

Juden, B. L'esthétique : < l'harmonie immense qui dit tout >
Romantisme 1972 2 4-17 C13 harmony

6267
JUDEN, B.
1972

L'Esthétique : « l'harmonie immense qui dit tout »

Brian Juden

Romantisme, Année 1972, Volume 2, Numéro 5

p. 4 - 17

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

BRIAN JUDEN

L'Esthétique : « l'harmonie immense qui dit tout »

Au cours des années qu'il est d'usage d'appeler romantiques, rien de plus courant que le terme d'harmonie, rien de moins fixe que sa signification. Aborder l'examen de ses rapports avec l'esthétique, c'est en quelque sorte vouloir passer en revue toutes les discussions sur la nature, le but et l'expression de la poésie et des arts. Il y aurait là matière à un gros livre où il conviendrait de tenir compte des sectes et coteries, des dogmes et des idéologies, cherchant à imposer au poète et à l'artiste une vision particulière de l'harmonie et de l'unité, en même temps qu'un devoir. Ici nous ne pouvons qu'esquisser quelques grands traits, en soulignant qu'ils se trouvent soumis à une présentation schématique passant de quelques généralités à des thèses et applications particulières. Notre but est de démontrer la survie d'une tradition esthétique de l'harmonie et son évolution.

En guise de prologue, soulignons que l'harmonie et l'unité possèdent un attrait puissant pour une époque qui les érige en idéal. Elles rassurent les esprits désabusés du présent, inquiets de l'avenir, affligés par les bouleversements du monde social, ou conscients de la discontinuité des efforts humains. René éprouvait une nostalgie non dissimulée de l'ordre divin, œuvre des artistes suprêmes de l'antiquité, prêtres et civilisateurs, s'accompagnant sur la lyre pour célébrer les dieux. Le passé renferme une vision consolatrice. L'avenir aussi. Hugo va faire résonner la lyre sous les doigts du *Satyre* chantant les luttes et enfin l'émancipation et l'harmonie de l'homme cosmique affranchi de la terre dans les temps futurs. Entre les deux pôles opposés, passé et avenir, s'établit l'axe du thème qu'en 1829 Ballanche évoquait dans les chants cosmogoniques et l'harmonie d'Orphée. S'il existe de nombreux points de repère espacés tout au long du siècle, le lien se constitue le plus souvent à partir du concept fondamental dont le contexte ne cesse de se modifier.

Des redites donnent à croire que les poètes détiennent le secret d'une acception constante. Cette *harmonie* risque à la fin de se perdre parmi les formules usées. Au départ, pourtant, elle se lie dans la pensée de Mme de Staël à la vraie grandeur de la poésie lyrique. Elle se trouve au cœur des trois conseils donnés au poète pour le diriger vers le secret de son art :

« ... errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme. »

La condition du lyrisme renferme un écho de l'harmonie platonicienne des sphères. Elle respecte à la fois la tradition ancienne et la nouvelle exégèse idéaliste par son insistance sur le symbole et son rôle dans la poésie sacrée. Elle diffère de ses antécédents par l'accent mis sur la *rêverie* et les *émotions de l'âme*, qui remplacent la joie spirituelle de la contemplation. C'est ainsi qu'à ses débuts Hugo imagine l'harmonie, ordre universel et supérieur. Et l'étroite union des concepts se retrouve dans la définition générique de la poésie qu'en 1831 il emprunte toujours aux traditions du lyrisme sacré : *harmonie immense qui dit tout...* (*Feuilles d'Automne*, XXXII, A Louise B...).

Le commentaire très pertinent de M. Pierre Albouy : *synthèse et totalité*, s'applique autant au vers de Hugo qu'à une tendance intuitive, caractéristique de la quête romantique en vue d'une harmonie révélatrice et initiatique. Ou plutôt d'un certain optimisme romantique porté parfois à la prophétie. En revanche, pour d'autres, l'harmonie recouvre le secret et l'énigme, comme Guérin le laissera entendre dans *Le Centaure*. Parce qu'il tient à ne pas dire tout, Nerval va diriger dans le sens harmonieux du mystère son art poétique, même si, à un moment donné, il pense reconstituer au moyen du rêve et par l'art occulte l'harmonie absolue et primordiale. De part et d'autre, une question se pose. Dans quelle mesure la notion de l'harmonie, recherche de la clarté, ou conscience du mystère, donne-t-elle lieu à une esthétique déterminant l'œuvre, à la fois abrégé de la synthèse et unité, microcosme renfermant les accords de l'idéal, synonyme par moments de l'inconnu ?

Un début de réponse s'esquisse en fonction d'une habitude de la pensée fermement établie, et dont l'ordonnance et le mode d'expression se modifient en même temps que les acceptions du terme principal. Sans remonter au déluge, il nous importe néanmoins de dégager certains principes consacrés par le temps et l'usage. L'intérêt accru pour les religions, croyances, mythes et symboles de l'antiquité, une étrange sympathie pour l'homme primitif, y conduisent et, depuis le début du XVIII^e siècle, les maintiennent devant les esprits. Avant que Guigniaut n'adapte la *Symbolique* de Creuzer, les cosmogonies font l'objet de bien des commentaires. Par cette voie est devenue familière la vision orphique de l'harmonie absolue imposant l'ordre au chaos pour en tirer l'univers. Il y a analogie avec le travail créateur de l'artiste non moins qu'avec celui du civilisateur organisant la société primitive, comme Court de Gébelin et Dupuis l'ont fait observer, et, après eux, Fabre d'Olivet et Ballanche. De façon significative, Orphée se voit attribuer l'invention de tous les arts. Il n'a, cependant, pas le monopole du thème. Pythagore et la loi des nombres composant l'harmonie universelle ; Platon et l'harmonie de l'essence, de l'idée et de la forme, rappelant à distance celle du monde archétype, entrent autant dans la discussion sur la nature du beau. L'époque ne s'intéresse pas moins au néo-platonisme d'Alexandrie et de la Renaissance.

