du mouvement, rendre sensible l'action du temps, dans la mesure où le mouvement participe de l'état précédent et de l'état suivant. C'est par le mouvement, ainsi compris comme la synthèse de deux

états successifs (1), que le peintre (et tout autant le sculpteur) peut entr'ouvrir une porte sur la durée.

La peinture n'en reste pas moins un art statique, qui ne peut traduire le successif qu'en le ramassant dans le simultané. Ce n'est jamais une musique que par métaphore.

Jusqu'à un certain point, par contre, l'art du vitrail ressortit à la musique. En vain objectera-t-on que les verres colorés qui composent la diaphane mosaïque sont fixés une fois pour toutes dans leurs cernes de plomb, et que si l'on veut user d'une référence à la musique, on ne peut ici parler que d'une haute harmonie, d'un clair accord, suave, hardi, tant qu'on voudra, mais immuablement plaqué sur le clavier du ciel. Que non pas ! Cet accord, sous l'archet frémissant de la lumière, vibre, module, vit enfin, d'une vie chaude et diffuse, où la diversité des aspects successifs s'inscrit dans la rigueur d'une permanente identité, à l'image de notre vie profonde, où se retrouve un moi identique à lui-même sous les travestissements fugaces où l'entraînent mille contingences.

De là que les beaux vitraux nous peuvent émouvoir à la façon d'une symphonie. De là aussi que le « sujet » d'un vitrail entre pour peu dans l'émotion qu'il nous procure, et qu'on pourrait, en bien des cas, s'en passer sans réel inconvénient, pour n'admettre qu'un jeu gratuit de surfaces colorées et translucides.

C'est dire que le cubisme, trop abstrait pour constituer un langage pictural valable, conviendrait fort bien ici, et — mieux encore — comme fondement d'une musique optique, que nous pourrions définir ainsi : *une géométrie colorée qui se modifie dans le temps.*

Il y a longtemps que les analogies de la couleur et du son ont été mises en évidence. Elles sont tellement frappantes que le vocabulaire les pousse parfois jusqu'à l'identité : harmonie, tonalité, chromatisme sont des termes qui conviennent indifféremment à la musique et

(1) Rodin, dans ses *Propos sur l'Art* (recueillis par Paul Gsell) a dit là-dessus des choses définitives.

à la peinture; on parle communément du dessin d'une mélodie, de la couleur d'une orchestration, etc...

Mais il faut se garder des fausses analogies, et éviter de pousser trop loin certains rapprochements. Les sept notes de la gamme et les sept couleurs du prisme, par exemple. Toutefois, il n'est guère de notions qui ne puissent passer du plan visuel au plan auditif, ou inversement, à condition d'en bien préciser le sens : dissonance et consonance, timbre, etc...

Il faut, en tout cas, perdre l'espoir de fonder une musique des couleurs sur les lois simples qui sont à la base de la musique des sons. Ce serait pourtant bien tentant, sons et couleurs étant pareillement le résultat de vibrations commensurables. Mais on n'aperçoit aucune raison pour qu'une gamme colorée puisse être établie suivant les mêmes rapports numériques que la gamme sonore, les fameux « rapports simples » qui interviennent dans la constitution des échelles musicales ne donnant rien d'acceptable si on les applique aux vibrations lumineuses. Octave, quinte, tierce, etc... apparaissent comme des notions spécifiques qui, transportées mathématiquement de l'acoustique à l'optique, fourniraient des résultats décevants.

L'harmonie des couleurs n'est cependant pas un vain mot, mais toutes les tentatives qu'on a pu faire pour l'expliquer par le rythme des ondes lumineuses ont échoué. Force est donc de s'en tenir aux méthodes empiriques, essentiellement subjectives, qui ont de tout temps guidé les peintres dans leurs recherches; empirisme qui ne connaît d'autre règle que le goût de chacun.

M. Souriau, dans son intéressant ouvrage sur *l'Esthétique de la lumière*, note l'agrément des combinaisons binaires fondées sur les complémentaires, agrément qui se retrouve dans les « harmonies croisées » ayant pour composantes deux couples de complémentaires, alors que les combinaisons ternaires sont beaucoup moins favorables. Rien de pareil, on le voit, à la formation des accords sonores, il faut en prendre son parti.

Autre différence : toute gamme sonore est une échelle

qui comporte un nombre déterminé de degrés. La gamme des couleurs admet, au contraire, l'infinité des nuances intermédiaires.

Toujours est-il qu'une musique visuelle n'offre, physiquement, rien d'irréalisable. Mais, pour accéder à la dignité musicale, un tel art doit pouvoir toucher en nous ces fibres profondes toujours prêtes à vibrer sympathiquement au souffle d'un chant fraternel. C'est dire qu'il doit être susceptible de nous émouvoir par des voies irrationnelles, comme fait la musique.

