

DES SONS

DES GOUTS ET DES COULEURS

ESSAI SUR LES CORRESPONDANCES SENSORIELLES



Le lecteur n'est pas sans avoir entendu parler de ces singulières manifestations des facultés auditives ou oculaires, gustatives ou olfactives, qui semblent appartenir autant au domaine de la physiologie qu'à celui de la psychologie. L'association d'idées ou de sensations que ces phénomènes hyperesthésiques provoquent chez certains individus privilégiés — qu'on ne trouve point seulement parmi les intellectuels — a été classée sous le terme général de synesthésie.

Les plus notables « lanceurs » contemporains de la synesthésie ont été Charles Baudelaire avec l'admirable sonnet *Correspondances*; Arthur Rimbaud avec le fameux sonnet des *Voyelles*; Guy de Maupassant avec quelques pages sensationnelles de *Sur l'eau*.

Mais c'est au XVIII^e siècle — et même avant — que l'on peut retrouver les premiers théoriciens de l'audition colorée qui ne sont rien moins que le Jésuite Athanase Kircher, une sorte de génie encyclopédique, auteur de *Ars magna lucis et umbræ*; le grand Isaac Newton, et notre Voltaire, curieux passionné de toutes les singularités.

Au quatorzième chapitre de son livre : *Eléments de la philosophie newtonienne*, Voltaire écrit en note :

J'avais toujours entendu dire que c'était dans Kircher que Newton avait puisé cette découverte de l'analogie de la lumière et du

son. Kircher, en effet, dans son *Ars magna lucis et umbrae*, et dans d'autres livres encore, appelle le son « le singe de la lumière ». Quelques personnes en inféraient que Kircher avait connu ces rapports; mais il est bon, de peur de méprise, de mettre ici sous les yeux ce que dit Kircher, pages 146 et suivantes : « Ceux, dit-il, qui ont une voix haute et forte tiennent de la nature de l'âne; ils sont indiscrets et pétulants, comme on sait que sont les ânes; et cette voix ressemble à la couleur noire. Ceux dont la voix est grave d'abord, et ensuite aiguë, tiennent du bœuf; ils sont, comme lui, tristes et colères, et leur voix répond au bleu céleste. » Il a grand soin de fortifier ces belles découvertes du témoignage d'Aristote...

En ce même chapitre quatorzième, Voltaire nous fait savoir qu'un essai a été tenté de réaliser les théories de Newton :

Cette analogie secrète entre la lumière et le son donne lieu de soupçonner que toutes les choses de la nature ont des rapports cachés que peut-être on découvrira quelque jour. Il est déjà certain qu'il y a un rapport entre le *toucher* et la *vue*, puisque les couleurs dépendent de la configuration des parties; on prétend même qu'il y a eu des aveugles-nés qui distinguaient au toucher la différence du noir, du blanc, et de quelques autres couleurs.

Un philosophe ingénieux a voulu pousser ce rapport des sons et de la lumière peut-être plus loin qu'il ne semble permis aux hommes d'aller. Il a imaginé un clavecin oculaire, qui doit faire paraître successivement des couleurs harmoniques, comme nos clavecins nous font entendre des sons : il y a travaillé de ses mains; il prétend enfin qu'on jouerait des airs aux yeux. On ne peut que remercier un homme qui cherche à donner aux autres de nouveaux arts et de nouveaux plaisirs.

Il y a eu des pays où le public l'aurait récompensé. Il est à souhaiter sans doute que cette invention ne soit pas, comme tant d'autres, un effort ingénieux ou inutile; ce passage rapide de plusieurs couleurs devant les yeux semble peut-être devoir étonner, éblouir et fatiguer la vue; nos yeux veulent peut-être du repos pour jouir de l'agrément des couleurs. Ce n'est pas assez de nous proposer un plaisir : il faut que la nature nous ait rendus capables de recevoir ce plaisir : c'est à l'expérience seule à justifier cette invention. En attendant, il me paraît que tout esprit équitable ne peut que louer l'effort et le génie de celui qui cherche à agrandir la carrière des arts et de la nature.

Le « philosophe ingénieux » auquel Voltaire faisait allu-

sion était un autre savant jésuite, le R. P. Castel, qui avait construit un « clavecin oculaire » dont l'illustre mathématicien suisse Léonard Euler parle en ces termes dans une de ses *Lettres à une princesse d'Allemagne* :

Le Père Castel — écrit-il dans la Lettre XIX — a voulu imaginer une espèce de musique des couleurs. Il a fait un clavecin dont chaque touche, étant touchée, représente un morceau teint d'une certaine couleur, et il prétend que ce clavecin, étant bien joué, pourrait représenter un spectacle très agréable aux yeux. Il le nomme « clavecin oculaire » et Votre Altesse en aura bien entendu parler. Moi, je pense que c'est plutôt la peinture qui est, par rapport aux yeux, ce qu'est la musique par rapport aux oreilles, et je doute fort que la représentation de plusieurs morceaux de drap, teints de diverses couleurs, puisse être bien agréable...

Posant comme principe que les sept couleurs produites par l'effet du prisme sur les rayons de la lumière se rapportaient exactement aux sept tons de la musique, le P. Castel avait ainsi composé sa gamme :

L'ut répondait au *bleu*; *l'ut dièze* au *céladon*; le *ré* au *vert gai*; le *ré dièze* au *vert olive*; le *mi* au *jaune*; le *fa* à *l'aurore*; le *fa dièze* à *l'orange*; le *sol* au *rouge*; le *sol dièze* au *cramoisi*; le *la* au *violet*; le *la dièze* au *violet bleu*; le *si* au *bleu d'iris*.

L'octave recommençait ensuite de même, seulement les teintes des couleurs devenaient de plus en plus légères, et le Père Castel prétendait par ce moyen, en faisant apparaître successivement toutes ces couleurs, « dédommager ceux à qui la nature a refusé le sens de l'ouïe, et procurer à l'œil la sensation agréable que font sur l'oreille la mélodie des sons de la musique et l'harmonie des accords ».

Le P. Castel exposa son système au cours de six articles parus dans le *Journal de Trévoux* de 1735, articles dédiés à Montesquieu, philosophe dont il aimait la largeur d'idées et qu'il estimait être un des seuls à pouvoir le comprendre. Il comptait sans le malin Voltaire que son système intéressa tout d'abord et qui l'appela « Euclide-Castel », pour le qualifier ensuite de « Zoïle-Castel »; pour enfin le traiter de « Don Quichotte des mathématiques ».

On ne reparla plus du P. Castel et de son « clavecin oculaire » jusqu'en 1810, époque où l'Olympien de Weimar, le grand Goethe, à qui rien n'était étranger, publia sa *Théorie des Couleurs*, où il attaque délibérément le système de Newton, et nous parle d'un certain Léonard Hoffmann qui, dans un ouvrage publié à Halle en 1786, donnait des couleurs aux sons des instruments de musique. Selon lui, le son du violoncelle était bleu-indigo; celui du violon, bleu d'outre-mer; celui de la clarinette, jaune; celui de la trompe, rouge vif; celui de la flûte, rouge-kermès; celui du hautbois, rouge-rose; du cor de chasse, pourpre; du flageolet, violet, etc..

Dès 1812, anticipant sur la vision d'Arthur Rimbaud, le docteur bavarois et albinos G. T. L. Sachs consignait dans une thèse inaugurale ses sensations personnelles d'audition colorée. Sachs colorait non seulement les voyelles, les consonnes, les notes de la musique, le son des instruments, mais encore les noms des villes, les jours de la semaine, les dates, les époques de l'histoire et les phases de la vie humaine! La voyelle A lui apparaissait rouge vermillon, E rose, I blanc, O rouge, OU noir, U blanc. La consonne D était jaune, M blanc, S bleu foncé, etc.

Dois-je rappeler que Théophile Gautier essaya, en 1843, dans l'un de ses contes, intitulé *Le Club des Haschichins*, d'analyser les sensations auditu-oculaires provoquées par l'absorption de la drogue :

Mon ouïe s'était prodigieusement développée — raconte-t-il. J'entendais le *bruit des couleurs!* Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes. Un verre renversé, un craquement de fauteuil, un mot prononcé tout bas, vibraient et retentissaient en moi comme des roulements de tonnerre; chaque objet effleuré rendait une note d'harmonica et de harpe éolienne.

Il n'est si mince fumeur d'opium, si novice aspirateur de « neige », qui n'aient aujourd'hui d'histoires pareilles à vous confier.

Le bon Charles Nodier avait peut-être attiré l'attention de « Théo » sur ces bizarreries, en racontant dans ses *Notions Élémentaires de Linguistique*, parues en 1834, que lorsqu'on interrogeait l'aveugle-né Sanderson sur l'opinion qu'il se for-

maît de la couleur rouge, celui-ci répondait sans hésiter qu'elle devait ressembler beaucoup au son de la trompette. Aussi bien, nous dit Nodier, « la même question prise en sens inverse, ayant été adressée par moi au fameux sourd-muet Massieu, il n'hésita pas davantage à comparer le bruit de la trompette à la couleur rouge ».

On peut encore ici faire se souvenir le lecteur qu'un autre Hoffmann (Ernest), le fantastique et fuligineux conteur allemand, relatait ainsi ses hallucinations oculaires et olfactives :

Dans l'état de délire qui précède le sommeil, et surtout quand j'ai entendu beaucoup de musique, il se produit chez moi une confusion entre les couleurs, les sons et les parfums. C'est comme si les uns et les autres naissaient mystérieusement tous ensemble d'un même rayon de lumière et s'unissaient ensuite pour former un concert merveilleux. Le parfum de l'œillet rouge foncé agit sur moi avec une puissance extraordinaire et magique. Je tombe involontairement dans un état de rêve, et j'entends alors, comme dans un grand éloignement, les sons d'un cor s'enfler et s'affaiblir tour à tour...

Inutile de dire que des différences de vision et d'audition existent suivant les individus. Ainsi, d'après le pathologiste italien Ughetti, le son de la flûte est rouge; celui de la clarinette, jaune; ceux de la guitare et de la trompette, jaune d'or; celui du piano, blanc. Les cris de la sirène d'un bateau à vapeur lui apparaissent rouges, alors que les sons du sifflet d'une locomotive ont divers tons allant du rouge au blanc.

En 1855, le célèbre compositeur Joachim Raff assurait à ses amis Bleuler et Lehmann que le son de la flûte était bleu intense; celui du hautbois, jaune; du cornet, vert; de la trompette, écarlate; du cromorne, violet-pourpre; du flageolet, gris noir.

Vers 1885, le peintre Vincent Van Gogh, dont M. Louis Piérrard nous raconta « la vie tragique », était si bien convaincu de l'audition colorée que, dit Kerssemackers, un de ses élèves,

pour avoir une plus juste compréhension de la valeur et des nuances des tons, il prit des leçons de piano chez un vieil organiste d'Eindhoven. Mais cela ne dura pas longtemps parce que Vincent, pendant ses leçons, comparait tout le temps les tons du

piano à du bleu de Prusse, à du vert émeraude, ou à de l'ocre jaune ou à du cadmium. Le bonhomme crut un jour avoir affaire à un fou et il fut pris d'une telle peur qu'il cessa les leçons.

A noter que dans le *Li-Ki*, livre chinois traduit par le Père Callery, les notes de la musique et les couleurs étaient accouplées et assignées aux saisons et aux mois de l'année, bien avant Confucius (1)!

Trois cas caractéristiques.

Un des cas les plus expressifs d'audition colorée que l'on ait jamais rencontrés est celui d'une certaine dame B..., d'Angers, que le docteur de Mendoza mit en observation alors qu'elle avait quarante-neuf ans.

