HAL
open science

Alexandre Scriabine Une conception mystique de la création artistique

Maud Pouradier

To cite this version:

Maud Pouradier. Alexandre Scriabine Une conception mystique de la création artistique. Séminaire EA "Identité et Subjectivité" : La philosophie russe, Jérôme Laurent, Dec 2011, Caen, France. 26 p. hal-01780418

HAL Id: hal-01780418

https://normandie-univ.hal.science/hal-01780418v1

Submitted on 16 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Alexandre Scriabine
Une conception mystique de la création artistique

Intervention du 7 décembre 2011, séminaire de l'EA « Identité et Subjectivité » sur la philosophie russe, organisé par Jérôme Laurent.

Introduction

Avant de commencer cet exposé, je dois d'abord avouer que je ne lis pas le russe, et que j'ai donc dû me restreindre aux textes de Scriabine traduits en français, en l'occurrence ses cahiers qui ont été édités par Marine Scriabine sous le titre *Notes et réflexions*, et ses poèmes traduits dans les monographies de Manfred Kelkel. Dans la bibliographie de langue française, outre l'introduction de Marina Scriabine à sa traduction et les deux importants livres de Manfred Kelkel, on peut citer le livre de Boris de Schloezer sur Scriabine encore une fois introduit par Marine Scriabine. On trouvera également des chapitres conséquents dans les livres de Gérard Conio consacrés à la synthèse des arts dans l'avant-garde russe, ainsi que toute la première partie du livre de Marcella Lista sur l'œuvre d'art totale et les avant-gardes. La bibliographie strictement musicologique est plus importante, mais laisse généralement de côté la pensée de Scriabine, en la congédiant comme étant sans cohérence ou trop influencée par l'ésotérisme.

Scriabine est né en 1872 et meurt à 43 ans, en 1915. Il apparaît comme une figure singulière dans l'histoire de la musique en général et russe en particulier. Dans *Poétique musicale* Stravinsky se demande d'où vient Scriabine, quelles sont ses origines musicales. Il lui reproche finalement de ne pas être assez russe. Alors que dans ses voyages et séjours à l'étranger le compositeur du *Sacre du printemps* célèbre la musique russe en tant que telle, Scriabine prétend à des idéaux universels, et n'a que faire de paraître plus ou moins russe. C'est une des originalités importantes du compositeur. À l'heure où ses contemporains puisent dans l'histoire musicale russe et dans un folklore du reste largement reconstitué (qu'on songe à Rimsky-Korsakov, Stravinsky ou plus tard Rachmaninov), Scriabine n'a jamais puisé dans un répertoire populaire réel ou imaginaire. Pourtant il présente plusieurs traits de la pensée russe qui ont déjà été soulignés durant ce séminaire : le mélange de références philosophiques occidentales classiques et de sources ésotériques, ou l'influence de la gnose. Scriabine est ainsi exemplaire de ce que l'historien de l'art Gérard Conio a appelé l' « archaïsme de la modernité » des avant-gardes russes, ceux-ci ne plongeant

pas leurs racines dans le rejet de l'art traditionnel occidental, mais au contraire dans la redécouverte de ses propres modèles iconiques, faisant dire à Gérard Conio que ce qui caractérise les avant-gardes russes est leur abandon de la représentation au bénéfice de l'Incarnation. Pour Gérard Conio, Scriabine participe pleinement de ce mouvement, sa musique rompant définitivement avec la représentation. La lecture des textes de Scriabine donne cette impression de grande modernité — la suppression de la rampe théâtrale, l'idée d'un spectacle où auditeurs et interprètes participeraient à part égale, etc. — et en même temps de désuétude fin de siècle — en particulier ses recherches sur la synesthésie. Nous croiserons donc des thèmes déjà abordés lors de ce séminaire, comme l'influence de la spiritualité en général, y compris dans ses dimensions ésotériques, sur la pensée scriabinienne, ce qui a poussé la plupart des musicologues à dresser un cordon sanitaire entre sa musique et ses réflexions.

La bibliographie sur Scriabine peut être *grosso modo* divisée en deux. Les études plutôt musicologiques, qui vont principalement s'interroger sur le caractère strictement atonal ou non du mode de composition scriabinienne, et les études plus biographiques et philosophiques, qui vont s'intéresser aux influences diverses de Scriabine, et en particulier à la place qu'il faut accorder à la théosophie. Manfred Kelkel a voulu lier les deux aspects dans ses monographies : les innovations scriabiniennes dépendent étroitement, selon lui, de ses conceptions philosophiques, fussent-elles influencées par un ésotérisme louche et peu compréhensible pour nous. Il n'est pas possible de scinder ces deux faces de la vie de Scriabine. Cela conduit Manfred Kelkel à beaucoup s'attarder sur la symbolique des nombres dans les compositions de Scriabine, et sur leur signification complexe.

L'adjectif qui revient le plus souvent pour décrire tant les œuvres que les conceptions de Scriabine est celui de mystique, au sens d'une expérience directe du divin. En quel sens peut-on parler de « conception mystique de la création artistique » ? Plusieurs significations peuvent être donnés à cette expression : 1) une création artistique traduisant l'expérience mystique de son auteur, 2) une création artistique provoquant l'expérience mystique de son auteur — la création artistique étant une sorte d'exercice spirituel, 3) une création artistique permettant à l'auditeur de vivre une expérience mystique, 4) une création artistique constituant l'expérience mystique elle-même de l'auditeur comme du compositeur. Toutes ces significations (allant du sens le plus faible au sens le plus fort) sont enchevêtrées dans l'œuvre

scriabinienne, le compositeur avançant au fil de sa vie vers le sens le plus fort de l'expression. Plus Scriabine s'engage vers ce dernier sens, et plus il abandonne la forme des œuvres pianistiques et symphoniques pour le projet d'une œuvre d'art totale, la fusion des arts allant de pair avec la fusion des esprits dans le principe divin. Mais si une œuvre d'art totale est une œuvre achevée et parfaite, c'est-à-dire éminemment durable, n'y a-t-il pas contradiction intrinsèque à la considérer comme une expérience mystique, c'est-à-dire comme quelque chose qui précisément est dynamique et ne peut être achevée qu'avec la mort de celui qui la vit ? Autrement dit, le projet d'un grand *Mystère* qui occupe Scriabine les dix dernières années de sa vie, est-il véritablement le projet d'une œuvre d'art totale comme l'interprètent la plupart des commentateurs ? Si oui, révèle-t-il la vérité de tout projet de ce type (c'est-à-dire la consumation de toute idée d'œuvre) ou montre-t-il la contradiction intrinsèque du projet scriabinien ? Dans ce dernier cas, la scission dans la bibliographie sur Scriabine, d'abord signe d'embarras, trouverait sa justification.

Trois œuvres principales jalonnent l'élaboration de la pensée scriabinienne : *Le Poème de l'extase*, *Prométhée* et le *Mystère* (dont nous n'avons que les esquisses d'un *Acte préalable*), éclairés par les *Cahiers*. Ce seront les différentes étapes de cet exposé.

I. Du solipsisme à l'extase. La représentation de l'expérience mystique dans *Le Poème de l'Extase*.

II. De l'extase individuelle à l'extase collective : la médiation de la synesthésie dans *Prométhée*

III. Le *Mystère* : du projet d'œuvre d'art total à l'*opus magnum* alchimique.

I. Du solipsisme à l'extase. Le *Poème de l'extase* et la représentation de l'expérience mystique

1. La question des influences, et ses limites.

De la pensée de Scriabine, nous restent avec certitude ses cahiers, rédigés entre 1900 et 1913, et le contenu de ses poèmes, en particulier le programme du *Poème de l'extase* (le programme de *Prométhée* n'est pas de sa main). Les cahiers, traduits par Marina Scriabine en français, n'étaient pas destinés à la publication. Il ne les a pas fait lire de son vivant. Les Cahiers I, II et III sont contemporains du *Poème de l'extase* et sont rapprochés (1904-1906). Aucun écrit ne reste de la période de composition de

Prométhée. Le Cahier IV contemporain de l'élaboration du *Mystère* et de l'*Acte préalable* (1912-1913). Les cahiers forment donc deux blocs distincts. Du *Mystère*, on a les témoignages de son beau-frère, ses schémas, et le texte de l'*Acte préalable*, inachevé, qu'il décide de composer de manière *in extremis*, se rendant probablement compte que le *Mystère* est inaccessible.

