

LA MUSIQUE ET LA PSYCHOLOGIE

De tout temps, les rapports de la musique et de la psychologie ont éveillé la curiosité des philosophes, et le problème compliqué de l'expression musicale fut un de ceux qui préoccupèrent le plus les esprits en suscitant d'ardentes querelles esthétiques. Ce problème, par les solutions qui lui furent données, a reflété tour à tour les divers systèmes philosophiques dont les définitions successives attribuées à la musique subissent en quelque sorte l'empreinte. C'est ainsi que, pour les Idéalistes, la musique contient la forme des choses éternelles, que Schopenhauer la déclare capable d'exprimer les sentiments indépendamment de leur représentation dans l'âme, que les Hégéliens l'appellent « le langage de l'âme jouissant en paix de son bonheur », qu'Helmholtz et les Physiologistes lui dénie le pouvoir d'exprimer aucun objet réel, et prétendent que le son n'a d'autre raison d'être que lui-même, enfin qu'aux yeux d'Herbart, d'Hanslick et de Beauquier, l'œuvre d'art vaut seulement par sa forme, c'est-à-dire par les rapports établis entre ses divers éléments (1). Toutes ces définitions, quelque incomplètes qu'elles soient, renferment pourtant chacune une portion de vérité, mais le tort de la plupart de leurs auteurs fut de se confiner dans l'apriorisme, et de situer la mu-

(1) M. Combarieu, dans son intéressant ouvrage sur les *Rapports de la Musique avec la Poésie*, a très clairement exposé la question des diverses définitions de la musique.

sique à la place fixée d'avance par eux au sein de vastes systèmes construits de toutes pièces.

De nos jours, la musique se retrouve en face de la psychologie d'où les méthodes modernes s'efforcent de rejeter l'apriorisme en lui substituant les procédés de l'expérimentation.

Disons de suite que la psychologie musicale est encore dans l'enfance, car elle touche à trop de sciences non encore parvenues à maturité; mais, tout incomplète et balbutiante qu'elle s'offre à nous, elle a cependant acquis une méthode de travail. On a compris que trop longtemps on avait négligé de sérier les questions qu'elle soulève, qu'en partant de ce terme trop complexe et trop vaste : la musique, on ne pouvait aboutir qu'à des constructions métaphysiques, et on a commencé à étudier de proche en proche les divers facteurs qui constituent le phénomène musical dans la conscience, à savoir : la sensation sonore, la perception sonore et l'éveil des images corrélatives de cette sensation et de cette perception.

§

Un livre récent de M. Dauriac (1) s'applique au moyen d'ingénieuses analyses à scruter ce qui se passe entre le plaisir ressenti par l'audition musicale et l'impression sensorielle. L'auteur y défend l'introspection et les méthodes de l'ancienne psychologie, et se propose de procéder en quelque sorte à un travail préparatoire destiné à isoler et à dégager les phénomènes avant de les soumettre à l'expérimentation objective. Parmi les fonctions musicales communes à tous les hommes, il distingue l'oreille, l'intelligence, la mémoire, l'imagination et la sensibilité affective, et sépare soigneusement l'acoustique psychologique de la psychologie musicale, dont il délimite avec précision les domaines respectifs.

Nous considérons que l'acoustique psychologique tient lieu de préface naturelle à tout travail de psychologie musicale, car elle traite de la sensation sonore et du pouvoir psychique exercé par le son considéré en lui-même. Le son agit sur notre sens auditif par trois qualités distinctes : la hauteur, l'intensité et le timbre, et c'est à l'étude des actions résultant de ces trois facteurs sensoriels que s'est adonné M. Carl Stumpf dans ses beaux travaux de « Tonpsychologie ».

(1) *Essai sur l'Esprit musical*, par Lionel Dauriac. Alcan, 1904.