Mme B. assurait qu'elle était beaucoup plus impressionnée par les sons vocaux que par les sons musicaux. Les voyelles, chez elle, déterminaient nettement la couleur perçue, alors que les consonnes ne faisaient que la modifier légèrement. Ainsi *A* éveillait une sensation de bleu foncé; *E*, de gris terne, *E* de gris d'acier; *Ê* de gris verdâtre; *I* de rouge vif; *O* de noir; *AU* de violacé; *U* de jaune; *AN* de bleu violet; *IN* de bleu rosé; *UN* de jaune biche; *EN* et *ON* de gris sale; *OU* de brun. *D* et *T* éclaircissaient la couleur des voyelles; *P* l'épaississait; *R* y ajoutait un reflet métallique; de sorte que le mot *midi* lui apparaissait rouge vermillon; *respect*, gris; *enfant*, bleu; *plainte*, jaune citron; *zinc*, jaune rouge; *Paris*, bleu et rouge très nets; *Angers*, bleu et gris sale; *Nabuchodonosor*, noir avec de grandes raies métalliques vertes.

Interrogée sur la couleur des nombres, Mme B... répondait que les nombres lui faisaient percevoir une couleur correspondant à la voyelle dont les mots étaient formés; ainsi, *Un* était jaune; *deux*, brun chevreuil; *trois*, bleu; *quatre*, bleu; *cinq*, jaune; *six*, rouge; *sept*, gris; *huit*, jaunâtre; *neuf*, biche fauve; *dix*, rouge; *onze*, noir incertain; *douze*, brun; *quinze*, jaune; *cent*, bleu brouillé; *mille*, rouge.

(1) D'ailleurs, il existe toute une bibliothèque sur ces mystères physio-psychologiques. Les curieux consulteront avec profit les savants travaux de MM. Charles Henry, Baratoux, Chardin-Hadancourt, Perroud, Chaballier, Grüber, Suarez de Mendoza, Latrobe, M. A. Chaix, A. Binet, Jules Millet, Privat-Deschanel, etc.

En musique, les sons graves lui paraissaient sombres, les sons aigus clairs. La musique de Chopin lui semblait jaune; celle de Mozart, bleue; Haydn était d'un vert désagréable, et Wagner lui donnait la sensation de vivre dans une atmosphère lumineuse de couleur changeante. Ainsi, la *Chevauchée des Walkyries* lui semblait verte. Elle ajoutait qu'elle voyait en rouge-vert le dernier scherzo de Saint-Saëns, et que le *Don Juan* de Mozart avait le privilège de lui agacer les dents.

Voici un autre témoignage, également très sérieux; il émane de M. l'abbé F..., d'Angers :

Les sons me donnent toujours l'idée de certaines couleurs. Je dis « me donnent l'idée » parce que je ne vois pas ces diverses couleurs de mes yeux, non; et je ne crois pas pouvoir m'exprimer mieux qu'en disant simplement que *tel son me donne l'impression, la sensation de telle couleur*.

Voici en quelle circonstance, autant que je puis m'en souvenir, j'ai eu la première pensée de ce rapprochement, qui ne me parut nullement singulier (pas plus qu'aujourd'hui, du reste) :

J'étais enfant, entre neuf et douze ans, je ne saurais trop préciser. Me réveillant le matin, ce qui me frappait tout d'abord, c'était la blancheur du plafond au-dessus de mon lit, et je me disais : « Cette blancheur, c'est le son *a*; l'ombre foncée projetée dans l'entre-deux des solives, c'est le son *e* ». De même pour moi, un gris plus clair, c'était *i*; *o* était représenté par une teinte foncée tirant sur le noir. Dans la suite, un précipice, un puits, un trou noir où la lumière n'arrive en aucune façon, me fit toujours l'effet de crier : *ou!* Ce qui était rouge me disait *u*. Le son de la flûte est rouge pour moi, probablement parce que je me figure que le son de cet instrument se rapproche de l'*u*. Plus tard, l'*è* me produisit l'effet du vert jaune clair; mais l'*é*, dans *tempête*, me dit le jaune doux de l'orange. L'*â*, c'est le blanc pâteux, laiteux, crème.

Le bleu ne me dit rien. Le rose ou le rouge atténué, c'est pour moi l'*u*, atténué aussi, avec la diphtongue *eu*. Le *piano* me fait passer, avec ses différentes octaves, comme par une série de rouges, des plus foncés et presque noirs avec les sons *bas*, aux rouges les plus éclatants pour les notes aiguës.

On peut encore mentionner le cas que signalait un des premiers pionniers de l'audition colorée, M. Alfred Binet, directeur-adjoint du laboratoire de physiologie à l'École des

Hautes Etudes, dans la *Revue des Deux-Mondes* d'octobre 1892. Il y reproduisait ce passage d'une lettre d'un de ses correspondants où celui-ci développait les analogies entre les couleurs et certaines diphtongues et voyelles :

Les rimes en *an* comme *France*, *espérance*, ont pris la couleur de l'orange. Tous ces mots forment une chose belle; le son *an* me paraît le plus aristocratique, le plus sonore... et voyez combien d'autres mots sont associés au même sentiment : *frange*; je vois des franges d'or fauve, des bords de mer éclairés par le soleil couchant, des couleurs éclatantes; *ange* est encore un mot qui s'accompagne d'admiration. » Même filiation pour le blanc de l'*o* : « Le mot bien nommé qui donne la couleur aux autres, c'est *flots*. Avec *matelots*, nous voilà dans la marine et dans l'écume, qui *bouillonne*, qui *moutonne*.

De même pour *ou*, son triste : « Le son *ou* est du blanc mal éclairé; au lieu de voir de beaux cumulus illuminés et resplendissant de blancheur, je ne vois plus que le *brouillard*, la profondeur, le *gouffre* qui s'ouvre. Le mot qui donne sa couleur, c'est *brouille*; ce son est sans noblesse, *fouille*, *bafouille*, *grouille*, *bredouille*, *boude*. Tous ces mots ont un air penaud et confondu, et une couleur de fond de poche... *I* désigne le brillant, l'éclat métallique; je pense au *diamant noir*. *I* est bien placé dans les mots *cire*, *polissé*, *vif*, *pic*, *verniss*, *acier*, *scie*. Il m'empêche de trouver absurde le mot *noir* qui contient l'*o* blanc... Vous voyez comment les noms en *u* sont devenus noirs, ils ont pris la couleur de la fumée; comment les *o* ont pris la couleur des flots écumants, comment les *é* ont pris la couleur de feuille verte; ces mots sont associés par un même genre d'impression esthétique...

Rimbaud et Maupassant.

Faut-il beaucoup nous étonner, après cela, d'entendre Berlioz parler de « colorer la mélodie », Meyerbeer qualifier de « pourpres » certains accords de Weber?...

D'ailleurs, Fromentin n'a-t-il pas écrit de je ne sais plus quel morceau de musique : « La palette de Rubens y retentit dans les notes dominantes » — et cela à peu près à l'époque où le critique Théophile Silvestre, parlant de Delacroix, écrivait : « Il fait résonner le rouge comme le son des trompettes, et tire du violet de sombres gémissements ».

N'oublions pas qu'un grand poète anglais, l'hyperesthétique

Algernon Swinburne, nous a décrit un « chant visible » et qu'il a chanté « cette lumière qu'on perçoit comme de la musique, cette musique vue comme de la lumière » et que d'autre part le critique Huneker a ainsi rendu compte d'une berceuse de Chopin : « Les modulations vont du bleu de l'œuf de pigeon jusqu'au vert-Nil; ces modulations subtiles se dissolvent bientôt sous nos yeux et dans un instant le ciel est parsemé de petites étoiles jumelles, chacune d'une teinte différente ». On peut encore rappeler que nombre des plus grands poètes de langue anglaise : W. Blake, Shelley, Keats, Edgar Poe, nous ont rapporté de nombreuses hallucinations de vision et d'audition.

Aussi bien, le phénomène n'atteint point seulement les intellectuels raffinés ou seulement les adultes de bonne éducation. Il a été constaté même chez les enfants, et le psychiatre Claparède en a noté la présence chez un frère et une sœur âgés de cinq et six ans. Ayant à ces âges noté leurs réponses à ses interrogations, il leur posa les mêmes questions à plusieurs années de distance et les réponses furent identiques.

§

S'il est reconnu par la science du jour que les notes de musique agissant sur certains organismes font apparaître des colorations, si *sol* peut être rouge, *fa* lilas ou vert, pourquoi ces mêmes sons ne provoqueraient-ils pas aussi des saveurs dans la bouche et des senteurs dans l'odorat? Pourquoi les délicats un peu hystériques ne goûteraient-ils pas toutes choses avec tous leurs sens en même temps, et pourquoi aussi les symbolistes ne révéleraient-ils point des sensibilités délicieuses aux êtres de leur race, poètes incurables et privilégiés? C'est là une simple question de pathologie artistique, bien plus que de véritable esthétique.

Ne se peut-il en effet que quelques-uns de ces écrivains intéressants, névropathes par entraînement, soient arrivés à une telle excitabilité que chaque impression reçue produise en eux une sorte de concert de toutes leurs facultés perceptrices.

Et n'est-ce pas bien cela qu'exprime leur bizarre poésie de sons qui, tout en ayant l'air inintelligible, essaye de chanter en effet la gamme entière des sensations et de noter par les voisinages des mots bien plus que par leur accord rationnel et leur signification connue, d'intraduisibles sens, qui sont obscurs pour nous, et clairs pour eux...

C'est dans la *Vie Errante*, publiée en 1890, que Maupassant écrivait ces lignes, alors qu'un soir, en voyage sur le littoral africain, il se demandait s'il était vraiment possible d'analyser « ce mélange inexprimable de sons parfumés, de brume étoilée et de brise marine semant de la musique par la nuit ».

Le sonnet *Correspondances* du grand Baudelaire lui revenait en mémoire :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles.
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
— Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Et Maupassant avouait avoir « senti jusqu'aux moelles » le trouble du vers mystérieux :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Dans son accès d'hyperesthésie, il allait même plus loin, se demandant jusqu'à quel point Arthur Rimbaud, dont il commençait à être parlé, n'avait point, dans le fameux Sonnet où il confère une couleur aux *Voyelles*, « découvert et exprimé une absolue vérité ».

Imprimons-le une fois de plus, ce fameux Sonnet, d'après la leçon définitive que nous en donne M. H. de Bouillane de Lacoste dans son édition critique, récemment parue au *Mercur*e de France :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
 A, noir corset velu des mouches éclatantes
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes.

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon, plein de strideurs étranges,
 Silences traversés des Mondes et des Anges
 — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Et Maupassant s'efforçait de dégager le côté de sincérité qu'il pouvait y avoir en cette œuvre, d'admettre la possibilité scientifique de tels subtils phénomènes...

A-t-il tort, a-t-il raison? — se demandait Maupassant. — Pour le casseur de pierres des routes, même pour beaucoup de nos grands hommes, ce poète est un fou ou un fumiste. Pour d'autres, il a découvert et exprimé une absolue vérité, bien que ces explorateurs d'insaisissables perceptions doivent toujours différer un peu d'opinion sur les nuances et les images que peuvent évoquer en nous les vibrations mystérieuses des voyelles ou d'un orchestre.

Une explication de « Voyelles ».

Combien d'explications, avant et après Maupassant, n'a-t-on point données du sonnet de Rimbaud!... Quelles polémiques scientifico-littéraires n'a-t-il point suscitées? Il fut maintes fois reproduit au cours de thèses scientifiques dont la plus connue est celle que le docteur Jules Millet présenta à la Faculté de Médecine de 1892.