D'après Boris de Schloezer (musicologue, frère de sa compagne Tatiana de Schloezer), sa bibliothèque philosophique était constituée des œuvres suivantes : plusieurs histoires de la philosophie (en particulier de la philosophie allemande de Kant à Schelling), les *Dialogues* de Platon traduits par Soloviev (lecture attentive du *Timée* en particulier), *La doctrine du Logos* du prince Troubetskoï qui lui était tombé des mains, et le *Zarathoustra* de Nietzsche. Il connaît très précisément la *Doctrine secrète* de Blavatsky, bien qu'il semble ne pas avoir adhéré à la société de théosophie. Du portrait que dresse Boris de Schloezer de Scriabine comme penseur[1], il ressort l'image d'un homme peu porté sur les livres comme tels, et utilisant leur contenu comme une boîte à outils lui permettant de légitimer et de communiquer son expérience spirituelle, sa pensée étant elle-même guidée par des procédures analogiques plus que logiques[2].

La biographie que Manfred Kelkel dresse du compositeur montre cependant des influences philosophiques plus diverses, même si elles sont parfois de seconde main. S'il connaît Fichte, Schelling et Soloviev par le biais de ses professeurs et des ouvrages d'histoire de la philosophie, il semble qu'il ait lu Schopenhauer. Il était l'ami de Plékhanov (marxiste russe), mais a toujours rejeté le matérialisme. Afin d'approfondir ses lectures théosophiques et alchimiques, il a tenté de se plonger dans Plotin sur les conseils d'un libraire parisien spécialisé dans l'hermétisme, mais il semble qu'il semble qu'il en ait rapidement abandonné la lecture. Kelkel tente de refaire précisément la généalogie de la pensée de Scriabine, en montrant ses influences depuis le *Zarathoustra* jusqu'à Schelling relu avec les lunettes de la théosophie. Mais cette généalogie est de peu de secours, car ces références ne font pas de Scriabine un penseur original. La reconstitution des influences de Scriabine est donc incertaine, et n'apporte pas d'éléments très éclairants. Ici, Scriabine fait surtout figure d'homme de son temps, avec ce mélange d'idéalisme allemand et de littérature théosophique et hermétique qui peut nous surprendre. On retrouve clairement des

[1] Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Paris, Librairie des cinq continents, 1975, p. 41.
[2] *Ibid.*, p. 44.

tonalités (le *Zarathoustra* et l'esprit libre dans le 1er cahier), des concepts (l'auto-activité du Moi fichtéenne), des types d'argumentation (on reconnaît au début du cahier II une définition kantienne du temps et de l'espace, avant d'en donner une redéfinition plus personnelle), mais tout cela n'apporte pas grand chose à la compréhension de la pensée de Scriabine.

Il semble donc qu'il faille s'intéresser directement à la pensée de Scriabine, en s'appuyant sur ce qui fait son intérêt : par exemple la redéfinition du temps et de l'espace (initialement kantienne) en fonction de la vibration, ou l'importance qu'il donne à la notion de rythme pour montrer le lien existant entre l'espace et le temps, et pour expliquer l'individualité.

2. La question du solipsisme et ses enjeux

On a beaucoup insisté sur le solipsisme de Scriabine (d'après Kelkel, moins influencé ici par Berkeley que par Fichte). C'est essentiellement ce trait des *Cahiers* que Marina Scriabine souligne dans son introduction. Plus qu'un solipsisme, le 1er cahier a plutôt une tonalité nietzschéenne : c'est l'affirmation joyeuse de l'esprit libre, de sa créativité, son acceptation de la totalité de la vie, même des souffrances. Il est vrai cependant que Scriabine a des propositions strictement solipsistes. Curieux mélange de Nietzsche et de Fichte : « Ainsi le monde est le résultat de mon activité, de ma création, de ma volonté (libre) » (Cahier I, §1). Dans le deuxième cahier, il explique l'illusion du monde extérieur.

Pourtant dès la première page du premier cahier, semble moins essentiel le solipsisme en tant que tel que l'absence de distinction entre le sujet et l'objet, que la capacité du sujet à être la totalité de ce qu'il perçoit dans son flux de conscience. C'est cela qui intéresse Scriabine dans l'idéalisme allemand, et qu'il tente d'exprimer dans un vocabulaire tantôt fichtéen, tantôt schellingien, tantôt théosophique. Il passe de l'affirmation selon laquelle je ne perçois rien hors de mon flux de conscience, à l'affirmation selon laquelle rien n'existe hors de mon flux de conscience, puis à l'affirmation selon laquelle tout est le fruit de la libre activité, de ma libre création. Dès lors connaître revient à connaître le processus de création.

Ici ce qui compte pour Scriabine est moins l'affirmation solipsiste en tant que telle que le fait que le monde soit en réalité le fruit d'un libre jeu du moi. On reconnaît ici des tonalités schillériennes plus que kantiennes, et bien sûr certaines affirmations fortes de la *Doctrine de la science* de Fichte. Cahier I, §1 :

> « Qu'est-ce alors que toute notre vie ? Elle est seulement ce que je vis, seulement ce que je veux et obtiens, elle est un jeu, mon libre jeu. »

On voit très bien ici comment Scriabine s'inspire très librement des concepts kantiens comme d'une boîte à outils pour formuler ses intuitions. Si le temps et l'espace sont les formes des phénomènes que je perçois dans ma conscience, et si mon flux de conscience est le fruit de mes processus de création, alors le temps et l'espace sont les formes de ma création. Scriabine passe alors à deux affirmations supplémentaires : le temps et l'espace sont donc eux-mêmes les fruits de ma création, et le temps et l'espace sont un seul et unique processus. Cahier I, §1 :

> « L'espace et le temps est [le singulier est dans le russe] un processus par lequel pour chaque objet (représentation) à chaque moment donné je crée son passé et son avenir au même titre que les autres représentations, et dans lequel à son rang, chaque représentation donnée est une partie du tout illimité qui n'existe que par rapport à celui-ci (le tout). »

On voit très bien ici que le temps dont il est question n'est pas la forme de la sensibilité kantienne : il s'agit bien de la totalité de l'histoire dans sa dimension passée et à venir. Pour le moi, créer un objet c'est créer tout son passé et son avenir, c'est déjà le percevoir dans la totalité du temps. Le créer spatialement, c'est le créer comme point d'un tout illimité. L'espace et le temps sont deux points de vue pris sur cette totalité qui n'est pas une totalité formelle et vide, mais au contraire pleine du monde dans toutes ses dimensions.

3. La conscience individuelle et le Tout : la fonction de l'extase.

Dans cette perspective, créer, c'est toujours *tout* créer. Dire que le moi crée quelque chose en particulier, c'est dire qu'il le distingue ou le différencie à partir du tout indifférencié initial. Mais d'un autre côté, une fois cette différenciation opérée, l'objet créé reste perçu comme différencié dans le tout cette fois-ci concret, c'est-à-dire multiple. Cahier I, §1 : « Tout est mon activité, laquelle à son tour est uniquement ce qu'elle produit. » Scriabine n'a pas une conception substantielle du moi : si tout est le produit de l'activité créatrice du moi, réciproquement le moi n'est rien d'autre que le fruit de cette libre création. D'où l'affirmation maintes fois répétées dans tous les cahiers, « Je ne suis rien », à côté de l'affirmation « Je suis tout ». Scriabine décrit une fusion avec le tout en tant que le moi le crée, jubilant ainsi de sa libre création, le moi

n'étant rien d'autre que ce libre jeu et ses créations. Telle est la béatitude qui est l'objet du programme du *Poème de l'extase*.

