

Zeitschrift:	La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber:	Association des musiciens suisses
Band:	1 (1907-1908)
Heft:	3
 Artikel:	Pages de psychologie musicale : le sentiment du poétique dans la musique
Autor:	Dénéréaz, Alex
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1068738

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

SOMMAIRE : *Pages de psychologie musicale : Le sentiment du "Poétique" dans la musique*, AL. DÉNÉRÉAZ. — *Lettre de Paris*, V. S. — *A nos lecteurs*, LA RÉDACTION. — *La Bibliothèque de musique suisse à Bâle*, K. NEF. — *Un concours*. — *Nouvelles de l'étranger*. — *La musique en Suisse*. — *La presse musicale*. — *Société de Gymnastique Rythmique*. — *Calendrier musical*.

PAGES DE PSYCHOLOGIE MUSICALE⁽¹⁾

LE SENTIMENT DU POÉTIQUE DANS LA MUSIQUE

Le « Sentiment du poétique » appliqué à la musique est un terme en apparence très vague, difficile à définir ou à circonscrire. Lorsqu'on ouvre un dictionnaire, on trouve que ce qui est poétique, c'est ce qui se rapporte à la poésie. On cite ensuite l'« Art poétique » de Boileau, qui a pour caractère principal de ne paraître précisément pas poétique, dans le sens où ce mot est pris en général. Ceci a pour résultat de reculer la question au lieu de l'avancer, puisque par là elle est séparée nettement de ce qui touche à la musique. Et pourtant, quel est le musicien qui n'est pas persuadé dans son for intérieur que telle page de Schumann ou de Wagner est poétique, alors qu'une étude de Czerny ou un Rondo de Kalkbrenner lui paraissent tout le contraire ? Ces compositeurs emploient cependant les mêmes matériaux, les mêmes notes des mêmes gammes, les mêmes divisions rythmiques, les mêmes effets dynamiques. Qu'est-ce donc que cet agent mystérieux, ce grand magicien, qui répand sur certaines pages un souffle enivrant, qui transporte l'auditeur dans le pays des rêves, alors que d'autres pages restent sans aucun effet sur l'émotion et paraissent une musique inerte et tout à fait « prosaïque » ?

Pour que cette question si délicate puisse être éclaircie, un sacrifice momentané est nécessaire. Au lieu de discourir à l'aide de phrases dont l'envolée rhétorique soit éblouissante mais, hélas ! symbolique et non pas positivement claire, résignons-nous pendant quelques instants à employer des mots simples, sans métaphores, mais par contre sans équivoque. Ce sera beaucoup moins éloquent, mais peut-être plus instructif. Au reste, que le lecteur se

(1) Sous ce titre M. Alex. Denéréaz veut bien nous communiquer quelques études relatives à des sujets qu'il traitera dans un ouvrage en préparation, sur les rapports de la musique avec les sentiments, sujet pour ainsi dire inexploré jusqu'ici.

rassure : l'émotion du poétique a des racines si profondément implantées dans le tréfonds de notre organisme que la petite dissection que nous lui proposons ici est certainement incapable d'anéantir à jamais le charme qui se dégage toujours des choses de l'imagination.

* * *

Commençons par nous demander quel sentiment nous éprouvons en réalité lorsque le mot « poétique » vient sur nos lèvres. Bien que le contrôle de ce sentiment soit impossible d'un homme à l'autre, je crois ne pas me tromper en disant d'abord que le terme de « poétique » est celui que nous employons pour désigner un état général d'émotion vague et douce qui se traduit, si vous me permettez un peu de physiologie, par un léger changement dans la circulation, qui est accélérée, et dont l'effet général sur l'organisme est perçu par notre conscience comme une augmentation momentanée du sentiment vital. Ce sentiment général s'accompagne d'associations d'idées lointaines et fugitives qui font défiler dans la mémoire des images imprécises et flottantes analogues à celles du sommeil hypnagogique — où l'on est encore entre la réalité et l'hallucination complète. Ce qui me paraît caractériser surtout l'état d'âme qui en résulte, c'est le sentiment de facilité et d'aisance spéciales avec lesquelles les images — auditives, visuelles, sensorielles — se succèdent dans la pensée, sans provoquer la moindre fatigue apparente en raison de l'absence de volonté qui y préside, et l'on sait que la volonté, comme l'attention, est liée à des mouvements musculaires, puisque penser c'est agir.

