

soit, en bien des endroits, merveilleusement musicale. — Je ne sais si vous serez satisfait de ces renseignements, mais je me suis borné à être un consciencieux et fidèle rapporteur de la parole de mon maître.

Et maintenant, cher Monsieur, puisqu'il me faut vous parler de moi, je vous prierai, bien sincèrement de me dire si vous croyez que l'œuvre que je vous ai dédiée mérite ces études et une exécution publique. Je voudrais parler de tout cela avec vous ; malheureusement nous sommes un peu trop éloignés l'un de l'autre. Que si toutefois vous jugez ce travail assez intéressant pour mériter une telle récompense, je crois que je pourrai prendre pour moi tout au moins une partie des frais de copie. — Mais dites-moi bien franchement ce que vous en pensez, car je suis très jeune, et jamais, à vingt ans, on n'a le bonheur de rencontrer un ami si complaisamment dévoué que vous l'êtes : c'est vous dire qu'il ne me serait nullement pénible, même après les nouvelles si heureusement imprévues que vous me faites parvenir, d'attendre encore quelque temps, quelques années même, avant de me faire connaître. Je dois me mûrir avant tout.

(A suivre).

L'ÉCOLE DES AMATEURS

PAR

Jean d'UDINE

VII

LES SYNESTHÉSIES

22 janvier 1906.

Je ne vous ai pas écrit depuis plusieurs semaines, les fêtes du premier de l'an ayant désorganisé ma vie régulière d'étudiant. Mes parents sont venus passer quelques jours près de moi et j'en ai profité pour aller avec ma sœur entendre beaucoup de musique, soit au théâtre, soit au concert. Nous avons pris un grand plaisir d'art à écouter ensemble des œuvres de toutes sortes et un grand plaisir intellectuel à en causer ensuite. Vous voyez, mon cher oncle, si je deviens votre disciple !... J'ai lu et relu plusieurs fois votre dernière lettre, qui me prêchait le sensualisme artistique et, cette fois, je commence pour tout de bon à ne voir dans vos paradoxes apparents que l'expression d'une sensibilité ardente et personnelle, mais très raisonnable en somme, et dépourvue de cette sorte d'hypocrisie idéaliste, dont on enveloppe systématiquement certaines émotions, sous prétexte de les ennoblir.

Quelques points cependant me chiffonnent encore un peu. Celui-ci notamment.

Selon vous la part vraiment artistique de toute œuvre, musique ou peinture, réside exclusivement dans les phénomènes matériels, rythmes ou sons, lignes ou couleurs, de ces œuvres. Or si j'interroge loyalement les impressions que j'éprouve au concert (pour m'en tenir au seul domaine des arts acoustiques), chaque fois que j'ai eu du plaisir, l'émotion musicale éprouvée, sous l'influence des sonorités de la voix ou de l'orchestre, a toujours été accompagnée de visions d'un autre ordre ; j'ai pensé à des couleurs, à des parfums, j'ai imaginé des paysages, des danses, j'ai songé à des

architectures de tel ou tel style. Mon ami Ludovic et le frère des jeunes métamusiciennes s'indignent fort quand, après une symphonie ou une sonate, je leur dis les images que ces pièces ont éveillées dans mon esprit. « Quelle rage, s'écrient-ils de chercher toutes ces formes, tous ces mouvements, toute cette transcription plastique des harmonies ou des mélodies, au lieu de jouir simplement de leur musicalité ! »

Je sais que ce dernier mot vous fait bondir. Mais, au fond, vous devez être de leur avis, puisque vous ne voulez pas que les idées exprimées dans les œuvres d'art participent à l'essence de l'émotion esthétique. Et cependant, au début de notre correspondance, vous m'avez écrit que puisque en entendant un quatuor de Beethoven je croyais voir « des mouvements énergiques, faisant surgir divers spectacles dans mon imagination, » vous trouviez que, pour une première séance de musique de chambre, je n'étais pas un trop mauvais auditeur.

Alors je ne vois pas comment concilier ces deux principes : « la musique et la peinture ne sont artistiques qu'en tant que groupements de sons et de couleurs, et à proportion des impressions physiques agréables qu'elles nous procurent ; » et « l'on est sensible à la musique dès l'instant qu'elle éveille en notre esprit des impressions extra-sonores ? » Vous ai-je mal compris dans l'un des cas, ou bien estimez-vous que ces deux points de vue ne sont point contradictoires ?

De grâce, une fois encore, tirez votre neveu de l'incertitude !

Paris, le 25 janvier.