> « Seul, libre,
> Créant toujours,
> Illuminant tout,
> Il vient tout animer d'une multitude de formes
> Et jouant à merveille.
> Il se reconnaît
> Dans le frémissement de la vie,
> Et dans le désir de floraison,
> Et dans le combat pour l'amour[3]. »

On sait par le témoignage de Boris de Schloezer que Plekhanov avait objecté à Scriabine que si tout était le fruit de sa libre activité, il n'avait qu'à se jeter du haut d'un pont – il n'aurait rien à craindre. Comment comprendre que le moi semble toujours soumis aux limites du temps et de l'espace, alors même qu'il les crée ? Dans le second cahier, §101, Scriabine fait la distinction entre le « grand Moi » et le « petit moi ». C'est le grand Moi dans le petit moi qui crée le temps et l'espace et la totalité, tandis que le petit moi, auquel est attaché la conscience du corps, est quant à lui restreint aux conditions spatio-temporelles. Cette expression de « grand Moi », sur laquelle insiste beaucoup Marina Scriabine, est en réalité assez rare dans les cahiers. Elle laisse rapidement la place dans le second cahier à celle de « conscience universelle » ou de « conscience divine », une et identique dans toutes les consciences individuelles, qui ne sont que des aspects de cette conscience universelle. On lit au §93 du second cahier :

> « Ainsi l'expression « conscience individuelle » est-elle conventionnelle. Il existe une conscience unique, la conscience individuelle est son surnom selon le contenu qu'elle vit à un moment donné et dans un lieu donné […]. Je suis Dieu, je suis la conscience, éprouvant de façon semblable toutes les individualités. »

Dans le troisième cahier, Scriabine ira jusqu'à dire que la conscience individuelle n'est qu'une illusion, celle de la conscience se confondant avec ses principes inférieurs (§14). La conscience divine qui s'est différenciée dans la multiplicité des consciences individuelles et de toutes choses, doit prendre conscience d'elle-même et retourner vers elle-même. L'immanence de cette conscience

[3] Kelkel, p. 131.

universelle aux consciences individuelles — qui ne sont que des illusions — et au monde entier fait que les expressions « Je veux retourner vers moi », « Le monde cherche Dieu », « je me cherche moi-même », qu'on trouve au §58 du 2e cahier, sont alors équivalentes. Le cadre de pensée solipsiste est ici complètement dépassé : le problème n'est plus pour Scriabine d'expliquer l'illusion du monde extérieur, ou les obstacles qui semblent contrarier le libre jeu du « grand Moi ». La question est plutôt de savoir comment le monde va opérer son retour à Dieu. Le monde n'est plus défini par Scriabine comme étant le fruit de son imagination créatrice personnelle — comme c'était encore le cas dans le premier cahier — mais comme l'activité de la conscience universelle qu'est Dieu, et qui est immanente à ce qu'il appelait son « petit moi », et qu'il nomme désormais un « centre ». Chaque centre est le résultat d'un élan créateur de la conscience divine. Fruits d'une décentration de Dieu, ces centres multiples dépendants les uns des autres sont appelés à nouveau à se décentrer pour se consumer dans leur retour à l'unité originelle.

Scriabine retrouve ici un thème de la théosophie blavatskyenne : à partir d'un tout indifférencié, appelé Dieu, Divinité, ou l'Un, une différenciation est opérée créant le multiple, mais un multiple toujours unifié par la divinité immanente à la multiplicité. Dieu doit aller vers une multiplicité maximale avant qu'elle n'opère un retour au tout. Mais ce retour n'est pas l'équivalent de la synthèse hégélienne. Il ne s'agit pas de l'affirmation d'un tout concret, identité de l'identité et de la différence. Le retour de la multiplicité au tout initial est un retour au chaos puis au tout indifférencié. Ce retour s'avère ainsi une consumation, sur le modèle cyclique proposé par Héléna Blavatsky. Ce mouvement cyclique, Scriabine le décrit en termes de rythme, notion qui n'est pas utilisée par Blavatsky elle-même pour décrire le cycle des univers. L'alternance entre l'élan vers un centre, puis le repos dans un centre, suivi par un nouvel élan, fait que la réalité du monde pour Scriabine est d'abord rythme. Cahier II, §25 : « Tout est l'unique activité de l'esprit se manifestant dans le rythme ». Selon Kelkel, une des grandes innovations rythmiques de Scriabine consiste précisément dans l'inversion de rythmes non rétrogradables, de sorte que la quantité du rythme change tandis que sa qualité demeure. Alors que tout l'objet de ses livres est de montrer la relation entre les conceptions ésotériques de Scriabine et ses compositions, il ne fait étrangement pas de lien entre cette innovation et cette

conception d'un rythme universel alternant centre, élan, centre, à partir duquel est manifestement calquée l'innovation rythmique soulignée par Kelkel.

L'idée d'auto-activité du moi, si présente dans le premier cahier, est alors abandonnée au profit de celle d'auto-illumination (cahier II, §25). La conscience divine étant éveillée dans un point de l'univers qu'est l'individualité de Scriabine, c'est la totalité de l'univers qui est appelée à être à son tour embrasée par la conscience divine qui doit alors retourner vers elle-même. L'extase a donc deux significations. La première est cette fusion de la conscience individuelle de Scriabine avec le Tout qu'est la conscience universelle, et qui entraîne un état de sortie du temps et de l'espace (cahier II, §89 : « l'exaltation de la création nous conduit dans la région de l'extase – hors du temps et de l'espace »). Il s'agit de sortir du carcan du petit moi pour la conscience universelle. Mais cette première définition de l'extase, qui est la définition commune et usuelle, laisse la place à la fin du second cahier à l'idée d'une extase universelle consistant dans le retour à l'unité divine de la totalité du monde. L'extase est alors le dernier instant de l'univers, le moment de sa consumation. Cahier II, §90 :

> « Dans la forme de la pensée l'extase est la plus haute synthèse. Dans la forme du sentiment l'extase est la plus haute béatitude. Dans la forme de l'espace l'extase est le plus haut épanouissement et l'anéantissement. En général, l'extase est le sommet, est le dernier instant, qui en tant que phénomène n'existe qu'en relation avec les autres phénomènes et résume toute l'histoire de l'humanité. »

Stricto sensu, seule cette extase ultime est véritable : en effet si l'extase consiste dans le retour effectif au principe divin unique, alors à proprement parler il n'y a pas d'extase restreinte à l'individu, qui du reste est une vue de l'esprit[4]. Tout au plus certaines consciences individuelles peuvent être des précurseurs, ou peuvent déjà être éveillées, mais la véritable extase ne peut être que collective, ou plus précisément universelle. C'est la fonction de celui dont la conscience est éveillée à la divinité que d'illuminer le reste des consciences et le reste du monde pour le conduire à cette extase finale.

> « Je suis cet instant qui rayonne éternellement
> Je suis cette affirmation là,
> L'Extase

[4] Schloezer, p. 161.

C'est Moi !
Un océan de feu
Embrase l'univers tout entier […].
C'est alors que
Dans l'univers tout entier
Retentit l'écho de son cri de joie
Je suis ![5] »

L'œuvre d'art a cette fonction magique d'illumination de ceux qui la perçoivent, voire d'illumination de l'univers entier. En ce sens, elle a bien la fonction de conduire l'auditeur à cet état d'extase mystique où il est éveillé à la conscience divine d'être tout.

Mais comment comprendre qu'une œuvre limitée, « une figure rythmique » individuelle pour reprendre les termes mêmes de Scriabine, puisse ainsi embraser l'univers ? C'est l'idée de vibration qui permet d'expliquer la fonction que Scriabine attribue à l'œuvre, et qui vient prendre dans le troisième cahier la place qu'avait le rythme dans le second cahier. Au sixième paragraphe du troisième cahier, on trouve la définition suivante : « Les objets se différencient par le niveau d'activité, pour ainsi dire par la quantité de vibrations dans une unité de temps. » La « quantité de vibrations dans une unité de temps » est ici l'équivalent de ce que Scriabine appelait la « figure rythmique » de chaque objet dans le second cahier. De même que la « figure rythmique » était une individualisation du grand rythme de l'univers, la « quantité de vibrations dans une unité de temps » est ici partie du « mouvement vibratoire » de l'univers entier. Chaque conscience individuelle s'avère ainsi un « point limite » de ce mouvement vibratoire. La perception d'une vibration revient donc *in fine* à être connecté à l'univers entier dans sa dimension vibratoire. Réciproquement, provoquer une vibration revient à modifier le « mouvement vibratoire » universel et tous les points limites que constituent les consciences individuelles. On comprend dès lors que l'œuvre d'art puisse agir sur toutes les consciences — même celles qui ne perçoivent pas actuellement l'œuvre — et que l'œuvre musicale ait un rôle particulier à jouer dans le mouvement de retour de l'univers vers Dieu. On lit toujours dans le sixième paragraphe, consacré à la vibration :

[5] Kelkel, p. 134-135.