Toutes ces matières, accompagnées en outre de quelques observations savantes sur l'esthétique de Rousseau, de Chabanon et de Lacépède, nour-

rissent les importantes *Recherches* que Villoteau consacre aux analogies entre la musique et les arts dont l'objet est d'imiter le langage (1807). L'harmonie universelle, telle que Marin Mersenne l'avait définie, redevient le principe et le critère d'une esthétique :

« Cette harmonie-là, affirme Villoteau, est le seul type du vrai beau, du bon et du juste : c'est à ce chef-d'œuvre d'une sagesse infinie que tout dans les arts doit être rattaché lorsque nous voulons en apprécier le vrai mérite et la beauté... »

Il y a donc une distinction à faire entre l'attrait émotif de l'*harmonie céleste* et le procédé inverse qui consiste à placer la source des arts et de la morale dans le plaisir intellectuel qu'inspire la perfection. Les deux interprétations coexistent pendant toute l'époque. Il n'est guère besoin de revenir ici sur l'accord poétique entre rêverie, nature et harmonie. D'autre part, signalons que l'esthétique de Villoteau sert à Lamennais pour son *Esquisse d'une philosophie* et qu'elle retient toujours l'attention de la *France musicale* en 1846 (article d'Azevedo), au moment où cette revue publie des extraits du livre posthume de Fabre d'Olivet sur *les Origines de la musique*.

Ces vues sur l'harmonie céleste ou universelle supposent le sens absolu du terme et son rayonnement relatif. L'œuvre d'art serait en quelque sorte la matérialisation de l'harmonie ou d'un de ses accords. Inversement, l'œuvre d'art rappelle l'harmonie primordiale. C'est aussi, mais imparfaitement, la particularité des manifestations matérielles de l'univers. Ainsi peut-on résumer et simplifier un des lieux communs répandus dans les articles traitant des rapports entre l'art et la nature. Cependant, il arrive souvent qu'on impose à l'art le devoir de *spiritualiser la matière*. Pendant les années 1830, tout un groupe de jeunes écrivains s'emparent de cette devise imitée de Ballanche. En réalité, ce n'est là qu'une façon d'adapter la pensée de Saint-Martin sur la vraie harmonie.

Le *Philosophe inconnu* pose, dès le livre *Des erreurs et de la vérité* (1775), le principe de l'harmonie, accord parfait, *image première de l'unité qui renferme tout en elle... inaltérable dans sa valeur intrinsèque...* Telle est la *perfection absolue* dont jouissaient l'essence humaine et la création avant la chute. Elle constitue le but de la régénération, ou retour à l'harmonie et à la pure lumière spirituelle. Son symbole est la lyre, dont la présence souligne la fonction de la poésie. Saint-Martin élabore à travers *L'Homme de Désir*, *Phanor* et les articles groupés dans ses *Ceuvres posthumes* (1807), une esthétique qui exclut la poésie descriptive, anacréontique ou académique à forme fixe, prisonnière de l'ordre matériel. Pour lui, le feu divin de la poésie lyrique ou prophétique dissout les apparences, dématérialise le monde visible ; la musique abolit la durée ; l'unité ou la synthèse des arts reflète et rappelle l'harmonie disparue et la promesse de la réintégration.

Bien des propos de Saint-Martin animent, chez Fabre d'Olivet et chez Ballanche, la critique du travail savant et aride de la forme. Nul doute qu'un souvenir du théosophe ne vienne en aide à l'auteur d'*Orphée* lorsqu'il entreprend de conseiller au poète et aux statuaires de représenter l'homme avant

la déchéance. A l'arrière-plan, l'harmonie absolue que reflète l'univers s'entend sur trois plans : souvenir du passé — ou des origines ; promesses ou prophétie de l'avenir ; inspiration du présent. Il est donc facile de comprendre pourquoi elle détient le secret de l'esthétique commune aux dogmes de la perfectibilité spirituelle ou sociale.

Si entre le paradis perdu, ou l'âge d'or évanoui et la perfection spirituelle retrouvée, l'harmonie ne peut être que relative, elle comporte l'idée d'une cohésion que suggère l'analogie ou l'accord parcourant le tout et ses parties. Elle maintient l'équilibre des contraires, réconcilie la variété et l'unité, offre la preuve d'un principe divin et transcendant. Universelle, l'harmonie se compose des rapports entre les trois ordres de la nature et l'homme, entre le genre humain, la terre, le ciel et le cosmos, entre le microcosme et le macrocosme. La magie, l'alchimie, l'astrologie et la plupart des sciences occultes sont autant de variantes du même raisonnement, comme l'est aussi la loi des nombres d'après Pythagore ou la chaîne universelle des analogies que Quintus Aucler relève parmi les principes enseignés par Orphée.

