

# LE MENESTREL

5015. - 94<sup>e</sup> Année. - N<sup>o</sup> 24.

Vendredi 10 Juin 1932.

## PSYCHOLOGIE ET MUSIQUE

A Messieurs les Professeurs Lesage et Richet.



BIEN que le *Ménéstrel* s'intéresse surtout aux questions exclusivement musicales, je crois intéressant de présenter aujourd'hui à ses lecteurs quelques-unes des dernières théories psychologiques de la musique.

N'est-il pas utile, en effet, de comprendre clairement les « raisons » de la musique, de rechercher, en quelque sorte, les rapports exacts de l'audition musicale et de l'âme de l'auditeur, et de savoir par quel mécanisme physiologique se fait l'audition ?

Nous nous en tiendrons à trois points de vue essentiels dans la philosophie contemporaine : les théories physiologiques de l'audition, la théorie bergsonienne de la qualité, la théorie freudienne de la satisfaction des désirs refoulés.

Il est regrettable que peu d'auteurs se soient attachés à ces intéressants problèmes permettant de construire, parallèle à la courbe d'évolution de la psychologie, une courbe d'évolution de la philosophie musicale.

### Théories physiologiques de la musique.

Nous ne ferons pas ici de la physiologie à proprement parler, citant seulement les principales thèses (énoncées le plus souvent par des psychologues) de l'audition, et nous permettant de conclure par une théorie nouvelle.

Selon Helmholtz, le mécanisme de l'audition serait le suivant : sachant que, dans une partie de l'oreille interne, repose sur une série de cordelettes un tunnel d'organes auditifs (comme le montre la figure ci-contre), il suppose que chaque organe (organe de Corti) entre en vibrations pour un son déterminé et que, par sympathie, une cordelette (fibre basilaire) agit en résonateur et en renforce le son.

Si astucieuse que soit cette théorie, les psychologues et les physiologistes n'eurent pas de peine à en démontrer l'inexactitude : trop peu de différence entre chaque organe, impossibilité de différences nettes de vibrations, trop de complexité dans l'appareil auditif, etc.

La théorie d'Ewald simplifia les choses : la membrane basilaire, constituée par toutes les fibres soutenant le tunnel, entrerait tout entière en vibrations à chaque excitation sonore, mais selon des modes différents pour chaque son. Quelques psychologues, comme M. le professeur Lesage, penchent nettement pour cette théorie.

Pendant, ses difficultés sont aussi grandes que pour celle d'Helmholtz : quasi-inutilité des organes de Corti,

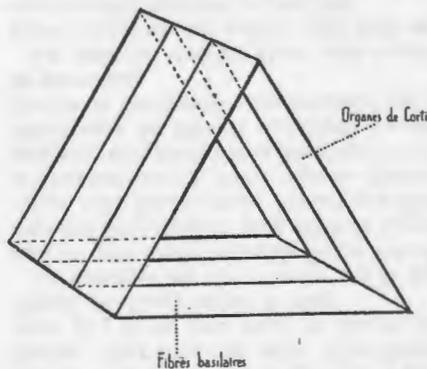
infinité de vibrations (ce qui est pratiquement impossible), trop de simplicité dans l'appareil auditif, etc.

A notre avis, la physiologie devra confondre ces deux théories pour parvenir à la vérité.

Signalons toutefois, d'abord, que les vibrations inégales du tympan séparent les bruits des sons : Les bruits parviennent aux taches acoustiques, qui se trouvent dans une autre région de l'oreille et ont leurs cellules auditives propres. Les sons parviennent au contraire au système basilaire.

Ainsi donc, cette partie de l'oreille interne ne fonctionne que pour le système musical (parole, sons très nets, musique instrumentale).

Dans de telles conditions, il semble plus simple d'assimiler le tunnel de Corti et sa membrane à un harmo-



nium en miniature : suivant la hauteur, on pourrait dire l'octave si ceci ne réduisait trop l'étendue harmonique des sons actuellement ouïs, la membrane basilaire prend une tension spéciale : le clavier d'harmonium ira de la note A à la note M par exemple. Cette tension, ordonnée par les premiers sons, impose aux organes de Corti la tonalité, la hauteur adoptées. Et maintenant des groupes d'organes de Corti vont résonner pour certains sons, suivant un ordre fixé. Les notes de l'harmonium iront de A à M.

Mais si, soudain, on change de hauteur du son, la membrane prend une nouvelle tension A' M'. Ce seront encore les mêmes groupes d'organes qui réagiront pour les sons nouveaux, mais suivant la nouvelle hauteur imposée par la membrane basilaire.

Simplifions, pour mieux faire comprendre, et supposons que l'oreille humaine ne puisse entendre que quatorze sons (nous ne tenons pas compte de la vérité du solfège, ne voulant que donner un exemple clair).

Eh bien, si l'on joue les sept premières notes : do, ré, mi, fa, sol, la, si, la membrane basilaire aura pris une tension correspondant à cette première octave, et les groupes d'organes de Corti auront réagi le premier pour do, le second pour ré, le troisième pour mi, etc.

Si maintenant l'on joue les sept dernières notes continuant cette série : *do, ré, mi, fa, sol, la, si* de l'octave supérieure à la précédente, la membrane basilaire aura pris une tension correspondant à cette seconde octave, et les groupes d'organes de Corti, qui réagissent toujours suivant un même son- mais dont la tension basilaire modifie la hauteur, réagiront : le premier par *do*, le second par *ré*, le troisième par *mi*, etc... de cette seconde octave.

En réalité, on déplace le clavier d'harmonium vers une autre octave : les touches et les notes ne changent pas, la hauteur seule varie.