De ce sonnet des *Voyelles* — que le génial Arthur Rimbaud écrivit à seize ans! — M. Ernest Gaubert, a risqué, dans le *Mercure de France* de novembre 1904, cette explication qui est sans doute la bonne :

Tout récemment, en cherchant dans une vieille bibliothèque, à la campagne, toute une série de volumes parus de 1840 à 1859 me tomba sous la main. Parmi eux, un large album. Je l'ouvris. C'est un abécédaire pour les tout petits. Il porte à la page 3 et à la page 21, le cachet bleu : *colportage*. Il est naïvement illustré.

Les voyelles occupent les six premières pages. Chaque page est divisée en quatre cases. La grosse lettre est figurée au milieu, empiétant un peu sur chaque page et grossièrement enluminée. Elle est entourée par quatre dessins explicatifs d'un mot dont la susdite voyelle constitue la première lettre. Ces mots sont étrangement choisis!

1° A, La lettre est noire. Autour d'elle des dessins inspirés par ces mots : Abeille, Araignée, Astre, Arc-en-Ciel.

2° E, jaune : Emir, Etendard, Esclave, Enclume.

3° I, rouge : Indienne, Injure, Inquisition, Institut.

4° O, azur : Oliphant, Onagre, Ordonnance, Ours.

5° U, vert : Ure (espèce de bœuf), Uniforme, Urne, Uranie.

6° Y, orange : Yeux, Yole, Yeuse, Yatagan.

Il semble bien que par association d'idées, Abeille ne soit pas sans rapport avec

Noir corset velu des mouches éclatantes.

Etant donné le décor qui entoure la vague image d'un prince d'Orient que le dessinateur nous donna comme un *émir*, nous évoquons les deux vers :

.....E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs...

...Ne serait-ce pas un album de ce genre qui aurait donné à Rimbaud l'idée première de son sonnet?...

L'explication de M. Gaubert est des mieux plausibles, et il aurait pu l'allonger en faisant remarquer que « pourpres, sang craché », a très bien pu être inspiré par le mot *Inquisition*; comme « rire des lèvres belles dans la colère » peut provenir d'*Injure*.

En suivant le même système de « correspondance », ne peut-on même admettre que l'« O, rayon violet de ses yeux » a été suscité par la couleur azurée de l'O de l'abécédaire en question?

La découverte est fort intéressante. Peut-être pourrait-on même l'appuyer de ce fait qu'il fut publié, en 1867, une brochure — traitant de l'application des couleurs du spectre

solaire à la représentation des intervalles musicaux — intitulée *La Musique des Couleurs*, de M. F. Latrobe, dont la Bibliothèque du Conservatoire des Arts et Métiers conserve un exemplaire fort probablement unique, cette brochure n'ayant pas été mise dans le commerce.

Voici, d'ailleurs, quelques-uns des titres caractéristiques de cet ouvrage : *Comparaison des propriétés générales du son, de la lumière, de la chaleur; Théorie de la dispersion du son; Analogie entre la couleur et l'intervalle musical; Théorie du mode de la couleur; Suite des analogies entre la couleur et le son; Théorie du rayonnement de la couleur et du son; Formation des sons harmoniques et des couleurs accidentelles; Nouvelles et dernières analogies entre la chaleur, la lumière et le son.*

Qui sait si Rimbaud, qui avait tout lu, n'a pas eu cet opuscule entre les mains, et s'il n'y a point trouvé, par association d'idées avec l'abécédaire dont nous parle M. Gaubert, l'inspiration du Sonnet des *Voyelles*?... Et qui sait encore s'il ne connaissait pas — lui, l'extraordinaire adolescent qui connaissait tout! — les expériences baroques du Père Castel, et celles de l'abbé Poncelet dont nous parlons plus loin.

On peut rappeler ici cette appréciation du Sonnet des *Voyelles* que Paul Verlaine — qui connut Rimbaud mieux que personne — donne dans une biographie de son ami, parue dans les *Hommes d'aujourd'hui* (n° 318) :

L'intense beauté de ce chef-d'œuvre le dispense à mes humbles yeux d'une exactitude théorique dont je pense que l'extrêmement spirituel Rimbaud se fichait sans doute pas mal. Je dis ceci pour René Ghil qui pousse peut-être les choses trop loin quand il s'indigne littéralement contre cet *U vert* où je ne vois, moi public, que les trois superbes vers :

U, cycles, vibrations divins des mers virides...

Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides

Que l'Alchimie imprime aux grands fronts studieux.

En tout cas, il est nécessaire de reproduire ici quelques passages de *l'Alchimie du Verbe* où l'étonnant « Sorcier de lettres » tâche à nous initier à ses visions, ce qu'il appelle « l'histoire de mes folies » :

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoire la célébrité de la peinture et de la poésie modernes.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance — (voilà qui légitimerait l'explication de M. Ernest Gaubert) — opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs...

J'inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'Inexprimable. Je fixais des vertiges.

...Je m'habituai à l'hallucination simple; je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine; une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du Ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères. Un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi...

Il n'est guère possible d'analyser de façon plus claire un cas pathologique aussi troublant — et le prodigieux Rimbaud pouvait seul avoir le génie d'élucider une aventure cérébrale qui demeure unique dans l'histoire de la littérature.

Divergences.

Maupassant avait grandement raison en formulant des réserves sur les différences d'opinions, les divergences synesthésiques que les « explorateurs d'insaisissables perceptions » pouvaient ressentir au sujet des nuances ou des sensations évoquées par les sons.

A ce propos, Remy de Gourmont a pu écrire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent, oui, mais il faut comprendre cela selon le sentiment et non pas selon la science. Or, le sentiment, comme l'a fort bien démontré le philosophe Th. Ribot, est ce qu'il y a de plus profond en nous et de plus personnel. Les concordances entre un son et une couleur ne sont pas des rapports fixes, mais des impressions individuelles, et

chacun, quand il les unit, le fait à sa guise et cette guise est infiniment variable... (*Promenades littéraires* (4^e série, p. 49).

Et cette observation peut s'appuyer tant sur la confrontation des expériences tentées par des chercheurs du passé, que sur des réalisations effectuées par des poètes modernes.

On s'en rendra compte tout de suite par le tableau suivant des couleurs sous lesquelles apparaissaient les notes de la gamme à Newton et au Père Castel, aux physiciens contemporains Ungern et Scriabine :

| | NEWTON | CASTEL | UNGERN | SCRIABINE |
|--------------|---------|--------|------------|-----------|
| UT | rouge | bleu | rouge | rouge |
| RE. | violet | vert | fauve | jaune |
| MI. | pourpre | jaune | jaune | bleuâtre |
| FA. | bleu | fauve | vert jaune | rouge |
| SOL. | vert | rouge | bleu | orange |
| LA. | jaune | violet | violet | vert |
| SI. | orange | gris | pourpre | violet |

Et c'est ainsi qu'il arriva, en 1887, au poète René Ghil, l'aède obscur et sonore des *Légendes d'âmes et de sang*, de vouloir recolorier les voyelles de Rimbaud, selon les théories de « l'instrumentation poétique » émises en son *Traité du verbe*.

D'Arthur Rimbaud — enseignait-il — la vision doit être revue : ne l'exigerait que l'erreux sans pitié d'avoir sous la Voyelle, si évidemment simple, l'*U*, mis une couleur composée, le vert. Colorées ainsi, se prouvent à mon regard exempt d'antérieur aveuglement les cinq :

A, noir; *E*, blanc; *I*, bleu; *O*, rouge; *U*, jaune;

« dans la très calme royauté des cinq durables lieux s'épanouissant monde aux soleils; mais l'*A* étrange en qui s'étouffe des quatre autres la propre gloire, pour ce qu'étant le désert il implique toutes les présences. »

Au cours d'une étude sur les œuvres de René Ghil, parue dans les *Hommes d'Aujourd'hui*, Verlaine, essayant de légitimer les propositions audacieuses contenues dans le *Traité du Verbe*, publiait ces lignes peut-être un peu narquoises :

Partant de ce principe, admis en somme, qu'il y a parité entre

les sons et les couleurs, pourquoi le Poète ne traduirait-il pas les couleurs en sons, une fois bien déterminées les couleurs des Voyelles et des Diphtongues, « et aussitôt en timbre d'instrument »; pourquoi même sa magie ne s'étendrait-elle pas jusqu'aux Consonnes, le tout formant un *Orchestre intelligent et coloré?*...

Le système de René Ghil pouvait se résumer en ces analogies « évidentes » où il parachevait la vision de l'auteur du *Bateau ivre* :

Orgue, noir, A.
Harpe, blanche, E.
Violons, bleus, I.
Cuivres, rouges, O.
Flûtes, jaunes, U.

Sérieux comme un chat dans la braise, René Ghil réglait même en ces termes le sort des diphtongues :

...*ié, ie* et *ieu* seront pour les Violons angoissés;
ou, iou, ui et *oui* pour les Flûtes aprilines;
ae, oe et *in* pour les Harpes rassérénant les cieux;
oi, io et *on* pour les Cuivres glorieux;
ia, éa, oa, ua, oua, an et *ouan* pour les Orgues hiératiques.

Ingéniosité qui ne trouve son égale que dans le destin dévolu aux consonnes :

Mais plus, autour de ces sons se grouperont : pour les Harpes, les *T* et *D* stériles, et l'aspirée *H*, et les *G* durs et mats; pour les Violons, les *S* et les *Z* loin aiguisés, et les *LL* mouillées et dolentes et les *V* priants; pour les Cuivres, les âpres *R*; pour les Flûtes, les graciles *L* simples et les enfantins *J*, et l'*F* soupirante; pour les orgues, les *M* et les *N* prolongeant un mouvement muable lourdement...

Enthousiaste et serein, le rêveur concluait :

...Plus s'étendra par le matin poétique l'aubade de mon désir!...

Et René Ghil essayait, par exemple, en cet *Impromptu de cuivres et de basses*, de passer de la théorie à la pratique :

Vivant! le vent qui passe aux houx des plus grands deuils
Sinistrement silla les hauts sommets d'orgueil.
Et de nos soirs épars, il n'est plus qu'un sang d'homme

Avivé d'une plaie insonore et qui n'a
 Tel espoir de ne plus se rêver en la somme
 Torrentielle des nuits veuves d'hosanna.

Et ça peu durer longtemps comme ça!... Ça dure même une douzaine de volumes, pour le moins, que l'étonnant Ghil a publiés de 1886 à sa mort, nous faisant entendre ainsi, sans répit, sans faiblesse, « l'aubade de son désir »...

§

La critique du schisme Ghilien fut faite par Alfred Vallette, le regretté directeur du *Mercure de France*, dans un numéro du *Scapin* du 16 octobre 1886, au cours d'un article intitulé *Les Symbolistes*, où il faisait les mêmes réserves que Maupassant et que Gourmont :

...Baudelaire, en ce sonnet (*La Nature est un temple...*) qui est la plus forte pierre d'assise de l'Eglise Symboliste, n'avait que constaté l'immanence et l'universalité de ces mystérieux rapports; eux (les *Décadents*), ils les déterminent, partant de ce vers célèbre qui ne peut être qu'une boutade — d'autres disent fumisterie — d'Arthur Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu.

Comme si ces analogies souterraines, qui sont infinies, existaient par elles-mêmes, en dehors de l'œuvre d'art parachevée où elles gisent — latentes!

Du reste, parfaitement illogiques, ils commencent par modifier la vision de Rimbaud, d'après leur propre vision :

A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune,

dit M. René Ghil, infirmant par là et d'avance son œuvre de *classification* dans son principe. S'il voit autrement que Rimbaud, je puis voir autrement que lui, d'autres autrement que moi, et l'on ne s'entendra jamais.

Et il advint ce que prévoyait Alfred Vallette. Maints poètes, à leur tour, tâchèrent à recolorier les voyelles, substituant leur vision personnelle tant à celle de Rimbaud qu'à celle de René Ghil.