Il est tentant de multiplier des exemples de similitudes. A la fois physiques, morales, naturelles et cosmiques, les *Harmonies* de Bernardin de Saint-Pierre dérivent du même système. Là, le terme signifie analogies ou ressemblances et se rapproche des *rapports harmoniques* que Fabre d'Olivet découvre dans la théorie pythagoricienne de la musique appliquée à la création. La même expression va servir à Pierre Leroux. D'autre part, une mystique de la langue associée à l'harmonie du Verbe et de la parole divine, descendue dans la langue humaine, fascine Ballanche depuis son *Essai sur les institutions sociales* de 1818. Elle détermine sa conception de la poésie qu'il veut rétablir dans sa force primitive en sauvegardant l'idée, même au préjudice du symbole qui sert à la communiquer. Relevons chez le baron d'Eckstein un intérêt comparable, relatif à l'enchaînement réunissant dans les religions anciennes le Verbe et le dogme, le langage et la symbolique naturelle.

Sur le plan des généralités entourant l'évolution du terme d'*harmonie* dans son application au langage et aux phénomènes sociaux, deux importantes modifications interviennent, mais ne se généralisent pas avant les années 1830. La première ressort des considérations sur le genre humain. Le concept mystique de l'humanité formant un être collectif et intemporel se répand à travers Saint-Martin, Fabre d'Olivet et surtout Ballanche, passe dans toutes les théories de *régénération sociale*, qu'elles soient spiritualistes, catholiques, saint-simoniennes, fouriéristes, ou même positivistes. L'harmonie prend donc une nuance humanitaire qui devient dominante grâce à la seconde grande modification, celle qu'apporte Fourier, travaillant à rétablir l'homme et sa société dans les accords de l'harmonie universelle. L'art n'échappe pas à l'organisation *harmonienne*, les chants et les danses de l'opéra, par exemple, sont minutieusement réglés. Et le Beau et le luxe se trouvent mis au service de l'efficacité communautaire.

L'harmonie, partagée entre les exigences de la clarté et de l'obscurité, de la révélation et du mystère, subit aussi, comme la poésie et l'art eux-mêmes, la pression qu'exercent les divers sentiments de l'utilité morale, religieuse, sociale ou, comme le disait Gautier, publique.

Harmonies relatives ou particulières.

Si on peut soutenir que dans l'abstrait une définition de l'harmonie absolue n'existe pas, car elle se colore chaque fois d'une volonté tendancieuse, la position de l'homme étant relative, en va-t-il de même des significations secondaires ? Celles-ci offrent, au moins sur le plan esthétique, les moyens de réaliser l'intention affichée par tel ou tel auteur. Elles révèlent un fond de principes et d'usages, de véritables habitudes de la langue et de la pensée.

On comprend mieux les griefs de Saint-Martin contre le matérialisme poétique si l'on consulte les définitions de l'*harmonie*, réunies dans le *Dictionnaire de Trévoux* de 1771. Inutile d'y chercher le sens absolu : il n'y paraît point ; la discussion métaphysique étant réservée à l'*harmonie préétablie* de Leibniz, de la même façon que dans l'*Encyclopédie*. Au sens propre, *Harmonie* signifie donc :

« ... le plaisir que procure le mélange agréable de plusieurs sons. Une succession régulière de plusieurs accords... »

Le jugement est gouverné par une réaction physiologique. En revanche, le sens figuré est plutôt intellectuel et désignerait :

« le juste rapport, la parfaite correspondance de plusieurs parties et leur concours pour former un tout. C'est dans ce sens qu'on dit *harmonie de l'univers*, du *corps*, c'est-à-dire le parfait accord entre toutes leurs parties qui tendent, qui concourent à la même fin... »

Le plaisir esthétique est donc simultanément une réponse à l'appel des sens et de l'esprit. C'est le double attribut de l'harmonie qui ressort de l'analyse des raisons de sa présence dans le langage. La cause en est ramenée à :

« une certaine convenance entre les parties d'un discours, de l'arrangement des mots, de la structure des phrases, qui contribue beaucoup à la beauté et à la force du discours... »

Le but consiste à faire naître *un plaisir délicat qui laisse dans l'âme une sensation agréable*. Les effets de l'harmonie permettent en somme de la reconnaître.

Le raisonnement se retourne et confond effets et moyens pour considérer trois exigences : l'harmonie du style et du sujet, celle des sons et des mots avec l'objet de la pensée, et enfin la modulation syllabique, qualifiée d'artificielle, car, fruit d'une élaboration, elle réunit toutes les conditions de l'harmonie prosodique. L'appréciation respecte une formule commune à la plupart des critiques depuis l'abbé Du Bos : peindre à l'oreille ce que les mots peignent à l'esprit. De sorte que la troisième harmonie correspond à *l'expression musicale des objets* ; nous débouchons alors sur l'inévitable admiration pour Virgile, en même temps qu'est posée la règle d'or de la poésie descriptive. Un timide pas en avant est marqué moins par la discussion de l'harmonie dans

l'architecture et la peinture que par l'importance accordée aux théories du père Castel sur les accords faits de sons et de couleurs.

