

Présentation

À la recherche de la réalité musicale. Introduction à Boris de Schläezer¹

« Organiser musicalement le temps, c'est le transcender. »
Boris de Schläezer².

« Il nous faut tâcher de penser la musique uniquement en termes d'*opérations* et de *fonctions*... »
Boris de Schläezer et Marina Scriabine³.

Écrit pendant la Seconde Guerre mondiale, publié en 1947, épuisé depuis plus de 20 ans, l'ouvrage que nous republions aujourd'hui est un grand livre : un grand livre de philosophie de la musique mais, plus fondamentalement aussi, un grand livre de philosophie de l'art⁴. Par-delà l'aspect discutable de ses thèses (l'œuvre est indépendante de ses conditions historiques d'émergence, l'existence de l'œuvre musicale est sans égard à la subjectivité de l'interprète comme de l'auditeur, réduire l'existence de l'œuvre musicale à celle de sa partition c'est la transformer en une recette de cuisine, l'œuvre est une structure de signification intemporelle, le moi de l'artiste comme créateur est complètement délié de son moi psychologique, etc.) l'ouvrage nous apparaît comme exemplaire du point de vue de la méthode employée puisque les problèmes y sont toujours posés frontalement et

• 1 – « À la recherche de la réalité musicale » est le titre d'une série d'articles que Boris de Schläezer fit paraître dans la *Revue musicale* (dirigée par Henri Prunières) à partir de janvier 1928. Ces articles constituent le commencement d'une réflexion qui s'accomplira dans *Introduction à Jean-Sébastien Bach*. Boris de Schläezer fut secrétaire de rédaction de la *Revue musicale* de 1921 à 1933.

• 2 – Boris de Schläezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 28.

• 3 – Boris de Schläezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 101.

• 4 – Voilà plusieurs années que nous avons, Roger Pouivet et moi-même, le projet de republier *Introduction à J.-S. Bach* persuadés que nous étions tous les deux de l'importance de cette œuvre injustement méconnue. À l'entrée de cette présentation, je suis heureux de pouvoir le remercier très chaleureusement.

rigoureusement et que les solutions envisagées y sont construites explicitement en tentant de résorber le flou métaphorique qui est, comme le disait Étienne Souriau en 1969, « la peste de l'esthétique⁵ ».

Son auteur, Boris de Schlœzer (1881-1969), d'origine russe émigré à Paris en 1921, est un de ces intellectuels qui sans être très célèbres marquèrent pourtant profondément la pensée française d'avant et d'après guerre. Grand traducteur de la littérature russe (Chestov, Gogol, Dostoïevsky, Tolstoï, Tchekhov, Bounine, Léonov), grand critique musical à la *Nouvelle Revue Française* (1921-1940, 1947-1957) et à la *Revue Musicale*, il a aussi écrit des livres sur Stravinsky, sur Scriabine et sur Gogol⁶. Ami d'André Boucourechliev, de Jean Rousset, de Georges Poulet, de Jean Starobinski ou de Gaëtan Picon⁷, il déploie une pensée critique, littéraire et théorique qui mériterait une étude approfondie. Cette étude éclairerait mieux l'histoire de la pensée française du xx^e siècle marquée par l'influence du bergsonisme⁸, par celle de la phénoménologie⁹, par l'émergence des études hégéliennes¹⁰ et par le structuralisme¹¹. Elle permettrait aussi de saisir la portée – trop souvent et trop injustement oubliée aujourd'hui – de l'esthétique française inaugurée par Charles Lalo puis déployée magistralement aussi par Étienne Souriau¹². Mais, plus fondamentalement, cette étude permettrait de mieux comprendre *pour elle-même* une réflexion d'allure modeste et simple mais tout à fait frappante d'engagement théorique, d'originalité, de méthode, d'ampleur et de profondeur.

-
- 5 – Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 35.
 - 6 – Voir la bibliographie de Boris de Schlœzer en fin d'ouvrage.
 - 7 – Voir l'étude que Gaëtan Picon (1915-1976) a consacrée à son ami deux mois après sa disparition. Cette étude intitulée « Les formes et l'esprit. La pensée de Boris de Schlœzer » est parue dans le journal *Le Monde* du 7-8 décembre 1969. Elle donne une courte et belle vision d'ensemble de l'œuvre de Schlœzer. Nous la reproduisons dans le présent volume en guise de postface. Profitons de cette republication pour dire que l'œuvre théorique, critique, historique, littéraire et même politique (il fut directeur général des Arts et Lettres sous le ministère d'André Malraux de 1959 à 1966) de Gaëtan Picon mériterait, elle aussi, une étude approfondie.
 - 8 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 27, p. 60 par exemple.
 - 9 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 39-42.
 - 10 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 105. L'auteur utilise les termes de « automouvement » et de « dialectique » en un sens tout à fait hégélien.
 - 11 – Boris de Schlœzer, « L'œuvre, l'auteur et l'homme », colloque de Cerisy (1966) *Les chemins actuels de la critique* (sous la dir. de Georges Poulet), Paris, 10/18, 1966. Repris dans *Boris de Schlœzer*, Cahiers pour un temps, Paris, Centre Georges-Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 111-121.
 - 12 – Je me permets de renvoyer à mon étude « L'ontologie de l'œuvre d'art d'Étienne Souriau », revue *Pratiques*, n° 3-4, automne 1997, p. 47-63. Au nom de Souriau, il faudrait ajouter celui d'Alain pour le *Système des beaux-arts* (1920) et celui d'Étienne Gilson pour *Peinture et réalité* (1958).