Cette thèse est nouvelle, et nous croyons fermement qu'il est bon de l'indiquer.

### Théorie bergsonienne de la qualité.

Le plus grand philosophe de notre siècle — j'allais dire : le plus grand philosophe de l'histoire — M. Henri Bergson, est un musicien : ses œuvres l'avouent, son style en est l'incontestable preuve.

Il est une théorie bergsonienne qui intéresse particulièrement les musiciens : c'est la théorie de la qualité.

Pour M. Bergson, l'intensité des sensations n'existe pas : il n'y a en réalité que des différences de qualité. Disons, pour simplifier, que la sensation passe par diverses qualités dont le processus crée l'idée d'intensité.

Par exemple, si nous enfonçons une aiguille dans notre chair, nous disons que l'intensité de la sensation (c'est-à-dire la douleur) s'accroît. En réalité, nous subissons successivement une piqûre superficielle, une piqûre dermique, une piqûre moyenne, une piqûre profonde, qui sont autant de qualités différentes de la même piqûre. Mais le progrès ininterrompu de l'aiguille donne l'impression d'une même piqûre et d'une seule sensation de douleur qui s'accroît, s'intensifie continuellement. C'est par des considérations musicales que de nombreux psychologues se sont opposés à cette théorie. J'ai eu l'honneur de présenter une brève note sur cette thèse à M. le Directeur de l'École Normale de Musique, et celui-ci m'a répondu que la thèse bergsonienne ne ferait que s'opposer aux idées de *forte* et de *piano* et s'appuyait sur des subtilités. Je regrette d'être obligé de contredire aujourd'hui cet éminent directeur, mais la théorie du grand philosophe, si délicate et peut-être subtile qu'elle soit, est absolument vraie au point de vue musical, et ceci est facile à démontrer.

Si nous jouons sur un piano la note *la* en pianissimo et ensuite la note *la* en piano, nous avons en réalité, du fait même de la différence de toucher, joué deux notes d'une qualité différente, un *la* pianissimo et un *la* piano. Certes, répondent les antibergsoniens, mais si un instrument à vent joue un *la* forte et affaiblit progressivement le son jusqu'à aboutir au *la* pianissimo ?

Il n'y a là encore qu'une apparente sensation d'intensité. En réalité, l'instrumentiste est passé successivement par les étapes : forte, mezzo, piano, pianissimo, de même que l'aiguille passe successivement, dans le cas de la piqûre, par les différentes couches de l'épiderme et du derme.

Si, en même temps que le cor souffle en diminuéndo, un pianiste frappe à temps séparés, la même note dans la nuance correspondante, il a, lui, reproduit les différentes étapes du son, les différentes qualités du son, et l'intensité apparente n'est donc que la chaîne

continue des différentes qualités, liées entre elles par un processus adéquat. Les nuances n'en existent pas moins : elles ne font qu'indiquer une variation qualitative continue.

Seule la différence de qualité existe en fait si la différence d'intensité est, dans le cas de l'instrument à vent, la seule illusion perceptible.

Cette théorie est intéressante et montre l'universalité de la connaissance de M. Henri Bergson.

### Théorie freudienne de la satisfaction des désirs refoulés.

Je n'ai pas l'intention d'exposer ici la théorie remarquable, mais exagérée dans ses applications supposées, du grand psychologue viennois.

Mais il est curieux de constater que la théorie du docteur Freud explique mieux que toute autre les raisons psychologiques de la musique.

Chaque désir que nous devons refouler pour obéir à la loi morale de la société, devient en nous une force latente qui s'ajoute au bilan de notre inconscient. Tel désir amoureux qui a dû être refoulé devient en nous une force érotique qui, ne pouvant s'exprimer officiellement, cherchera une issue frauduleuse : elle s'exprimera par le jeu (ceci étant la théorie d'un disciple de Freud, M. Carr) ou par le rêve.

La musique est donc avant tout le moyen d'expression de nos désirs refoulés. Telle marche de Wagner exprime nos orgueils, telle valse de Chopin nos mélancolies, telle Béatitude de Franck nos désirs d'élévation et de sanctification, telle page de Massenet nos désirs sensuels, telle plaisanterie debussyste nos désirs de gaieté, telle sonate de Mozart nos désirs de repos, telle symphonie de Beethoven tous les désirs (et tous les aveux) de notre âme.

La musique devient alors une nécessité psychologique, ce qui ne lui enlève rien, bien au contraire, de son caractère spirituel et idéaliste.

\* \*

Je crois avoir exposé ici les trois problèmes de la psychologie contemporaine s'attachant le plus étroitement à la musique.

J'espère qu'ils sauront intéresser les lecteurs vraiment musiciens de l'excellente revue qui donne aujourd'hui l'hospitalité à ces considérations musico-philosophiques.

Maurice BOUVIER-AJAM.

## LA SEMAINE MUSICALE

Opéra-Comique. — *Second spectacle de la Saison Russe.*

Entre deux ballets déjà connus, *Étude* de J.-S. Bach et *la Princesse Cygne* de Rimsky-Korsakoff, a été intercalé un court opéra en deux tableaux de Rimsky-Korsakoff : *Mozart et Salieri*, d'après un poème de Pouchkine, poème assez étrange qui donne de la mort prématurée de Mozart une explication imprévue. Salieri, jaloux de son génie, l'aurait froidement empoisonné à l'issue d'un souper. Ces deux tableaux développent de manière assez languette cette mince et ahurissante histoire. Ils donnent l'occasion d'entendre d'importants fragments du *Requiem* de Mozart, intercalés dans l'ouvrage qui ne semble avoir été conçu que pour