Et c'est ainsi, par exemple, qu'un audacieux aède, Vigié-Lecoq, ne craignit pas de rimer l'harmonieux et, par ailleurs, fort régulier sonnet suivant :

Pour nos sens maladifs, voluptueusement
 Les sons et les couleurs s'échangent, les voyelles
 En leurs divins accords, aux mystiques prunelles
 Donnent la vision qui caresse et qui ment.

A claironne, vainqueur, au rouge flamboiement.
 E, soupir de la lyre, a la blancheur des ailes
 Séraphiques. L'I, fifre, légères dentelles,
 Dentelles des sons clairs, est bleu célestement.

Mais l'archet pleure en O sa jaune mélodie,
 Les sanglots étouffés de l'automne pâlie,
 Veuve du bel été, tandis que le soleil

De ses baisers saignants rougit encor les feuilles.
 U, viole d'amour, à l'avril est pareil,
 Vert comme le rameau de myrtes que tu cueilles.

Lequel sonnet on peut préférer à ce quatorzain, d'un schismatique aussi décidé, et qui a pour auteur un certain M. Marcel Caruel, compatriote ardennais de Rimbaud :

A, vase croupissant aux antres noirs des vasques,
 Marécages de fange hantés de nénuphars...
 E, silences calmes sans nuages, sans ailes,
 Règne immense du vide aux grands sites neigeux...

I, bois roussis d'hiver cramoisis sous les givres,
 Gibier pisté, bruits de poursuites, hourvaris,
 Sonorité du fifre et stridence des cuivres :
 Plaisir d'assassiner au cri des hallalis...

U, pâtures, talus verdoyants de luzule,
 Cieux diffus de l'aurore où rutilé Vénus...

O, bleu de l'électrode où se forme l'ozone,
 Reflets de couperose aux feux du cubilot,
 Fandango des brasiers d'oxyde de carbone,
 Eclat phosphorescent de soufre et de brûlot...

Voici encore, attestant un concept divergent, une autre interprétation des Voyelles, marquée de quelque fantaisie, due à un audito-coloriste, resté anonyme :

Pour que personne n'en ignore,
 Je fais l'aveu — pas en riant,
 Que je vois l'A rouge et l'E blanc,
 L'I noir et l'O rouge qui dore.

L'U d'un ton brun que l'on décore
 De divers noms s'équivalant;
 Que pour l'Y, je me dévore
 L'œil entre deux noirs se valant!

Si ces couleurs, je les combine,
 Je vois dans l'EU du blanc sali
 Dans OU de l'or, mais dépoli,

Dans AU du rouge capucine.
 De mes couleurs je suis au bout,
 Ailleurs je ne vois rien du tout.

Ce qui est, hélas! le cas de beaucoup de gens.

Correspondances.

Edgar Poe, génie hyperesthésique s'il en fut, a exalté, dans un passage de ses *Marginalia*, la puissance évocatoire des parfums : « J'estime que les odeurs sont tout particulièrement efficaces à produire en nous des associations d'idées, associations qui diffèrent essentiellement de celles nées des sensations s'adressant au toucher, au goût, à la vue, à l'ouïe. » Et Charles Baudelaire ne nous a-t-il pas dit que « son esprit nageait sur les parfums comme celui des autres hommes vogue sur la musique » ?

Nombreux sont les poètes, surtout les symbolistes, qui ont cherché des rapports entre les odeurs, les couleurs et la musique.

N'est-ce pas François Coppée, qui, dans ses *Intimités*, a parlé de

Quelque chose comme une odeur qui serait blonde.

Et après lui, Jules Lemaitre n'a-t-il pas déterminé certain

...parfum blond autour d'elle flottant.

La sensibilité aiguë de Mme de Noailles lui a inspiré le vers émouvant :

O mon jardin divin, j'écoute tes parfums!

Le Maeterlinck des *Serres chaudes* ne nous entretient-il point de « l'ennui bleu de son cœur », de ses « songes lilas », de ses « rêves bleus », des « glaives bleus de ses luxures »,

Des cloches vertes de l'espoir
Sur l'herbe mauve des absences,

des « jaunes flèches des regrets » et de son « âme pâle d'impuissance ».

Dans *La Muse à Bibi*, un recueil d'aimables fantaisies poétiques dues à la plume du fameux dessinateur André Gill — publié en 1875, en un temps où l'audition colorée n'intéressait guère que quelques rares savants — on peut lire une petite pièce se terminant par deux vers que n'auraient pas désavoués les poètes précités. Lisez plutôt :

IMPRESSIONNISME

Je vais revoir parfois, tout seul, un petit coin
Obscur du boulevard Montparnasse, témoin
De mon premier amour pour une « fleurs et plumes »
Aux cheveux d'or. C'est dans ce lieu que nous nous plûmes.
Aussi me produit-il un effet singulier :
Il me semble que mon âme est comme un clavier,
Et que le doigt furtif du souvenir le frôle.
Pareil au bruit du vent dans les feuilles d'un saule,
Il s'en dégage un son lumineusement doux,
— Une espèce de *la bémol*, qui serait roux.

Laurent Tailhade, en son *Pays du Mufle*, lance à la bien-aimée de l'heure cette invitation inattendue :

Si tu veux, prenons un fiacre
Vert comme un chant de hautbois...

Mais n'est-ce point Adoré Floupette (pseudonyme collectif des poètes Vicaire et Beauclerc) qui bouffonnait ainsi dans ces légendaires *Déliquescences* qui sont à l'origine des manifestations décadente et symboliste :

Verte, verte, combien verte
Était mon âme, ce jour-là!

C'était, on eût dit, une absinthe
 Prise, il semblait, en un café,
 Par un mage très échauffé
 En l'honneur de la Vierge sainte.

§

Etonnez-vous, après cela, que des savants, des chimistes, se soient intéressés à ces étrangetés; qu'un industriel artiste comme M. Septimus Piesse, parfumeur français établi à Londres, ait publié en 1877 un ouvrage intitulé : *Des odeurs, des parfums et des cosmétiques*, au cours duquel il établit une gamme double des odeurs : dessus ou clef de *sol*, basse ou clef de *fa*, et traité des « propriétés optiques des essences ». M. Piesse avait composé d'harmonieux bouquets formant des accords dont voici, entre autres, deux exemples :

Bouquet accord de *do*

Do : santal.
Do : géranium.
Mi : acacia.
Sol : fleur d'oranger.
Do : camphre.

Bouquet accord de *fa*

Fa : musc.
Do : rose.
Fa : tubéreuse.
La : fève Tinka.
Do : camphre.

Ajoutons que le parfumeur-chimiste Piesse était l'auteur de l'*Octophone*, combinaison de quarante-six odeurs différentes correspondant aux notes d'un clavier.

Il ne tient qu'à vous, mon cher lecteur, d'essayer ces combinaisons odoro-musicales desquelles M. Chardin-Hadancourt reprit le thème en son *Orchestration des Parfums* dont s'inspira, comme nous allons le voir, P. N. Roinard pour son *Cantique des Cantiques*.

Essais de réalisations.

Alliant le verbe, la musique, la couleur et les parfums, c'est, en effet, au poète P. N. Roinard — qui fut, lors du referendum pour le Principat poétique, le plus sérieux concurrent de Paul Fort — que la gloire revient d'avoir essayé de matérialiser sur la scène les concordances sensorielles pressenties par Baudelaire et Arthur Rimbaud, au cours de la représentation mémorable d'une œuvre intitulée *Le Cantique des Can-*

tiques, qui fut donnée au Théâtre d'Art (direction Paul Fort) le 11 décembre 1891.

Je m'en souviens fort bien. Je fus des mortels assez fortunés pour assister à cette manifestation sensationnelle, et j'ai même gardé, à titre de précieux souvenir, un très curieux et suggestif programme que j'ai sous les yeux, au moment où j'écris ces lignes.

Le *Cantique des Cantiques* était précédé de la *Geste du Roy*, trois récitations de poèmes moyenâgeux; des *Aveugles*, de Maurice Maeterlinck; de *Théodat*, de Remy de Gourmont; et du *Concile Féérique*, de Jules Laforgue, qui motiva une émeute dans la salle et fit se harpiller sévèrement mes vieux amis Saint-Pol-Roux et H. G. Ibels.

Vers les onze heures, l'assistance était mûre pour l'audition du *Cantique des Cantiques*, « symphonie d'amour spirituelle en huit devises mystiques et trois paraphrases », selon la teneur du programme.

Roinard avait décidé qu'en accord avec l'alexandrin fameux de Baudelaire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

chacune des huit « devises » de son œuvre serait accompagnée d'une quadruple « orchestration » : verbe, musique, couleur et parfum.

Aussi bien, comme la tentative est infiniment intéressante, et que, par ailleurs, les programmes de cette représentation ne courent pas les rues, je pense qu'il vaut mieux reproduire ici les détails de cette quadruple orchestration :

Première devise : PRÉSENTATION

Orchestration :

Du verbe : en i luminé de l'o (blanc);

De la musique : en do;

De la couleur : en pourpre claire;

Du parfum : Encens.

Deuxième devise : SONGE

Orchestration :

Du verbe : en i-é luminé de l'o (blanc);

De la musique : en ré;

De la couleur : en orangé clair;
 Du parfum : Violette blanche.

Troisième devise :

PREMIÈRE ÉPREUVE

Orchestration :

Du verbe : en é luminé de l'o (blanc);
 De la musique : en *mi*;
 De la couleur : en jaune clair;
 Du parfum : Jacinthe.

Quatrième devise : ALLÉGRESSE

Orchestration :

Du verbe : en u-é et é-u luminé de l'o (blanc);
 De la musique : en *fa*;
 De la couleur : en vert clair;
 Du parfum : Lys.

Cinquième devise :

SECONDE ÉPREUVE

Orchestration :

Du verbe : en u luminé de l'o (blanc);
 De la musique : en *sol*;
 De la couleur : en bleu clair;
 Du parfum : Acacia.

Sixième devise : SOLITUDE

Orchestration :

Du verbe : en u-i luminé de l'o (blanc);
 De la musique : en *la*;
 De la couleur : en indigo clair;
 Du parfum : Muguet.

Septième devise : RETOUR

Orchestration :

Du verbe : en i-u luminé de l'o (blanc);
 De la musique : en *si*;
 De la couleur : en violet clair;
 Du parfum : Oranger.

Huitième devise : DÉPART

Orchestration ascendante :

Du verbe : en i luminé de l'o (blanc);
 De la musique : en *do* (octave supérieure);
 De la couleur : en pourpre très claire;
 Du parfum : Jasmin.

La représentation du *Cantique des Cantiques* fut vraiment une chose extraordinaire et qu'on ne reverra probablement jamais!... L'amalgame de couleurs et de la musique fut assez goûté; on apprécia assez difficilement les nuances orchestrales des récitatifs où le poète, en accord avec ses théories, avait multiplié les voyelles et les diphtongues fluides — mais ce fut un désastre lors de la diffusion simultanée des parfums, que des machinistes spécialement préposés à cette fonction délicate, étaient chargés de propulser dans la salle au moyen de vaporisateurs! Ils étaient malheureusement trop petits, ces vaporisateurs, dont, au surplus, on entendait, au milieu des récitatifs et de la musique, le souffle sifflant... Et seuls les spectateurs occupant les premiers rangs des fauteuils d'orchestre pouvaient à peu près apprécier la différence des odeurs : jacinthe, encens, violette blanche, orange, lys ou muguet!... Je vous laisse à penser si les spectateurs placés aux balcons ou dans les hauteurs, réclamaient leur part olfactive avec férocité!...

La représentation du *Cantique des Cantiques* se termina par un chahut général où les cris des animaux les plus divers vinrent se joindre à la quadruple orchestration roinardesque.

