

---

L'INTELLIGENCE ET LA MUSIQUE

---

On parle de musique intellectuelle ou intellectualiste, et de musique qui ne l'est pas. On discute sur le rôle de l'intelligence dans la composition musicale. Certains le nient ou prétendent que là où l'intelligence intervient, c'est tant pis, et que la sensibilité seule peut dicter tout un chef-d'œuvre. On se demande si l'intelligence intervient chez l'auditeur dans la perception de la beauté musicale, ou si, encore une fois, la sensibilité seule peut la saisir, de telle sorte que l'expression « comprendre la musique » n'aurait aucun sens ou, du moins, que dans ce cas « comprendre » ne serait pas user d'intelligence.

Que de problèmes divers au sujet des rapports de l'intelligence et de la musique !

Je n'ai pas l'intention de les traiter dans un simple article de revue. Ce serait folie. Je voudrais seulement présenter quelques réflexions préalables destinées à écarter certaines confusions d'idées, à prévenir quelques malentendus, à débarrasser le terrain d'obstacles de toutes sortes qui rendent d'ordinaire si vaines les discussions de cet ordre.

Et d'abord, définissons-nous de ces deux mots, commodes, mais dangereux, l'*intelligence* et la *sensibilité*, sous lesquels nous entendons volontiers deux partis opposés et distincts de notre réalité psychologique, deux compartiments étanches de notre vie intérieure : la boîte aux idées et la boîte aux sentiments.

Soyons assez philosophes pour nous rendre compte que notre vie consciente est une, et que les termes intelligence et sensibilité n'en désignent que deux aspects complémentaires, aussi inséparables que l'envers et l'endroit d'un même tissu. Que puis-je sentir sans savoir que je sens, et (à quelque degré) *ce que* je sens ? Et que puis-je savoir que je n'aie d'abord senti ou dont le sentiment n'ait été l'occasion ?

Il ne paraît guère, de ce point de vue, que l'intelligence puisse se produire en dehors de toute sensibilité, ou, inversement, la sensibilité en dehors de toute intelligence.

Premier point important.

Mais, d'autre part, qu'est-ce que l'intelligence elle-même ? La définit-on avec exactitude, quand on la restreint, comme on le fait trop souvent, aux opérations supérieures de l'abstraction ou aux décrets de la raison ? N'est-ce point en restreindre inconsidérément le domaine ? L'intelligence se traduit par ce fait incontestable : savoir, connaître. Où il y a savoir, de quelque sorte que ce soit, il y a intelligence.

Ainsi, la sensation comprend déjà un élément intellectuel. Elle se réfléchit nécessairement dans un milieu d'autres états de conscience simultanés et d'inclinations formées par les états de conscience antérieurs. Par rapport à ce milieu, elle se détermine, elle se définit, elle se classe. Une sensation de son s'accompagne de la perception plus ou moins vague de son intensité, de sa hauteur, de son timbre, c'est-à-dire de son rap-

port avec d'autres sons. Percevoir un son, c'est déjà de l'intelligence, puisque c'est savoir *quel il est*.

Mais imaginer, se souvenir, sont encore des faits intellectuels, et ne voit-on pas quelle part l'imagination et la mémoire peuvent avoir dans la composition et dans l'audition musicale ?

Tout ce qui s'apprend, se retient, se sait, appartient à l'intelligence, ou, si l'on veut, constitue l'aspect intellectuel du fait de conscience.

Or, ne l'oublions pas, il n'y a pas que les notions abstraites qui s'apprennent, et nous possédons tous une foule de connaissances concrètes qui interviennent incessamment dans la perception et dans l'invention.

Si l'on donne au terme intelligence le sens qu'il doit avoir, si l'on perçoit en elle toutes ses variétés, si on ne la mutile pas à plaisir pour faire je ne sais quel sec répertoire de formules générales sans explications ou une machine à raisonner dans le vide, si on la saisit dans sa vie multiple à tous les degrés du développement psychologique et dans son rapport étroit avec la richesse de notre réalité intérieure, alors il ne pourra plus être question de se demander si l'intelligence joue ou ne joue pas un rôle dans la composition et dans l'audition musicales ? L'intelligence n'est séparable d'aucun des moments de notre existence consciente. Le seul problème à examiner sera de rechercher comment, suivant les cas, le rôle de l'intelligence varie, en degré, en importance, lesquelles de ses fonctions diverses entrent en jeu et quels sont les effets produits. Problème singulièrement vaste.

Pour montrer d'une façon plus sensible comment il se pose, prenons un exemple très simple.

Lorsque Mozart écrivait le thème d'un Andante de Sonate ou de Symphonie, il savait d'avance que la phrase serait *car-rée*, qu'elle aurait 8 ou 16 mesures, et qu'elle se terminerait sur une *cadence parfaite*. Tels étaient les usages auxquels il se soumettait. Voilà ce qu'il avait appris et retenu, ce qu'il n'inventait point et ce dont son intelligence lui fournissait très nettement la notion préconçue, soit concrète ou imaginative, soit abstraite ou logique.