Or, de ces travaux résultent déjà de fort intéressantes constatations. On pourrait croire, par exemple, que les diverses modalités de la sensation sonore sont sensiblement les mêmes chez des individus doués du même degré de culture. Il n'en est rien, car M. Stumpf révèle l'existence de nombreuses erreurs dans ce qu'il nomme les « Sinnesurtheile » ou jugements de sens. On se trompe fréquemment sur la hauteur, sur l'intensité, sur le timbre des sons, et le psychologue berlinois a enregistré à cet égard les plus étonnantes variations de jugement, divergences que M. Dauriac explique en remarquant que tout « jugement de sens » est un jugement de reconnaissance impliquant une comparaison ; la sensation évoque une image, et c'est sur cette image substituée à la sensation que s'opère, par voie détournée, le jugement.

Les modalités de hauteur et d'intensité ont fait supposer qu'il existait un espace sonore. Qu'entend-on par les expressions de « sons hauts » et « sons bas », de « sons éloignés » et « sons rapprochés » ? Sont-ce là de simples métaphores ou convient-il d'y voir une conscience vague de la spatialité sonore ? Autrement dit, nos sensations auditives contribuent-elles à préciser pour nous la notion d'espace ? Tout le monde est d'accord pour rattacher cette notion aux sensations visuelles, tactiles et musculaires. M. Heller a mis en lumière que les aveugles possèdent le pouvoir d'avoir des représentations de l'espace au moyen des deux fonctions du toucher, dont l'une se trouve liée au mouvement des membres, et dont l'autre concerne le sens du « lieu de la peau » qu'on appelle le *seuil*. Mais plusieurs psychologues vont plus loin et admettent l'espace sonore ; nous citerons, en particulier, Wundt et Münsterberg. M^{me} Jaëll est « tentée de croire que les sons, sous l'action d'influences inconnues sont compressibles et dilatables (1) ; » elle ajoute que « le déroulement des sons n'est qu'un genre de perspective ». Enfin, M. Landormy a signalé une curieuse analogie entre notre construction de l'espace et celle de l'échelle sonore qui, comme l'espace, présente la propriété d'être homogène et toujours semblable à elle-même (2).

A cela on objecte avec M. Lechalas que, pour que nous

(1) *L'Intelligence et le Rythme dans les mouvements artistiques*, par Marie Jaëll. Alcan, 1904.

(2) *Revue philosophique*, août 1904.

soyons en mesure de percevoir les objets avec précision, il importe que chaque point de l'objet impressionne un point déterminé de l'organe sensoriel. Dans ces conditions, l'ouïe semble devoir nous prêter un faible secours, « puisque les vibrations sonores n'assurent point la convergence sur un même point de l'ébranlement occasionné par un point déterminé de l'espace sonore (1) ». Néanmoins, il est en notre pouvoir de localiser, jusqu'à un certain point, nos sensations auditives, et quelques animaux dont l'oreille est douée d'un pavillon mobile, comme le cheval, paraissent également aptes à de semblables localisations. Maintenant, localisons-nous dans un espace sonore, proprement dit, ou simplement dans notre espace visuel et tactile? La question est encore bien obscure.

Les auteurs qui ont cherché à expliquer les expressions de « sons hauts » et de « sons bas », tels que MM. Souriau et Combarieu (2), s'accordent pour reconnaître l'existence d'un rapprochement entre les sensations musculaires et les sensations auditives, et, de ce point de vue, il serait loisible d'envisager l'organe auditif comme apportant un complément à notre notion d'espace. N'oublions pas que Kant érigeait l'espace en forme de la sensibilité tout entière.

De plus, si avec les évolutionnistes on considère le tact comme le sens primordial dont sont issus tous les autres par voie de différenciation, on peut admettre qu'en parlant « spatialement » de l'ouïe, nous utilisons « un souvenir conservé de son ancienne origine ».