Quoi qu'il en soit, ce fut là le premier essai de réalisation artistique des « concordances » sensorielles. La tentative de P. N. Roinard marque une époque.

Les médecins pourroient, ce crois-je — écrit notre vieux Montaigne au livre premier de ses *Essais* — tirer des odeurs plus d'usage qu'ils ne font : car j'ay souvent aperçu qu'elles me changent et agissent en mes esprits. Selon qu'elles sont : Qui me fait approuver ce qu'on dit, que l'invention des encens et parfums aux Eglises, si ancienne et si espadüe en toutes Nations et Religions, regarde à cela; de nous resjoüir, esveiller et purifier le sens, pour nous rendre plus propres à la contemplation.

Je ne sais pas si les médecins exploiteront un jour, au plus grand bénéfice de la débile humanité, le filon indiqué par Montaigne, mais toujours est-il qu'aux fins de « nous rendre plus propres à la contemplation », il nous faut être reconnaissants à P. N. Roinard de l'avoir essayé.

§

Séduit tant par les théories du parfumeur Piesse que par la tentative théâtrale de P. N. Roinard, un esthète américain, M. Sadakichi Hartmann, se livra en 1913, à New-York, à une expérience exclusivement consacrée aux parfums et à leur puissance d'évocation; et il conta dans un numéro du *Forum* le résultat de ses expériences.

La sensation des parfums n'est pas seulement physique, la puissance émotionnelle est considérable. Ils évoquent des impressions et des souvenirs. Ainsi, la bergamote suggère la pensée d'une orange, la térébenthine suggère un bois de pin, l'encens une église, les fleurs du magustin les rives du Mississipi; la rose de mai, un paysage de la Nouvelle-Angleterre; la verveine, le Pérou; le thym, le comté de Surrey; le clou de girofle, le dentiste; et le muse commun, le chloroforme opératoire. Le genièvre vous rappelle les bois et la casse les confiseries. L'idée me vint d'appliquer cette puissance évocatrice des parfums au théâtre.

Je construisis un évaporateur avec des tamis à fromages, et je convoquai le public à la représentation d'une fantaisie intitulée : *Un voyage au Japon en seize minutes*. La rose blanche devait suggérer le départ de New-York, avec les gros bouquets de roses offerts aux voyageurs sur le steamer, la violette un séjour sur les bords du Rhin, l'amande le Midi de la France, la bergamote l'Italie, la cinnamome l'Orient, le cèdre l'Inde, et l'œillet l'arrivée au Japon. Cette représentation fut un fiasco complet. J'avais cependant fait auparavant de nombreux essais dans divers théâtres. Des ventilateurs électriques brassaient les parfums et les envoyaient vers l'auditoire composé de quelques amis qui devaient annoncer par leurs cris aussitôt qu'ils recevaient la sensation promise. Et il se produisit ceci, que, selon la place occupée par les assistants, ceux-ci percevaient plus ou moins tardivement les senteurs, la diffusion des parfums, selon leur sorte, ne se faisant pas pour tous avec la même rapidité.

Et aussi, tous les parfums ne produisent pas le même effet sur tout le monde. L'hiver suivant, je donnai des conférences avec le plus grand succès, je conquis l'intérêt de ceux qui vinrent m'entendre, mais la plupart de ceux-ci, je le crains, ne firent aucun effort pour saisir la signification de chaque parfum. Le cèdre aurait dû évoquer l'humide odeur moisie des maisons abandonnées, et, au lieu de cela, quelques personnes pensaient au débarquement

d'une cargaison d'un navire de l'Extrême-Orient, et les autres à une fabrique de crayons de Long-Island.

La déféctuosité de notre mémoire des odeurs amène ces différences d'interprétation. Pourtant, on pourrait tirer un parti scénique des parfums. Au dernier acte de l'*Africaine*, Selika pourrait mourir sous le mancenillier, au milieu d'une exhalaison de parfums orientaux. La scène nocturne du *Maitre de Nuremberg* serait embaumée de l'odeur du lilas. J' imagine une pantomime japonaise, la maison de thé, le Fusiyama, un parterre de fleurs, et lorsque le rideau se lèverait sur ce décor, le public percevrait le parfum des fleurs...

Je crois que la sensation olfactive n'est qu'un sens esthétique qui n'a pas encore été développé ni cultivé.

Lumières parlantes.

Nous en tenant simplement aux sensations intellectuelles suscitées par les sons et les couleurs, on peut rappeler qu'en décembre 1927 eut lieu à l'Opéra de Paris une très curieuse expérience artistico-scientifique.

Un jeune ingénieur russe de l'Institut d'Etat de Leningrad, M. Léon Théremin, y fit la présentation d'un appareil singulier, un piano électrique muni d'antennes, dont l'opérateur tirait des sons plus ou moins puissants par le libre mouvement de ses mains dans l'espace. Selon qu'il élevait ses mains au-dessus de l'antenne, il augmentait l'intensité du son, dont il diminuait l'intensité jusqu'à la complète extinction en les abaissant.

En procédant ainsi, M. Léon Théremin joua à la perfection nombre de morceaux de musique, dont l'audition provoqua parmi les spectateurs des applaudissements frénétiques.

Mais ce qu'il y eut de plus étrange et de plus inattendu, c'est qu'avec le même instrument, le jeune inventeur essaya de réaliser la concordance de la gamme auditive et de la gamme lumineuse.

La salle du théâtre étant plongée dans l'obscurité, un faisceau de lumière blanche fut projeté sur M. Théremin. L'inventeur reprit sa gesticulation harmonieuse au-dessus des antennes de son appareil, et à l'inexprimable émerveillement des spectateurs, alors qu'il jouait l'*Ave Maria* de Schubert, on vit comme par enchantement des colorations se répandre

dans la salle : rouges pour les sons graves, bleues pour les sons aigus. Ce fut une ovation délirante, indescriptible, dans l'auditoire, qui croyait assister à la quasi-matérialisation du fameux sonnet de Charles Baudelaire : *Correspondances*.

Aussi bien, depuis fort longtemps, nombre de personnalités appartenant au monde de la Science et des Arts ont été frappées du fait que la gamme musicale compte sept sons, comme la décomposition du prisme donne sept couleurs. De là à chercher la « correspondance » d'une couleur à un son, à l'établir même, la chose devait normalement s'ensuivre. L'expérience faite à l'Opéra par l'ingénieur Théremin est peut-être le premier pas accompli vers une sensationnelle découverte.

Deux inventions, présentées ces dernières années, ont encore ambitionné la gloire de faire entrer cette association de la musique et de la couleur dans le domaine des réalités.

Ce fut d'abord un « piano à couleur » inventé par un officier anglais, le major Klein, qui fut chef du camouflage britannique pendant la guerre. En son appareil, chaque note correspondait à une couleur; il s'y trouvait même une octave qui donnait toute une échelle de lumière blanche. Un fil électrique reliait le piano à un appareil de projection, et un jeu de pédales augmentait ou diminuait à volonté l'intensité des lumières. Quand on jouait sur ce piano, on transportait en couleurs sur un écran les notes de musique du morceau exécuté, et l'effet, paraît-il, en était tout à fait suggestif.

D'autre part, on nous a parlé d'un appareil inventé par le regretté Valère Bernard, un très curieux artiste du Midi de la France, à la fois peintre et graveur, musicien et poète, espérantiste et physicien. Son appareil réalisait les théories « chromophonistes » d'un musicien esthète, M. Carol Bérard.

Dans cet appareil, la lumière, décomposée par le prisme, est projetée, non pas sur un écran, mais sur un globe à facettes tournant dans une sorte de phare placé devant le spectateur. Un clavier, dont les touches correspondent aux couleurs du spectre solaire, permet de produire les couleurs voulues, dont on peut éteindre ou augmenter l'intensité par un réglage ingénieux.

L'orchestre, nous expliquait lyriquement M. Carol Bérard, mêlerait ses harmonies frémissantes aux vagues colorées, déchaînerait son passionné tumulte au milieu des fulgurations jaillies du phare mouvant, s'apaiserait dans la béatitude d'un arc-en-ciel. Ce serait vraiment l'épanouissement de la symphonie totale.

Nous ne savons ce qu'il est advenu des inventions du major Klein et de M. Valère Bernard. En tout cas, les essais du piano électrique de l'ingénieur Théremin nous donnent dès aujourd'hui sur la musique colorée mieux que des espérances.

§

C'est aussi l'avis d'un musicien anglo-saxon, M. Edward Maryon, découvreur d'un appareil où les sons s'unissent à la musique.

Rappelant que les plus grands noms de la science : Bell, Einstein, Rutherford, Raentgen, Hertz, Crooks, Becquerel, Curie, etc., sont attachés à la théorie des vibrations tant sonores que lumineuses, M. Maryon était parti de leurs recherches pour en arriver à ses découvertes.

Crooks, disait-il il y a quelques années, avait réussi à mesurer des tons et des couleurs produits simultanément par des vibrations lumineuses et sonores. J'ai cherché les rapports exacts entre l'échelle des couleurs du prisme et la hauteur sonore. La lumière se meut cent mille fois plus vite que le son; il en résulte que les longueurs d'onde des vibrations lumineuses sont la cent millième partie de celles des vibrations sonores...

Avec l'échelle de rapports qu'il avait établis entre la musique et les couleurs, M. Maryon prétendait avoir obtenu toutes les équivalences possibles :

Ainsi, avec 435 vibrations du *la* du diapason, l'*ut dièze* sera orangé teinté de rouge; le *ré dièze* suivant, orangé jaune; le *fa*, vert jaune, etc.

Tout ceci n'est pas seulement théorie. J'ai construit un appareil qui indique la couleur correspondant mathématiquement à un son donné. Les vibrations sonores recueillies par un microphone sont, par l'intermédiaire d'un gril en sélénium, projetées en couleur sur un écran prismatique spécial. Un de ces appareils fonctionne à New-York; un autre, plus précis, est en construction à

Vienne où j'ai trouvé en le docteur Bistrom, professeur d'acoustique à l'Académie des sciences, le plus précieux des aides.

L'éducation musicale fera, grâce à cette méthode, un pas considérable. J'ai déjà obtenu à New-York, où elle est en usage dans plusieurs écoles, des résultats que je n'osais pas espérer. En créant chez les élèves ce que j'appelle la « conscience tonale », c'est-à-dire le sens de la hauteur sonore, lire la musique et la retenir ne sont plus alors qu'un jeu, et je pourrais vous citer des élèves qui ont appris la musique par cœur sans le secours de l'instrument. Quels pouvoirs inconnus les artistes et les compositeurs ne trouveront-ils pas également dans cette assimilation de la sensibilité sonore à la sensibilité visuelle?

Les temps sont venus d'entendre la couleur et de voir les sons.

Chromo-musicothérapie.

Tout le monde sait qu'il existe une certaine qualité du style qui donne de l'éclat aux pensées, et qu'on appelle « la couleur ». C'est ainsi qu'on a pu dire que Chateaubriand, Balzac, Barbey d'Aurevilly, etc., avaient le don de la couleur.

Or, on a connu, il y a peu d'années, un certain pasteur anglais, le Révérend William Guthrie, qui alliait en ses prêches le coloris de ses paroles à la lumière colorée.

Les couleurs, expliquait-il, ont des influences différentes sur l'esprit. Le rouge est chaud et passionné; s'il est très vif, il inspire la terreur. Le bleu est froid et solennel. Le vert repose les yeux, et invite à la méditation. Le jaune porte à la joie, le brun à la tristesse; le rose est tendre, amoureux ou pathétique.

Aussi le Révérend Guthrie commençait-il son sermon au milieu d'une lumière verte qui inondait l'église. Dès que sa pensée prenait plus de force, la teinte passait doucement au bleu, puis céda la place au rouge, pâle d'abord, et de degré en degré on atteignait le rouge vif avec le point culminant du discours!