Dira-t-on que, dans ce cas, le rôle de l'intelligence est purement négatif et qu'elle ne fournit qu'un cadre à l'inspiration ? Ce cadre n'est pas qu'une limite à la liberté du compositeur. En la restreignant, elle la détermine en partie. Pour l'achever dans le nombre de mesures prévu et sur la cadence obligée, Mozart conduira sa mélodie avec des ingéniosités d'invention dont il ne se fût point avisé sans cela.

La règle apprise, la règle reçue de la tradition, est l'aiguillon du génie, elle est sentence de mort pour les médiocres.

L'intelligence excite ou paralyse le créateur selon ses dons.

Ce respect des règles admises est essentiellement *classique*. Un Racine n'écrira une tragédie qu'en cinq actes et sous la loi des trois unités, quand même le sujet se prêterait peu à de telles conditions de présentation théâtrale. Les règles sont sacro-saintes : elles ne sont point fondées seulement sur la tradition, sur l'autorité d'Aristote ou d'un autre, elles ont un fondement dans la nature, dans la *raison*. Illusion sans doute. La raison n'est ici que la force de la coutume. Mais l'intelligence s'attache à justifier les principes de l'habitude et par là même en renforce l'action, tout en la déformant quelque peu pour le besoin d'une systématisation logique. Et ici, la raison, la raison dans ce qu'elle a de plus essentiel et de moins facilement réductible à la coutume, retrouve son rôle.

Mais ne peut-on songer à une création artistique plus libre, où rien ne serait appris ni prévu, où l'intelligence n'aurait aucune part, où s'exprimerait seul le sentiment dans son originalité première ? C'est le rêve *romantique*. Il n'est qu'en partie réalisable. C'est une question de proportion. On ne supprime pas l'intelligence. On n'oublie pas absolument les règles.

On ne compose pas en dehors de toute forme déjà connue. Le génie humain n'est point totalement créateur. Il ne fait rien de rien. Il modifie, il combine, il transforme. Des matériaux lui sont nécessaires. Et pour la création de règles ou de formes nouvelles, l'appui des règles et des formes anciennes est nécessaire. C'est insensiblement qu'on passe de celles-ci à celles-là par toutes sortes de petites modifications de détail. Que de transitions à considérer depuis la mélodie *car-rée* de Mozart jusqu'à la « mélodie infinie » de Wagner ! Entre l'intelligence et la sensibilité, c'est un perpétuel échange de propositions, de révisions, d'essais et d'ajustements de toutes sortes. L'invention n'est pas un bloc et la mémoire (pour ne parler que de cet aspect de l'intelligence) y joue un rôle considérable.

L'intelligence ne crée rien, la sensibilité est seule inventive, dit-on.

Je n'en suis pas tout à fait sûr. Car il faudrait examiner si la faculté de combinaison qu'on appelle l'imagination (images vraies, images visuelles, etc.) est d'origine plutôt affective qu'intellectuelle.

Mais admettons qu'on puisse opposer aussi radicalement la fonction intellectuelle et la fonction affective, attribuant toute invention à celle-ci et aucune à l'autre. Encore faut-il remarquer que la sensibilité toute seule n'inventerait rien. L'appui de l'intelligence lui est indispensable. L'avenir ne s'édifie que sur le passé et il ne se consolide à son tour qu'en devenant du passé. Le présent, insaisissable, réduit à lui-même, s'évanouit comme une fumée.

La musique, qui se développe dans le temps, n'aurait rien de perceptible ni pour qui la compose ni pour qui l'écoute si elle se bornait à une effusion sonore dont notre intelligence ne prendrait le soin de situer les différents moments les uns relativement aux autres par des rapports plus ou moins définis dont on n'a pas eu tort de signaler l'analogie avec ceux d'une architecture. Il faut que la durée prenne forme d'espace, puis qu'elle devienne consistante, et que nous en ayons une conscience distincte.

Ainsi l'expression « comprendre la musique » prend un sens. On y exprime la nécessité que l'intelligence conduite à la sensibilité, la demeure sans laquelle ses états successifs resteraient comme inexistantes et parfaitement incommunicables.

Je voudrais avoir montré, par ces quelques lignes, combien la distinction d'une musique intellectuelle et d'une musique qui ne l'est pas, prise au sens absolu, est superficielle.

En tout cas, si cette distinction, entendue sous certaines réserves, conserve une signification, ce n'est pas une simple analyse technique qui peut nous faire juger de la façon dont il faut l'appliquer à une œuvre déterminée.

Toute musique digne de ce nom a une forme. Mais il n'est pas question de rechercher, comme je le lisais dernièrement, s'il y a des formes qui, par nature, soient d'origine intellectuelle et d'autres d'origine sensible.

Toute forme, quelle qu'elle soit, peut être, suivant les cas, une création ou une imitation, et apparaître ainsi tour à tour comme l'œuvre de la pire sensibilité ou comme le résultat de l'application de l'intelligence, si du moins on attribue toute spontanéité à la sensibilité et l'imitation seule à l'intelligence. La *carrure* a été une libre invention avant de devenir une règle coutumière.

Ce n'est pas du dehors, en n'en considérant que l'enveloppe, qu'on peut distinguer l'œuvre inspirée et l'œuvre qui doit plus à la réflexion qu'au sentiment. Il faut en pénétrer l'essence intime. Et c'est là que, chez le critique, le sentiment reprend le rôle prépondérant.

PAUL LANDORMY.