Par rapport à l'*Encyclopédie* — où les articles comportent une analyse de l'harmonie musicale — le *Dictionnaire de Trévoux* met davantage l'accent sur l'esthétique que sur la technique. A ce propos, il est utile d'éclaircir la signification du terme *correspondance*, apparemment synonyme de *rapport*. La confirmation introduit cependant un nouvel élément. Selon le même *Dictionnaire* :

« Correspondance se dit de deux idées, de deux mots, de deux choses, lesquelles ont un même rapport avec une troisième à laquelle on les rapporte. »

Il ne s'agit donc pas d'un rapport simple, mais de deux analogies qui conduisent à un troisième fait. Ce mécanisme est typique de l'ésotérisme et revient d'ailleurs par moments dans l'enchaînement baudelairien des *correspondances*, notamment dans l'article sur Gautier.

Cette définition pré-swédenborgienne nous invite à en examiner une autre qui provient des réflexions de l'abbé Morellet sur les rapports entre la métaphore et l'expression musicale. L'abbé se fonde sur les analogies entre les sensations, ou *ressemblance entre les trois sortes d'impressions reçues* par le toucher, la vue et l'ouïe. *Cette correspondance de différents organes autorise la musique à peindre par les sons qui semblent n'affecter que l'ouïe, des impressions faites sur d'autres sens...* Morellet est instruit du phénomène de la synesthésie et s'en sert afin d'expliquer pourquoi, grâce à la *correspondance* des messages sensoriels, la musique est en grande partie une langue métaphorique. Cette explication permet de voir plus clair dans le raisonnement qui rapproche l'harmonie poétique de *l'expression musicale des objets*.

Marmontel recourt également au terme de correspondance, afin de préciser les analogies de style. Toutefois, l'auteur des *Eléments de littérature* se concentre moins sur l'esthétique que sur *l'harmonie matérielle* des vers et de la prose, sur l'organisation des moyens dont le concours mutuel plaît à l'oreille et à l'esprit. On aurait tort de sous-estimer l'influence de ce texte, car incorporés au *Répertoire* avec le *Lycée* de La Harpe ou édités séparément, les *Eléments* sont souvent réimprimés jusqu'en 1846. La grande édition de 1824 paraît à un moment critique du romantisme. C'est un des ouvrages d'enseignement et de référence que les poètes novateurs ont pu consulter à loisir, et contre lesquels ils ont réagi.

Après Saint-Martin, après Chabanon, mais parmi les premiers, Senancour vise *l'harmonie savante* — ou académique à la Marmontel. A l'opposé de Rousseau, Oberman rend complémentaires harmonie et mélodie, la deuxième étant la mnémonique de la première. Car l'harmonie signifie l'idéal, la perfection, la source de toute beauté, manifeste dans le monde naturel et le monde social par l'équilibre des contraires. Le beau se conçoit toujours en fonction de l'unité et de l'harmonie ; c'est *ce qui excite en nous l'idée de rapports disposés vers une même fin, selon des convenances analogues à notre nature...* Jouffroy n'ira pas beaucoup plus loin lorsque, dans son *Cours d'esthétique*,

il fera dépendre le beau de l'éveil des *sympathies* (1826). Or Senancour confie les *effets romantiques*, œuvre d'hommes exceptionnels, à *une langue que la foule ne sait point* et dont la qualité musicale résulte de l'harmonie des sons, des parfums et des couleurs. *La mélodie*, précise Senancour, *peut résulter de toute suite bien ordonnée de certaines sensations, de toute série convenable de ces effets, dont la propriété est d'exciter en nous ce que nous appelons exclusivement un sentiment*. L'harmonie des sensations correspond donc au sentiment, communique indirectement le sentiment du beau. Toutefois, en raison de sa sensibilité, de son aptitude à recevoir rapidement et sous une forme concise l'évocation de lieux et de choses *extraordinaires*, l'ouïe demeure le sens supérieur. D'un ordre analogue à celui du poète et de son langage, l'objet de l'inspiration et de la communication poétiques est donc hors du commun, insolite. A plusieurs reprises, Senancour l'identifie au rappel, ou signe d'une harmonie idéale. Son art se rapproche du déchiffrement de *l'aspect inaperçu des choses*, tel qu'un peu plus tard Charles Nodier va le compter parmi les dons du génie romantique.

L'art classique affiche une prédilection pour *peindre* à l'esprit. L'art romantique hésite entre les perceptions visuelles et auditives et la synthèse des messages sensoriels. Senancour ramène la langue et les effets romantiques à l'harmonie et à la musique. Mme de Staël imagine le poète *écoutant l'harmonie céleste* au-delà des confins de la terre. Hugo, Lamartine, George Sand font allusion aux voix, aux sublimes concerts, aux accords de la nature et du cosmos. Dans ses *Cours* de 1834, Charles Magnin tranche la question, définit l'art classique en termes de l'œil et de l'extériorité ; en revanche, l'art romantique est intérieur, l'oreille prédomine et rend possible cette poésie...