Depuis fort longtemps, certes, est connue l'influence des couleurs sur notre état d'âme; même cet état, elles le créent — à preuve les expériences du Révérend Guthrie. Mais il appartient à la science moderne d'en analyser le mécanisme et d'en dégager les lois.

Dans une communication qu'il fit, il y a quelques années,

à l'Académie des Sciences, le docteur Potheau a décrit de très curieuses expériences cinématographiques. On obtient d'extraordinaires résultats non seulement en maintenant certains malades dans un éclairage approprié, mais en les badigeonnant et en les fardant selon certaines directives. Pendant une épidémie de variole, à Dijon, on put constater l'heureuse action de la couleur écarlate sur des patients déjà érubescents. En appliquant un principe d'homéopathie, on parvint à préserver les varioleux de toute tare épidermique fâcheuse, non seulement en les plongeant dans des bains de soleil tamisé au rouge, mais en appliquant sur leur peau une solution de fuschine. La rougeole et la scarlatine seraient également justiciables du même traitement.

Les couleurs dont les vertus thérapeutiques commencent à être connues avec précision sont le rouge, le bleu et le vert. Le rouge est exaltant; il convient aux déprimés. C'était, on le sait, l'opinion de Wagner, qui avait besoin de cette couleur pour exciter son imagination créatrice. Le bleu est calmant. Il est réservé aux hyperexcités et aux obsédés. Pour être guéri des phobies et des idées fixes, il convient de se vouer au bleu. Quant au vert, il donne d'heureux résultats dans certaines convalescences après des traumatismes, des opérations chirurgicales et dans des cas de rééducation de la volonté ou de l'attention.

Parce qu'il avait remarqué que des salades placées sous des châssis rouges poussaient plus vite que les autres, M. Hutzmann, savant américain, eut l'idée d'étudier l'influence des couleurs sur la vie des conjoints. Il en arriva à cette conclusion qu'on se querelle fréquemment dans les maisons où la femme affectionne le rouge, tandis qu'une paix quasi-idyllique règne dans les heureux logis où domine le bleu.

Le calme du ménage n'est donc qu'une simple question de nuance. Il suffit d'y mettre du bleu pour voir tout en rose.

Les ateliers de la maison Lumière, à Lyon, firent sans le vouloir la même expérience. Dans leurs ateliers éclairés par des vitraux rouges, pas un jour ne se passait sans criailleries ni batailles; la différence des caractères par rapport aux autres ateliers était si grande que force fut d'attribuer la cause de l'excitation à la couleur des vitres. On remplaça les verres

rouges par des verres bleus et le calme revint instantanément.

Un docteur cubain certifiait avoir accompli des cures extraordinaires par le jeu de la lumière sur les couleurs.

D'après lui, les reflets des étoffes et, surtout, des verres mauves, traitent radicalement les maladies mentales; le violet est recommandé pour les cas d'insomnie; le bleu donne de la force, de l'énergie : il est souverain contre l'anémie; le vert calme les nerfs et tempère les caractères excessifs; le blanc et le rouge stimulent l'estomac et ramènent l'appétit; quant au rose, il n'est pas de neurathénie ou de spleen, si tenaces soient-ils, qui lui résistent.

D'autre part, on ne compte plus les effets curatifs de la musique. De nombreuses études leur ont été consacrées en des revues littéraires ou scientifiques.

Vers la fin de la Grande Guerre, au cours d'une séance du Congrès de la British Association, une discussion eut lieu sur le rôle de la musique dans les maladies et l'éducation. Un congressiste signala que des cas de troubles mentaux provoqués par des déflagrations d'obus avaient été sérieusement améliorés par la musique. Dans les hôpitaux où l'on soigne ces maladies, les patients à qui on réussit à apprendre à chanter sont considérés comme à moitié guéris.

L'influence favorable de la musique a été démontrée dans les hôpitaux où l'on traitait des malades atteints d'aphasie et des hommes plongés dans des états permanents de stupeur; sur tous la musique a produit un effet excellent.

Un autre congressiste déclare que dans le pays de Cornouailles, l'étude de la musique avait rendu plus dociles des enfants jusque-là rebelles à toute discipline.

En Italie, on joue de l'orgue aux moines pendant qu'ils mangent, parce que l'orgue active la digestion. Enfin, il est de notoriété antique que les airs de danse font danser sans fatigue, et que les berceuses font dormir.

Il suffirait d'appliquer intelligemment les diverses musiques aux diverses maladies pour les combattre ou les guérir. Et tout d'abord, on en fit le remède des fous. A la maison d'Aversa, près de Naples, au Mont-de-Vergues, à Saint-Lizier, à Villejuif, à Sainte-Anne, on a obtenu par la musique

un adoucissement aux maladies mentales qui ne sont que des exaspérations ou des ralentissements dans les fonctions cérébrales. Mais quel tact et quelle culture il faut aux psychiatres pour choisir leurs auteurs, les morceaux, les instruments et les virtuoses!...

A ce propos, un de nos bons amis américains, Robert Haven Schauffler, qui fut lieutenant pendant la Grande Guerre et même blessé fort grièvement à la bataille de Montfaucon, a employé ses talents de critique musical à démontrer les effets curatifs de la musique. Il a même composé, après de patientes observations, toute une pharmacopée musicale, à usiter suivant le cas.

C'est ainsi que, pour la manie dépressive, il conseille le *Roi des Gnomes*, de Schubert, ou le *Prélude carnavalesque*, de Dvorak. Pour l'épuisement nerveux dû au surmenage : la *Lumière du Soleil*, de Grieg, ou bien la *Moldavie*, de Smetana. Pour les grandes douleurs morales : l'*Etude en sol majeur*, de Chopin, ou la *Sonate pathétique*, de Beethoven, pour violoncelle; ou encore le *Concerto* pour violoncelle, de Dvorak. Pour les états mélancoliques dus aux graves désillusions : l'*Hymne à la Joie*, de Beethoven.

Ceux qui sont atteints d'une véritable torpeur intellectuelle résultant d'un effort cérébral trop prolongé feront bien d'écouter avec attention une fugue de Bach. Pour apaiser la colère, des morceaux de rythme solennel, d'inspiration très élevée, mais d'un *temps* peu vif, sont particulièrement recommandés. A noter, parmi ces morceaux, le *Chœur des Pèlerins* du *Tannhäuser*. Enfin, pour nos modernes Othellos, ce qu'il y a de mieux, c'est l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

« Le paradoxe d'aujourd'hui est la vérité de demain », nous a dit Ernest Renan. Et l'auteur du *Prêtre de Nemi* nous aurait peut-être conseillé, en ce qui concerne les effets de la musique sur les maladies, de relire le divin Platon.

La musique, a-t-il dit, n'a pas été accordée aux hommes par les dieux immortels, dans le seul but de réjouir et de chatouiller agréablement leurs sens; mais encore pour calmer les troubles de leur âme, et ces mouvements tumultueux qu'éprouve nécessairement un corps rempli d'imperfections.

Fantaisies parasynesthésiques.

A côté des savants et des chercheurs, à côté des artistes, poètes, musiciens et peintres qui tâchèrent sérieusement à pénétrer le captivant mystère de la synesthésie, il y a eu des fantaisistes qui s'amuserent à trouver des assimilations, des relativités entre les sons, les couleurs, les goûts et toutes sortes d'autres choses.

L'un des plus notables d'entre ces fantaisistes fut un certain abbé Polycarpe Poncelet qui vivait au temps où l'abbé Castel inventait son « clavecin oculaire ». Piqué d'émulation, l'abbé Poncelet, lui, inventa « l'orgue des saveurs », où il prétendait appliquer un goût particulier à chacune des notes de la gamme musicale. Pour lui, l'*acide* répondait à l'*ut*, le *fade* au *ré*, le *doux* au *mi*, l'*amer* au *fa*, l'*aigre-doux* au *sol*, l'*austère* au *la*, le *piquant* au *si*.

Il exposa ses théories musico-gustatives dans un ouvrage, publié en 1755, sous le titre : *Chimie du goût et de l'odorat, du principe pour composer facilement et à peu de frais les liqueurs à boire et les eaux de senteurs*.

Au cours d'une savoureuse *Dissertation préliminaire*, l'abbé Poncelet exposait ainsi son système :

...Pour l'agrément des liqueurs, il dépend du mélange des saveurs dans une proportion harmonique. Les saveurs consistent dans les vibrations plus ou moins fortes des sels qui agissent sur le sens du goût, comme les sons consistent dans les vibrations plus ou moins fortes de l'air qui agit sur le sens de l'ouïe; il peut donc y avoir une musique pour la langue et pour le palais comme il y en a une pour les oreilles; il est très vraisemblable que les saveurs, pour exciter différentes sensations dans l'âme, ont comme les corps sonores leurs tons générateurs, dominants, majeurs, graves, aigus, leurs comas même et tout ce qui en dépend, par conséquent leurs consonances et leurs dissonances. Sept tons pleins sont la base fondamentale de la musique sonore; pareil nombre de saveurs primitives sont la base de la musique savoureuse et leur combinaison harmonique se fait en raison toute semblable. Dans la musique sonore les tierces, les quintes et les octaves forment les plus belles consonances; mêmes effets précisément dans la musique savoureuse; mêlez l'Acide avec l'Aigre-Doux, ce qui répond à *ut... sol* : le Citron, par exemple, avec le Sucre, vous aurez une consonance simple mais charmante en quinte ma-

jeure; mêlez l'Acide avec le Doux, le suc de Bigarade, par exemple, avec du Miel, vous aurez une saveur passablement agréable, analogue à *ut... mi*, tierce majeure. Mêlez l'Aigre-Doux avec le Piquant, la consonance sera moins agréable, aussi n'est-elle qu'en tierce mineure, etc...

Et, précisant ses analogies, le bon abbé continuait, en indiquant les moyens de « composer un air savoureux en grand dièze, de donner de l'âme à une composition », disant qu' « un compositeur de Ragoûts, de Confitures, de Ratafias, de Liqueurs, est un Symphoniste dans son genre et qu'il doit connaître à fond la nature et les principes de l'harmonie ». Et il conclut qu' « il est possible de faire un instrument harmonieux des saveurs, comme un genre nouveau d'*orgue*, sur lequel on pourra jouer toutes sortes d'airs savoureux, pourvu que le nouvel *organiste* possède avec intelligence son clavier.

Passant de la théorie à la pratique, l'abbé Poncelet fabriqua un appareil, à peu près pareil à un buffet d'orgue portatif. Le clavier était disposé, à l'ordinaire, sur le devant, et l'action de deux soufflets formait un courant d'air continu; cet air était porté par un conducteur dans une rangée de tuyaux acoustiques. Vis-à-vis de ces tuyaux était disposé un pareil nombre de fioles, remplies de liqueurs, qui représentaient les saveurs primitives ou les sons savoureux. Au reste, l'instrument était disposé de telle sorte qu'en pressant fortement avec le doigt une des touches du clavier, on faisait entrer l'air dans les tuyaux acoustiques, et on faisait sortir la liqueur des fioles. Cette liqueur allait se verser, au moyen d'un conducteur, dans un réservoir placé au bas des fioles. Le réservoir commun, où tout aboutissait, était un grand goblet de cristal. Si l'organiste touchait faux, la liqueur qu'il avait attirée à lui était détestable; s'il touchait savamment, de manière à former des combinaisons de tons harmonieux, la liqueur qui se trouvait dans le réservoir était délicieuse!...

Est-ce que cette description, qui vous fait positivement venir l'eau à la bouche, ne vous rappelle pas quelque chose — un des *gags*, si j'ose dire, qui ont contribué au succès du célèbre *A rebours* de J.-K. Huysmans?