Mon bel ami, nous sommes restés un peu trop longtemps sans nous écrire, et je t'avoue franchement que je reprends aujourd'hui la plume avec un médiocre enthousiasme, parce que je sens que je vais laisser des lacunes dans mon argumentation ou l'encombrer de redites inutiles. Essayons pourtant de renouer le fil rompu de notre duel épistolaire, et puisse la nouvelle année nous mettre tout à fait d'accord.

Tu admets donc, avec moi, que la part artistique de la musique et de la peinture ce sont bien les sons et les couleurs. J'ai un peu oublié comment j'ai pu te convaincre de ce point capital. Pour le moment tenons-le pour démontré, quitte à y revenir plus tard. La musique et la peinture peuvent servir et servent en effet très fréquemment à exprimer des idées ou à célébrer des croyances, mais ne sont pas artistiques à raison de la nature ou de l'élévation de ces idées et de ces croyances. Une œuvre purement décorative peut être aussi *belle* qu'un tableau religieux. Un netzké du Japon, un sonnet d'Hérédia, un menuet de Mozart ne sont pas moins *beaux* respectivement qu'une fresque de Fra Angelico, que les Psaumes de la Pénitence ou que les « Béatitudes » de Franck. Voilà qui est provisoirement convenu. Tu t'étonnes cependant de ressentir à l'audition de toute musique des impressions extra-musicales, visions colorées ou images motrices, peut-être même sensations olfactives ou sapides, qui ne paraissent se rattacher par aucun lien réel aux sonorités en jeu. Il me suffirait pour te rassurer, mon cher neveu, de te faire observer que des *sensations suggérées* ou des *idées exprimées* sont choses tout à fait différentes, et que, par conséquent si la valeur artistique d'une œuvre demeure absolument indépendante des idées qu'elle exprime, elle peut fort bien, au contraire, se mesurer à l'intensité des sensations qu'elle suggère.

Mais je tiens à étudier plus longuement avec toi le second terme du problème et je pose tout de suite ce principe : *une œuvre musicale est artistique à raison du nombre, de la variété et de l'intensité des sensations non sonores qu'éveille en nous son audition.* Tu veras bientôt comment et pourquoi je comprends les émotions sentimentales elles-mêmes

dans les sensations non sonores. De ce principé je tire comme corollaire qu'on ne peut parler congrûment d'un art qu'avec des termes empruntés aux autres arts.

Cette évocation de sensations non sonores au moyen de sons, se rattache à la catégorie de phénomènes connus par les psychophysiciens sous le nom de *synesthésies*. La *synesthésie* est le ressort primordial de l'émotion artistique et, pour bien l'étudier, il convient de l'examiner d'abord sous sa forme la plus simple.

Étymologiquement *synesthésie* veut dire *sensations associées*. Trouver le son de la clarinette jaune d'or, ou le ton de *ré bémol* bleu d'outremer, attribuer à l'odeur du *réséda* le timbre de la flûte, assimiler au goût de la mangue la dissonance de quinte augmentée, voilà autant de *synesthésies*. Si nous faisons de la psychologie nous pourrions examiner si ces *synesthésies* sont morbides ou non. Je te montrerais la très juste différence que M. Victor Ségalen établit entre les *synesthésies* malades qui ont le caractère fatal d'une *ballucination* et celles qui n'ont qu'une valeur *d'analogie* et sont une façon artistique de s'exprimer. Enfin je pourrais t'exposer la très originale hypothèse que formait sur leur origine objective le docteur Louis Laurent, dont je te parlais dernièrement, et qui est mort depuis, au retour d'une campagne coloniale, laissant inachevés ses intéressants travaux de psychologie. Un jour ou l'autre j'exposerai cette hypothèse qu'il n'a, je crois bien, écrite nulle part et qui est extrêmement ingénieuse... Mais tout ceci n'est que le point de départ rudimentaire de l'émotion artistique, et n'est guère artistique en soi. Les anciens y attachaient peu d'importance et il a fallu la subtilité moderne pour s'attarder à noter ces « correspondances » chantées par Baudelaire. Hüysmans est le maître du genre, et son livre *A Rebours* demeure la bible de la *synesthésie* brute, Des Esseintes, le héros de ce roman, ergote à perte de vue sur la couleur des rubans qu'il convient d'attacher à la reliure de tel livre de Mallarmé, et invente un « Orgue à bouche », qui témoigne, dans cette sorte de transpositions arbitraires, d'une subtilité merveilleuse. Je n'ai pas l'ouvrage sous la main, mais, de mémoire, je puis te citer sûrement la composition du quatuor, dans cet orchestre-cabaret : comme violons les cognacs au timbre asexué et neutre, comme altos les rhums de sonorité plus âpre, pour basse le vespéro « long et déchirant comme un soupir de violoncelle » — ça, c'est une merveille ! — et pour contrebasse le vigoureux arôme des kummels. Depuis on a continué ces exercices. Claudine, nièce rurale de des Esseintes, ne mange probablement pas les crayons bleus, l'encre et le papier buvard pour la saveur propre de ces substances, mais comme évocateurs de sensations plus subtiles : elle pratique la *synesthésie*. Et quand Marius-Ary Leblond écrivit naguère l'histoire de cette jeune femme qui veut donner son cœur à celui de ses prétendants capable de deviner, parmi ses robes de diverses couleurs, laquelle lui plaît davantage, il jouait également de la *synesthésie*.