« qui sait mettre notre âme dans la situation harmonique où la vue de ces objets (*paysages, montagnes*) nous plonge, de manière à nous forcer de rappeler leurs images : c'est, *précise Magnin*, ce que j'appelle le sens musical... »

Magnin et Senancour sont d'accord sur la *situation harmonique* et sa raison d'être. Une différence sensible se remarque lorsqu'il s'agit d'expliquer pourquoi le *sens musical* éveille le souvenir. Le mécanisme des correspondances sensorielles ressemble toujours à celui que reconnaissait l'abbé Morellet. Magnin soutient que la poésie noue des rapports physiques avec *l'harmonie incessante qui bourdonne sourdement en dedans de nous...* L'équilibre de l'être moral et physique règle chaque nouvelle impression sur les rythmes acquis et variés auxquels correspondent les passions, les battements du cœur et la pulsation des artères. Il est donc impossible que la poésie puisse peindre directement les objets, car elle fait vibrer un accord de l'harmonie propre à l'être physique, libère dans la mémoire une analogie avec les passions, les sensations ou les sentiments inséparables de l'expérience vécue. Condillac, dirait-on, mis au service des chants de Mnémosyne ; si ce n'était que Magnin se rapporte au chant sacré de Dionysos, au dithyrambe primitif.

Depuis Senancour et *Oberman* jusqu'au compte rendu pour la *Revue des Deux-Mondes* où, parlant d'*Ahasvérus*, Magnin développe pleinement sa

thèse, s'affirme la notion de la poésie, expérience oblique ou indirecte, harmonie du souvenir. Des correspondances physiques des couleurs et des parfums entrent dans la mélodie, sont accessibles au sens musical ; Magnin est disposé à l'admettre aussi bien que Senancour. Le langage adresse ses signes aux sens en premier lieu. Or, il est aussi possible d'intervertir le raisonnement, comme le fait T. Thoré, pour soutenir qu'à chaque sens se rattache un langage qui, fragment du Verbe, représente un *aspect des harmonies de la nature*. Séparément, ces langages sont imparfaits et constituent, comme les arts, deux groupes de deux analogies, ou, selon Thoré, *l'art des couleurs et l'art des formes*. D'après cette classification, les sons et les parfums font partie des couleurs. La préférence va néanmoins aux parfums qualifiés d'*analogies intimes*, de *corrélations essentielles*, de *concordances mystérieuses* entre tous les aspects de la création, car, comme la musique, ils réveillent l'intuition des choses. Ils se substituent donc à la métaphore et au symbole.

L'art suprême des parfums, dont Thoré dévoile la poétique en 1836 aux lecteurs de *l'Ariel*, est en somme un raffinement du système des correspondances de l'abbé Morellet. De sorte que résoudre le problème de la communication entre le monde extérieur et le monde intérieur de l'artiste invite constamment à explorer les ressources de la synesthésie. Depuis Senancour, l'harmonie des impressions ou sensations se recrée sur le plan du souvenir, devenu sa véritable dimension. Baudelaire poursuit la même ligne de recherches.

D'autre part, les définitions de l'harmonie portent aussi sur l'appréciation du monde extérieur. Les questions d'ordre et de proportion, de rythme et de composition, entrent dans les considérations routinières de la critique. Retenons simplement une définition que Gautier glisse dans *Mademoiselle de Maupin*, à titre, dirait-on, de défi :

« La beauté, c'est l'harmonie... Au reste, je ne circonscris point la beauté dans telle ou telle sinuosité de lignes. L'air, le geste, la démarche, le souffle, la couleur, le son, le parfum, tout ce qui est la vie entre pour moi dans la composition de la beauté ; tout ce qui embaume, chante ou rayonne y revient de droit.

... Je veux que le soleil entre partout, qu'il y ait le plus de lumière et le moins d'ombre possible... que la matière ne se cache point d'être, puisque, aussi bien que l'esprit, elle est un hymne éternel à la louange de Dieu. »

On ne saurait formuler plus clairement le plaisir esthétique que procure l'harmonie vivante de la réalité. Ce n'est pourtant pas le beau, mais une simple indication que cet idéal existe.

Harmonie du Beau. Le symbole. La synthèse des Arts.

Irrespectivement du système en cause, dès que l'on admet identité de l'harmonie absolue et de la perfection, l'idéal du Beau est connexe et prédé-

terminé. Il n'en est pas moins vrai que depuis le *Cours d'esthétique* donné par Victor Cousin en 1818, la discussion tourne autour des variantes du platonisme, ou du pythagorisme auquel le baron d'Eckstein accorde sa préférence pour contrecarrer l'éclectisme (*Le Catholique*, 1826-1828). Le problème esthétique demeure celui de savoir concilier le beau, absolu, supérieur, infini et sa représentation matérielle et finie, ou, posé autrement, comment transposer la vision intérieure, combler la distance entre elle et la matière, et lui donner une forme.

La solution parfaite appartient à l'art grec. Mme de Staël l'avoue dans *De la littérature* (1801). Quatremère de Quincy, Eméric David, Raoul Rochette, Félix Lajard entassent les preuves. Les prédilections païennes de Gautier, de même que son attachement à la Renaissance, ont d'abondantes et de très riches illustrations. Même Ballanche peut aller dans ce sens et découvrir dans la tragédie grecque...

« la loi absolue de l'unité d'impression, de caractère, de lumière d'un tableau, qui est la loi harmonieuse, typique du Beau dans les Arts... »
(*Formule générale I, Echo de la Jeune-France*, 1833.)