En effet, lecteur, souvenez-vous plutôt du fameux « orgue

à bouche » dont le déliquescents héros d'A *rebours*, le duc Jean Floressas des Esseintes, tire des effets surprenants aux pages 62, 63 et 64 de l'édition Charpentier. Permettez-moi de vous remettre ce passage sous les yeux :

Il s'en fut dans la salle à manger où, pratiquée dans l'une des cloisons, une armoire contenait une série de petites tonnes, rangées côte à côte, sur de minuscules chantiers de bois de santal, percées de robinets au bas du ventre. Il appelait cette réunion de barils à liqueurs son orgue à bouche.

Une tige pouvait rejoindre tous les robinets, les asservir à un mouvement unique, de sorte qu'une fois l'appareil en place, il suffisait de toucher un bouton dissimulé dans la boiserie, pour que toutes les cannelles, tournées en même temps, remplissent de liqueur les imperceptibles gobelets placés au-dessous d'elles.

L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs étiquetés « flûte, cor, voix céleste », étaient tirés, prêts à la manœuvre! Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille.

Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette, dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au haut-bois, dont le timbre sonore nasille...

...La similitude se prolongeait encore; des relations de tons existaient dans la musique des liqueurs; ainsi, pour ne citer qu'une note, la bénédictine figure, pour ainsi dire, le ton mineur de ce ton majeur des alcools que les partitions commerciales désignent sous le nom de chartreuse verte, etc., etc...

De là, pour des Esseintes, « à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grand spectacle, à entendre dans sa bouche des soli de menthe, des duos de vespéto et de rhum », il n'y a plus que le danger d'une « cuite » carabinée...

Il nous faut toutefois convenir qu'en l'occurrence, J.-K. Huysmans ne fut que le vulgarisateur des théories de l'abbé Poncelet.

§

Dans un de ses spirituels dialogues qui avaient tant de succès au siècle dernier, Mme Gyp met dans la bouche d'une

de ses héroïnes, la petite Miquette, les paroles suivantes :

« En nous promenant, grand-père, des fois y m'dit qu'les noms c'est des couleurs; y a des mots rouges, ou verts, ou noirs. Tiens! Emile et Léon, c'est des noms beiges... »

Peut-être le grand-père de Miquette avait-il lu... Rabelais!... C'est qu'en effet, l'on trouve tout, et bien d'autres choses encore, dans l'œuvre encyclopédique du grand railleur tourangeau. Rappelez-vous ce passage du quatrième livre de *Pantagruel* (chap. LVI) où sont relatés les faits et dicts de l'expédition à la recherche de la « dive Bacbuc », alors qu'elle arrive dans la région des « paroles gelées » :

Tenez, tenez (dist Pantagruel) voyez en cy qui encores ne sont degelées. Lors nous jetta sus le tillac pleines mains de paroles gelées, et sembloient dragées perlées de diverses couleurs. Nous y vismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz d'azur, des motz de sable, des motz dorés. Lesquelz estre quelque peu eschauffés entre nos mains fondoient comme neige, et les oyons realement, mais ne les entendions. Car c'estoit langage barbare...

Des mots rouges, verts, bleus, noirs, jaunes... L'audition colorée au XVI^e siècle, n'est-ce pas admirable! Sans le savoir, notre petite contemporaine Miquette continuait la fantaisie rabelaisienne. Emile et Léon étant pour elle des noms beiges, peut-être aurait-elle approuvé le doux rêveur qui s'amusa à donner des couleurs à certains noms féminins. Selon celui-ci, les noms blancs très purs sont : Bérénice, Marie, Marguerite, Clémence, Claire, Marcelle, Orphélie, Iseult. Ceux qui donnent un idéal de blond fade sont : Adèle, Suzanne, Dorothee, Hortense, Agnès, Raymonde. Le bleu tendre est commun : Eugénie, Zoé, Cécile, Félicité, Virginie, Elise, Amica. Dans le noir absolu, imposant, on trouve : Lucrèce, Diane, Rachel, Nathalie, Irène, Esther, Clélia, Rébecca.

Le rouge offre peu de rapports avec les prénoms : tout de même, peut-être, pourrait-on rapprocher de cette couleur les prénoms Georgette, Honorine, Yolande, Eléonore — à cause de l'o qui les décore, et en est quelque chose comme l'accent tonique.

Le vert — couleur composée — n'est rappelé bien vivement que par les prénoms suivants : Berthe, Anastasie, Bernardine.

Valérie, Euphrasie, Eulalie, Pélagie, Balbine. Le rose vif ou tendre est gracieusement évoqué par Hippolyte, Augusta, Faustine, Clomide, Claudine, Caroline, Rosette, Madeleine, Colette, Laure, Aline, Césarine, Gilberte, Lyonette, Ariette.

Le jaune, ridicule et violent, n'apparaît pas bien nettement à l'esprit, même quand on prononce les noms de Pulchérie, Gertrude, Françoise, Léocadie, Anne. Quant aux gris, ils sont fournis par Gabrielle, Jeanne, Germaine, Henriette, Hélène... Ernestine, Adrienne, Jacqueline, Fanchette, Claudine, doivent être rangés dans la catégorie des prénoms qui rappellent un semis de fleurs sur une étoffe blanche, ou des pois sur de la mousseline.

N'est-ce pas du dernier galant?

§

D'aucuns voient la vie « en rose », d'autres « en noir ». On ne doit donc pas s'étonner qu'il y ait des années « sombres », et le vert serait naturellement la nuance des années d'espoir.

En 1759, un prêtre de l'Oratoire, l'abbé Caraccioli — un abbé de plus et qui peut former le quatuor avec ses confrères Kircher, Castel et Poncelet — imagina de donner une couleur aux mois. Et c'est ainsi qu'annonçant la publication mensuelle d'un journal qui s'appelait *Le Livre à la mode*, il le présentait en ces termes :

J'avertis le lecteur que je travaille maintenant à donner régulièrement tous les mois *Le Journal à la mode*, et que chaque journal aura sa couleur particulière; Janvier en noir, Février en brun, Mars en gris, Avril en vert, Mai en lilas, Juin en ponceau, Juillet en cramoyssi, Août en bleu, Septembre en violet, Octobre en jaune, Novembre en moire dorée et Décembre en feuille morte...

Qu'enviés sont les bibliophiles qui peuvent montrer une collection du *Livre à la mode!*...

Après les mois, les semaines. A l'exemple du docteur bavarois G. T. L. Sachs, cité plus haut, un praticien français, le docteur Jules Millet, a avoué que, dans sa jeunesse, il coloriait inconsciemment les jours. Le lundit était marron, le

mardi *vert*, le mercredi, *gris*, le jeudi *bleu*, le vendredi *jaune*, le samedi *rose*, le dimanche *blanc* (1).

Il allait même jusqu'à donner une couleur aux heures du jour. Une heure, *noire*; deux heures, *bleue*; trois heures, *jaune*; quatre heures, *rose*; cinq heures, *verte*; six heures, *violet*, etc.

Le bon chansonnier Xavier Privas célébra, au cours d'une chanson bien connue, les couleurs roses, blanches, grises, noires des Heures — mais, reconnaissons-le, il y mettait moins de... synesthésie.

§

Sur le désir d'un abonné, un journal anglais, le *Daily Mirror*, posait à ses lecteurs, il y a quelques années, des questions d'un ordre plutôt singulier.

Quelle est la forme d'une année? Celle de Christmas? Quelle est la couleur du travail, de la faim? Quelle est la couleur des prénoms? Quelle est la couleur des notes de musique?...

Il fut fait à ces questions les réponses les plus diverses, les plus folâtres. Pour la forme d'une année, d'aucuns écrivirent qu'ils la voyaient comme une colline; d'autres comme un tunnel... Christmas semblait rond à la plupart « à cause du cercle de la famille »... Inutile de dire que le travail apparaissait au plus grand nombre sous des couleurs sombres, brun-noir ou ébène...

Quant aux prénoms, ce fut toute une histoire!... Les uns voyaient Maud en héliotrope ou en orange, Horatio ainsi qu'un mélange de poivre et de sel, George rose pâle ou gris souris, etc., etc.

Beaucoup considéraient la musique comme « une combinaison des plus belles couleurs ». Maints lecteurs spécifiaient que la musique de Wagner leur semblait pourpre, celle de Massenet bleu de Cambridge. Certains autres, élargissant l'er-

(1) On peut noter qu'en 1930 la Russie des Soviets avait décidé de donner une couleur aux jours. Les cinq jours de la semaine devaient être désignés dorénavant au moyen de couleurs : jaune pour le lundi, rose pour le mardi, rouge pour le mercredi, bleu pour le jeudi et vert pour le vendredi. Également les ouvriers et les employés étaient divisés par couleurs, c'est-à-dire que des groupes s'appelaient jaune, rose, etc. suivant leurs jours de sortie ou de repos.

quête, confiaient au journal qu'ils faisaient relier leurs livres suivant l'émotion dominante des auteurs : Swinburne était vêtu de vert, alors que Dante s'habillait d'écarlate, et Shelley de bleu de sheylleyste... pardon, célestel...

Cette question de la couverture des livres en rapport avec le sujet qu'ils traitent nous fait souvenir d'une jolie page écrite jadis par un bibliophile artiste et qui vaut la peine d'être ici reproduite :

Je m'amuse, disait-il, à chercher des couvertures pour les bouquins de ma bibliothèque. Le volume de Flaubert, *Madame Bovary*, serait relié en velours vert, pareil à celui que le docteur commanda à Lheureux lorsqu'il fallut ensevelir la jeune femme après son empoisonnement; Lamartine aurait une couverture d'un bleu pur où frissonneraient deux ailes blanches; les vers chastes de Victor de Laprade rêveraient sous une moire d'argent pareil à un clair de lune sur un glacier; Théophile Gautier serait habillé du satin cerise dont était fait le gilet qu'il étrennait le soir où l'on joua *Hernani*.

Toutes les couleurs d'un ciel tumultueux se fondraient sur la reliure des livres de Hugo; Balzac serait en cuir de portefeuille d'agent de change ou de ministre, et la mélancolie du vicomte de Chateaubriand se draperait dans une épiscopale faille violette. La soie qui recouvrirait les œuvres d'Alfred de Musset aurait été taillée dans un gilet à fleurettes sanglantes ou dans une robe à paniers du XVIII^e siècle.

D'ailleurs, je n'imagine pas tous les livres d'un même auteur reliés de la même façon. Ceux qui feraient vivre des paysans seraient habillés de toile bleue, délavée, luisante, empesée, comme celle des blouses rustiques ou d'humbles cretonnes à rayures.

Certains dos de maroquins auraient l'éclat verni des escarpins de bal ou le noir mat des fracs de cérémonie.

Les livres de voyage seraient chaussés d'un cuir rugueux de bottes pelées ou vêtus de la casaque de fourrure des trappeurs et je songe à l'uniforme de *Servitude et Grandeur militaires* de Vigny. Je le vois or et bleu, du bleu d'un manteau couvert de poussière, de l'or des épaulettes ternies par une pluie de novembre...

En l'occurrence, on pourrait tenir compte des recherches du physiologiste anglais Havelock Ellis qui dressa une liste de quelques grands écrivains avec la couleur évoquée plus particulièrement par chacun d'eux. Il voyait Isaïe, Job et

le Cantique des Cantiques en vert et rouge; Homère en noir et jaune; Catulle, en jaune et blanc; Chaucer en blanc et rouge; Marlowe en noir et jaune; Shakespeare en rouge; Shelley en bleu, pourpre et gris; Edgar Poe, en jaune, violet et pourpre; Baudelaire en noir et bleu; Tennyson en pourpre; Verlaine en gris, et d'Annunzio en bleu et violet.