> « Dans le mouvement vibratoire, les points extrêmes de chaque oscillation sont des moments et peuvent être perçus seulement en tant que limites du mouvement vibratoire […]. C'est par là que s'explique ce fait que chacun des états existe seulement dans le système de relations, et en dehors de lui est impensable. »

La musique acquiert ainsi une fonction magique, par laquelle le compositeur, devenu *medium*, peut utiliser l'énergie universelle pour agir sur les auditeurs, voire sur ceux qui n'écoutent pas l'œuvre. Mais Scriabine ne s'en tient pas là, puisqu'il s'agit d'agir sur la totalité de l'univers dans sa multiplicité et sa diversité pour qu'il retourne à l'unité dans l'instant ultime de l'extase, soit le dernier instant avant l'anéantissement de tout en Dieu. De même que la pierre philosophale, dans l'alchimie, est censée pouvoir accélérer les processus énergétiques naturelles pour transformer le matériau en or et le mage en être divin immortel, de même l'œuvre d'art doit permettre d'accélérer le processus de retour à Dieu, qui est de toute façon inéluctable, puisque c'est le rythme même de l'univers qui le veut.

4. Une représentation du parcours scriabinien : le Poème de l'Extase.

C'est le *Poème de l'extase* qui est contemporain des deuxième et troisième cahiers. Le programme de l'œuvre, qui est de la main de Scriabine (contrairement aux programmes qui seront proposés pour *Prométhée*), décrit le mouvement de retour vers Dieu dans l'extase finale du point de vue de la conscience individuelle géniale, c'est-à-dire de son propre point de vue. Pourtant force est de constater que l'œuvre reste en-deçà du projet des *Cahiers*. La béatitude extatique décrite à la fin du poème est moins la jubilation de l'univers entier que de l'artiste en communion avec la totalité de l'univers. D'ailleurs les derniers vers sont moins consacrés à l'éveil de toutes les consciences individuelles qu'à la capacité de l'Esprit à trouver sa joie dans les obstacles. La tonalité est donc plus proche de celle du premier cahier — fortement inspiré du *Zarathoustra* — que des deuxième et troisième cahiers. Musicalement, Scriabine semble ainsi avoir été en partie inspiré par les poèmes symphoniques de Richard Strauss, en particulier *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Mort et Transfiguration*, dont la thématique des livrets est proche.

Le *Poème de l'Extase* reste cependant en retrait sur deux points. Tout d'abord, le poème se contente de décrire, de manière tant littéraire que musicale, le cheminement de l'esprit vers l'extase, dans un mouvement de va-et-vient entre désir, jubilation, doute, et ce jusqu'à la communion finale. Le *Poème de l'Extase* représente le cheminement de l'esprit et de l'univers, sans utiliser de moyen pour opérer ce

cheminement. Il est caractéristique que durant la même période Scriabine ait eu le projet d'un opéra, resté inachevé, et décrit avec précision par Boris de Schloezer. Il s'agissait encore de représenter le cheminement de l'individualité géniale, en insistant plutôt sur l'effet d'entraînement du génie sur le reste de l'humanité — ce qui reste un thème secondaire du *Poème de l'Extase*. Le philosophe-musicien-poète devait ainsi s'adresser à l'humanité entière dans le livret :

> « Quand donc, Roi, connaîtras-tu au moins un peu
> La puissance de ta volonté,
> Quand donc, esclave, souhaiteras-tu enfin
> Echapper aux chaînes honteuses ! […]
> Si seulement je pouvais offrir à l'univers
> Une parcelle de ma béatitude…
> Si je pouvais, par un rayon de la lumière caressante
> Qui vit dans mon âme,
> Illuminer pour un instant
> La vie triste des hommes sans bonheur, sans espoir. »

Mais comme dans le *Poème de l'Extase*, l'extase est plus individuelle qu'universelle. L'opéra devait d'ailleurs s'achever sur la mort du seul héros. Ici livret de l'opéra et programme du *Poème* sont en-deçà du projet artistique qui germe dans les *Cahiers*, puisque c'est clairement la consumation de l'univers entier dans l'extase finale qui est décrite par le compositeur.

Pour ce qui est du langage musical à proprement parler, le *Poème de l'Extase* reste largement tributaire d'un chromatisme wagnérien exacerbé, ce qui rapproche l'œuvre des poèmes symphoniques de Liszt ou de Richard Strauss. Rappelons que la gamme chromatique rompt avec la gamme diatonique en ce qu'elle divise l'octave en douze demi-tons, tandis que la gamme diatonique comprend successivement deux tons et un demi-ton, le tout deux fois. On parle de chromatisme lorsqu'un compositeur, bien qu'utilisant une tonalité donnée (c'est-à-dire en respectant l'importance hiérarchique d'un ensemble de notes de la gamme), produit des accords qui ne sont pas ceux de la gamme diatonique correspondant à cette tonalité (par exemple dans la tonalité d'ut majeur l'accord parfait fa dièse-la dièse-do dièse), conduisant à un affaiblissement du sentiment tonal de la musique, et à une ambiguïté à l'écoute sur la tonalité utilisée. Si l'on ajoute à ce procédé l'usage de l'accord de 7e de dominante non résolu (pour la gamme d'ut majeur, l'accord sol, si, ré, fa), on comprend le sentiment de flou tonal généré par un tel style. Dans le *Poème de*

l'Extase, Scriabine fait appel à tous ces procédés issus du chromatisme wagnérien, en les prolongeant par l'utilisation d'accords de neuvième, de onzième et de treizième, et en évitant presque totalement l'accord parfait, auquel l'auditeur ne peut dès lors plus se raccrocher pour retrouver la tonalité sous-entendue dans l'écriture. Durant tout le poème, l'auditeur attend une cadence qui ne vient pas, les accords de septièmes, neuvièmes et onzièmes de dominante enchaînant de manière chromatique (voir première page de la partition). Cf. 2nde strophe du *Poème de l'extase* : « Au milieu de ses figures de rêve, / [L'Esprit] suspend son vol, gonflé de désir ». Scriabine est ici tout simplement un postromantique influencé par les procédés wagnériens et les prolongeant. Le flou tonal chromatique associé à des tonalités sous-entendues dans l'écriture exprime cependant particulièrement bien le statut même du *Poème de l'Extase* dans la pensée de Scriabine, puisqu'il décrit ce moment où la conscience individuelle s'ouvre à la totalité de l'univers, perd son équilibre centré pour le « hors centre » de l'état extatique. Ce n'est d'ailleurs que dans les dernières mesures que retentit l'accord parfait en ut majeur, tonalité associée à la clarté et l'affirmation de soi. S'agit-il de l'affirmation du surhomme, ou de l'affirmation de la divinité elle-même ? La question n'a pas de sens pour Scriabine : évidemment les deux à la fois, bien que le programme garde incontestablement une tonalité nietzschéenne.

Quant à la théorie de la vibration présentée dans les *Cahiers*, elle trouve une expression rigoureuse dans le *Poème de l'Extase*. Manfred Kelkel a étudié le nombre de pulsations dans les différents mouvements du *Poème de l'Extase*, et l'œuvre s'avère organisée selon des multiples de 36, c'est-à-dire la somme des quatre premiers nombres pairs et impairs, censée être l'âme du monde selon les pythagoriciens[6]. On voit ici comment un seul mouvement vibratoire universel (symbolisé ici par le nombre 36) s'individualise dans des phrases (qui sont des multiples de 36 selon leur nombre de pulsations), lesquelles ne sont que les points-limites du mouvement vibratoire fondamental. Mais ces proportions sont évidemment imperceptibles pour l'auditeur. Comment faire pour donner à l'œuvre cette véritable fonction magique que lui attribuent les cahiers ? Comment rompre avec la représentation, et faire de l'œuvre musicale plus que le simple récit de l'expérience mystique propre à Scriabine ?