L'étude des sons simultanés nous conduit aux curieux travaux de MM. Preyer, Stumpf, Meyer et Faist. M. Stumpf essaie de rendre compte du phénomène encore obscur de la consonnance et de la dissonance, par ce qu'il appelle la « Verschmelzung » ou fusion des sons simultanés (3). Il a déterminé, à cet effet, le « degré de fusibilité » des différents sons, c'est-à-dire le coefficient suivant lequel les différents sons provoquent, par leur résonance simultanée, une impression résultante unique. Plus le degré de fusibilité des sons composants est élevé,

(1) *Etudes esthétiques*, par G. Lechalas.

(2) M. Combarieu les rattache aux trois registres de la voix et à leurs situations respectives : bas (poitrine), moyen (palais), haut (tête).

(3) M. Dauriac est arrivé aux mêmes conclusions dans ses articles sur la « Psychologie du musicien ».

moins on perçoit distinctement les sons constitutifs de l'accord. Les expériences ont été effectuées par M. Faist au moyen de l'orgue, et ont porté sur 14 intervalles distincts allant de l'octave à la seconde majeure. Au point de vue de la fusion, la quarte se situe entre la quinte et la tierce, résultat qui correspond à l'évolution historique de la consonnance, puisque celle-ci, partie de l'octave et de la quinte, s'est acheminée progressivement vers la quarte, puis vers les tierces et les sixtes.

D'autre part, MM. Binet et Courtier se sont occupés des phénomènes physiologiques qui accompagnent l'audition des accords, et ils ont constaté que cette audition ne trouble pas la régularité de la respiration et n'en modifie pas l'amplitude. Pour enregistrer une accélération de la respiration, il faut faire intervenir un nouveau facteur, le temps, en provoquant une succession plus ou moins rapide des accords; on remarque alors que l'accélération varie en raison directe de la vitesse avec laquelle s'opère cette succession. M. Guibaud a étendu à un grand nombre de sujets des expériences de cette nature, et aboutit aux mêmes conclusions.

§

Toute mélodie, ou succession de sons, nécessite, afin d'être perçue comme telle, une synthèse des sensations produites par chacun des sons qui la composent. C'est à l'intelligence musicale qu'échoit, selon M. Dauriac, cette fonction synthétique; c'est elle qui procure la perception de la forme, du continu sonore, dont elle apprécie la logique intérieure et les dispositifs « architecturaux ».

Mais, dira-t-on, que faut-il entendre par forme sonore? Jusqu'à quel point sommes-nous en droit d'attribuer à une succession de sons une dénomination empruntée, semble-t-il, aux sensations et perceptions visuelles? Essayons de la justifier, et, pour cela, considérons la forme comme la trace « perceptible d'un mouvement » ayant pour origine un « sensible commun ». Dès lors, nous parvenons à concevoir la possibilité de déposséder le sens visuel de son monopole morphologique. D'ailleurs, n'est-il pas deux manières d'envisager la forme, une manière statique qui ne comporte que la mise en action de la vue ou du tact, et une manière dynamique, s'attachant non plus seulement à la trajectoire parcourue par un

corps en mouvement, mais bien à ce corps lui-même? Sommes-nous sûrs que, dans le cas où nous percevons, non pas une forme réalisée, mais une forme *qui se fait*, notre sens visuel constitue notre unique procédé d'observation? M. Souriau remarque que, dans ce cas-là, nous ne parcourons pas la figure des yeux, car l'image se brouillerait sous notre regard, mais que la perception que nous en acquérons pourrait bien provenir de celle du mouvement virtuel de ceux de nos membres capables de tracer cette figure (1). Nous trouvons donc, ici le phénomène moteur indissolublement lié à la perception de forme, et une intéressante étude de M. de Hornbostel parue récemment (2) confirme les inductions de M. Souriau, en montrant l'importance qu'affirme le « mouvement mélodique » par rapport à l'impression résultante et à ses modalités dynamiques. C'est, en effet le « mouvement mélodique », autrement dit l'allure ascendante ou descendante de la mélodie, la multiplicité ou la rareté de ses oscillations, qui frappent le plus l'auditeur et se gravent le plus aisément dans sa mémoire. L'influence du rythme proprement dit apparaît comme beaucoup plus faible; la preuve, c'est que différentes mélodies de même rythme paraîtront toutes dissemblables, tandis que la parenté de deux mélodies de rythmes distincts, mais de même mouvement mélodique, s'imposera avec force.