Au-dessus de ces associations simplistes où, de part et d'autre, il n'y a guère qu'un seul terme, qu'une seule impression en jeu, se classe, suivant la loi universelle de l'évolution, une série complète et indéfinie de sensations associées de plus en plus complexes. L'art consiste presque uniquement à provoquer de ces correspondances mystérieuses.

Il y a des cas où cela ne semble pas douteux. Quand un musicien intitule une pièce de piano *Coucher de Soleil* ou *Clair de Lune*, personne ne met en doute son intention d'évoquer par certaines analogies, au moyen de certains groupements de sons, le spectacle mélancolique ou grandiose du crépuscule ou de la nuit lumineuse. Et tes amis ne se moqueront pas de toi si tu affirmes l'efficacité descriptive de ces morceaux, en constatant l'intensité des visions picturales qu'ils te procurèrent. Quand on considère d'autres formes musicales, celles qu'on est convenu d'appeler pures, — par purisme, — ou que l'on remonte aux vieux maîtres, la *synesthésie* est moins appa-

rente et pourtant elle est plus directe encore, mais c'est, en ce cas, une synesthésie tellement naturelle et nécessaire qu'on ne songe même plus à la constater : la synesthésie *sous-mouvements*. Les mouvements humains, les gestes qui sont à l'origine de toute musique possèdent avec elle un élément commun : le rythme ; et c'est pourquoi rendre des mouvements par des sons a été le but constant et presque unique de la musique à ses débuts. On a traduit, soit par le chant vocal, soit par le chant instrumental, les rythmes de la marche, de la course, du galop des cavaliers, la manœuvre des avirons ou le halage des barques, le long des grands fleuves, tous les actes de la vie, en un mot, et surtout ce mouvement décoratif et passionné cher à l'humanité impulsive : la danse ! Née de la danse, toute musique est forcément chorégraphique, et toute symphonie est avant tout la synesthésie de gestes lyriques.

Les enfants le savent bien, qui dansent spontanément à la musique militaire ; Isadora Duncan recompose cette synesthésie amputée de l'un de ses termes, en dansant des Nocturnes de Chopin et des Sonates de Beethoven, et c'est également le secret des capellmeisters à la forte mimique, MM. Winogradski et Weingaertner par exemple, que Ricciotto Canudo, ingénieur exalté, qualifie justement de danseurs d'orchestre.

Ces danseurs ne dansent pas seulement des rythmes, comme on le fait dans nos bals stupides et agonisants, ils dansent tous les éléments de la musique, la mélodie avec tous ses accidents, les modulations, les harmonies elles-mêmes, et c'est une synesthésie complète. Lorsque nous disons qu'une musique est juste d'expression, cela revient précisément à constater qu'elle est parfaitement synesthésique, qu'elle évoque avec vivacité certains mouvements, qu'elle représente certains gestes avec bonheur. Méhul qui, dans sa jeunesse a connu Gluck, raconte qu'il l'a vu danser ses ballets et jouer, avec des chaises pour partenaires, les scènes de ses opéras quand il composait, afin de trouver les inflexions capables de traduire le mieux le texte du librettiste.