II. Enjeux philosophiques et artistiques de la synesthésie dans *Prométhée*

1. Pourquoi la synesthésie serait-elle nécessaire à l'extase ?

[6] Kelkel, p. 260.

C'est par la synesthésie que Scriabine trouve le moyen d'agir sur l'auditeur-spectateur en lui communiquant son état. Les *Cahiers* posent en effet les fondements de la tentative de *Prométhée*, poème symphonique à voix comprenant l'usage d'un clavier à lumière, et composé peu de temps après la rédaction du troisième cahier. L'intérêt de Scriabine pour la synesthésie n'est pas particulièrement originale : cette question a passionné le tournant des XIXe et XXe siècles. Dès le deuxième cahier, au paragraphe 93, l'action de la création artistique sur l'univers est comparée au prisme des couleurs diffracté dans l'eau.

> « L'océan de la fantaisie crée : cela signifie qu'il colore ses gouttes de différentes teintes, cependant il lui suffit d'en colorer une parmi les autres de quelque couleur que ce soit, les autres, immanquablement recevront d'autres couleurs correspondantes, car aucune couleur n'existe en dehors du rapport avec les autres couleurs. Ceci donne une certaine idée par analogie de la création individuelle et de son action sur l'univers. »

De même que la distinction de gouttes dans l'océan est une vue de l'esprit, la distinction de couleurs isolées est une illusion : c'est une même unité colorée qui lorsqu'elle est modifiée en un point, entraîne des modifications correspondantes dans toute la substance-couleur. La nature de la couleur est ici clairement décrite de manière vibratoire. On se souvient que pour Scriabine la conscience individuelle est le point-limite du mouvement vibratoire universel. La conscience éveillée perçoit la totalité du mouvement vibratoire, donc peut percevoir les autres points-limites, de sorte qu'elle est plusieurs consciences individuelles.

> « La couleur rouge, comme en général toute sensation en tant que relation aux autres sensations suppose d'une part ces autres sensations, et d'autre part la concentration de l'attention sur elle et l'isolement, pour ainsi dire, de la sphère close de la sensation du rouge, tout à fait inaccessible à la sensation du bleu, bien que n'existant qu'à côté d'elle. Quant à la perception du rouge et du bleu ensemble, même si l'on admet la possibilité d'une telle perception immédiate sans un acte de haute synthèse, elle doit être considérée comme une seule sensation complexe, comme deux esprits (deux personnalités) et un seul corps, ce qui est pleinement possible, et identique dans sa substance. »

Si le rouge et le bleu sont des sensations isolées, il est impossible de les percevoir simultanément *stricto sensu*. L'une, bien que sous-entendue, reste en retrait par rapport à l'autre dans le flux de conscience. Mais il semble que chez certains individus, le rouge et le bleu puissent former une unique sensation, une « sensation complexe », qui est plus que la somme de deux sensations isolées, et qui est plus que

la perception floue d'une sensation restée en retrait par rapport à une autre. Cette sensation complexe est équivalente à deux esprits en un seul corps, et prouve qu'il doit être possible d'être deux esprits dans un seul corps. Apparemment pour Scriabine, deux esprits dans un seul corps prouve que les deux esprits sont une même substance. Ici la perception simultanée montre que rouge et bleu sont au fond de même substance. Scriabine laisse ouverte la question de savoir si cette sensation simultanée est le propre d'esprits capables d'une « haute synthèse » ou si cette expérience est partagée plus largement. Que cette sensation complexe soit possible et existe prouve suffisamment pour Scriabine qu'il est donc possible d'être deux individualités, puisqu'il est possible de percevoir simultanément deux individus-couleurs.

Cette identité de substance entre deux couleurs, permettant leur perception simultanée chez certains individus, existe entre les différents sens. Scriabine ne l'évoque pas explicitement dans les *Cahiers*. Il faut ici se tourner vers le témoignage de Boris de Schloezer, devant qui Scriabine jouait au piano les esquisses de *Prométhée* transcrites.

> « [P]our Scriabine, les sons étaient toujours colorés. Ses images sonores étaient à la fois colorées et lumineuses […]. Il est incontestable que pour Scriabine lui-même, *Prométhée* était réellement lumineux et rayonnant de toutes les couleurs. Lorsqu'il jouait au piano les premières mesures du *Poème du feu* et nous indiquait qu'à tel passage, une lumière violette devait se répondre dans la salle, nous comprenions que dans sa conscience, l'accord de *Prométhée* était en même temps un son et une couleur […], un « son-couleur » original[7]. »

On retrouve ici l'idée d'une même substance du son et de la couleur, comme dans le §95 du second cahier à propos du rouge et du bleu. Le clavier de couleurs n'ajoute donc rien à la musique, il ne vient qu'exprimer la sensation du compositeur pour les auditeurs-spectateurs. Si l'on suit le texte du second cahier, il s'agit donc d'ouvrir l'auditeur à cette perception simultanée du son et de la couleur comme d'un son-couleur, équivalent à deux esprits en un seul corps, afin que l'auditeur soit éveillé par le compositeur et perçoive en lui-même l'unité des consciences individuelles, et d'abord l'unité de sa conscience et de celle du compositeur. *Prométhée* va donc plus loin que le *Poème de l'extase* ; il sort de la représentation pour accomplir cette fonction magique d'éveil des consciences individuelles à leur unité dans la conscience

[7] Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Paris, Librairie des Cinq Continents, 1975, p. 51.

divine. On comprend dès lors pourquoi Scriabine n'a pas écrit lui-même de programme. Le chœur est sans paroles : il s'agit de sortir de toute forme de narrativité, pour mettre véritablement en œuvre la fonction magique de la musique scriabinienne. *Prométhée* a donc le statut d'initiation. Si les aléas de la représentation de *Prométhée* la font apparaître comme l'une des nombreuses tentatives d'œuvre d'art totale avortée au tournant des XIXe et XXe siècles (le clavier à lumière n'a pas pu être achevé pour la première à Moscou en 1911, et celui construit pour la représentation à New York n'a jamais fonctionné), on voit qu'en réalité il participe déjà de ce que prétend être le *Mystère*. En ce sens, *Prométhée* est peut-être le véritable *Acte Préalable* du *Mystère*.

2. La critique de Kandinsky et sa pertinence

Un article du *Cavalier bleu* fut consacré au *Prométhée* de Scriabine, ce qui contribua à sa diffusion et à son succès. Dans le même almanach pourtant, Kandinsky critique le projet scriabinien, le compositeur s'en tenant selon lui à un simple parallélisme entre sons et couleurs. Et Kandinsky, se voulant ici plus musicien que Scriabine lui-même, suggère des techniques de contrepoint entre sons et couleurs, augmentant largement la palette d'effets possibles à la réunion de plusieurs sens. On lit dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* :

> « La tentative de Scriabine, déjà rappelée ci-dessus (accroître l'effet du ton musical par l'effet du ton coloré correspondant) n'est naturellement qu'une tentative tout à fait élémentaire et n'est *qu'une possibilité*. Outre la consonance de deux, ou finalement des trois éléments de la composition scénique, il existe encore les possibilités suivantes : opposition, action alternée des différents éléments isolés, utilisation de l'autonomie totale (évidemment extérieure) de chacun d'eux, etc[8]. »

Même si Scriabine dit percevoir un son-couleur unique, force est de constater que *Prométhée* prend la forme d'une mise en parallèle d'une partie musicale et d'une partie lumineuse. Le cycle des couleurs instauré pour *Prométhée* est ainsi présenté en regard du cycle des quintes de manière statique. Au contraire dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky propose un schéma dynamique des couleurs, les couleurs n'étant pas attachées à des notes, mais à des timbres ou des hauteurs en général[9].