On dit que l'homme qui se noie revoit en quelques secondes tous les événements de sa vie, comme en un rêve. Si à ce moment l'idée de la lutte pour l'existence l'a abandonné, il doit éprouver le sentiment du poétique d'une manière intense. Cette rapidité dans la succession des images qui défilent dans l'imagination, sans qu'on ait aucun acte musculaire à ordonner pour cela, impressionne comme si l'on se sentait transporté dans l'espace sans aucun effort, ce qu'on appelle le sentiment de la lévitation. La lutte que le corps soutient continuellement contre l'attraction terrestre accoutume, en effet, l'homme à considérer la possibilité de s'élever librement dans les airs comme une chose spécialement délicieuse. Le poète s'écrie : « Si j'avais des ailes ! » pendant que le soldat se dit : « Si mon sac était moins lourd ! » Tous deux recherchent le même idéal : se soustraire à l'effort qui sert de base à tous nos calculs musculaires. C'est pourquoi toute succession rapide d'images où la volonté n'intervient pas s'associe-t-elle par similitude d'états affectifs à nos notions sur la lévitation, et lorsque l'imagination des poètes donne à Pégase des ailes gigantesques, elle ne fait que traduire par un symbole cette aspiration confuse mais toujours présente à chacun de nous.

Pour faire brièvement comprendre quels sont les facteurs, qui dans la vie courante, sont susceptibles d'engendrer cette impression de lévitation par association, je prendrai un exemple :

Lorsque je dis : « La baguette est sur la table », je n'éprouve aucune émotion, aucune accélération de la circulation, aucune succession d'images d'une rapidité anormale, et je suppose que pour vous, cher lecteur, il en est de même. Mais si j'ajoute un mot capable d'éveiller des associations dérivées, en

disant par exemple : « La baguette *magique* est sur la table », — non pas celle de notre sympathique chef d'orchestre lausannois, mais l'autre, l'ancienne, qui fit tant de miracles dans l'âge d'or de notre pauvre humanité, — je suis persuadé qu'aussitôt tout un cortège d'images variées va nous assaillir, contes de fées, séances de prestidigitation, expériences merveilleuses, bref tous les faits extraordinaires qui ont frappé notre mémoire d'enfants avides d'inconnu. Je suis persuadé aussi qu'à ce moment vous aurez senti passer en vous un souffle particulier, qui n'est autre chose que le sentiment des troubles organiques qui résultent automatiquement de la mise en jeu de centres cérébraux (atteints par dérivation), *autres* que les centres primitivement visés.

Si nous comparons l'effet que nous produisent les deux phrases ci-dessus, nous trouvons que la première, qui n'évoque que des notions actuellement utilitaires, est dépourvue du charme que nous trouvons à la seconde, qui évoque en nous des idées superflues à l'objet considéré en soi. C'est donc la reconnaissance de ce superflu, de cette richesse d'impressions inattendues, qui est l'origine du sentiment du poétique, et qui déclanche à son tour des associations de plus en plus éloignées que l'imagination, non entravée par une nécessité pratique, a toute liberté de choisir selon ses goûts parmi les plus attrayantes.

Pour bien préciser que le mécanisme de l'émotion poétique réside uniquement dans cette notion du superflu rapporté à l'objet considéré, supposons que nous soyons en présence d'un végétal, formé normalement de branches et de rameaux. Situons-le, si vous le voulez bien, en rase campagne, au mois de mars, alors que la terre est nue, et que son profil maigre et décharné se dessine contre un ciel maussade. L'impression générale n'aura rien de poétique, et l'arbre que nous considérons, réduit à l'état le plus directement pratique dans notre jugement — bois de chauffage ou matière première de menuiserie — ne soulèvera en nous aucun enthousiasme.

Arrivé au mois d'avril, notre arbre se couvre d'abord d'un très léger feuillage, qui de loin semble une gaze fine et transparente. Cette impression de voile, qui s'interpose entre la notion pratique précédente et notre jugement actuel, apparaît alors comme un élément superflu, qui ne nécessite pas d'associations d'idées directement pratiques, et le sentiment du poétique commence à se former.

Le mois des fleurs, le mois de mai est arrivé. Toute la campagne s'est enguirlandée, s'est parée d'ornements multicolores ; les poètes accordent leur lyre et chantent symboliquement le renouveau. Pourquoi ? Parce que la fleur, dans le jugement précédent, n'était pas considérée, et qu'elle apparaît ici comme un nouvel élément de diversion, considéré comme un luxe, un superflu.

