

# LE FLUIDE MUSICAL<sup>(1)</sup>

*A Jean de Queylar.*

Je n'ai pas vu — et c'est une chose dont je m'étonne — qu'on ait encore songé à donner toute sa valeur à une très singulière coïncidence : à savoir que la musique symphonique est arrivée à sa toute puissance de moyens magnétiques à peu près à la même époque qui vit la découverte de l'électricité. Non, je n'ai pas vu qu'on insistât sur cette coïncidence, et cependant qu'elle est riche de significations !

Il faut en tenir compte, vis-à-vis de ces deux grands faits, comme d'un troisième non moins grand. Que l'électricité soit une découverte capitale, c'est ce que personne ne niera ; que la constitution plénière de l'orchestre soit, dans le domaine sensitif, un fait d'une énorme importance, on ne le contestera pas davantage. Mais qu'ils soient, orchestre et électricité, nés ensemble et apparus conjointement dans le rayon de la connaissance humaine, cela constitue une non moins remarquable analogie mystérieuse, puissante, et dont la pensée poétique et critique doit forcément s'émouvoir.

Parmi tant de jugements portés sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, combien peu tinrent compte pourtant de cette double apparition simultanée ! On aura peine à pardonner cette négligence en songeant que de là date la formation de toute la sensibilité moderne, comme de Watteau et de Fragonard résulte tout l'impressionnisme.

La musique a été considérée comme un art et l'électricité comme une adjonction aux sciences physiques. Le besoin de classer a nui là une fois de plus. La musique orchestrale est distincte de la musique individuelle. Elle est un élément beaucoup plutôt qu'un art, et c'est parce qu'elle est un élément qu'elle peut motiver une religion. L'électricité est, comme la musique symphonique, un fluide élémental. Que ces deux fluides aient été captés ensemble par l'homme à la même heure de l'histoire du monde, cela ne vous dit-il rien ? Pour moi j'en suis conduit à songer que cette synchronie est un fait inouï, capable de modifier toute la métaphysique, et que peut-être ces deux fluides n'ont été captés ensemble par l'homme que parce qu'ils sont un seul et même fluide.

Envisagez la composition de cette grandiose et complexe machine à créer des effluves qu'est un orchestre, tel que l'humanité n'en sut pas avant le XVIII<sup>e</sup> siècle : pensez ensuite à la composition d'une machine électrique — et une étrange prescience d'identités se créa dans votre esprit. Ne vous arrêtez pas à des différences de puissance : évidemment l'orchestre dont disposa Glück n'est pas celui dont Wagner s'est servi, pas plus que le baquet magnétique de Mesmer n'est la pile de Bunsen, laquelle est à son tour infiniment dépassée aujourd'hui. Ce sont là des relativités qui laissent intacts les principes premiers. L'ancien qui a trouvé que les trois angles du triangle sont égaux à deux droits est un plus grand géomètre que tous ceux qui suivirent : l'essentiel et le génial, c'est le principe.

La musique, vocale ou instrumentale, due à un seul homme ou même à trois ou quatre, n'a aucunement le caractère élémental d'un orchestre. La musique n'a réellement commencé à agir dans l'univers que le jour où elle est apparue sous la forme orchestrale.

Ainsi l'électro-magnétisme, dont certains êtres étaient saturés, investis par lui d'un pouvoir ambiant plus ou moins étendu, n'a commencé à agir dans l'univers que

---

(1) Les divers écrits, relatifs à la musique, publiés en cette revue, feront partie d'un livre en préparation qui s'appellera *Religion et Symphonie*.

le jour où la pile voltaïque a vu grouper ses éléments. Sans l'orchestre, aucune formation d'art « démocratique » ne pouvait naître de la musique. Sans pile, la fixation du fluide vital ne serait jamais sortie des individus, en qui elle s'appelait charme ou volonté. L'orchestre et la pile de Volta ont rendu possible le transport à distance de forces jusqu'alors localisées.

En d'autres termes l'homme n'a connu que par l'électricité son premier contact volontairement renouvelable avec l'infini rythmique ; et, par la musique d'orchestre, son premier contact avec l'infini sensible. La vieille distinction philosophique de la « nature naturée » et de la « nature naturante » a trouvé là sa réalisation foudroyante et parallèle. La fin du xviii<sup>e</sup> siècle a créé deux machines prodigieuses.

Je n'ai jamais pu voir un chef d'orchestre lever sa baguette sans penser à celle du magicien. Il est là, devant des forces noires et muettes : un geste, et tout s'illumine. Les Cabires commencent à frapper sur l'enclume, les tisserands travaillent, les géants forgent l'or, l'abeille du violon murmure, l'eau vive chante et jaillit hors des flûtes et des hautbois — et tout fait le bruit de la nature. L'embrasement sonore flamboie sous la baguette de l'évocauteur attentif, secoué du frisson de la conjuration magique dont, penché sur son grimoire, il vibre. Or, qu'est-ce que la baguette du maître du mystère musical ? Quel est son pouvoir ? Rien d'autre que le *pouvoir des pointes*. « *Eripuit cælo fulmen...* » De qui a-t-on dit cela ? De Franklin ? Cela peut être dit de Beethoven. Le maître de l'orchestre soutire au ciel un orage inattendu : le symphoniste ne fait pas autre chose que de condenser, en une série d'étincelles sonores, l'électricité latente de la nature. Sa baguette met en relation éclatante l'homme avec le rythme infini et générateur. C'est la tangente de ce rythme universel et d'une âme habitant une forme de chair sur la terre ; et de cette conjonction résulte une sonorité, qui est la symphonie.