Quand une musique n'exprime pas des actes, mais des émotions, lorsqu'elle est pathétique et non descriptive, elle repose encore sur cette même sorte de synesthésie. Je l'ai déjà dit quelque part : « On ne peut exprimer un sentiment qu'en peignant les mouvements et les attitudes dont il s'accompagne d'ordinaire. Peindre symphoniquement ou mélodiquement l'amour, la valeur guerrière, l'abatement moral, ce n'est en somme, rien autre chose que traduire en sons des gestes amoureux, guerriers ou abattus. » Je me rappelle avoir été frappé très vivement de ceci, certain jour où je vis pour la première fois l'un des compositeurs modernes les mieux doués, le plus lyrique de tous à coup sûr. Il faisait répéter à une jeune fille un air d'opéra quelconque, un air de *Mireille*, si j'ai bonne mémoire. Je n'oublierai jamais de quels mouvements expressifs il appuyait ses indications, combien il mimait les phrases de la mélodie, purement sentimentales cependant, serrant le bout des doigts, comme pour tenir une fleur et l'élever lentement vers le ciel, en offrande virginale. C'était exquis de simplicité un peu emphatique. Toutes les nuances de la musique se trouvaient traduites dans ce geste et je devinai que ce compositeur lui-même, quand il écrit sa musique sensible et passionnée, doit se la représenter d'abord sous cette forme motrice d'une touchante et naïve sincérité... Je me souviens aussi d'une caricature de Caran d'Ache où, tout petit sur une cime énorme, un émule d'Hugo, courant après l'inspiration, ouvre vers le ciel des bras épiques et ridicules. Ces grands gestes ne sont pas une condition suffisante du génie artistique, je me demande s'ils n'en sont pas une condition nécessaire. Je ne dis point qu'il soit indispensable au créateur ou à l'auditeur artiste de les réaliser extérieurement, s'il veut saisir les mystérieux rapports qui nous lient au monde sensible, mais il doit sûrement se les représenter dans son cœur. Pour parler un lan-

gage moins poétique, je crois que tout véritable artiste possède au plus haut degré ce que M. Pierre Bonnier appelle « le sens interne des attitudes ». Il faut pouvoir ramener à des mouvements les phénomènes sensibles, si l'on veut les reconstituer ensuite. Le peintre qui construit avec le pouce des tableaux imaginaires dans l'espace, le musicien qui trace en l'air la courbe idéale d'un chant, obéissent à des réflexes profonds et sûrs, à la loi souveraine des synesthésies.

Comment la musique en est venue à ne plus se contenter de synesthésies sons-mouvements et à chercher peu à peu les synesthésies sons-couleurs, et même sons-parfums et sons-saveurs, comment les raffinements de timbre correspondent d'une manière tout à fait objective aux raffinements de la polychromie, comment il est faux de dire, ainsi que le fait M. Max Nordau, que les progrès des synesthésies artistiques soient la marque d'une décadence et d'une régression physiologique vers l'époque où les êtres doués d'organes moins spécialisés discernaient en moins grand nombre les cantons sensoriels, tout ceci serait trop long à t'expliquer. D'ailleurs tu n'es pas compositeur et ces démonstrations ne t'intéresseraient qu'à demi. Je puis donc passer outre, non sans te prévenir toutefois contre une erreur fâcheuse dans laquelle tombent beaucoup de théoriciens lorsqu'ils pratiquent personnellement un art. Par l'analyse on arrive, en effet, à se convaincre sans peine que les groupements artistiques de lignes, de couleurs ou de sons traduisent en quelque sorte des sensations d'autres ordres. De là il n'y a souvent qu'un pas à prétendre opérer systématiquement de telles traductions et obtenir mécaniquement de belles impressions dans un art en traduisant littéralement de belles impressions d'un autre art. Que l'on puisse s'inspirer d'un tableau pour écrire une symphonie, et d'une symphonie pour peindre un tableau, rien de mieux, et l'on ne fait guère autre chose, que de telles transpositions, quand on est inspiré. Mais c'est un sophisme que d'entreprendre des versions « littérales et juxtalinéaires » comme nous disions au collège. J'ai entendu parler d'un monsieur qui mettait en vitraux les mélodies de Schubert, je connais un orfèvre qui vous présente des broches comme étant des secondes majeures, et des bracelets comme des accords de sixte et quarte, et nous avons maintenant un musicien qui met en symphonies des tableaux et des fresques, personnage par personnage. Les rapports d'art à art ne peuvent être que des rapports de sensation à sensation, non des rapports de forme à forme ; il y faut l'intermédiaire du sujet sensible. Si je veux traduire en broderie un intervalle d'octave, je puis essayer de représenter, par le choix des laines colorées, ou du dessin, l'impression de calme et de repos que nous donne cette consonnance parfaite. Il serait stupide de prétendre la représenter par la courbe lumineuse en forme de 8 que projettent sur un écran deux diapasons munis de miroirs et vibrant perpendiculairement l'un à l'autre. Autant donner tout de suite cet intervalle musical pour leitmotiv à un personnage d'opéra qui s'appellerait Octave.