Supposons maintenant, pour faire une contre-expérience, qu'un naturaliste passe par là, qu'il cueille une des fleurs de notre arbre et la dissèque sous nos yeux : les pétales, cépales, étamines, pistil, le pédoncule, la tige, commenceront à nous intéresser pratiquement, c'est-à-dire en empêchant notre attention de s'échapper par la voie d'associations superflues ; tout le charme qu'avait cette fleur s'évanouira, en faisant place à l'intérêt scientifique. Plus d'émotion, ni de poésie : plus rien qu'un raisonnement qui concentre nos pensées sur un détail d'anatomie.

On peut donc dire que la cause réelle de l'émotion poétique est une perception capable d'éveiller des associations dérivées, et non directement liées à une notion utile ou pratique. Par conséquent, chaque fois qu'un objet nous frappe, nous *pouvons* en éprouver le sentiment du poétique si nous percevons que cet objet est accompagné d'éléments dérivatifs de la pensée. Ainsi, lorsqu'on s'accorde à trouver qu'une ruine sur un rocher est poétique, c'est que 1^o, la perception visuelle des modifications que les angles des pierres ont subies au cours des intempéries s'ajoute à la notion utilitaire d'une taille jadis rectiligne; 2^o, les associations que provoquent ces modifications dans le sens sympathie — destruction, désagrégation, mort, etc., — nous affectent et nous émeuvent : nouvelle dérivation; 3^o, les associations historiques que notre érudition peut nous suggérer s'ajoutent encore aux précédentes en fournissant des images accessoires, légendaires ou autres, toutes reconnues superflues à l'objet de notre examen. Plus on multiplie les causes de dérivation, et plus l'émotion poétique grandit. Si la ruine est recouverte de lierre, elle a pour nous encore plus de charme. Si à ce tableau s'ajoute encore un éclairage anormal, par exemple un clair de lune qui accentue les contrastes entre la lumière et les ombres portées, le charme grandit encore. Si un léger brouillard voile à demi cet ensemble, cette nouvelle dérivation accentue les effets de l'association sur les sentiments de lévitation et on se rapproche du rêve de plus en plus.

Les poètes, en employant tant de périphrases, ne font inconsciemment que multiplier les sources de dérivation de la pensée. Ce qu'un astronome nommera « lever de soleil » ou « point du jour » le poète l'appellera « l'aurore aux doigts de rose » en spéculant sur toutes les associations que peuvent éveiller en nous cette série de mots. Les symbolistes vont jusqu'à ériger en principe ce mécanisme, en voilant tellement le sens précis des termes employés que l'auditeur est forcé à chaque instant de faire appel à ses connaissances diverses pour éclaircir la situation, comme lorsqu'on écrit « Il », « le Voyageur », « l'Ombre », etc. Comme on ne sait pas au juste qui c'est, on cherche, et on se distille à soi-même les éléments de l'émotion poétique. C'est pourquoi Mallarmé a pu dire que le principal dans la poésie, c'est l'imprécis; c'est plutôt le superflu, imprécis ou non, qu'il aurait peut-être fallu dire.

* * *

La question du sentiment du poétique une fois résolue, il devient facile de voir alors ce qui le produit dans l'audition musicale. On dira que la musique est « poétique » chaque fois qu'une cause de dérivation harmonique est constatée, c'est-à-dire quand il y a un grand nombre de notes différentes, beaucoup de modulations ou de notes étrangères aux accords les plus nécessaires à la clarté de la tonalité. Il va sans dire que seuls les auditeurs doués d'un sens harmonique un peu développé (même intuitivement et sans aucune éducation), peuvent être sensibles à la différence. C'est donc pour ceux-ci que nous écrivons ce qui suit.

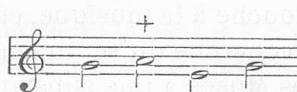
Toute tonalité musicale est constituée par un ensemble de trois accords qui, en supposant la tonalité *Do majeur*, seraient *fa la do, do mi sol* et *sol si ré*, et dont l'ensemble fournit tous les éléments de la gamme de *Do*. Par conséquent, plus les ensembles de notes qui constituent ces trois accords sont représentés et moins la notion du superflu peut se former dans notre juge-

ment. Une étude de Czerny, qui contient en général un grand nombre d'accords de ce genre, paraîtra par ce fait souvent manquer de caractère poétique. Il faut en outre tenir compte du nombre de sons simultanés qu'on entend dans un accord, quel qu'il soit ; l'ouverture des *Maitres Chanteurs*, riche en accords très pleins, peut par ce seul fait paraître plus poétique qu'une invention à deux voix de Bach ou une sonate de Mozart. On peut dire d'une manière générale qu'un accord de septième (par ex. *sol si ré fa*) est plus poétique qu'un accord parfait, et qu'un accord de neuvième (par ex. *sol si ré fa la*) est encore plus poétique qu'un accord de septième. Plus le nombre de notes composantes est grand, et plus l'imagination de l'auditeur musicien peut trouver d'occasions de dérivation, puisque le jugement peut y reconnaître des groupes de trois notes auprès desquels les notes restantes apparaissent comme un luxe.

Une autre cause de l'impression poétique spéciale à la musique de Wagner, réside dans l'emploi d'une succession de deux accords parfaits dont le premier reste dans la mémoire pour former avec le deuxième un accord de septième riche en suggestions. Par exemple si l'accord *do mi sol* est suivi de l'accord *la do mi (la)*, la mémoire du premier donne en se combinant avec le second l'ensemble *la do mi sol*. Comme dans ce cas le second accord seul est réellement perçu à son moment, le sentiment que le premier est en train de s'évanouir, de se voiler, produit un sentiment spécialement poétique qui explique l'attrait que les wagnériens goûtent à ce genre de successions, lesquelles abondent dans *Lohengrin*, *Parsifal*, les *Maitres Chanteurs* et les *Niebelungen*.

Mais où le pouvoir poétique se fait encore mieux sentir, c'est dans la qualité de certaines notes mélodiques, reconnues superflues à l'indication immédiate de la tonalité.

Supposons-nous encore dans le ton de *Do* majeur. Les notes *do*, *mi*, et *sol*, fortement liées à l'idée de l'accord le plus utile au ton, éveillent par elles-même le minimum d'impressions dérivées. Mais si une note qui puisse fusionner avec ces trois est entendue tout en gardant son caractère de luxe, le sentiment du poétique apparaît aussitôt. Une des formules mélodiques que Wagner, qui passe pour un des compositeurs les plus poétiques, emploie le plus volontiers est la suivante :



Elle contient la note *la* bien en vue, entourée de notes de l'accord de *do* de manière à former l'accord *la do mi sol* cité tout à l'heure. On considère alors les trois notes *do mi sol* comme la charpente mélodique — le tronc et les branches de notre arbre — et le *la* en devient alors l'ornement superflu — la fleur.

Par extension, toute mélodie qui offre dans sa structure un groupe formant un accord parfait auquel s'ajoute la sixième note depuis la fondamentale du groupe devient poétique. Par exemple le morceau de Schumann, *Glückes genug*, si charmant et plein de fraîcheur, n'est autre chose qu'une succession de formules analogues à celle-ci :



On voit ici le *mi* être la fleur du groupe utile *sol si ré*. Supprime-t-on ce *mi* par la pensée, l'on reste en présence d'une phrase dont le charme ne subsiste plus que faiblement, grâce au *fa* dièze initial, également superflu à la compréhension harmonique de ce passage.

En résumé, les musiciens sont émus par certaine musique dans le sens poétique parce qu'ils savent transporter dans les rapports des sons des jugements primitivement appliqués à des choses concrètes. C'est dire que la métaphore « musique poétique » est parfaitement justifiée.

Cette question mériterait une étude beaucoup plus approfondie que ce qu'on vient de lire, mais trop spéciale pour être traitée ici. Malgré le caractère résumé de cet article, nous espérons avoir fait voir en quoi consiste l'origine d'un des sentiments qui nous rendent si sympathiques la plupart des accents de la musique, surtout la moderne.

Il va sans dire que l'impression varie d'un auditeur à l'autre, suivant son habileté à sentir le rôle que jouent les notes les unes par rapport aux autres. Mais ce qui, par contre, est commun à tous les auditeurs qui y sont sensibles, c'est, à des degrés divers il est vrai, le sentiment provoqué par les réactions organiques dont leur corps est le siège sous l'empire des dérivations. En effet, lorsqu'on étudie le mécanisme de l'émotion, on trouve que celle-ci est le produit d'une diffusion nerveuse qui atteint des centres cérébraux superflus à l'acte directement désiré, ce qui correspond précisément à la diffusion de la pensée dont nous venons de décrire quelques phénomènes. L'« émotion », qui n'est ni gaie ni triste en soi, n'est que la conscience des troubles organiques qui résultent automatiquement de la mise en marche des centres cérébraux atteints par cette diffusion nerveuse, et, si l'émotion nous paraît alors agréable, c'est qu'elle est colorée par une série de notions personnelles sur les bénéfices momentanés que l'augmentation de la nutrition des tissus, l'activité des échanges chimiques et l'accélération de la circulation déterminent dans notre conscience en renforçant notre sentiment vital.

Cette manière de voir permet de remettre au point beaucoup d'assertions métaphysiques sur tout ce qui touche à la musique, et que les artistes en général, très portés par nature à la recherche du sentiment du poétique, exagèrent pour faire paraître la « chose des Muses » une substance mystérieuse, planant dans l'infini des mondes et descendant de temps à autre sur la Terre, tout en restant immatérielle et insaisissable. Hauptmann n'a-t-il pas un jour écrit que « le but et l'intention de la musique ne sont pas d'exciter les passions ; ce sont les impressions de l'âme et non celles des sens que la musique doit exprimer ». Comme malheureusement aucune émotion psychique ne peut exister si elle n'est précisément l'écho dans la conscience d'un état organique particulier, c'est-à-dire d'une tendance ou d'une passion (on étudie de mieux en mieux aujourd'hui les rapports de la musique avec l'émotion amoureuse), il devient clair qu'une pareille manière de s'exprimer est superficielle et vide de sens, sans aucune utilité quelconque. Et c'est pourtant ainsi que tant de gens parlent de la musique, absolument pour ne rien dire du tout, en ne faisant que

du symbolisme métaphysique. Il nous semble qu'il est temps de faire un pas de plus, et de chercher à puiser dans les remarquables travaux de la psychophysiologie contemporaine de quoi poser des bases solides aux déductions suscitées par tant de questions d'esthétique musicale. Ce serait le seul moyen de faire cesser des discussions trop nombreuses, qui disparaîtraient le jour où chacun pourrait s'expliquer *pourquoi* il lui est impossible de partager l'avis d'un autre et réciproquement. Peut-être aurons-nous l'occasion de toucher à quelques-uns de ces intéressants sujets dans la *Vie Musicale*, et de montrer à nos lecteurs certains des rouages de ce fabuleux mécanisme, la Musique, qui, par ses rapports avec la passion amoureuse, a de tout temps paru indispensable à l'homme, tout en ayant l'admirable faculté de le sortir de lui-même et de le faire, lorsqu'il le désire, « rêver tout éveillé ».

ALEX. DÉNÉRÉAZ.



LA VIE MUSICALE publierà dans son prochain numéro un article de M. Ernest Rœthlisberger, secrétaire au Bureau international pour la propriété intellectuelle, à Berne, intitulé « La Conférence de Neuchâtel de l'Association littéraire et artistique internationale (26-29 août 1907) ».



◆◆◆ LETTRE DE PARIS ◆◆◆

Paris, 10 octobre.

Jamais on ne vit à Paris été plus terne que ce dernier. Dire qu'on y fit peu de musique, ce serait farder la vérité ; c'est *point du tout* qu'il faut dire.

Quelques mauvaises, très mauvaises représentations à l'Opéra ne sauraient atténuer le caractère absolu de cette constatation ; nous entendimes notamment massacrer la *Walkyrie* d'extraordinaire façon. Sur le tard, *Ariane* a marqué quelque effort pour relever le niveau de ces exécutions estivales — « exécutions » est le mot. Les étrangers et les provinciaux de passage qui pensèrent pouvoir juger de la fameuse Académie Nationale de Musique par les représentations qu'on leur offrit, s'abusèrent étrangement. Le régime Gailhard bientôt défunt — et fort heureusement — a eu tout de même, durant la dernière campagne d'hiver, quelques belles soirées à son actif, et il y aurait une certaine injustice à ne l'apprécier que quant à ces trois derniers mois.

Du flot immense des *Petite Tonkinoise* et des *Kraquette* diverses déferlant sur tous les trottoirs et dans toutes les avenues, ont seuls émergé les concerts en plein air des Tuileries. Ce fut là une tentative intéressante, encore qu'elle n'ait pas eu le succès qu'on eût pu attendre. Le concert symphonique en plein vent est déjà un défi à la réalité des choses. Mais que dire de ces auditions vocales perdues dans l'immense esplanade ? On donna diverses « sélections » d'opéras, et s'il y en eut de quelque peu ridicules on passa aussi d'agréables moments. La foule semble avoir pris goût à ces auditions, poussière et harmonie mêlées, qui furent du moins inspirées par un bon sentiment.