Pourtant, Kandinsky et Scriabine partagent apparemment la même conception de l'œuvre d'art, définie en termes de vibration : « Un ensemble complexe et précis

---

[8] Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 189-190.
[9] *Ibid.*, p. 144. Cf. article de Maxime Tortellier sur Scriabine.

de vibrations : tel est le but d'une œuvre. » Mais la vibration reste individuelle pour Kandinsky : ce sont « les cordes de l'âme » qui vibrent. Même s'il existe des résonances universelles, on ne trouve pas comme chez Scriabine l'idée d'un unique mouvement vibratoire dont les consciences individuelles ne seraient que les points limites. Il ne s'agit donc pas pour Kandinsky d'abolir la conscience individuelle pour l'éveiller à la conscience divine — les résonances personnelles font que certains pleureront toujours en entendant de la musique gaie[10]. À ces consciences individuelles irrémédiablement diverses correspondent donc des relations de contraste entre les sonorités musicales, lumineuses, corporelles ou colorées. En outre, le modèle vibratoire ne fonctionne pas de la même manière dans l'argumentation de Kandinsky. Pour Scriabine il y a une seule vibration, et différents points dans cette vibration. Au contraire pour Kandinsky les différentes vibrations des cordes de l'âme entraînent des résonances. Le peintre ne peut donc pas comprendre, avec son modèle, l'unité de la substance son-couleur chez Scriabine. Il ne peut percevoir que du parallélisme dans *Prométhée*. En ce sens, Scriabine n'est pas affecté par la critique de Kandinsky. Mais dans la réalité de la performance, c'est bien un parallélisme statique que propose *Prométhée*, et la critique de Kandinsky s'avère de ce point de vue pertinente. *Sonorité jaune*, que Kandinsky publie dans le *Cavalier bleu*, semble ainsi faire directement référence à *Prométhée*. Il est noté dans l'introduction que le spectacle devait commencer par « quelques accords confus » accompagnés d'un « crépuscule bleu sombre » qui peut faire songer au violacé du premier accord de *Prométhée*. Mais par la suite musique, couleurs et danse se détachent, suivant parfois chacune leur ligne de fuite. Musicalement, cette technique se rapproche plus du contrepoint* que de la recherche scriabinienne de l'harmonie. Ce n'est donc pas un hasard si Kandinsky se montre plutôt un admirateur de Schoenberg[11].

3. L'accord synthétique et la question de l'atonalité

Ce parallélisme statique de *Prométhée*, qui émane directement de sa conception d'un son-couleur substantiel, trouve son expression proprement musicale dans la composition organisée en fonction de l' « accord synthétique », selon l'expression même de Scriabine, ce tout premier accord de *Prométhée* accompagné d'une lumière violacée. Il s'agit d'un accord de six notes composé de quartes justes (4 tons, et non 3

[10] Kandinsky, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, p. 169.

[11] Dans le *Cahier bleu*, Kandinsky consacre des pages à la peinture de Schoenberg. On connaît également la correspondance entretenue par les deux artistes, jusqu'à leur rupture amicale liée à la guerre et à la question de l'antisémitisme.

tons et un demi-ton) superposées. Sur le plan harmonique (verticalement) comme sur le plan mélodique (horizontalement), à l'exception de quelques notes de passage, Scriabine utilise l'accord synthétique ou ses transpositions. L'accord synthétique peut connaître cinq renversements différents (comme n'importe quel accord de six notes).

Il ne s'agit plus ici, *stricto sensu*, de langage tonal, puisque ce ne sont pas les importances relatives des notes de la gamme qui organisent l'harmonie en fonction de l'accord parfait, exigent la résolution de tensions ou appellent les modulations. Cela ne veut pas dire pour autant que les suites d'accords synthétiques peuvent se suivre indifféremment, selon une égale importance : les différentes transpositions de l'accord synthétique ont plus ou moins de notes communes (une, deux ou quatre), ce qui entraîne divers degrés d'attraction entre ces aspects de l'accord synthétique. Ces règles d'attraction entraînent ainsi des enchaînements fixes, car pour passer d'un aspect de l'accord synthétique à un autre n'ayant qu'une note commune, il va falloir passer par une succession d'aspects ayant quatre ou deux notes communes, jusqu'à parvenir à l'aspect souhaité. Le nombre de telles combinaisons est limité, comme le montrent les divers schémas de Kelkel pour expliquer le fonctionnement de *Prométhée*.

Les musicologues se sont interrogés sur le caractère tonal ou atonal d'un tel procédé. On a pu rapprocher le procédé scriabinien du sérialisme. Comme la série, l'accord synthétique organise la totalité de la composition, selon une suite de renversements ou rétrogradations plus ou moins liée au hasard selon les compositeurs. Ligeti reprochait ainsi à Boulez le caractère massif et statique du sérialisme intégral, l'utilisation de la série devant selon lui être assouplie pour retrouver une forme musicale à proprement parler. Il est vrai que l'écoute de *Prométhée* donne ce sentiment d'une musique fonctionnant par blocs massifs. On a dès lors un sentiment d'écoute assez statique. Mais on ne peut pas parler d'atonalité à proprement parler, car si l'accord synthétique ne met pas en place une narrativité musicale, faite de tensions et de résolutions, ses diverses transpositions ont bien divers degrés d'attraction, de sorte qu'il y a sinon une hiérarchie entre les notes de la gamme synthétique, du moins des relations magnétiques entre elles. En outre, comme dans le *Poème de l'extase*, *Prométhée* s'achève sur un accord tonal de fa dièse, tonalité classiquement considérée comme particulièrement claire et limpide, et qui décrit à nouveau l'état extatique universel final.

Pour évoquer cet entredeux, Adorno utilise la notion de « coordonnées » dans *Philosophie de la nouvelle musique*. En effet pour Adorno le problème du dodécaphonisme schoenbergien est qu'en abandonnant les différences hiérarchiques entre les notes de la gamme, les nuances structurant l'audition sont perdues. Ou bien le dodécaphonisme sombre alors dans une grisaille indifférenciée, ou bien il restaure des différences par les seuls moyens qui lui restent, c'est-à-dire des contrastes outrés[12]. Scriabine est de ceux qui ont tenté de mettre en place un autre système que la tonalité classique, mais qui n'aplatit pas toutes les nuances comme dans le dodécaphonisme. La notion de « coordonnée » est particulièrement bien adaptée pour décrire le système scriabinien organisé autour de l' « accord synthétique » de quartes étagées. Un système de coordonnées permet en effet de situer un point dans un espace selon un certain nombre de dimensions. Or l'accord synthétique organise la musique tant verticalement qu'horizontalement pour Scriabine : « la mélodie est une harmonie décomposée et l'harmonie une mélodie condensée »[13]. Contrairement à la série*, qui organise la musique essentiellement horizontalement, l'accord synthétique organise la musique tant horizontalement que verticalement, restaurant ici quelque chose de la tonalité. Par la notion de coordonnées, Adorno tente de traduire cette organisation à double dimension qui rappelle la tonalité sans sa narrativité intrinsèque, conférant une dimension spatiale à la musique. Une telle tentative est pourtant un échec pour Adorno, car ou bien Scriabine utilise l'accord synthétique comme une série — et l'on retombe dans la grisaille ou les contrastes outrés du dodécaphonisme — ou bien l'accord synthétique est un *ersatz* de tonalité utilisé par une subjectivité qui n'y croit plus, et Scriabine tombe alors dans le péché stravinskyen consistant à reprendre de vieux procédés sans y croire.

Pourtant l'accord synthétique de Scriabine, préservant les attractivités du système tonal sans sa narrativité, est particulièrement bien adapté au projet de *Prométhée* de n'être plus seulement le récit d'une future extase (d'où le maintien de la tonalité dans *Le Poème de l'extase*), mais bien d'initier l'auditeur-spectateur à cette extase. Comme les transpositions de l'accord synthétique s'attirent, par une sorte de magnétisme musical, d'un bloc, l'auditeur-spectateur doit être attiré par le magnétisme du compositeur-mage, évoqué par le titre de *Prométhée*. Selon la théorie scriabinienne de la vibration universelle, il ne faut pas comprendre cela comme une

[12] Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, p. 89.
[13] Cité par Kelkel, p. 264.

métaphore, mais bien comme ce qui se produit réellement. Certes, le titre allégorique de *Prométhée* garde encore une part de symbolisme et de représentation. Il s'avère bien cependant un degré initiatique avant l'extase définitive que constituera le projet du *Mystère*.