I

À l'entrée de son ouvrage Boris de Schloezer écrit :

« Pouvais-je me livrer à de savantes dissertations sur la musique de Bach alors que j'ignorais ce qu'est au juste une œuvre musicale, comment elle est constituée, ce que signifie exactement l'écouter, la comprendre, si elle est capable ou non d'exprimer (et que veux dire d'ailleurs "exprimer"?) ce qu'est sa forme, sa matière, son contenu (et a-t-elle un contenu?), quel est le rapport entre le rythme, l'harmonie, la mélodie? Au début cependant, je me figurais encore qu'il suffisait pour y voir plus clair de définir aussi strictement que possible les termes du vocabulaire musical. Mais ces définitions ne pouvaient trouver place dans les cadres scolaires qui craquaient de toutes parts. Aussi, après maintes tentatives infructueuses, m'inspirant audacieusement d'un illustre exemple, je me décidai à remettre en question tout ce que j'avais appris, à examiner à nouveau les idées acceptées jusqu'ici de confiance, bref, à essayer de repenser le fait musical pour mon propre compte, à mes risques et périls¹³. »

Dans un style et avec des accents qui évoquent irrésistiblement la première partie du *Discours de la méthode* ou la première méditation des *Méditations métaphysiques* de Descartes (« m'inspirant audacieusement d'un illustre exemple »), Boris de Schloezer décrit très bien son projet. Mis en œuvre par les moyens de la seule volonté (« je me décidai ») et du seul entendement (« à examiner ») de son auteur, ce projet (« repenser le fait musical ») est celui d'une complète et ambitieuse refondation de la pensée musicale en dehors d'un gros appareil de notes et d'érudition tant historique que théorique. Ce projet juxtapose explicitement trois strates.

1. En révoquant en doute toutes les opinions et les idées héritées de la tradition et de l'école, cette refondation se veut systématiquement et prudemment entée sur l'analyse de l'exemple non moins illustre de Jean-Sébastien Bach. L'œuvre du cantor de Leipzig apparaît alors comme un simple mais privilégié objet d'exploration. Cet objet est le socle sur lequel une pensée de la musique ne se veut pas une construction complètement abstraite ou spéculative mais un instrument de connaissance qui s'essaye et éprouve constamment ses méthodes comme ses acquis au contact de la réalité.

2. Plus profondément, cette refondation se donne pour tâche d'envelopper de façon transhistorique l'ensemble des questions liées à ce que Boris de Schloezer appelle lui-même « l'essence de la musique » sise dans les fonctions rythmiques, harmoniques et mélodiques d'une part, et d'autre part, dans sa finalité ou dans sa vocation expressive. C'est d'ailleurs cette transhistoricité qui amena les musiciens

• 13 – Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 9.

dodécaphoniques des années cinquante et soixante¹⁴ à s'intéresser à cette pensée dans laquelle ils voyaient comme les justifications théoriques de leurs recherches et de leur nouvelle pratique d'écriture.

3. À l'origine de ces deux strates enfin, la pensée de Schloezer s'élargit encore pour s'étendre à la philosophie de l'art elle-même préoccupée de la nature et des opérations de toute œuvre d'art ; préoccupée aussi de la position du récepteur, du travail du créateur et du sens de la signification que l'artiste met en œuvre. Cette philosophie de l'art est également soucieuse du rapport entre les arts en leurs spécificités et, pour utiliser l'expression de Lessing, leurs « frontières ».

Mais dans cette philosophie, c'est la notion d'œuvre d'art qui est privilégiée. Car c'est à partir de la question de la nature, des lois et des opérations de l'œuvre considérée en elle-même que se pose, en un second temps méthodologique, le problème de la réception (comment le spectateur ou l'auditeur perçoit-il l'œuvre, l'interprète-t-il et l'évalue-t-il?) ainsi que le problème de la création (comment l'œuvre d'art est-elle venue à l'existence? Comment a-t-elle été pensée puis instaurée par son auteur? Par quels processus, étapes, difficultés ou intentions est-elle passée? En quels sens est-elle liée à son créateur qui la considère comme son moyen d'expression?). Si le triangle artistique œuvre-auditeur-créateur est engendré méthodologiquement à partir du sommet de l'œuvre dont on doit décrire les opérations immanentes, Schloezer prend grand soin de montrer l'interdépendance des trois sommets du triangle et surtout de penser le mouvement vivant qui les unit en leur conférant le statut de moments. Car, comme il le dit, « il nous faut faire un grand effort, un effort toujours à renouveler, pour penser les termes en fonction du rapport dynamique et non le rapport, l'acte, en fonction des termes¹⁵ ». