

LE MENESTREL

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE ANATOMIQUE ET PHYSIOLOGIQUE DE LA FACULTÉ MUSICALE (1)

A notre époque, où la curiosité scientifique, partout éveillée, s'attaque passionnément à toutes les inconnues de la vie, où les physiiciens disloquent les atomes et pourchassent l'énigme même de l'Univers, où les psychophysiologistes s'efforcent à pénétrer le secret inviolé du mécanisme de la pensée humaine, il était naturel que le goût de l'analyse ne respectât pas le mystère de la conception artistique, et tout particulièrement celui de la création musicale.

C'est, en effet, un des plus troublants qui soient. Si l'on s'imagine, à tort peut-être, comprendre assez bien comment le peintre et le sculpteur interprètent la forme, la couleur, le mouvement, et parviennent à en dégager la beauté incluse, à nous faire partager, avec la marque personnelle donnée à leur interprétation, l'émotion qui s'est emparée de l'artiste devant le modèle choisi, nous arrivons bien plus difficilement à concevoir le mécanisme de l'imagination créatrice chez le compositeur. Qu'un Beethoven ait pu écrire ses plus magnifiques œuvres symphoniques longtemps après qu'il fut devenu complètement sourd, cela semble dépasser notre entendement. Le compositeur écrivant à sa table de travail, seul devant son papier à musique, sans le secours d'aucun instrument, inventant des sonorités complexes, conduisant sa pensée selon les lois de l'harmonie et du développement, la traduisant par de simples signes qui suffiront, plus tard à toute une armée d'exécutants pour donner la vie à ces constructions imaginaires écloses dans le silence, tout cela représente, même pour les personnes les plus passionnées de l'art musical, restées ou non étrangères à sa technique, un problème qui leur paraît insoluble.

C'est à l'étude de ce problème que nous nous sommes efforcé d'apporter une modeste contribution. Elle a fait l'objet, de notre part, de recherches déjà longues, et que nous poursuivons encore, en enrichissant sans cesse notre documentation. Sans attendre la publication complète de notre travail, — que des scrupules de mise au point nous ont fait toujours retarder, — nous croyons pouvoir dès maintenant faire connaître les conclusions majeures auxquelles ces recherches nous ont déjà conduit.

Un premier fait nous frappe tout d'abord : l'extrême précocité des grandes vocations musicales, s'éveillant bien avant le complet développement des facultés intellectuelles.

C'est Mozart, composant à cinq ans et dirigeant des

(1) Communication lue à l'Académie des Beaux-Arts, le 20 janvier 1934.

concerts devant la Cour à sept ans. C'est Daquin, tenant l'orgue de la chapelle de Louis XIV, à six ans. Le grand Sébastien Bach fut non moins précoce. Beethoven composait dès l'âge de dix ans, Cherubini à treize ans. Paladilhe enlevait le prix de Rome à seize ans. Et nous ne parlons pas des nombreux virtuoses du piano et du violon qui, de nos jours encore, se manifestent dès l'âge le plus tendre, non seulement par la perfection de leur technique, mais par un sens artistique déjà très remarquable.

Un autre fait est encore à noter. C'est la possibilité de l'indépendance complète du don musical, même sous sa forme élémentaire et passive, — tel le goût de l'auditeur pour la musique, — en regard du développement intellectuel général. Nous disons possibilité. Il y a eu, certes, des musiciens qui, en dehors de leur art, se sont affirmés comme de beaux cerveaux : Wagner un génie, Lully un très habile homme, Auber fin diplomate, Rossini si spirituel. Il y en a eu d'autres, aux conceptions artistiques sublimes, et qui n'ont été, dans le privé, que des hommes timides et naïfs, vivant leur rêve hors de la vie, d'autres enfin quelque peu déséquilibrés. Et c'est à juste titre qu'un des plus récents biographes de Mozart, frappé du contraste existant entre l'homme et son œuvre, a pu parler, chez cet être si magnifiquement doué, et cependant pourvu d'une mentalité assez médiocre, d'un véritable dédoublement de la personnalité. Son œuvre était plus grande que lui.

Par ailleurs, nous connaissons des hommes doués d'une intellectuelité supérieure qui n'ont jamais rien compris à la musique et qui s'étonnent, de bonne foi, de voir tant de gens autour d'eux y découvrir des éléments de jouissances supérieures qu'ils regrettent de ne pouvoir partager. Inutile de multiplier des citations empruntées à la biographie des grands hommes. Goethe, qui comprenait tout, même dans les sciences, et qui fut un des plus grands cerveaux que l'humanité ait produits, était complètement fermé à la musique. Victor Hugo la tolérait, tout en en étant secrètement jaloux. Anatole France était nettement antimusicien. Une exception cependant existe, à ce point de vue, dans la catégorie des grands esprits. Tous les mathématiciens éminents ont aimé passionnément la musique. Nous allons peut-être trouver tout à l'heure l'explication de ce fait singulier.

Il ne fait donc pas doute que le goût musical est un don inné, refusé à certains, prodigué à d'autres. C'est, avec celui des mathématiques, — notons encore le fait — celui qui, à un état exceptionnel, fournit les plus nombreux exemples de précocité extraordinaire. Il se montre chez des enfants encore incapables de lire et d'écrire, à peine à l'aurore de leur développement intellectuel, tel ce petit Espagnol, âgé de quatre ans, et dont Charles Richet nous a rapporté l'histoire, qui avait trouvé tout seul les règles essentielles de la composition, comme Gauss, à trois ans, et Pascal, à dix ans, celles de la géométrie.

La faculté musicale nous apparaît ainsi comme une faculté toute spéciale, capable de se développer en dehors de l'intellectualité générale, pouvant d'ailleurs parfaitement être reliée à celle-ci, comme tant d'exemples le prouvent, — mais sans que ce rapport soit absolument nécessaire.

Comment, dès lors, ne pas être amené à soupçonner que le bénéfice exceptionnel de cette faculté musicale, quand elle devient l'élément prépondérant de la vie intellectuelle d'un être, surtout quand elle atteint la puissance créatrice du génie, est conditionné par une conformation anatomique particulière que l'enfant apporte en naissant?

D'autres l'ont déjà pensé. Le célèbre Gall, inventeur, au XVIII^e siècle, de l'aventureuse *Phrénologie*, mentionnait, entre les nombreuses « bosses » qu'il prétendait découvrir sur le crâne humain, celle qui dénonçait, selon lui, de grandes aptitudes musicales. Il la situait dans la région temporo-frontale, ce qui est à peu près exact, mais par pure rencontre, semble-t-il, et simplement en raison du voisinage de l'oreille.

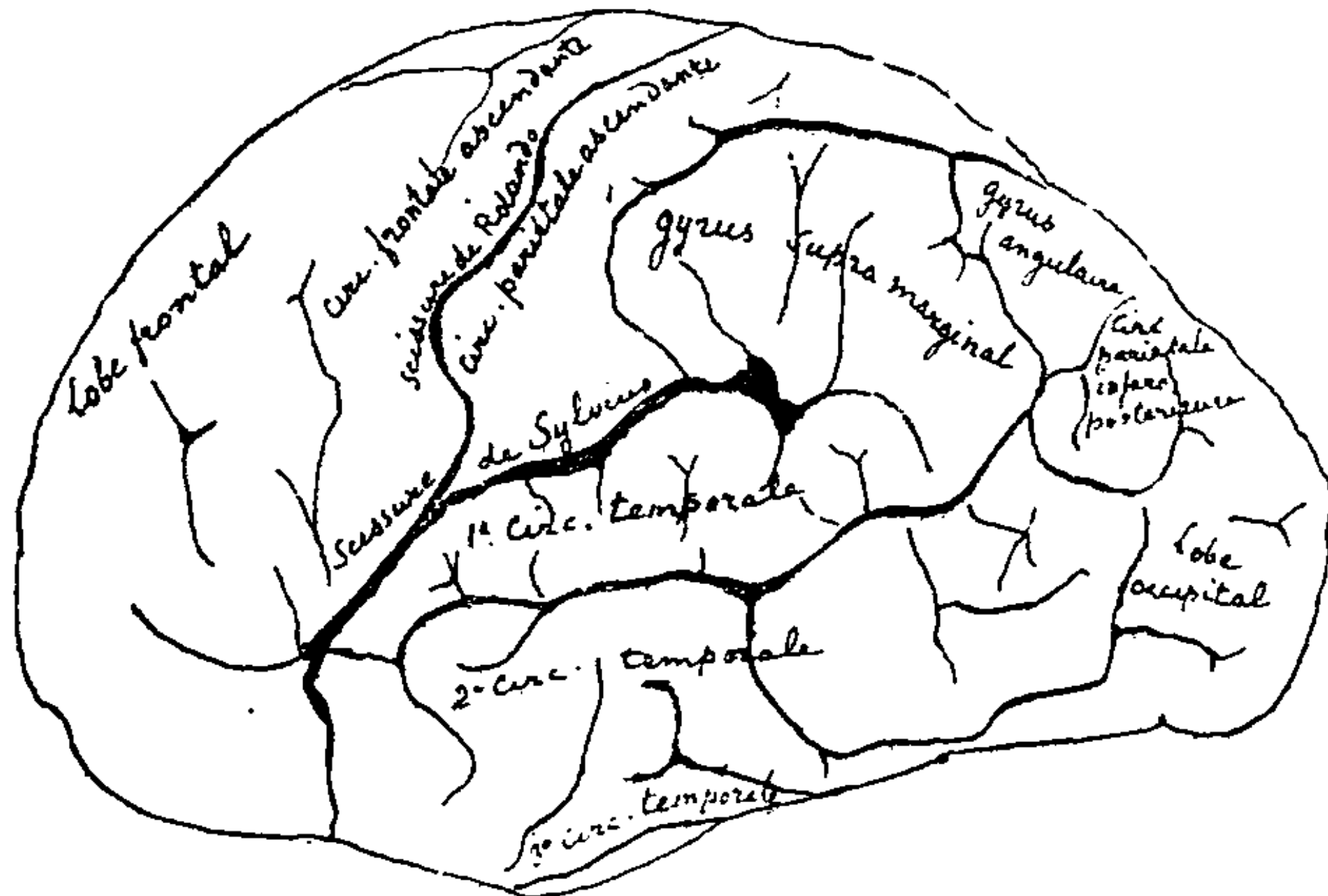


FIG. 1. — CERVEAU NORMAL. Hémisphère gauche, d'après Testut.

Son système, qui avait du moins le mérite de poser pour la première fois la question des localisations cérébrales, péchait par la base, puisque les saillies relevées sur la boîte crânienne ne correspondent nullement à des proéminences semblables du cerveau, et que la paroi crânienne ne présente jamais, en tous ses points, exactement la même épaisseur, ceci, d'ailleurs, avec de larges variations selon les individus. En réalité, ce n'est pas le crâne qui se moule sur le cerveau, mais le cerveau, masse molle et extensible, qui se moule sur la face inférieure du crâne en remplissant tout l'espace offert à son développement. Lorsqu'il existe des dispositions intellectuelles par prédestination, leur fondement anatomique est d'abord osseux, et n'est cérébral que par voie de conséquence. Si Gall s'en était tenu à la constatation d'anomalies osseuses très importantes, en particulier d'asymétries crâniennes singulières, il aurait approché d'assez près la vérité.

Le travail dans lequel cette question a été le mieux étudiée, jusqu'ici, est un mémoire d'un anatomiste allemand, Siegmund Auerbach (1).

M. Matisse a donné un excellent commentaire dans un

(1) SIEGMUND AUERBACH : Beitrage zur Localisation des musikalischen Talentes in Gehirn und am Schadel *Archiv für Anatomie und Physiologie*, 1906, II et III Heft, p. 197.

article de la *Revue des Idées* (15 nov. 1907). Auerbach s'appuyait d'ailleurs sur des travaux antérieurs, extrêmement remarquables, de l'anatomiste suédois Retzius (1).

Celui-ci, dans un magnifique album où figure l'examen de cent cerveaux présentant des particularités anatomiques singulières, examen rapporté aux particularités intellectuelles de leurs possesseurs, avait noté que, chez les musiciens, il existait un développement anormal du lobe temporal, qui est, comme l'on sait, le point d'aboutissement du nerf acoustique et le centre cérébral de l'audition.

Ce développement anormal porte surtout sur la première et la deuxième circonvolutions du lobe temporal. Retzius l'a observé chez des nouveau-nés, chez des nourrissons morts en bas âge, dont on ne pouvait évidemment préjuger les dispositions musicales. Il ne résultait pas moins de ces constatations que certains sujets naissent avec un lobe temporal déjà hypertrophié, et que cette disposition est la même que celle qu'on observe précisément chez certains adultes qui ont fait preuve d'un don musical exceptionnel.

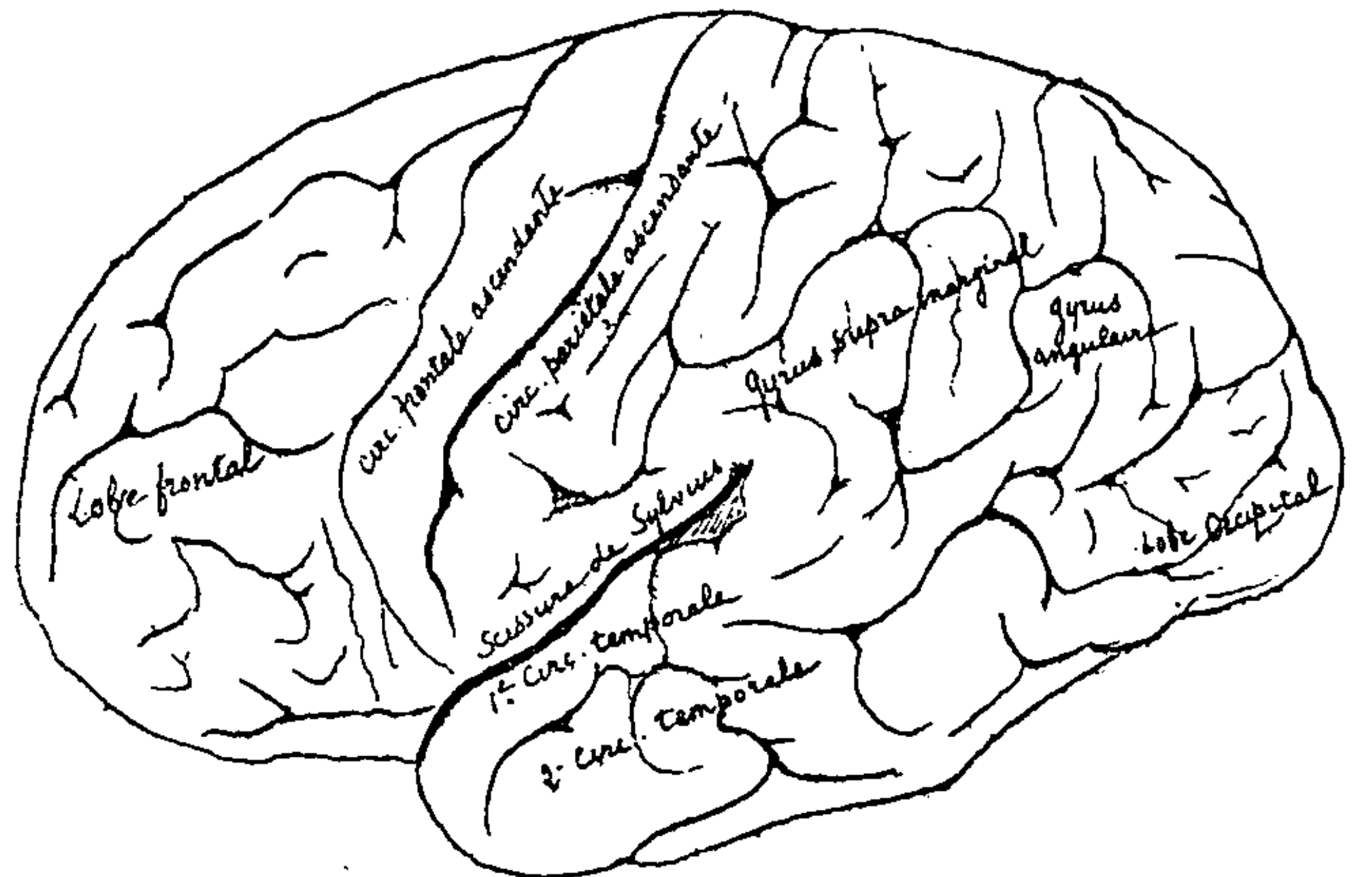


FIG. 2. — CERVEAU DE HANS DE BULOW. Hémisphère gauche, d'après Edinger.

Siegmund Auerbach a pu étudier le cerveau d'un chef d'orchestre allemand éminent, Naret Koning. Avant lui, Edinger avait étudié, au Caire, celui du célèbre Hans von Bulow. Tous deux ont noté chez ces deux musiciens, en concordance avec les observations de Retzius, un développement énorme, hypertrophique, de la première circonvolution temporelle, et, ce qui est encore plus intéressant, sa quasi-fusion, à sa terminaison en arrière, avec la seconde circonvolution pariétale, dont les deux parties médianes, le *gyrus supramarginal* et le *gyrus angulaire*, avaient des dimensions tout à fait surprenantes. Depuis le travail d'Auerbach, Lutritzky, en 1909, a retrouvé exactement les mêmes dispositions cérébrales chez un chef d'orchestre russe. Chez tous ces sujets, le lobe pariétal moyen présentait une configuration qu'on trouve rarement dans un cerveau ordinaire, mais que justement Retzius avait déjà signalée dans le cerveau d'un astronome suédois célèbre, Gyl-den (par ailleurs très bon musicien), et dans celui d'une mathématicienne illustre, M^{me} Kowalewska. Hanseman devait retrouver les mêmes dispositions dans le cerveau

(1) GUSTAV RETZIUS : Das Menschenhirn. Studien in der makroskopischen Anatomie. Stockholm 1896.

de von Helmholtz, grand amateur de musique, et qui fut le premier à codifier la théorie physique des sons et de l'audition. Enfin, M. Matisse avait déjà donné des renseignements concordants sur le cerveau de Galois, jeune mathématicien de génie, tué en duel à vingt ans, et d'après son autopsie faite à l'hôpital Cochin.

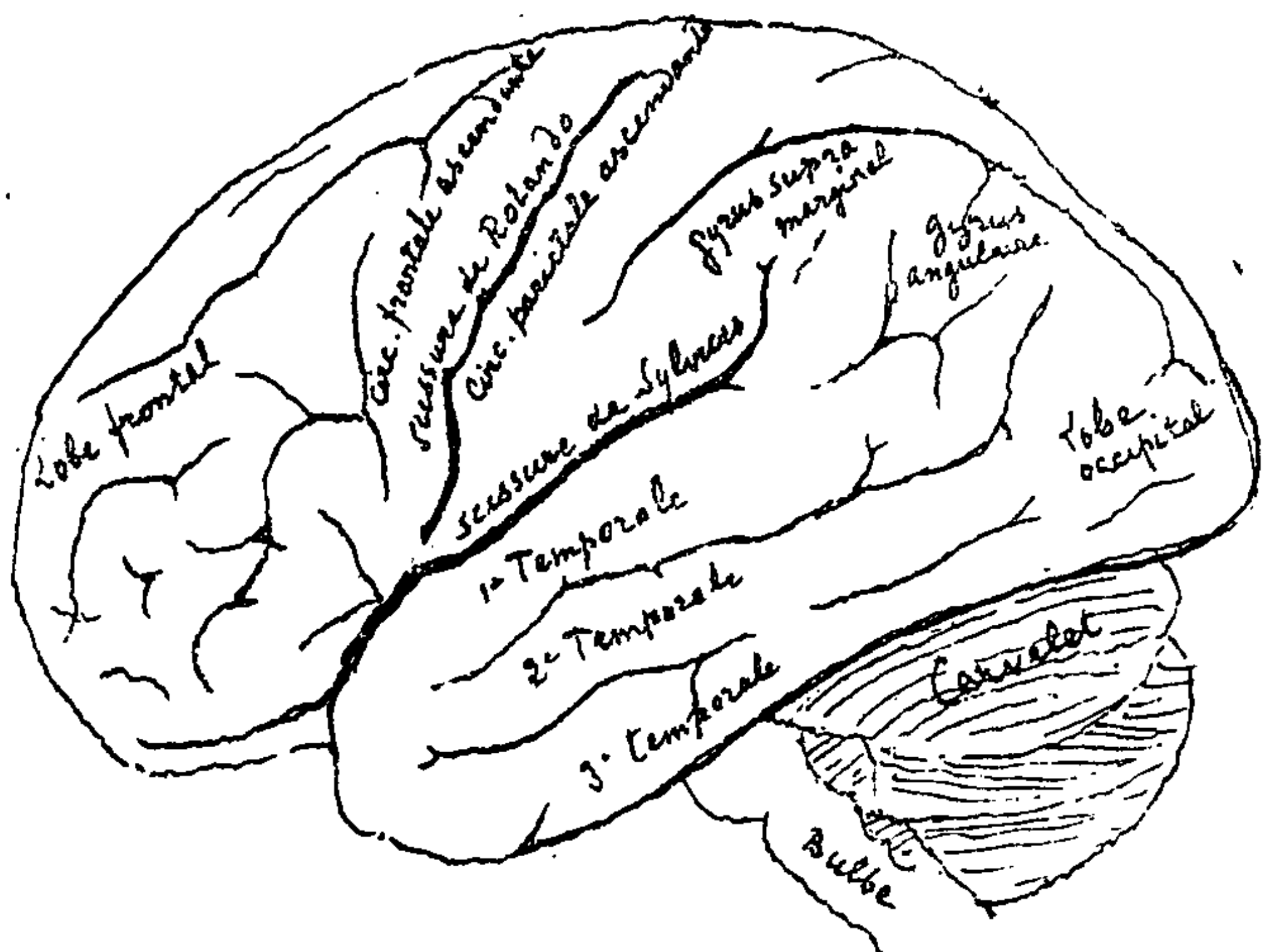


FIG. 3. — CERVEAU DE NARET KONING. Hémisphère gauche, d'après S. Auerbach.

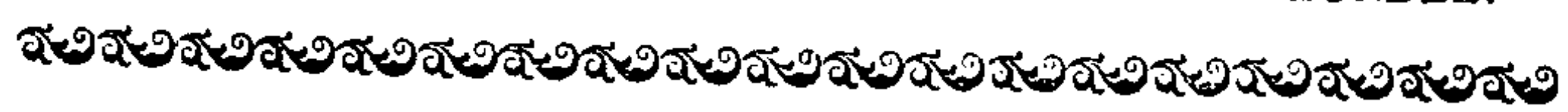
Il est regrettable que les médecins qui ont pu observer les cerveaux de Schubert, de Wagner et d'Hermann Levi aient ignoré ces travaux et n'aient point songé à faire, à cette occasion, des vérifications qui eussent été de la plus haute importance. A la vérité, ces observations sont difficiles lorsqu'on n'a pas, avant l'autopsie, pratiqué des injections conservatrices, solidifiantes, de façon à empêcher la masse cérébrale de s'étaler dès qu'on l'a extraite de la boîte crânienne. Il ne faut attacher de valeur qu'aux observations qui ont été prises dans ces conditions. Celles que nous possédons sont, cependant, je le crois, suffisamment probantes, en raison de leur parfaite concordance.

Or, si le lobe temporal est le centre de l'audition, le *gyrus supramarginal* et le *gyrus angulaire* sont le siège de la mémoire visuelle des signes graphiques en général, ceux-ci comprenant les lettres de l'alphabet, les chiffres et les notes de musique.

Cette remarque est riche de conséquences.

(A suivre.)

D^r RAOUL BLONDEL.



LA SEMAINE MUSICALE

A l'Opéra. — *Perkain*, drame lyrique en trois actes, légende basque de M. P.-B. GHEUSI, d'après Pierre HARISPE ; musique de M. Jean POUËIGH.

La mode gastronomique est aux « plats régionaux » : avec *Perkain*, l'Opéra nous en offre un du goût le plus authentique et dont les ingrédients se réclament de la « provenance directe ».

Le livret porte à la scène un épisode de l'histoire révolutionnaire. Au village d'Ixtsassou, dans une demeure paysanne, on célèbre par des danses et des chants les fiançailles du jeune royaliste Perkain avec Gatchucha, fille du vieux Dominique. Des sans-culottes, conduits par un commissaire de la Convention, sur-

viennent et somment Dominique de leur livrer le trésor de l'église, caché par lui. Sur son refus, on lui applique la question, en lui brûlant la plante des pieds à l'âtre même de son foyer. Il ne rompt le silence que pour entonner un cantique. Perkain chasse les mandrins et leur chef, auxquels (sans qu'à vrai dire on comprenne bien pourquoi) il donne rendez-vous le lendemain, à une partie de pelote. Mais bientôt, Gatchucha étant restée seule, les mandrins font de nouveau irruption dans la maison, se saisissent de la jeune fille et l'emmenent prisonnière.

Le lendemain soir, les gens d'Ustaritz célèbrent la Saint-Jean, avec force danses où viennent se mêler des gitanes d'Espagne. La fête se passe dans la cour du quartier révolutionnaire, où Gatchucha est retenue captive. Perkain l'y rejoint à la dérobée. Surpris, il échappe en traversant la Nive dans la barque d'un pêcheur ami et en narguant les mousquetons des sans-culottes.

Au troisième acte, Perkain vient de gagner une partie de pelote et c'est l'occasion de nouvelles danses. Le commissaire du peuple et ses acolytes surviennent : au moment où ils vont abattre Perkain, celui-ci se rend. Mais la foule prend fait et cause pour lui. Un chant patriotique du pays basque, entonné par les assistants, convertit au sentiment général le commissaire du peuple, qui tombe fraternellement dans les bras de Perkain.

S'il s'agissait d'un ouvrage de caractère rigoureusement dramatique, on se demanderait peut-être si quelques épisodes de ce scénario ne pèchent pas contre la cohésion ou la vraisemblance, mais, malgré le titre de « drame lyrique », que lui donne l'affiche, *Perkain* est, somme toute, un ballet mêlé de chant. Il se rattache sur ce point à la tradition de Rameau et à ce genre d'ouvrages dont les méchantes langues de l'époque prétendaient que le bonheur et le malheur des gens y consiste à voir danser autour d'eux.

Ces danses qui retardent un peu plus que de raison, dès le début du premier acte, le déclenchement de l'intrigue, la suspendent encore, aux deux autres actes, plus souvent et parfois plus longtemps qu'on ne voudrait. D'autre part, ces éclipses mêmes de l'action individuelle ne conviennent pas mal, après tout, à une histoire toute farcie d'embuscades.

Pour accompagner ces danses et souligner, dans l'intervalle, les propos des personnages, M. Jean Pouëigh fait appel, d'une façon à peu près constante et exclusive, au folklore basque dont on sait, grâce à la *Rhapsodie* de Charles Bordes et au *Ramuntcho* de M. Gabriel Pierné, le caractère tour à tour capricieux et mélancolique. Ce procédé montre, chez M. Jean Pouëigh, un souci de vérité qui touche à l'abnégation. Il est rare de voir un distingué compositeur effacer de la sorte, volontairement, son inspiration individuelle derrière la voix anonyme du chant populaire. Cet accent de vérité frappe, d'un bout à l'autre, dans la partition de *Perkain* mais, grâce au scrupule d'exactitude dont témoigne assidûment M. Jean Pouëigh, c'est une vérité plus documentaire qu'expressive.

En effet dans l'immense majorité des cas, M. Jean Pouëigh s'attache, dans les thèmes qu'il choisit pour les traiter, à ceux qui offrent un caractère de « dynamisme », comme on dit aujourd'hui. Accentué par l'âpreté montagnarde et quasi rocheuse que M. Pouëigh donne à son orchestre, ce dynamisme agit le plus souvent par le rythme à cinq temps, spécial au pays basque,