Or, les couleurs possèdent une vertu évocatrice certaine; elles peuvent prendre une expression morale qui nous affecte par l'espèce d'harmonie qui s'établit en nous entre elles et l'émotion mystérieuse qui nous pénètre à leur approche, harmonie qui peut avoir un effet apaisant, ou excitant, voire déchirant, de même que l'harmonie musicale oscille entre la consonance et la dissonance. Il y a les couleurs chaudes et les couleurs froides, celles qui exaltent et celles qui dépriment, des rouges orgueilleux, des bleus naïfs, des verts perfides..., et l'on pourrait associer chaque nuance à un sentiment déterminé, encore qu'une précision rigoureuse ne soit pas de mise en une matière où les réactions individuelles demeurent aussi variables que déconcertantes.

Mais qu'il y ait un *ethos des couleurs*, c'est une évidence à laquelle il est difficile de se refuser.

Ainsi, par son côté physique, et par sa signification dirai-je métaphysique, cet art, que nous avons défini comme une géométrie lumineuse et colorée qui se meut dans la durée, est bien une musique. Il n'existe pas encore, et il n'entre pas dans mon dessein de rechercher les conditions techniques de sa réalisation; ce n'en est pas moins une musique possible.

Les théâtres d'eau auxquels je faisais allusion tout à l'heure n'ont abordé le problème que de biais et d'une façon tout empirique. Ces panaches mousseux, ces aigrettes liquides nous charment par la fraîcheur de leurs coloris, la douceur fondante de leurs harmonies, mais

l'absence de rythme, de dessin aussi, empêche cet art de viser au-dessus de l'agréable.

Au surplus, les tentatives de coordination musicale du son et de la couleur qui firent les beaux soirs de l'Exposition de 1937, sous le nom de fêtes de la lumière, furent de pitoyables échecs.

L'idée était certes séduisante de développer sur le plan visuel la traduction, en termes de lumière colorée, d'une partition musicale. Mais, dans la réalité qui nous fut offerte, le parallélisme entre l'audition et la vision se révéla fâcheusement boiteux, aléatoire; en sorte que l'auditeur-spectateur voyait son attention tiraillée sur deux plans affreusement décalés, ne goûtant bien, en fin de compte, ni la musique ni l'hydrotechnie versicolore qui était censée en donner une réplique plausible.

On comprend qu'à la période en quelque sorte prénatale où elle est encore, la musique optique recherche le soutien de sa sœur aînée la Musique tout court; mais des essais comme ceux-là ne font guère avancer la naissance de ce nouvel art.

Le jour où l'on voudra y travailler sérieusement, il faudra commencer par le commencement, par l'élaboration d'un langage cohérent, fondé sur un vocabulaire et une syntaxe dont les formes et les couleurs fourniront les éléments.

§

En résumé, chacun de nos sens est une fenêtre ouverte sur une musique possible.

Si le tact et le goût s'avèrent inaptes à fournir le prétexte d'un art de la durée assez pur et assez désintéressé pour mériter le nom de musique, il y a place, à côté de la musique des sons, pour une musique des couleurs — qui pourrait être très raffinée et très subtile — et pour une musique des odeurs, non moins subtile mais plus simple, et dont on imagine facilement le rôle dans l'orbe des deux autres.

Il n'est pas interdit, en effet, de concevoir sa participation à quelque fête future, sous forme de nappes par-

fumées constituant des sortes de « pédales », en harmonie synesthésique avec la partition sonore qui se jouerait dans son ambiance, tandis qu'une autre musique, qui en proposerait comme la « correspondance » au sens baudelairien du mot, serait projetée *sous les yeux* des assistants (2).

Au lieu de ce système d'équivalence auditif-visuel, d'ailleurs impossible à réaliser dans l'état actuel des choses, au lieu d'une traduction plus ou moins gauche et approximative, on peut imaginer le son et la couleur en mouvement formant entre eux des combinaisons du type « contrepoint d'accords », pour engendrer un art complexe, une musique double, voire triple (si l'on admet les pétales d'odeurs), et qui trouverait son unité, et la riche plénitude de toutes ses résonances, dans l'âme émue du spectateur.

Nous n'en sommes pas encore là.

Mais le paradoxe d'aujourd'hui peut devenir la vérité banale de demain... ou d'après-demain.

ANDRÉ HIMONET.

(2) Un essai de ce genre fut tenté jadis au Théâtre d'Art de Paul Fort pour la présentation du *Cantique des Cantiques* de P.-N. Roinard. Je renvoie le lecteur au curieux et attachant article publié ici même par M. Georges Maurevert sous le titre *Des sons, des goûts et des couleurs* (n° du 15 juin 1939), et où cette séance mémorable se trouve relatée. Le verbe y était soutenu par une « orchestration » de musique, de couleur et d'odeur mêlés. Bien que la réalisation fût loin, paraît-il, d'être satisfaisante, cette tentative de P. N. Roinard n'en est pas moins à retenir.