Ne t'attarde donc point aux synesthésies purement verbales des esprits dogmatiques, non plus qu'aux synesthésies élémentaires de des Esseintes et des décadents. Ce ne sont que jeux futiles. Mais n'aie pas peur de t'abandonner aux synesthésies complexes et inanalysables que ton instinct infallible te dicte en présence des œuvres d'art ! N'aie pas peur de goûter la musique en peintre, et la peinture en musicien ! C'est la vraie manière de les savourer. Ne te confine pas dans l'amour d'un seul art. Réjouis-toi que tout en ce monde s'enchaîne par des liens mystérieux tellement innombrables qu'un homme vibre tout entier quand vibre une seule de ses cordes sensibles ! Et sois bien persuadé que cet instinct synesthésique est encore le guide le plus sûr de notre sensibilité.

L'autre soir Mme Landowska, l'exquise et intelligente artiste que je te citais dans ma dernière lettre, jouait en ma présence l'andante du *Concerto en mi bémol majeur* de

Mozart. J'écoutais avec une émotion profonde cette page adorable, toute pleine d'une joie grave mais infinie, recueillie et chastement voluptueuse, et, tout à coup, sentant autour de moi comme une nuit douce et tiède, « une ombre solennelle, auguste et nuptiale » je connus l'intime parenté de cette œuvre avec la Nuit de la Saint-Jean d'été des *Maîtres-Chanteurs*. A l'affirmation de cette parenté imprévue l'examen des formes dit : non ! ma sensibilité synesthésique dit : oui. C'est elle, mon petit, qui a raison par rapport à moi. Ceci j'en suis sûr ; et, en art, c'est la seule certitude qui m'intéresse, parce que c'est la seule qui fasse monter à mes paupières les larmes d'un émoi divin !...

Jean d'UDINE.

L'ÉTOILE

Nous sommes heureux de publier, avec l'autorisation de l'éditeur Victor Havard et Co, le début d'un des chapitres de L'Etoile, le beau et émouvant roman de notre collaborateur Victor Debay, qui est appelé à remporter auprès des amis de la musique le même succès que l'Amie Suprême.

Lorsque les solides garçons de la maison Erard ouvrirent les battants de la porte de l'estrade du grand salon devant Mme Salliaux-Reccini, il y avait déjà trente bonnes minutes de retard sur l'heure annoncée. La pianiste n'avait désiré commencer qu'en présence de tout son monde. Cependant elle constata de nombreux vides. Son sourire à l'assistance dissimula l'ennui qu'elle en concevait. Les galeries étaient remplies par la clientèle habituelle des organisateurs de concerts. Les noms d'Anna Le Cozan, de l'Opéra-Comique, et de Maurice Fombreuse, imprimés en petits caractères sur les billets d'invitation au-dessous de celui plus apparent et très inconnu de Mme Salliaux-Reccini, leur promettaient un régal qui n'était pas leur ordinaire. Les fauteuils au fond du parquet, donnés aux amis et connaissances, étaient à peu près tous occupés. Mais, aux belles places, des rangs entiers laissaient voir le velours rouge des sièges. Les gens riches, que des services rendus à leur soirée avaient obligés à prendre quelques billets à vingt francs, ne montraient pas le même empressement que le public gratuit. L'impression première fut fâcheuse pour Mme Salliaux-Reccini.

Elle s'avança vers le piano, tandis que ses amis par des applaudissements discrets saluaient son entrée. Dans la toilette à falbalas, traîne opulente, dentelles, plissés, guipures, petits nœuds, pour laquelle elle avait voulu qu'on ne négligeât ni l'étoffe ni les fournitures, on reconnaissait à peine la *maîtresse de piano* qui, du matin au soir, courait les leçons en petite robe retroussée de trottin, coiffée d'un chapeau de feutre mou dont une voilette féminisait la forme masculine, toujours pressée, qu'on ne voyait guère en corsage clair et demi décolleté sur sa poitrine sèche, que lorsqu'elle accompagnait dans les salons et les concerts quelque chanteur ou instrumentiste et surtout Mlle Le Cozan qui rendait justice à ses précieuses qualités musicales. Mme Salliaux-Reccini pour cette manifestation de virtuose avait fait comme la chrysalide en devenant papillon. Elle avait déchiré sa modeste carapace et s'était épanouie, toutes voiles dehors.

A mesure qu'elle approchait du piano, elle était prise de vertige devant le gouffre de la salle. Les jambes lui fléchissaient sous le corps. Quand elle s'assit sur le tabouret, elle eut la sensation qu'on lui fauchait les genoux. De plus, son corsage neuf la serrait, et elle eut peur d'être gênée dans ses mouvements par les longues dentelles de ses manches à la juive qui balaieraient le clavier. Des craintes puériles l'envahis-