Or Ballanche, comme avant lui Creuzer, Winkelman, Caylus et Montfaucon, qualifie l'art ancien de symbolique. Parmi les nombreuses hypothèses qu'inspire ce sujet, une étude de F. Lecler compare l'évolution de l'idée vers l'abstraction à celle de la sculpture s'acheminant par le canon grec vers la forme symbolique (*L'Artiste*, 1836). Et l'anthropomorphisme des Grecs anciens était tel que l'équilibre et le sens inné des proportions donnaient lieu à l'art. En 1855, Louis Ménard défend l'idéal païen et le ramène aux lois fondamentales écrites dans la conscience humaine :

« ... Les dieux mêmes y sont soumis, ou plutôt ils sont eux-mêmes les lois de la matière et de l'esprit ; ils sont l'ordre et la proportion de l'univers, ces dieux de l'harmonie incarnée dans le marbre, en vain blasphémés depuis par l'impiété des barbares et qui ont révélé au monde l'idée du droit dans la politique, l'idée du beau dans l'art, dieux indulgents qu'on honore par le culte libre et facile de l'amour, comme il convient aux dieux de la beauté... » (*Poésies, Préface*, 1855.)

Il est rare qu'on résume si bien l'attrait qu'exerce sur les esprits, l'art et l'imagination des Grecs. Heine, Nerval et Gautier sont aussi sensibles que Ménard aux *dieux de l'harmonie*, Vigny et Banville également, et dès ses débuts Leconte de Lisle dirigeait dans le même sens l'esthétique qu'il confiait à sa poésie grecque et qu'il ne devait jamais abandonner complètement.

Ménard donne aussi raison à Gautier et à Quinet qui, dès 1839, associent, chacun de son côté, la durée de l'œuvre d'art, à la beauté, à une idée intemporelle, impérissable. L'harmonie intérieure crée à son image, dirait-on, la statue, le symbole. L'évocation plastique de l'idée est pourtant sujet de poésie, donc chant. Si, en 1831, Michelet a pu soutenir qu'un symbolisme muet précéda la poésie, Lecler constate le phénomène contraire. Pour Mme de Staël,

l'univers entier devient le symbole des émotions de l'âme sensible à l'harmonie céleste. Plus tard, un certain flottement transparaît dans les opinions sur la création du symbole poétique. Toutefois, dès 1836, Gautier montre une parfaite connaissance de la *symbolisation*. Il n'est donc pas sans intérêt de dégager quelques-unes des idées dont il a pu se servir. A toutes fins utiles, rappelons que le terme *symbolisme* apparaît pour la première fois dans *Le Globe* en août 1825.

Autour du *beau invisible*, donc idéal, et de sa lente éclosion au monde sensible, l'esthétique de Jouffroy tisse un raisonnement subtil montrant comment le symbole se forme en même temps, devient poème ou objet d'art. Le *Cours* de 1826 laisse une trace profonde chez Sainte-Beuve. Son Joseph Delorme se concentre sur l'invisible, possède la connaissance intuitive du *monde intérieur* et la science innée des symboles. Il prête à l'artiste-poète idéal l'intuition qui permet de ramener les incohérences et contradictions apparentes à l'harmonie des contraires, à *un contraste harmonique*, à *un accord à distance sur la lyre universelle*. Le travail du style vise une autre harmonie, celle des *rapports finement saisis* entre les éléments de la langue, les idées, les sentiments et la connaissance intuitive. La recherche qu'esquisse Joseph Delorme dans la *Vingtième pensée* trouve un parallèle dans l'analyse du *style symbolique* que publie Pierre Leroux dans *Le Globe* d'avril 1829. Son but est de découvrir la nature du *rapport harmonique* de la pensée avec le langage, dont la caractéristique est de faire entendre au lieu de dire, d'être indéfini, en même temps vague et clair. L'analyse cherche à dégager le rôle des *idées plastiques* dans le *symbolisme* d'un style que Leroux qualifie de *compréhensif* parce qu'indéterminé, mystérieux, exigeant du lecteur un effort analogue à celui du poète. L'image se substitue à l'idée ou au rapport dont elle devient l'harmonique, et non l'illustration directe. Le symbole résulte de la concentration, est étranger à l'exposition ou à la *diffusion*.

A l'arrière-plan, l'argumentation se fonde sur la distinction faite par Creuzer entre le *symbole mystique*, obscur et énigmatique, et le *symbole divin ou plastique* prêtant des *formes corporelles* à des *idées pures*, afin de projeter la clarté et stimuler l'éloquence. Leroux revient à l'examen des facteurs qui décident du choix du symbole parmi les objets connus des sens. Le deuxième de ses articles traitant *De la poésie de notre époque* (*Revue encyclopédique*, 1831) pose le principe général d'après un exemple tiré de l'antiquité, et l'applique à la genèse de la poésie. En premier lieu vient l'échange de rapports. La forêt et la montagne inspirent le temple :

« Et alors s'établit dans le monde une nouvelle harmonie : l'homme ne peut plus voir les colonnades des forêts et les autels des montagnes sans que l'idée d'un temple à l'Eternel lui revienne en mémoire. C'est ainsi que le monde entier, en y comprenant l'art, qui en fait partie au même titre que les monuments naturels auxquels il s'ajoute, devient symbolique.

Le symbole ! — principe même de l'art... »

L'harmonie signifie ici la consonance de l'idée et de l'objet, au point que ceux-ci deviennent interchangeable. L'arbre et le pilier, *les colonnades des forêts*

et le temple se confondent dans l'idée du divin, en sont la mnémonique. C'est là une *correspondance* dans le sens strict du terme, selon le *Dictionnaire de Trévoux*. L'image et le mécanisme, familiers à Chateaubriand, à Lamartine, à Hugo, à Esquiros, vont passer dans la poésie de Laprade et recevoir une expression définitive au premier quatrain du sonnet des *Correspondances* de Baudelaire.