Les éléments de l'orchestre sont les éléments d'une pile. Et le corps humain en est une, lui aussi. Et chacune des vibrations magnétiques exprimées par les combinaisons et les réciprocités des instruments engendre, entre les éléments musculaires, nerveux, sanguins, du corps de l'auditeur, une vibration équivalente. Et chacun des êtres qui écoutent est un élément de pile réagissant sur les autres. En sorte que l'on peut définir une salle de concert comme une machine électro-magnétique parfaite, où passe le rythme.

L'identité de la musique et de l'électricité y apparaît frappante : et l'on ne trouve exactement que la musique qui puisse admettre cette identité. Aucun art ne produit une telle vibration. La musique est le seul art qui, tout en s'adressant aussi au raisonnement, puisse s'en passer, et agisse tout d'abord par contact direct avec les centres nerveux, et d'une façon toute physique. C'est en quoi la musique est un élément, que l'on suscite avec la soudaineté d'une lumière, par le seul geste d'appuyer sur un bouton. Observez la seconde où un chef d'orchestre lève le bras, et où tout son peuple se déchaîne en une seule clameur : vous aurez la sensation mystérieuse mais précise que d'immenses nappes de musique dormaient, invisibles, et qu'il a suffi d'une seconde pour ordonner leur sublime irruption. Ni le livre, ni le tableau, ni la statue ou le monument ne vous feront rien penser de pareil. Et cette irruption est si extraordinaire, qu'elle m'a donné souvent la sensation d'une clarté survenue en même temps que les sons. L'instantanéité du contact, au moment où du silence absolu s'élançait la symphonie, donne vraiment l'idée du frôlement subit d'un météore. Elle sollicite l'âme hors de la chair. Vous rappelez-vous ce conte oriental qui parle d'une montagne d'aimant vers laquelle volaient, s'arrachant du bois, tous les clous du navire ? Et vous rappelez-vous les précautions d'Ulysse se faisant lier, et remplir de cire les oreilles, pour ne pas sauter à la mer en passant devant la chantante Scylla ? Ces mythes sont les images

fidèles de l'âme devant l'orchestre, de l'amant devant la femme qui dominera sa vie ; ils expriment la polarisation instantanée de l'individu touché par le rythme universel.

Or, fluide vital, électrique, magnétique, ne sont qu'une même chose. Le contact d'une machine électrique donne les mêmes résultats, et la foule des cellules dans le cerveau, comme la foule des êtres dans le concert, ressentent les effets de la même chaîne magnétique.

On peut donc penser que, si l'homme est arrivé à la même époque à constituer deux machines électriques parallèles en leurs effets et leurs causes, même sans en remarquer le parallélisme, c'est qu'une loi supérieure et secrète, la loi du dosage progressif de la connaissance humaine, l'a voulu, à des fins que la critique découvrira quelque jour. Et la première de ces fins est peut-être de rendre possible la transformation de la métaphysique et l'élaboration d'une religion non cultuelle.

Le traitement de l'âme par le fluide musical n'est peut-être, comme le traitement du système nerveux par le fluide électrique, qu'un moyen de revigorer l'exaltation sensorielle, et par conséquent de créer des états d'âme contemplatifs, panthéistiques, capables de confronter l'individu aux lois universelles sans le contraindre à l'intermédiaire de rites définis et contrôlés par la raison. L'état d'âme mystique est essentiellement un état musical de la conscience. Cette idée est extrêmement vieille, puisque, dans toute théurgie, l'excitation nerveuse des instruments et du chant a été utilisée. Mais c'était pour renforcer l'autorité du dogme expliqué par le prêtre, lequel profitait de l'excitation nerveuse des auditeurs pour imprimer en leur raison toute frémissante la marque de son dogme. L'orchestre, infiniment plus puissant, ne fait pas que disposer les âmes, par l'hyperesthésie nerveuse, au miracle. Il est le miracle lui-même et son prêtre silencieux se borne à mettre en contact les fidèles et l'infini. Après quoi chacun prie son dieu et répond de ses rêves.

