

le demi-ton diatonique et le demi-ton chromatique. Selon le même principe un ré ♯ est un vert jaune et le mi ♯ un jaune vert, etc.

Pour ce qui est de la répétition de l'octave, ce qui est à gauche et à droite du spectre n'étant plus appréciable pour l'œil le rapport de 1 à 2 qui caractérise cet intervalle, a été établi en doublant ou en réduisant de moitié l'intensité lumineuse des couleurs, ce qui augmente ou réduit leurs longueurs d'ondes dans les mêmes proportions. Ainsi, suivant que nous serons dans une octave grave ou aiguë, nous aurons la même succession de couleurs, mais plus sombres ou plus claires.

En peinture, il est difficile de rompre harmonieusement un ton. Différentes méthodes ont été employées jusqu'ici. Elles sont toutes basées sur la théorie des couleurs complémentaires et comme l'application de cette théorie donne aux tons juxtaposés quelque chose de dur, on conseille généralement de rompre l'une des couleurs avec du noir ou avec une couleur indéterminée. En suivant les lois harmoniques de la musique, les couleurs juxtaposées ne sont pas exactement complémentaires, mais peu s'en faut et cette petite différence suffit pour leur donner cette teinte légèrement rebattue, nécessaire pour un heureux accord, sans qu'il soit besoin d'y introduire du noir. Cela permet de laisser aux couleurs toute leur intensité et même de les employer pures, sans rompre leur harmonie.

De nombreuses expériences ont été faites avec ce principe. La toile soumise actuellement au public en est une. A titre démonstratif, c'est la traduction littérale d'une fugue de Bach, dont chaque note ou chaque néume est figuré par une tache colorée et il est intéressant de constater que le résultat pictural s'applique étroitement à la musique, malgré le côté tout systématique du procédé. »

Dans la conférence du 23 novembre, la démonstration de différents accords colorés sera faite au moyen d'un appareil tout nouveau, dont l'invention est due à M^{me} Arthur Perrelet de Genève. Les couleurs sont projetées (séparément ou mélangées) sur un écran au moyen d'un clavier de piano qui déclanche par un jeu électrique des verres colorés se plaçant automatiquement devant le projecteur. Le fait de soumettre loyalement au contrôle des auditeurs les résultats obtenus par cette synthèse des sons et des couleurs, contribuera peut-être à convaincre les sceptiques.

M. R.

 « Lorsqu'une œuvre semble en avance sur son époque, c'est simplement que son époque est en retard sur elle. » [Cocteau.]



(Voir Guide n°s 1, 2, 3.)

Avez-vous déjà essayé, cher lecteur, de localiser exactement un plaisir musical, éprouvé par vous à l'audition de tel ou tel virtuose ?... Tentez cette expérience. Faites volontairement table rase de tout ce que vous savez sur les modes de la perception auditive ; appliquez-vous à isoler l'élément proprement affectif et sensoriel des mille opérations intellectuelles qui l'accompagnent et cherchez à le situer. Ne prolongez pas outre mesure la poursuite de cet insaisissable Protée ; cette chasse, presque à coup sûr infructueuse, gâterait peut-être la qualité de votre plaisir.

C'est qu'en effet, la localisation du plaisir musical, à l'encontre de celle du plaisir gustatif par exemple, semble échapper à l'observation intérieure, réduite à ses seuls moyens d'investigation.

Les sens pourraient être rangés en 3 classes, suivant le degré de localisation du plaisir qu'ils procurent. Le toucher et le goût semblent nettement localisés ; le plaisir est perçu dans la région directement excitée. Le parfum, qui se ramène déjà plus difficilement à une sensation tactile, affecte non seulement les narines, siège véritable de la sensation, mais la tête entière. Enfin l'œil et l'oreille, auxquels correspondent actuellement des arts véritablement constitués (fait qui a son importance), sont bien à la réflexion le siège précis de la sensation visuelle ou auditive, mais sa teneur en plaisir se sépare pour ainsi dire de l'excitation sensorielle, et se diffuse par tout le corps, échappant à l'analyse.

Le plaisir musical apparaît donc à l'auditeur qui s'examine intérieurement comme dépourvu de siège précis. Voilà qui ne facilitera pas son étude. Cependant une école de philosophes vient à notre secours, munie d'une trousse de chirurgie et d'appareils inquiétants : compas de mensuration, dynamomètres, etc... Pour eux, psychologie et physiologie étant les deux faces inséparables d'un même problème, ce que l'une n'atteint pas par ses méthodes propres, c'est-à-dire l'observation interne, l'autre en fera son terrain d'expériences et lui appliquera sa méthode expérimentale externe. On en viendra donc à chiffrer nos états de conscience, à dresser le graphique de nos plaisirs, et à étiqueter nos sentiments les plus intimes sous les vocables les plus attristants. Comme de raison, ces amoureux de la science exacte, — ambitieux de rénover par l'usage des

méthodes physiques tout ce qui touche, de près ou de loin, à la psychologie, — n'épargnèrent pas la musique. Insoucieux des protestations de ses adorateurs, ils la couchèrent sur la table d'expériences et sa mystérieuse emprise sur les âmes fut en un tournemain réduite à quelques réactions assez vulgaires, avec formules et croquis à l'appui.

Laissions les idéalistes s'indigner, et profitons de quelques vérités curieuses, qui furent ainsi découvertes, ou du moins mieux dégagées ; car à ce qu'on croit nouveau, on finit toujours par trouver des ancêtres.