En étudiant le rôle de la mémoire dans la perception musicale, M. Dauriac se rencontre sur ce point avec l'auteur allemand. Il constate effectivement les façons fort singulières dont s'exerce la mémoire musicale peu sûre en matière d'intonation et de rythme, mais plus sensible au degré, à la valeur des intervalles, à la direction du mouvement mélodique. Eh bien, cette impression persistante du mouvement mélodique correspond à une mimique intérieure et inconsciente; elle enregistre le geste extérieur correspondant à ce mouvement. La plupart des danseurs ne dansent que le rythme de polka ou de valse, quelle que soit la mélodie de la danse qu'ils exécutent. Si, au contraire, le danseur veut danser la mélodie, tentative que M^{lle} Isadora Duncan a réalisée avec les sonates de Beethoven, au grand scandale de nombre de mélomanes à courte vue,

(1) On peut consulter à cet égard les intéressantes études de M. Souriau sur *l'Esthétique du mouvement*.

(2) Article de la *Zeitschrift der Internationaler Musik Gesellschaft* d'août 1904.

ses mouvements se plieront aux sinuosités de la mélodie. Considérez un chef d'orchestre ; ne danse-t-il pas la symphonie qu'il dirige, et sa mimique ne consiste-t-elle pas en la transposition des gestes de l'orchestre ? Ne parvient-il pas à donner, par les mouvements de ses bras, par le jeu varié de ses attitudes, une traduction visuelle des formes sonores émises par sa phalange d'instrumentistes ? M. Jean d'Udine a écrit là-dessus des pages très fines et très pénétrantes. On peut encore citer, dans le même ordre d'idées, les curieuses expériences de M. Albert de Rochas sur les rapports de la musique et du geste. M. de Rochas a photographié les attitudes diverses que prend un sujet hypnotisé, à l'audition d'une phrase musicale dont on modifie les divers éléments. Qu'il y ait corrélation de mouvements musculaires et d'impressions auditives, c'est encore ce qui ressort des phénomènes d'adaptation des muscles du larynx, phénomènes que l'on peut observer durant une audition. Chez tout auditeur non atteint de ce que M. Dauriac qualifie de « surdité musicale » le chant écouté se reflète en une sorte de chant intérieur, et M. Lechallas a justement remarqué que l'on fixait la hauteur d'un son incertain en recourant à ce chant intérieur ; le même fait a été constaté par Stricker à l'endroit du discours d'un orateur dont on cherche à se remémorer les intonations diverses, et il demeure évident que de pareilles constatations peuvent valablement s'appliquer à la musique. La sensation et la perception sonores suscitent l'émotion musicale dont l'intensité et le profond retentissement dans l'organisme, tant de fois signalés, ont donné lieu à plusieurs théories parmi lesquelles nous citerons celle de M. Lechallas (1). Suivant cet auteur, le mode d'action de la musique dépendrait des relations étroites qui existent entre le nerf pneumo-gastrique et le nerf auditif, relations si étroites que l'un ne peut entrer en ébranlement sans que cet ébranlement se communique à l'autre. Etant données les importantes fonctions que le nerf pneumo-gastrique remplit vis-à-vis de l'organisme tout entier, on comprendrait ainsi pourquoi la musique nous émeut si profondément, et pourquoi l'émotion qu'elle occasionne se répercute jusque dans les moindres replis de nous-mêmes.

(1) *Revue philosophique*, tome XVII, 1894.

§

Le problème de l'expression musicale est lié à des faits de suggestion, et suppose l'éveil d'images de différentes sortes. Aussi M. Dauriac peut-il écrire avec raison qu'il n'y a pas de musique expressive au regard de ceux qui manquent d'imagination. En l'état actuel de nos connaissances, ce problème ne peut être entièrement résolu ; tout au plus sommes-nous capables d'en débayer un peu les abords.