Remarquons que le terme figure aussi comme titre de poème dans *Les Trois Harmonies* d'Alphonse Constant (1845) et sert à traduire les rapports analogiques entre la nature, l'invisible et le langage. Un sens rigoureusement arithmologique s'y rattache également. En effet, Constant conçoit la connaissance de Dieu, *la grande synthèse religieuse, comme la science des rapports et des harmonies*. Et pour débrouiller le vrai langage de l'harmonie et de la parole parfaite, il se concentre sur *les trois degrés de signification et de vérité, le seul humain, le spirituel et le divin*. Swedenborg compte pour beaucoup dans ce concept, mais l'application s'appuie sur Fabre d'Olivet, Ballanche et Fourier. Le poème devient synthèse, *œuvre de l'harmonie*, comme pour Brizeux cherchant à réussir l'*alliage* mystique de toutes les races et de toutes les religions espacées dans le temps.

Pourtant, l'inspiration poétique demeure l'affaire de l'âme vibrant des impressions reçues de l'extérieur et de son propre monde intérieur. La communication dépend des résonances, et des analogies, prêtées à ce qui existe déjà, ainsi que Pierre Leroux s'en rend bien compte :

« Le privilège de l'art est de sentir et d'exprimer ces rapports profondément cachés dans l'unité même de la vie. Car des vibrations harmoniques des diverses régions de l'âme, il résulte un accord, et cet accord c'est la vie ; et quand cet accord est exprimé, c'est le symbole ; et la forme de son expression, c'est le rythme, qui participe lui-même du symbole ; voilà pourquoi l'art est l'expression de la vie, et la vie elle-même. »

L'âme microcosme, harmonie de la grande unité de la vie, impose sa mélodie, son rythme à l'expression :

« La poésie, qui prend pour instrument la parole, et qui rend par les mots le symbole et le rythme, est un accord, comme la peinture, comme tous les autres arts ; en sorte que le principe fondamental de tout art est le même, et que tous les arts se confondent dans l'art, toutes les poésies dans la musique. »

L'art, c'est la vie, réitère Leroux dans ses directives au poète-vates social. Au service de cette devise, il met une théorie ésotérique, attribuée tantôt aux orphiques, tantôt aux pythagoriciens, et selon laquelle les rapports intérieurs ou *harmoniques* unissent le microcosme au macrocosme dans l'accord musical. L'influence de Fabre d'Olivet y transparait clairement.

L'idée d'une synthèse des arts plaît au groupe saint-simonien. L'union de la poésie et de la musique aux beaux-arts, pour former une harmonie symbolique du nouveau culture humanitaire, est proposée par Barrault *Aux Artistes*, dans

son appel éloquent de 1830. Une *synthèse artiste* agissant sur les *sympathies* et harmonies de tout l'être est envisagée par Buchez dans son *Introduction à la science de l'Histoire* (1833). Ces travaux et de nombreux articles s'inspirent en partie du projet du *Livre nouveau*. Le père Enfantin le fondait sur les rapports algébriques discernables pour lui à l'intérieur du Verbe suprême et divin, et censés couvrir tous les arts, toutes les sciences et activités humaines. Retenons un principe : *le langage et l'algèbre se correspondent d'une manière rigoureuse*. Il ne passe pas inaperçu. Gautier se laisse tenter (*Salon* de 1833). Hugo, occupé du *vaste travail de philosophie et d'harmonie*, préface *Les Rayons et les Ombres* de quelques observations sur l'art et le nombre, l'algèbre et l'astronomie, la musique et la poésie.

D'autres écrivains partagent les ambitions de Cordelier Delanoue : *expliquer tour à tour un art par l'autre* (*Stradella, La France littéraire*, 1833). Son but est hoffmanesque, mais son rêve coloré et sonore doit aussi beaucoup à Chateaubriand, à Nodier et à Senancour. La synthèse semble à d'autres promettre un renouveau de l'expression ; par exemple à Jules Bordes de Parfondry, dont la curieuse *Vue sur l'Art* (*L'Artiste*, 1836) unit un raisonnement bizarrement néo-platonicien à une citation textuelle non avouée de *L'Homme de Désir* de Saint-Martin. L'esthétique du *Philosophe inconnu* exerce incontestablement une influence. Elle intervient également dans *Les sept cordes de la lyre*, où George Sand l'insère à côté d'éléments cueillis dans les deux *Faust* de Goethe, chez Fourier, chez Ballanche, et surtout imités du clavecin des couleurs du père Castel. L'univers devient une lyre. *Tout est harmonie, le son et la couleur, sept tons et sept couleurs s'enlacent et s'émeuvent...*

Il convient de remarquer derrière la prédilection pour la musique la reprise d'une tradition ancienne. Ainsi que l'expliquent Villoteau, Fabre d'Olivet, Ballanche, puis Azevedo dans la *France musicale*, la musique, pour l'Antiquité, renfermait l'encyclopédie des sciences et des arts, la clef du beau. Joseph d'Ortigue remet cette synthèse à l'ordre du jour. Pour lui, la musique, expression de l'homme, lie l'ensemble de la vie sociale et des connaissances humaines (*Le Balcon de l'Opéra*, 1833). L'harmonie de l'orchestre prévaut sur celle de la lyre. Fertile en paradoxes, Gautier renverse la proposition, découvre dans la musique orientale le souvenir et le secret de celle que les Grecs accordaient à l'harmonie de la nature et du cosmos, au mouvement des astres et au culte de Pan, force universelle (compte rendu de l'Ode-Symphonie, *Le Désert*, par Félicien David, 1845). Mais il ne désavoue pas non plus la possibilité de la synthèse que lui offre le ballet, poème tourné en rond de jambes..., transformé par le décor en tableaux féeriques et vivants. L'esthétique de Nerval incorpore, on le sait, à l'œuvre écrite des éléments analogues, donne une place prépondérante au chant, mais n'oublie jamais l'origine cosmique de l'harmonie.