§

A la date du 17 mars 1861, vous trouvez dans le *Journal des Goncourt* cette bien intéressante notation pour la question ici traitée :

Flaubert nous disait aujourd'hui : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple, dans mon roman carthaginois (*Salammbô*) je veux faire quelque chose de *pourpre*. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de *moisissure* de l'existence des cloportes...

Je ne sais pas si M. Jean-Louis Vaudoyer, sensible et charmant chroniqueur, avait à l'esprit cette confiance de Flaubert, mais, au cours d'un article intitulé *Le Parfum des mots*, publié il y a une douzaine d'années, il semble bien qu'il ait cherché à l'appliquer à quelques notabilités littéraires contemporaines.

Il prétend qu'un jour une compagnie lettrée s'amusa à définir le parfum qui s'exhalait de l'œuvre de certains écrivains vivants. Et c'est ainsi qu'il fut déclaré que la prose, à la fois amère et voluptueuse, de Maurice Barrès, combinait l'odeur de la tubéreuse et celle du buis. Celle d'Anatole France apparaissait comme « un lis dévoré d'églantines »; Paul Bourget évoquait le mimosa et le cuir des reliures; Abel Hermant, le lilas blanc et l'*homespun*; André Gide, le cèdre et le cyprès; Mme de Noailles, le rosier d'Apollon (égaré évidemment dans un potager); Gérard d'Houville, une orange coupée près d'un sachet de vanille; les frères Tharaud, l'écorce et le sleeping-car; Charles Maurras, le cyste sous les pins; Jean Giraudoux, trois gouttes de citron dans un volubilis; Tristan Derème, le merisier dont on fait les pipes; Henri de Régnier, la rose et le laurier; René Boylesve, la pâtisserie

de Blois après la grand'messe; Marcel Boulenger, l'eau de Lubin et le crottin frais; Francis Carco, un bouquet de muguet oublié dans une chambre d'hôtel borgne; Pierre Mille, la fleur de tabac; Edmond Jaloux, l'œillet rouge d'une dame brune, à la fin d'un souper; Paul Valéry, le miel et l'acier; Francis Jammes, le jardin de curé et la gibecière; Henri Duvernois, l'odeur qui sort d'un bon restaurant, avec une belle dame dans l'air vif de la nuit; François Mauriac, l'odeur des cierges éteints dans la chapelle du collège au mois de Marie; Colette, un panier de pêches près du lavabo; Marcel Proust, les gants qu'on porte au teinturier; Henry Bordeaux, les gants qui reviennent du teinturier; etc., etc.

Convenez que si quelques-unes de ces « approximations » sont discutables, la plupart sont de la tournure la plus ingénieuse.

Aussi bien, du même Vaudoyer, on peut retenir ces comparaisons entre l'art de maints écrivains et certains instruments de musique : Mme de Noailles est un violon prodigue et passionné; Gérard d'Houville, un alto aérien et ardent; Paul Valéry, une flûte savante et pure; Francis Jammes et Paul Fort soufflent en des hautbois rustiques et familiers; François Porché emploie les cuivres que Joachim Gasquet, dans ses *Hymnes*, fit si hardiment résonner; près des ombres de P.-J. Toulet et Jean Pellerin, Tristan Derème et Francis Carco usent de pétulantes et narquoises clarinettes; Paul Morand et Jean Cocteau empruntent aux dactylographes leurs machines à écrire, et aux nègres leurs banjos pour obtenir des sonorités dont le modernisme ne nous surprend qu'un instant. Enfin, Henri de Régnier avait choisi le grave, somptueux et fervent violoncelle, instrument auquel sont réservés les cadences lentes, les rythmes épais qui se déroulent comme les fumées d'automne, comme le parfum de la jacinthe....

§

On peut noter encore qu'un chroniqueur musical s'amusa, il y a une trentaine d'années, dans *L'Œuvre d'Art*, à définir les « sentiments des tonalités ». Pour lui, *ut* et *sol* étaient vulgaires, *ré* et *la*, villageois et pastoraux; *mi*, élégiaque; *si*,

sentimental; *fa dièze*, enjoué; *ut dièze*, plus que noble, louis-quatorziesque (!); *ré dièze*, pompeux, marche de fiançailles; *si bémol*, guerrier, à cause du clairon. Avec une sorte de vraisemblance, des exemples plus ou moins heureux appuyaient la thèse de notre mélomane sentimental.

Il est certain que cet aimable fantaisiste se fût trouvé un approbateur de M. Viaud-Bruant, littérateur-horticulteur, auteur de deux livres charmants : *Baptêmes de fleurs* et *Peintres Jardiniers*, où il analyse ses sensations audito-oculaires, qui ne sont pas tout à fait celles du P. Castel. Selon lui, le *ré dièze* ou *mi bémol* équivaut à la couleur grenat; le *mi* à l'amarante, le *fa* au rouge, le *la dièze* ou *si bémol* à la capucine; le *ré* au bleu. Quand M. Viaud-Bruant invitait des personnes à visiter ses jardins où Flore semblait avoir répandu ses trésors, il leur disait : « Venez donc entendre chanter mes glaïeuls et soupirer mes roses. » Ce qui est du dernier poétique.

Aussi bien, on doit noter que les plantes elle-mêmes ne demeurent pas indifférentes devant les couleurs et montrent leurs prédilections. Ainsi, dans un champ d'expérience planté de vignes, on bétonna légèrement la surface du sol nivelé, puis on peignit cette surface, un tiers en blanc, un tiers en rouge, un tiers en noir. Les ceps situés dans les parcelles passées au rouge et au noir donnèrent deux fois plus de raisins que ceux plantés dans le sol non colorié ou peint en blanc. Avis à nos viticulteurs...

§

Les villes ont-elles une couleur personnelle, un parfum spécial?

Du moins, un voyageur américain, W. L. Robinson, le prétend au cours d'un récit de ses voyages autour du monde. Voici l'une de ses impressions :

Toutes les grandes villes où je suis allé m'ont laissé l'impression d'une couleur. Paris est blanc et vert. Chicago est gris. Londres est jaune comme de l'eau où on a lavé une pipe. Amsterdam est brun comme de l'eau où on a lavé trois pipes. Venise est bleu clair. Naples est, à la fois, œillet rose, bleu pervenche, et blanc teinté de jaune d'or. New-York est ton de sable pâle. Pékin est

pourpre et doré. Berlin est gris sale. Moscou est couleur blanc d'œuf. Manchester est noir. Bruges est violet. Marseille est couleur d'écaille de poisson, et Alger de fromage à la crème. Tokio est orangé. Quant à ma ville natale, elle est de toutes les couleurs, parce que ma méchante femme (*my naughty wife*) me les fait voir!

Sir Ernest Shackleton, le fameux explorateur, ne nous a pas confié de quelle couleur il voyait les villes, mais il a noté les odeurs des pays qu'il traversa.

Voici, disait-il, comment un aveugle pourrait reconnaître olfactivement telle contrée ou telle ville qu'il traverse.

Dans le détroit de Malacca règne une senteur chaude et fruitée; à Ceylan, on sent partout la noix de bétel.

La Chine a comme un relent de passé vétuste et rongé par les mites; cela doit tenir au manque de désinfectants.

La côte ouest d'Afrique subodore la végétation pourrie; à Aden, c'est le cuir surchauffé qui se distille; en Arabie, c'est le beurre rance; en Hongrie et en Roumanie, ce sont les exhalaisons d'écuries et d'étables. Le Japon est imprégné d'un goût âcre d'épices.

A Berlin, on a l'impression que si cette ville possédait des odeurs, elles seraient dénombrées, classifiées et mises sous la haute surveillance de la police.

L'île Maurice est le lieu idéal, puisqu'elle répand une senteur de roses. San Francisco sent le fruit; l'Orégon (Etats-Unis) et une partie de l'Angleterre sentent le pin résineux, et Saint-Pétersbourg le bois brûlé.

Quant à Paris, il a un parfum d'« insouciance », déclarait pour finir sir Ernest Shackleton.

§

La voix humaine a une couleur, et les idiomes mêmes ont une dominante typique. Le docteur Suarez de Mendoza a noté sur ce point quelques confidences qui lui furent faites. C'est ainsi que, pour certains synesthésiques, la voix de basse est couleur puce, la voix de ténor, orange, la voix de soprano, jaune paille ou « chair ». Il est des jeunes filles qui parlent bleu-ciel; les vieilles femmes, plutôt améthyste ou indigo. La voix verte est la plus rare (faut-il faire une exception pour les personnes irritées qui vous em... bouchent vertement?). En ce qui concerne les langues, certains voient le français gris-blanc, l'allemand gris-souris, l'anglais gris-bleu. Les lan-

gues méridionales ont des tons plus criards; l'italien serait rose vif et l'espagnol d'un jaune changeant, moiré de carmin —presque le drapeau national!

C'est ce même Dr Suarez de Mendoza qui eut comme client un hyperesthésiste qui coloriait jusqu'aux chiffres. Pour lui, le 1 était noir, le 2 gris-perle, le 3 citron, le 4 khaki, le 5 amadou, le 6 cerise, le 7 bleu, le 8 rose, le 9 blanc. Faculté singulière qui permettrait, remarqua un humoriste, de remplacer l'arithmétique par une kaléidoscopie aussi vive qu'animée. Comptabilité sans aucun doute attrayante, mais quelque peu hasardeuse, les zéros n'ayant pas de couleur spéciale.

Et non seulement, les sons ont des couleurs, mais encore ils ont des formes — ainsi que cela nous fut scientifiquement prouvé dans un très curieux article, fort nettement intitulé : *La forme des sons*, publié dans *La Revue* du 1^{er} décembre 1913.

Dans ces pages véritablement captivantes, leur auteur, M. Hudry-Menos, nous décrit les « figures vocales » obtenues par Mme Watts Hughes par le moyen d'un instrument inventé par elle qu'elle baptisa *l'Eidophone*. Cet instrument est simplement un vase recouvert d'une membrane très mince, très lisse, de papier de soie ou de caoutchouc. A ce vase est adapté une sorte de tube acoustique dans lequel parle ou chante l'opérateur. Du sable très fin, ou mieux des graines extrêmement légères de lycopode (vesse-de-loup) sont étalées sur le diaphragme, qui se disposent en figures géométriques extrêmement nettes, variant suivant les notes émises. Mme Watts Hughes a ainsi obtenu les « formes vocales » de divers chants, notamment du *God save the King*, dont elle nous offre la photographie.

§

Pour en finir avec ces sensations subtiles et ces phénomènes complexes, on ne lira pas sans plaisir ce délicieux billet, daté du 9 mai 1849, reproduit l'année suivante dans *Le Droit des Femmes*, où le spirituel romancier Léon Gozlan donnait une couleur aux sentiments par lesquels le faisaient passer les événements qu'il subissait ou les émotions qu'il éprouvait :

Comme je suis un peu fou, j'ai toujours rapporté, je ne sais trop pourquoi, à une nuance, les divers états de ma sensibilité. Ainsi pour moi, la piété est bleu tendre; la résignation est gris-perle; la joie est vert-pomme; la satiété est café au lait; le plaisir est rose velouté; le sommeil est fumée de tabac; la réflexion est orange; la douleur est couleur de suie; l'ennui est chocolat; la pensée pénible d'avoir un billet à payer est mine de plomb; l'argent à recevoir est rouge chatoyant ou diabolotin; le jour du terme est couleur de terre de Sienne, vilaine couleur!... Aller à un premier rendez-vous, couleur thé léger; à un vingtième, thé chargé. Quant au bonheur complet..., couleur que je ne connais pas...

Nous souhaitons cordialement à nos lecteurs de connaître la couleur de ce bonheur, ignorée par ce charmant fol de Léon Gozlan.

GEORGES MAUREVERT.