On a beaucoup hésité et beaucoup varié sur le degré d'exactitude qu'on a entendu conférer à l'expression musicale. Tandis qu'Hanslick déclare la musique inapte à exprimer un sentiment déterminé, Engel la considère comme la révélation directe et immédiate de l'homme intérieur, et Schubart, d'accord en cela avec Pœlitz et Greel, affecte à chaque sentiment une traduction sonore aussi fidèle qu'exacte. Plus modeste et plus vague, Reicha dit qu'elle « parle le langage du sentiment », et Ch. Levêque lui reconnaît le pouvoir d'exprimer ce qu'il y a de commun entre le sentiment et le mouvement, définition qui laisse transparaître une idée des plus fécondes.

Nous savons, par les expériences de Wundt, que chaque son isolé, simple ou complexe, provoque chez le sujet qui l'écoute des mouvements émotionnels, en d'autres termes, qu'il possède un « ton affectif ». Nous savons, en outre, que, depuis des siècles, on a attribué à certains mouvements mélodiques, à certains intervalles, des propriétés d'expression sentimentale, et l'histoire de la musique enseigne que c'est principalement l'utilisation des tierces et des sixtes qui a accentué l'apparition du sentiment dans la musique. A cet égard, les témoignages des théoriciens fournissent d'amples renseignements ; Zarlino nous apprend qu'il y a des tierces qui déclinent vers la tristesse, qui sont languides et qui peuvent assombrir une cantilène. A la quinte, on associe des sentiments virils et militaires, à la sixte une expression douloureuse dont Wagner s'est servi dans le Prélude de *Tristan*. Quant aux septièmes qui se rencontrent déjà dans les œuvres de Palestrina et de Pierre de la Rue, leur caractère est depuis longtemps fixé.

Ce caractère de fixité correspond sans doute à quelque chose d'objectif et ne saurait être qualifié d'arbitraire ; il a pour lui la sanction du temps. M. Goblot remarque qu'il est des accords

éclatants consistant en altération ascendante d'une des notes de l'accord parfait ; l'altération de la quinte donne un accord très brillant de quinte augmentée qu'Haydn a employé pour dépeindre le « Lever du Soleil » dans *la Création*. Gluck se sert fréquemment (*Alceste, Armide, Iphigénie en Tauride*) d'une succession caractéristique de septième diminuée et de sixte augmentée corrélative d'une impression de douleur, de déchirement. Il en est de même chez les musiciens modernes : Schumann avec ses basses chromatiques, Wagner avec son chromatisme fluent, M. Debussy, en heurtant les sonorités sans les rattacher à une tonalité, en faisant se succéder des quintes, des quartes, des neuvièmes, agrandissent le clavier expressif, et chaque maître possède des formules spéciales, des schèmes typiques, significatifs de sa manière.

Sur le terrain rythmique, l'observation conduit à des constatations analogues. Là encore, des schèmes rythmiques, des successions caractéristiques de valeurs, définissent les compositeurs et la façon dont chacun d'eux entend réaliser l'expression sentimentale. Mais, si on rapproche les parties communes de ces diverses manières d'être de la mélodie, si on en supprime la marque personnelle de chaque musicien, si on élimine tout ce qui provient des coefficients individuels, pour ne rechercher que les similitudes et les points de contact, n'arrive-t-on pas à dégager des équivalences expressives, des sortes de photographies sonores du tréfonds de chaque grande catégorie de sentiments ? Jusqu'à présent aucun travail méthodique n'a été effectué dans ce sens. Il paraît cependant probable que la multitude des formules, en dépit de la variété de chacune d'elles, s'enregistrerait sous des types susceptibles d'une certaine constance. Que de recherches à poursuivre sur le pouvoir expressif de la modulation, sur la valeur et la couleur dévolues aux diverses tonalités, sur les conséquences expressives du passage des quintes graves aux quintes aiguës et vice-versa !