Dans tout ce développement, il y a lieu de tenir compte d'une excellente mise au point par Jean Reynaud dans son article *Sensation* (1841), destiné à l'*Encyclopédie nouvelle*. La supériorité des anciens sur les modernes réside dans le sentiment des proportions et des mouvements ; leur infériorité, dans leur oubli de la couleur, omise de leur définition générale de la musique. Reynaud propose d'inscrire dans l'*esthétique moderne* que la musique est *l'art du beau et de la convenance dans les sons, dans les mouvements et*

dans les couleurs... Il justifie son opinion à la façon des saint-simoniens en ajoutant : *et la géométrie consentirait à cette définition, car le nombre est aussi bien dans la couleur que dans les deux autres principes.*

En face de cette définition, opposons une autre conception qui vise l'harmonie de la pensée et de la forme dans le beau complet. Pour Emile Deschamps préfaçant la *Prosodie de l'Ecole moderne* de W. Ténint (1843), la poésie, partition musicale, est également peinture et sculpture. Mais ce souvenir de la poésie grecque et des arts de la Renaissance mis au service des poètes romantiques néglige le symbole.

A l'époque, une pareille lacune est exceptionnelle. Les critiques, tels Charles Villagré ou Bordes de Parfondry, qui parlent en faveur de l'architecture, ne manquent pas de rappeler que cet art est le symbole de l'univers. Signalons une version chrétienne de ce concept, où l'architecture est considérée comme l'union de deux mondes, celui de la nature et celui de la grâce :

« L'architecture chrétienne, en symbolisant ces deux mondes, unit leurs symboles comme les deux mondes qu'ils représentent sont unis entre eux. Le symbolisme du monde naturel est en quelque sorte la matière première dont elle s'empare pour la pénétrer d'un esprit de vie, pour l'élever et la transformer en symbolisme du monde surnaturel. »

La suite de ce texte (*Introduction, La France catholique*, 1833) comporte l'inévitable réminiscence de Chateaubriand, évoquant le temple chrétien dans l'analogie avec la forêt dont les arbres gigantesques sont des colonnes. La même image que chez Pierre Leroux, le même intérêt pour le *symbolisme* donnent lieu à une interprétation très différente du transfert des idées.

Les rapports entre le rêve, l'imagination, l'écrit et l'architecture entraînent Hippolyte Fortoul dans une étrange promenade historique que lui inspire le thème de *L'Arc de Triomphe* (*La France littéraire*, 1836). L'architectonique entre périodiquement dans la discussion de la forme poétique. Le plus souvent, ce sont des disciples de Fourier qui se réfèrent à la suprématie de l'architecture. Laverdant, par exemple, classe les sens et les arts qui y correspondent, avance que :

« Le sens du tact, le plus général de tous, s'adressant à la fois au matériel et au spirituel, agissant sur l'individu et sur la collectivité, occupe conséquemment le rang central et supérieur. L'architecture est le premier des arts... »

Elle contient tous les autres, et parmi les arts libéraux favorise le *luxe externe* qui donne le sentiment du *bien-être actif*, éveille l'*enthousiasme que l'on puise dans la perception des harmonies, dans la contemplation de la beauté.*

Dans l'*amour du luxe poussé au-delà du tombeau*, Baudelaire découvre un *signe confirmatif de grandeur*. Et en l'honneur de Banville, il se dit *touché des merveilles et des magnificences que le poète décrète en faveur de quiconque touche la lyre*. Ce n'est point cependant pour rattacher le lyrisme à un dogme quelconque, mais pour le rendre à son état surnaturel, et pour souligner ainsi

l'originalité de l'auteur des *Cariatides*. Au moment d'écrire, Baudelaire constate en effet que *la poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabesque, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique...* Les propos que nous avons réunis confirment amplement le bien-fondé de sa critique, visant *une subtilité empruntée à plusieurs arts*, un éclectisme mou, destructeur du travail créateur.

Il n'en est pas moins vrai que la puissance cachée de l'harmonie, son ancienne force organisatrice et universelle, ressort clairement des textes cités. L'esthétique qui s'y rattache évolue progressivement, sans s'interrompre, ainsi qu'il convient à un besoin permanent de l'esprit humain. Il importe de retenir qu'elle s'associe au symbole et, à partir de 1825, au *symbolisme*, art teint de mystère, auxiliaire du souvenir, du secret, de la vie intérieure et surnaturelle, de l'être et de l'univers. Cette esthétique s'entoure d'un langage établi à vrai dire depuis la Renaissance, embrasse la musique et l'harmonie des arts dans *le beau complet* : vers 1885, on devait la redécouvrir.