Toutes ces pensées, consciemment ou non, ont pénétré la foule et transformé son sens musical depuis la divulgation mondiale de l'orchestre. A l'admiration du virtuose iustrumentiste ou chanteur, puis à la délectation des cercles restreints de dilettantis, a succédé le culte collectif et anonyme. A la musique considérée comme prestige personnel d'un charmeur et comme accompagnement décoratif d'une pompe aristocratique, s'est substituée la musique représentative des élans métaphysiques d'une race, la musique envisagée comme idéal commun. Ainsi la science expérimentale a tué le prestige du nécromancien : à qui gardait les secrets a succédé celui qui les divulgue. Vous ne trouverez pas d'autre raison profonde à l'animosité que le public éprouve maintenant pour les concertos de virtuosité pure et individuelle, qu'il adulait jadis. Le fluide symphonique ingéré par grandes ondes discipline les foules contemporaines, et nous pouvons considérer que la nation subira une saturation de symphonie analogue à la saturation d'opium qui modifie l'âme de certaines races orientales. Nous en sommes déjà au degré de nécessité de l'absorption, et toute la sensibilité moderne se modifie de jour en jour sous l'influence du fluide.

Ainsi se poursuit, à travers ses formes changeantes, la permanence de l'état magnétique des foules. Si le mysticisme théologique défaille avec la foi, et si les cathédrales ne sont plus que les sépulcres formidables et vides de l'idée qui les emplissait, la foule crée d'autres temples où elle retrouvera le contact du Rythme universel. Le jour est proche où une tentative de suppression ou de persécution des concerts (si une telle chose était possible) rencontrerait les mêmes protestations et soulèverait les mêmes révoltes que la suppression ou la persécution d'un culte. Les concerts, comme les églises, sont les pôles magnétiques, épars dans le monde, où convergent les immenses courants du fluide qui circule dans l'univers et enveloppe toutes choses du réseau de sa vitalité rythmique, n'attendant pour se condenser que la flèche gothique ou

le bâton levé du chef d'orchestre, par le mystérieux pouvoir des pointes. Dans un des plus curieux passages de l'*Odyssée*, on voit Ulysse aux enfers écarter de son glaive les ombres qui veulent boire le sang des victimes pour se réincarner ; il les force ainsi à demeurer des rêves et les empêche de s'alourdir de réalité. C'est l'opération magique de l'évocatrice qui, dans les conjurations, se sert de l'épée pour maintenir à distance les spectres et prévenir le mortel « choc en retour » bien connu des théosophes. Ainsi la baguette fluidique qui régit l'orchestre, dégage, exorcise et maintient dans l'espace le corps astral de l'auditeur. Ce n'est pas d'autre chose que de la cohésion momentanée de milliers de corps astraux qu'est faite la nappe du fluide musical, la matière même de la sonorité. Tout organisme véritablement sensible à la symphonie a bien la sensation, dans une salle de concert, de ce fleuve moite dont les méandres capiteux se propagent en un lent glissement depuis l'orchestre, épousent la forme des murailles, se modèlent exactement sur elles, et arrivent à remplir le volume total du lieu avec une densité de parfum chaleureux et étrange — tandis qu'immobile, muette, et ivre d'un silence épouvanté, la multitude gît aux gradins comme le déchet d'elle-même, s'oubliant à regarder chanter ses âmes.

Camille MAUCLAIR.



## Le Sentiment Musical chez les Écrivains de 1830

H. de BALZAC

(SUITE)

### III

*Gambara* est datée de Paris. Juin 1837. C'est dans une revue musicale, la *Gazette Musicale*, que cette œuvre vit le jour (N<sup>os</sup> des 23, 30 Juillet, 6, 13 et 20 Août 1837), ce qui prouve que Balzac ne lui attribuait pas simplement une portée littéraire. En 1839 seulement, elle parut en volume. Dans l'un et l'autre cas, elle était divisée en chapitres. C'est en 1846 qu'elle entra, avec sa date actuelle et ses divisions supprimées, dans le Tome II de la cinquième édition de *Etudes philosophiques* (1).

Balzac a dédié *Gambara* au marquis de Belloy, dont le nom figura dans la *Correspondance*, avec deux lettres qui lui sont adressées, l'une de Paris 1836, l'autre des Jardies 1838 et où il n'est pas parlé de musique. D'après la courte préface, c'est dans une conversation que M. de Belloy aurait imaginé *Gambara* : « Vous avez créé *Gambara*, je ne l'ai qu'habillé. »... C'est d'ailleurs « un personnage digne d'Hoffmann ». Balzac a essayé de le rendre tel. Il a voulu faire bizarre et il y a réussi.

Dans la soirée du 31 décembre 1830, un noble milanais, le comte Andrea Marconi, exilé, a suivi dans les environs du Palais Royal une jeune femme, vêtue misérablement, mais séduisante par l'expression de ses beaux yeux noirs. Le lendemain il revient, il s'informe d'elle et il finit par échouer à une table d'hôte tenue par un cuisinier napolitain qui lui fournit des renseignements. Il apprend qu'elle est mariée à un musicien, *Gambara*, natif de Crémone, qui arrive d'Allemagne où il a essayé « de faire prendre une nouvelle musique et de nouveaux ins-

(1) Cf. Vicomte Spoelberch de Lovenjoul. *Histoire des œuvres de Balzac*.