Demandons-nous donc sur quoi se fonde la puissance d'expression de tant d'éléments musicaux ; sans doute il y a bien à faire la part de l'imitation, de la reproduction des cris, des plaintes, des sanglots, mais ce n'est là qu'un procédé étroit, d'une application très limitée. C'est par l'éveil d'images, images motrices, visuelles ou psychologiques, ces dernières génératrices « d'états d'âme sans âme », ainsi que, très sub-

tilement, l'exprime M. Dauriac, que s'exerce la suggestion de la musique, et encore convient-il de remarquer que la plupart de ces images peuvent, en dernière analyse, se ramener à des images motrices. Déjà nous nous apercevons à première vue de la fréquence de ces dernières, et les termes de « musique entraînant, enlevante, » etc., sont là pour nous le prouver, aussi bien que les mouvements corporels observés chez tant d'auditeurs, tels qu'oscillation de la tête et battement des pieds. Mais il y a plus, et le fondement dynamique de l'expression, pressenti par nombre de psychologues, a reçu récemment d'intéressantes justifications.

C'est ainsi qu'en définissant la musique en fonction du mouvement, M. Griveau se rapproche de Ch. Lévêque; « elle est, dit-il, la transcription sonore systématisée de tous les mouvements secrets provoqués en nous soit par la perception du monde extérieur, soit par celle de nos propres états physiologiques ou psychiques (1). »

D'un autre côté, M. Charles Henry, s'efforçant de découvrir le principe universel capable de régir le caractère esthétique des excitants de toute nature, formule une théorie dont les applications méritent peut-être quelques critiques, mais qui, comme le dit très judicieusement M. Lechalas, semble découler d'une idée géniale. Cette idée la voici : « Les différents excitants provoquent (des réactions motrices lesquelles peuvent servir à la réduction de toutes les lois spéciales à l'unité (2). » De telle sorte que le mouvement tiendrait lieu de commune mesure à toutes nos sensations et que par là s'expliquerait la possibilité des « transpositions » et des concordances entre départements sensoriels différents. Nous y reviendrons plus loin.

Quoi qu'il en soit, sous l'excitation musicale, le travail de l'imagination prend deux formes : tantôt l'imagination s'exerce en vue d'un résultat à atteindre, en vue d'un but bien défini ; on la dit alors *confluente*, parce qu'elle coordonne et oriente les images ; tantôt, au contraire, elle se limite à un jeu, à un heurt d'images successives, flottantes et imprécises, telles que celles qu'évoque un rêve opiacé, images évanouies aussitôt que surgies, véritables nébuleuses mentales qui se rapprochent et

(1) Griveau : *la Sphère de Beauté*.

(2) Lechalas, *loc. cit.*

s'éloignent en de confuses évolutions. Dans ce cas, M. Ribot l'appelle imagination *difffluente*. Aussi M. Goblot a-t-il pu soutenir avec raison que la distinction ne se pose pas entre la musique *émotive* et la musique *descriptive*, entre ce que des critiques peu psychologues dénomment la musique *profonde* et la musique *d'extériorité*, mais bien entre la musique *subjective* qui ne laisse rien chercher au delà des impressions de mouvement suscitées, et la musique *objective*, laquelle objective les images motrices pour les transformer en mouvements d'objets extérieurs (1).

D'après MM. Stern, Groos et Théodore Lipps, cette objectivation d'images serait la clef de la jouissance esthétique, et celle-ci consisterait en un jeu de « l'imitation intérieure » pouvant se résumer en la formule suivante : « Aucune forme n'est si rebelle à notre imagination que cette dernière ne trouve moyen de nous transporter en elle pour participer à sa vie » (Lotze). Tel se définit le phénomène que Lipps a appelé *Einfühlung*, véritable projection de nos sentiments dans le non-moi, que Groos qualifie « d'imitation intérieure » (2).

