

Alain Mercier

Musique et correspondances cosmiques

(Encyclopédie des musiques sacrées)

PRINCIPES GÉNÉRAUX. — Dans les sociétés primitives ou archaïques, il est bien connu que l'acte musical — associé à la danse et aux incantations — reste lié directement aux forces cosmiques. La musique accompagne la célébration des rites saisonniers, rythme les successives transformations de la nature, appelle la pluie bienfaisante et les dons du ciel.

Au-delà de cette simple magie sonore, les civilisations plus évoluées élaborent des systèmes plus ou moins complexes de correspondances entre la musique et les divers aspects du monde extérieur. Les principes de l'analogie universelle définis par Pythagore et ses continuateurs, s'appliquent avec précision aux sonorités et à leur agencement. Les cordes de la lyre, les notes de la gamme, les modes... sont associés aux planètes du système solaire et aux signes du zodiaque. Dans les temps modernes, Kepler établit un rapprochement entre la vitesse des astres et les intervalles musicaux. La théorie antique de l'harmonie des sphères est reprise et analysée au ^{xix}^e siècle par l'helléniste Théodore Reinach et les mystiques swedenborgiens. Cependant, le monde occidental restera très longtemps fermé à l'idée de rapports étroits entre les éléments cosmogoniques et la musique, dans la mesure surtout où celle-ci devient création individuelle et perd son caractère collectif. C'est en Orient et en Extrême-Orient qu'il faut chercher une conception ésotérique de l'esthétique musicale. En Chine, en Inde et en Perse, l'art sacré des sonorités fait subtilement intervenir l'astrologie et une symbolique d'ensemble tout à fait cohérente. On ne s'étonnera pas que les musiciens occidentaux actuels qui veulent donner une dimension cosmique à leur œuvre — religieuse ou profane — fassent souvent appel aux exemples orientaux, méconnus en Europe pendant plusieurs siècles. En fait, dès le ^{xix}^e siècle, un courant d'étude et de pensée permet de prévoir cette évolution en Occident.

THÉORICIENS ET MUSICOLOGUES. — C'est à Fabre d'Olivet que revient le mérite, dès la fin du ^{xviii}^e siècle, de rapprocher, suivant les principes de l'analogie universelle, l'esthétique des sons et la symbolique des nombres. S'inspirant surtout de Pythagore et des pythagoriciens, le savant illuminé veut restituer à la musique son caractère sacré en la soumettant aux «lois physiques et morales» de la Nature et du Cosmos. Moins utopistes mais tout autant systématiques, Hoëné Wronski et son disciple, le comte Camille Durutte, essaient, vers le milieu du ^{xix}^e siècle, de rattacher les principes généraux du

système harmonique à la «Loi de Création», qui selon eux régit l'Univers suivant de rigoureuses correspondances et interférences. La beauté d'une œuvre musicale reposerait ainsi sur la science des nombres et de leurs symboles respectifs. Camille Durutte a exposé sa théorie dans son ouvrage *Technie ou les lois générales du système harmonique* (Paris, 1855).

Il s'agit là de constructions idéales qui visaient à éliminer le hasard et l'arbitraire des structures sonores occidentales, quant à leur organisation du moins. Mais appliquer les méthodes de la géométrie et de la physique à l'art musical ne pouvait séduire, par exemple, les compositeurs romantiques, plus soucieux d'inventions personnelles que d'applications scientifiques. Autour de 1850, le problème des correspondances cosmiques commence néanmoins à intéresser les critiques et les esthètes étrangers à l'ésotérisme. Dans le dernier chapitre de son *Voyage autour de mon jardin*, le publiciste Alphonse Karr insistait sur les rapports entre sons et couleurs. Remontant au père Malebranche, à Newton et au père Castel, ce jésuite inventeur d'un clavecin oculaire, Karr estimait que les diverses modifications de l'ouïe et de la vue devaient correspondre entre elles, et qu'aux tonalités de la gamme répondaient précisément les nuances des couleurs. Vibrations lumineuses et vibrations acoustiques seraient régies par une loi commune; idée que reprendront, en la modifiant, Charles Henry et ses continuateurs. Les remarques d'Alphonse Karr furent examinées et critiquées par Edouard Fétis, dans une étude intitulée *les Sons et les couleurs*, parue dans la «Revue et Gazette Musicale de Paris», en 1843. Les recherches de la physique moderne sont difficilement applicables, concluait Fétis, à l'esthétique musicale. Plus riche en résonances poétiques, l'ouvrage de George Kastner : *la Harpe d'Éole et la musique cosmique* (Paris, 1856) dépassait le problème, si souvent abordé à l'époque, de l'harmonie imitative, en mettant en valeur les phénomènes si complexes des vibrations auditives. Les traités et les études parus à cette époque n'eurent encore que peu d'influence sur la création artistique proprement dite.

Reprenant les recherches de Wronski et Durutte au point où ceux-ci les avaient abandonnées, Charles Henry — physicien et esthète — devait, dès 1885, annoncer certaines tendances de la musique moderne. Partant de ses travaux sur l'acoustique, sur les notions de perception et de sensation, Henry associe les concepts de sonorité et de direction. La musique est, pour lui, la représentation concrète de directions abstraites. Couleurs et sonorités sont mentalement «projetées» de façon identique, suivant des analogies à caractère physiologiquement universel. Dans le phénomène d'audition colorée, l'intensité de son a pour effet d'accentuer et de préciser la couleur, tout bruit provoque une perception chromatique correspondante. Il est possible d'analyser les vibrations de l'espace sonore comme celles de l'espace visuel¹. Charles Henry eut l'idée d'un cercle chromatique de douze divisions, qui représentait de manière voisine la gamme des sensations lumineuses et colorées et celle des sensations auditives.