Concernant la synesthésie, Scriabine est bien un homme de son temps. Mais elle devient partie prenante de sa conception mystique de la musique, de sorte que *Prométhée*, loin d'être la dernière grande œuvre achevée de Scriabine avant la folie que constituerait le *Mystère*, en constitue bien le premier degré. D'après le témoignage de Boris de Schloezer, Scriabine ne semble pas avoir été contrarié plus que cela par l'échec du clavier à lumière : la partie *luce* n'est encore que la représentation de la synesthésie réelle. Sa suppression, si elle est regrettable pour l'auditeur dont la conscience n'est pas encore pleinement éveillée, ne fait finalement qu'accomplir d'autant mieux la fonction magique et initiatrice de *Prométhée*, en supprimant encore plus les dernières parcelles de représentation qui peuvent encore demeurer. On peut interpréter de la même manière la relative désinvolture avec laquelle il accepte les différents programmes proposés pour *Prométhée* par ses amis membres de la société de théosophie : il s'agit encore d'éléments représentationnels pour les « faibles ». C'est pourquoi selon nous Manfred Kelkel accorde trop d'importance à l'illustration de Delville et à ses symboles théosophiques. Le *Mystère* en revanche doit abolir toute forme de représentation tant théâtrale que musicale.

III. Le *Mystère* : de l'œuvre d'art totale à l'*opus magnum*

1. L'élargissement synesthésique. L'extase mystique n'est-elle que pornographique ?

Le projet d'un grand *Mystère*, auquel travaille Scriabine selon Boris de Schloezer dès 1904, apparaît dans un premier temps comme un élargissement de la synesthésie élaborée dans *Prométhée*. Scriabine n'utilise d'ailleurs pas l'expression d' « œuvre d'art totale » ou d' « art total », mais d' « art synthétique » : le sensible doit retrouver son homogénéité première. Ce mouvement d'élargissement est déjà décrit dans le *Poème de l'extase* :

> Je répandrai toute la gamme des arômes sur toi
> Distribuant plaisirs et tourments
> Pendant cette recréation embaumant l'air de parfums
> Tantôt délicats, tantôt puissants.
> Pendant le jeu des attouchements

Tantôt légers, tantôt plus forts.

Musique, couleurs, danse, parfums et caresses doivent désormais s'unir dans une œuvre d'art totale révélant l'unité de toutes les sensations. Scriabine imagine orgue à parfums, caresses mutuelles des spectateurs, danses collectives sur le modèle des derviches tourneurs. De ce *Mystère* il ne reste que les témoignages des discussions de Scriabine avec ses proches, les dessins du dernier carnet, et les esquisses de l'*Acte préalable*, que Scriabine s'était décidé à composer en guise d'initiation au *Mystère*.

Selon Adorno, d'une extase mystique, Scriabine serait tombé avec le *Mystère* dans une extase pornographique. Il écrit dans *Quasi una fantasia* : « Il est un point sur lequel la génération précédente a une dette envers nous : celui de la pornographie musicale… »[14]. Scriabine participerait ainsi du même mouvement que le Stravinsky du *Sacre du Printemps*, et le Wagner de *Tristan* avant lui. Au delà des connotations érotiques évidentes du *Sacre* et de *Tristan*, c'est l'idée même d'une œuvre d'art totale qui apparaît comme pornographique à Adorno, les sensations prenant le pas sur la forme musicale elle-même. L'extase scriabinienne se distingue cependant de l'extase du *Sacre du printemps*, malgré des points communs évidents (en particulier le modèle des derviches tourneurs, qui inspira autant Scriabine que Stravinsky) : si le programme du *Sacre du printemps* dans sa 3e version parle de la terre « foulée avec extase » par les danseurs, l'extase en question vise moins l'élévation au principe divin que la communion archaïque avec la terre comme telle. En outre le *Sacre* représente l'extase par le moyen terme de la danse, quand Scriabine souhaite produire l'extase du public, voire de l'humanité. En ce sens il est plus proche de l'exaspération des sens produite par le chromatisme de *Tristan*, et décrite par Nietzsche comme une sorte d'hystérie prenant les auditeurs. En outre, dans les *Cahiers* l'éveil des consciences individuelles et de l'univers entier prend bien la forme d'une rencontre érotique devant conduire *in fine* à l'extase mystique. On lit par exemple au §54 du deuxième cahier :

> « Je te couvrirai de caresses, je te torturerai, monde épuisé, et ensuite je te prendrai. Et dans cet acte divin, je te connaîtrai en tant qu'un avec moi. Je te donnerai de connaître la béatitude. »

[14] *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 19.

Le *Poème de l'extase*, qui devait initialement s'intituler *Poème orgiaque*, a des accents explicitement érotiques. Selon Boris de Schloezer, peut-être influencé par Soloviev[15], Scriabine associait le principe divin à l'éternel masculin et la création à l'éternel féminin, l'un fécondant l'autre, et l'autre aspirant voluptueusement à être réunie au principe divin. Si l'on en croit le témoignage de son beau-frère, il semble cependant que la métaphore érotique demeure une métaphore. À aucun moment dans ses carnets ou dans le programme du *Poème de l'extase* on ne trouve une comparaison de la rencontre sexuelle à l'expérience mystique, contrairement à ce qu'on peut trouver chez Soloviev par exemple dans *Le sens de l'amour*, où la sexualité se voit conférer un rôle mystique en tant que tel. Le changement de titre (de l'orgie à l'extase) pourrait laisser entendre que le vocabulaire sexuel reste métaphorique. Scriabine ici n'est d'ailleurs pas particulièrement original. La caresse entre les participants du *Mystère* doit ouvrir les consciences individuelles, et abolir les frontières du toi et du moi. N'y voir qu'une expérience pornographique, comme le suggère avec humour Adorno, est évidemment réducteur.

2. Le Mystère *et l'abolition définitive de la représentation*

Sans être anecdotique, l'aspect sexuel du *Mystère* est donc secondaire. Ce qui le caractérise d'abord est le projet d'un abandon total de la représentation, tant du point de vue musical que théâtral. Le *Mystère* doit réellement accomplir le dernier instant extatique qui n'était jusqu'alors que décrit ou annoncé dans le *Poème de l'extase* ou *Prométhée*. Le projet comprend ainsi non seulement des esquisses musicales et poétiques, mais des dessins et des schémas montrant le lieu où devait se dérouler le *Mystère*. Le modèle est ici évidemment l'œuvre d'art totale wagnérienne. Comme Wagner, Scriabine imagine un lieu spécifique pour son *Mystère*, en Inde. Dans son dernier carnet il dessine son projet d'un lieu semi-sphérique sur l'eau dont le reflet devait donner l'impression d'une sphère. Par ce symbolisme clair, le *Mystère* souligne son projet grandiose : résumer la totalité de l'univers et de son histoire pour entraîner sa consumation ultime. Mais Scriabine va plus loin que le modèle wagnérien, en abandonnant tout résidu représentationnel. Le *Mystère*, censé achever l'univers en le rendant au principe divin, doit n'avoir lieu qu'une fois. Alors que Wagner accentue l'écart entre le public et les artistes par l' « abîme mystique », le *Mystère* doit supprimer toute différence entre spectateurs et chanteurs, tous devant également

[15] *Leçons sur la divino-humanité*. Il est peu probable que Scriabine ait connu *Le sens de l'amour*.

participer à l'événement. Le *Mystère* ne doit pas seulement retrouver l'unité originelle des différents arts, comme le *Gesamtkunstwerk* wagnérien qui doit restaurer l'unité antique brisée de la musique, du théâtre, de la danse et du poème. Le *Mystère* ne fait qu'actualiser l'unité réelle des expressions artistiques, unité qui est en réalité celle de l'univers entier dans sa multiplicité. Ce projet grandiose devait coïncider, selon la pensée scriabinienne, avec la mort de l'humanité entière dans l'extase finale. Le *Mystère* devait ainsi hâter la catastrophe mondiale ultime rendant la multiplicité à son unité divine.