On prête à Descartes, une des premières affirmations vraiment philosophiques de l'étroite connexité qui soumet l'esprit au corps, non moins que le corps à l'esprit. Mais Monsieur Tout le Monde l'avait constaté avant lui ; l'examen des langues le prouve. Sans remonter jusqu'au grec, bien des locutions, actuellement vivantes, en ont conservé le témoignage : Quand nous disons d'un poltron que la peur le prend aux entrailles, ce n'est qu'une figure bien usée et incolore, mais la force rabelaisienne de ce trait d'observation est encore sensible. L'argot est particulièrement riche en expressions pittoresques de ce genre, et nous souhaitons qu'un philologue — lassé d'éplucher le texte des langues défuntées, — consacre ses veilles à en dresser la liste.

Ainsi les parties basses de l'individu se trouvaient exercer par contrecoup sur les parties nobles une tyrannie souvent fâcheuse. Il restait à transformer l'observation particulière en loi générale, à renverser l'ordre des termes et à dire : l'état de nos viscères conditionne nos états d'âme, ce qui ne tarda pas, le philosophe aimant avec passion à généraliser.

D'après cette formule originale, le ravissement que nous éprouvons pendant une symphonie de Beethoven se ramène en dernière analyse à quelque sourd travail de nos viscères, nommément cerveau, cœur, poumons, foie, pancréas, rate... enfrailles ! Eh oui ! ainsi le veut la science... Elle a même créé à notre usage, pour désigner cette sensibilité d'ensemble, un mot savant tiré du grec... (oubliez un instant nos protestations et faites bon accueil au terme, en raison de son utilité) la *cænesthésie*. La cænesthésie est la conscience globale des modifications internes de l'organisme. « Toutes ces sensations vitales, dit Hoffding, forment un chaos, dont les nuances spéciales résultent du rôle prédominant, joué par tel ou tel organe, sans que pourtant la conscience sache expressément que telle est la source de douleur (ou de plaisir) de l'impression. »

Donc la vieille philosophie avait tort,

qui expliquait ainsi le mécanisme de l'émotion : Un bruit inopiné fait surgir dans le cerveau la crainte d'un danger, crainte qui occasionne des troubles divers ; ou bien, une mélodie attriste, puis arrache des larmes. Il faut dire au contraire : les troubles des viscères s'accompagnent (et non résultent) de l'inquiétude ; ou, les larmes, arrachées directement aux yeux par telle ou telle inflexion mélodique, sont suivies d'un état psychologique, qu'on a qualifié tristesse.

Les objections à ce système abondent et relèvent soit de la philosophie, soit de la simple évidence. A vouloir trop prouver, on décourage la créance. Cependant gardons-nous de juger, là où des savants vénérables ont cru voir la vérité, et retenons que pour ce qui nous occupe, le plaisir musical, s'il n'est pas, comme le veulent certains, le contre-coup psychologique d'une respiration pénible ou d'une digestion anormale, en subit du moins profondément l'effet, et ne peut être localisé uniquement dans les lobes du cerveau et les cellules réputées les plus nobles de notre « guenille ».

(A suivre.)

G. BENDER et M. ROUSSEAU.

ABBEVILLE. 10^e séance des *Amis de la Musique*. MM. André Hekking, violoncelliste, Pierre Montpellier, pianiste, M^{me} Marguerite Macquet, cantatrice, Œuvres de Beethoven; Corelli, Boccherini, Lalo, Brahms, Fauré, Debussy, Rachmaninoff, Le Flem.

ANGERS. Aux Concerts Populaires (Direction *Jean Gay*) le 18 novembre : Faust ouverture (Wagner). Concerto en la (Grieg) piano : **M. Y. Nat**. Trois Chorals (Ch. Koechlin). Concerto grosso (Hændel). Concerto n° 4 des pièces d'orgue (Bach-Boskoff). Au Soir (Schumann). Polonaise en la ♫ (Chopin) **M. Yves Nat**. Schéhérazade (Korsakoff).

LONDRES. Jeanne Jouye donnera un concert à Wigmore Hall le 14 nov. avec le concours de **MM. L. Fleury, André Mangeot, G. Reeves**. Quelques œuvres classiques et de nombreuses œuvres modernes françaises et anglaises.

MARSEILLE. Aux Concerts Classiques (Direction : Pierre Sechiari), le 11 novembre : Léonore n° 3 (Beethoven). Air Damnation (Berlioz) **M^{me} Isardon**. A Marie endormie (G. Ropartz). Air d'Iphigénie (Glück) **M^{me} Isardon**. Symphonie n° 2 (Borodine). Prélude et mort d'Isolde (Wagner) Isolde : **M^{me} Isardon**.

NIMES. Le 14 nov. à la Sté des Concerts Populaires : Festival Mozart sous la direction de **M. Jean Suscino**.

STRASBOURG. Au Conservatoire le 14 novembre : **MM. Krauss, Fossé, Hublart, Albert, Warin** ; avec le concours de **M^{me} Radisse** (piano), **M. Mawet** (violoncelle) : Concert (R. de Castéra). Sonate cor et piano (Beethoven). 2 Mouvements, 2 flûtes, clarinette et basson (J. Ibert). Quintette, piano, hautbois, clarinette, basson et cor (Mozart). — Le 15 novembre 4 h. 1/2, Cours d'Interprétation par **M^{me} Blanche Selva** : Œuvres de J. S. Bach, J. Ph. Rameau, J. Kuhnau, D. de Séverac, E. Chabrier.