Le problème de l'expression musicale se trouverait de la sorte singulièrement éclairci. « C'est grâce à quelque chose qui se passe, soit (comme image mnémonique) dans notre « âme », soit (comme sensation) dans notre « corps », que nous attribuons au non-moi des qualités et des états que nous ne connaissons que pour les avoir ressentis en nous-mêmes ». En vertu de cette remarque, nous discernons aux formes visibles, tactiles et sonores des qualités emmagasinées dans la portion obscure de notre conscience, qualités qui s'y accumulèrent, soit au cours de notre première enfance, soit grâce au lent travail de l'hérédité. Nous projetterions donc dans les choses le fruit de nos propres expériences et de celles de la race. De la sorte, il ne saurait y avoir de musique universelle, mais seulement des musiques nationales, auxquelles chaque groupement ethnique impose des interprétations différentes. C'est de l'ensemble de nos acquisitions ou de celles de nos parents que nous jouissons à nouveau par l'audition musicale, et un musicien ne saurait être compris conformément au

(1) Voir sur ce point l'ouvrage d'Hugo Riemann : *Wie hören wir Musik?*

(2) Groos : *Der ästhetische Genuss* (1902). — Paul Stern : *Einfühlung und Association*.

sens profond de son œuvre que par ses propres nationaux.

La suggestion musicale, nécessitant l'existence de faits de reconnaissance et d'enchaînements de pensées, subit avant tout l'action conservatrice de l'habitude et de la tradition dont la tyrannie souvent excessive interpose comme une barrière entre les groupements mentaux de maniement coutumier et toute association psychique nouvelle.

La travail associatif utilise par une série d'adaptations les correspondances dont nous parlions plus haut, correspondances encore mal connues, soit qu'elles concernent les relations respectives des divers départements sensoriels, soit qu'elles s'appliquent à nos différents sentiments et sensations. A ce dernier point de vue, la musique semble en voie d'apporter une précieuse contribution à la psychologie des sentiments. On connaît, en effet, le reproche qui lui fut adressé de se plier trop aisément à des paroles de significations opposées, et d'aucuns se basèrent sur cette apparente indifférence pour ne lui octroyer qu'un pouvoir expressif fort vague. Or, il arrive que cet échange expressif corrobore d'une manière assez inattendue les recherches effectuées sur les parties communes à certaines émotions. Ainsi que l'a signalé M. Combarieu, il est des régions de la vie morale qui présentent une grande indétermination : « le même cri peut exprimer la peur, la colère, la surprise, le désespoir, la haine. » D'une étude que le Dr Dumas a faite de la joie et de la tristesse, émotions typiques, et, en apparence, diamétralement opposées, résulte que toutes deux peuvent revêtir des aspects aussi complexes que déconcertants, car il y a des types de tristesse qui, par leurs caractères quantitatifs, ne diffèrent pas beaucoup de certains types de joie avec lesquels ils partagent d'identiques symptômes : « polypnée, accélération cardiaque, vaso-dilatation périphérique, etc. » ; ceci permet d'expliquer les analogies qui rapprochent l'amour du sentiment religieux, par exemple (Krafft-Ebing), puisque ces deux émotions reposent sur les mêmes éléments fondamentaux, le sentiment de la dépendance et l'espoir d'une félicité illimitée. On voit donc que la musique confirme ici les acquisitions de la psychologie ; si telle mélodie s'adapte à deux situations expressives différentes, c'est que ces deux situations possèdent un lien interne dont la musique vient précisément révéler l'existence. Par une intui-

tion pénétrante, l'art a, une fois de plus, devancé les découvertes de la science.

Nous pensons en avoir assez dit pour attirer l'attention sur les intéressants problèmes que soulèvent les relations de la musique et de la psychologie, problèmes dont la solution paraît malheureusement encore lointaine. Au moins, la question est-elle actuellement posée avec une netteté qui encourage tous les espoirs.

L. DE LA LAURENCIE.