Partant du problème des synestésies et des correspondances audiovisuelles,

¹ Voir Charles Henry : *Introduction à une esthétique scientifique*, Revue contemporaine, 1885.

Louis Favre publie en 1900 un opuscule sur *la Musique des couleurs et les musiques de l'avenir*. Au début du xx^e siècle, les travaux d'Henry sont élargis sur le plan cosmique par Francis Warrain, Britt et le colonel Casiant. Celui-ci, rapportant aux lois astrologiques les phénomènes psychophysiques, introduit dans le schème circulaire initial de la gamme, l'influence des vibrations et mouvements des planètes. Britt, s'appuyant sur des données astronomiques modernes, prétend découvrir des liens entre l'espace planétaire et les consonances et dissonances de la musique (dans *Gamme sidérale et gamme musicale*, Paris, 1924). Les rapports entre les notes de 3a gamme et les planètes du système solaire sont d'ailleurs exposés de façons diverses par les hermétistes contemporains, en tenant compte entre autres de l'arithmosophie, comme le docteur Allendy dans son *Symbolisme des nombres* (1921).

En marge même des recherches des théoriciens et musicologues, les grands compositeurs occidentaux ont cherché, depuis la fin du xix^e siècle, à traduire en musique les grandes forces de l'univers, et ont retrouvé parfois le caractère incantatoire et magique des musiques sacrées des temps anciens. Les œuvres de Wagner introduisaient les archétypes et les puissances primitives issus des légendes médiévales (l'or, la forêt, les grottes). Debussy s'attache particulièrement à l'élément aquatique dont il évoque les moindres nuances, mouvements et fluctuations (*Reflets dans Veau — la Mer*). Mais trois musiciens modernes ont, semble-t-il, illustré précisément et presque systématiquement, la question des correspondances cosmiques et de leur rapport avec le sacré. Nous retenons Alexandre Scriabine, André Jolivet et Olivier Messiaen.

A. SCRIBINE (1872-1915). — Son *Poème de l'extase*, en 1907, précède de trois ans *l'Oiseau de feu* de Stravinski. Dès le début de son œuvre, ce mystique songe à associer la sensibilité visuelle à la sensibilité auditive. Il a l'idée d'un clavier à lumière et pense même à faire intervenir les parfums dans l'exécution musicale, afin de placer l'auditeur en état de grâce, de lui faciliter la révélation. Il veut rendre à la musique son caractère d'incantation. Dans son *Prométhée (Poème du feu)*, il unit l'Individu au Cosmos. Son œuvre pour le piano — et ses dernières sonates en particulier — accentuent l'aspect ésotérique et mystagogique de ses recherches. L'influence des religions et des musiques de l'Inde pousse Scriabine à faire de ses compositions des sujets de méditations et d'extase, des moyens d'identification à l'espace cosmique (ainsi *l'Acte préalable* où intervient le mythe d'Orphée) qui seront de plus en plus dépouillés et synthétiques.

A.JOLIVET ET O.MESSIAEN. — Parmi les compositeurs de «la Jeune France», Jolivet et Messiaen ont particulièrement essayé de rendre — par des œuvres à caractère sacré — le sens liturgique et cosmique de la création musicale. Dans cette direction, ils furent initiés par des esprits aussi divers que Paul Dukas, Maurice Emmanuel et Edgar Varèse. De ce dernier, des compositions comme *Arcana*, *Intégrales*, *Ionisation*, font intervenir à la fois les préceptes de Paracelse sur la transmutation des éléments et certaines lois de

l'astronomie.

Dès son *Quatuor à cordes*, de 1934, Jolivet manifestait des préoccupations ésotériques. Le souci constant d'être un interprète du cosmos et un célébrant de ses fêtes aboutit successivement à *Cinq incantations pour flûte seule* (1936), *Danse incantatoire* (1936), *Cosmogonie* (1938), *Cinq danses rituelles* (1939). *Épithalame* (1959) utilise les traditions sacrées de la Bible, de la Haute Égypte et de l'Extrême-Orient, pour magnifier dans l'union de l'homme et de la femme, l'androgynie primordial. Jolivet a sans cesse cherché «à rendre à la musique son sens originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains²»

Messiaen a été influencé par le système modal et la rythmique hindous, grâce surtout à Paul Dukas, qui l'initia aux Upanishads. Vers 1930, il s'intéressa aux phénomènes de synestésies, d'auditions colorées et établit des correspondances de tonalités et de nuances entre le son et la couleur. Il en vient à une sorte de mysticisme des couleurs dont s'inspirent, en 1938, les *Chants de la Terre et du Ciel*. Les signes du zodiaque et l'astrologie ne le laissent pas indifférent — Messiaen ne cherche pas à styliser ou imiter la nature, mais à révéler les analogies cachées de ses formes et rythmes, entre les coloris de plumage et les chants d'oiseaux par exemple, ainsi dans *Turangalila* (1946), *Chronochromie* (1960). Son sens profond des correspondances cosmiques apparaît surtout dans les *Visions de l'Amen* (1943) où évoluent les étoiles, le soleil et la planète Saturne.

Les conceptions cosmogoniques de la musique, qui en font l'expression de la vie universelle, trouvent ainsi à notre époque une illustration originale, nourrie souvent des traditions — orientales surtout — les plus anciennes et propices cependant aux innovations les plus originales.

2 *Contrepoints*, 1^{er} décembre 1945.