Le *Mystère* doit durer 7 jours, ou un multiple de 7, et faire revivre l'histoire de l'humanité avant de l'achever complètement. D'après le témoignage de Boris de Schloezer, c'est en fonction du mythe des 7 races de la théosophie blavatskyenne que Scriabine pensait résumer cette histoire de l'univers. Les participants devaient s'identifier à l'une des sept races. Il s'agit moins ici de représentation théâtrale que d'acte magique où le participant, en revêtant le masque de la force naturelle convoquée, rappelle son action passée tout en la mettant en œuvre présentement. Ce qui montre que pour Scriabine le *Mystère* est bien d'ordre magique et liturgique, c'est que la totalité de l'humanité doit entrer en extase et finalement être consumée, alors même qu'elle n'est pas censée être entièrement présente dans ce Bayreuth indien. On quitte ainsi la problématique de l'œuvre d'art totale à proprement parler, pour celle de l'*opus magnum* alchimique, comme l'a montré Manfred Kelkel en se fondant sur les lectures ésotériques de Scriabine. Le *Mystère* doit accélérer le processus de retour vers le principe divin. Il est donc l'équivalent de la découverte de la pierre philosophale, capable de transmuter les métaux et de conférer l'immortalité. Ainsi le *Mystère* ne s'achève pas à proprement parler, ou plutôt il s'achève en dieu. C'est la totalité du cosmos qui est ainsi convoqué pour le *Mystère*, par et en Scriabine, faisant clairement de ce dernier une figure christique sacrificielle : « Les animaux, les insectes, les oiseaux, tous doivent être là. Comment pourraient-ils l'être s'ils ne faisaient pas partie de moi-même ? »[16]

Ce projet qui semble fou trouve cependant des parallèles dans l'histoire de la musique occidentale plus contemporaine, et peut-être Scriabine nous semblera alors moins isolé. L'idée scriabinienne du *Mystère* éclaire pour nous les déclarations de Stockhausen concernant le 11 septembre 2001, qui avaient consternés critiques et

[16] Cité par Kelkel, p. 207.

interprètes de musique contemporaine. On se souvient qu'il avait déclaré à Hambourg le 18 septembre 2001 :

> « Ce à quoi nous avons assisté, et vous devez désormais changer totalement votre manière de voir, est la plus grande oeuvre d'art réalisée : que des esprits atteignent en un seul acte ce que nous, musiciens ne pouvons concevoir ; que des gens s'exercent fanatiquement pendant dix ans, comme des fous, en vue d'un concert, puis meurent... »

Communion de l'humanité à l'événement, mort des participants et peut-être ultimement de l'univers entier. La différence est évidemment que pour Scriabine, il s'agit d'une extase de béatitude, dont la mort physique n'est que l'aspect secondaire. L'important pour Scriabine est moins la destruction physique que la réalisation de l'essence spirituelle de l'humanité par le *Mystère*. Bien qu'à ma connaissance Stockhausen ne fasse jamais référence explicitement à Scriabine, il semble en partager plusieurs intuitions, liées à sa conception liturgique de la musique. Comme pour Scriabine, l'art est d'essence religieuse pour Stockhausen. Le modèle de l'œuvre est ainsi le buisson ardent, mettant en relation l'homme et le divin. Si la musique est acte liturgique, il lie donc passé, présent et avenir. Il n'y a ainsi aucun sens à vouloir la répéter, ou la mettre au répertoire. À l'image du *Mystère* scriabinien, Stockhausen rêve une musique n'ayant lieu qu'une seule fois — à l'époque de *Kontakte* dans les années 1960 il imagine des lieux où l'œuvre serait exécutée en continu, permettant aux auditeurs d'aller et venir et de rester le temps voulu, l'important n'étant plus la narrativité de l'œuvre mais la durée comme telle. La musique appelle ainsi une écoute méditative, en dehors du temps du récit tonal avec ses tensions, développements et résolutions. Si l'on songe à une œuvre comme *Inori* (1974), la création musicale se confond ici avec l'élaboration d'une cérémonie religieuse. La pièce est d'ailleurs sous-titrée *Adoration pour un ou deux solistes et grand orchestre*. Les solistes font des gestes tirés de toutes les cultures religieuses en parallèle avec la musique, laquelle doit résumer toute l'histoire de la musique depuis ses origines (rythme, dynamique, mélodie, harmonie et polyphonie). *In fine* cette histoire accélérée de la musique est une prière de l'univers entier, puisque pour Stockhausen le cosmos lui-même est d'essence musicale — c'était l'objet de la pièce *Kreuzspiel* de 1951 durant la période

pointilliste de Stockhausen[17]. Si l'on ne considère pas la déclaration de Stockhausen en 2001 comme une preuve de sénilité, mais comme éclairant le reste de son œuvre, on ne peut faire que le rapprochement avec Scriabine. Comme *Prométhée*, il faut considérer des œuvres telles qu'*Inori* ou le cycle *Licht* comme des initiations à une œuvre universelle devant conduire à la consommation finale du monde et du temps.

3. L'échec du Mystère *et l'*Acte préalable

Stockhausen conserve cependant dans le cycle *Licht* des éléments représentationnels (lutte de Saint Michel et de Lucifer, etc.) dont ne voulait plus Scriabine dans le *Mystère*. Evidemment un tel projet suppose que le compositeur soit une sorte de messie pour l'humanité, capable de réellement hâter la récapitulation de toutes choses en dieu. Il semble que de même que dans le *Poème de l'extase*, la joie de l'Esprit libre est traversée par le doute[18], Scriabine ait douté dans les derniers mois de sa vie de la réalité de sa tâche, ou du moins de la possibilité effective de la réaliser.

> « Je te jure que si j'étais convaincu qu'il y ait quelqu'un de plus grand que moi qui soit capable de créer sur terre une joie que je ne suis pas en mesure de donner, je m'écarterais immédiatement, je lui céderais la place, mais moi-même, je cesserais évidemment de vivre. »[19]

Reprenant à partir de 1913 les esquisses musicales et poétiques pour le *Mystère*, il conçoit un *Acte préalable*, c'est-à-dire un rite préparatoire au grand *Mystère* final. Reprenant tous les éléments réalisables du *Mystère*, l'*Acte préalable* retrouve des éléments représentationnels. Dans l'esprit de Scriabine, il a d'ailleurs vocation à être exécuté un grand nombre de fois, comme n'importe quelle œuvre du répertoire. L'*Acte préalable* devait ainsi représenter la totalité de l'histoire de l'univers et l'extase finale, afin de préparer l'humanité à sa véritable consommation qui devait avoir lieu lors du *Mystère*. En revanche, comme dans le *Mystère* ultime, Scriabine voulait supprimer l'opposition entre public et interprètes, tous devant en même temps être partie prenante de la reproduction de l'histoire de l'univers. Mais avec l'*Acte préalable*, Scriabine composait avec la réalité : alors que le *Mystère* était rêvé en Inde, l'*Acte préalable* devait trouver place à Londres. Il ne devait pas convoquer la totalité

---

[17] « Les sons sont pareils aux étoiles le soir. On pense que c'est un chaos, mais quand on commence à l'étudier, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une composition fantastique qui est cohérence, avec ses constellations, ses planètes. » Stockhausen dans une déclaration à Radio-France en 1988.

[18] « Lassé de jouissance, / De jouissance et non de vie, / L'esprit prend son envol / Pour le royaume de la douleur et de la souffrance. Le doute le hante. »

[19] Cité par Marine Scriabine, p. XV.

de l'humanité, mais était réservé à un cercle d'initiés. En outre, Scriabine abandonnait dans l'*Acte préalable* la danse, et devait prendre la forme d'un *oratorio*. On peut donc dire que l'*Acte préalable* signe la prise de conscience d'une impossibilité du *Mystère*, ou en tout cas de son improbable réalisation du vivant de Scriabine.

Conclusion

La conception mystique de la création artistique chez Scriabine a d'abord signifié l'expression d'une expérience mystique individuelle, pour tendre ultimement vers un sens fort où la création artistique est l'expérience mystique véritable du compositeur comme des auditeurs. Ce faisant il rendait toute création effective impossible. L'oscillation du *Mystère* entre œuvre d'art totale et grand œuvre alchimique montre la contradiction d'un tel projet, et éclaire peut-être en retour les ambiguïtés intrinsèques du projet d'œuvre d'art totale en général.

Maud POURADIER
Université de Caen - Normandie
Identité et Subjectivité - EA 21/20

.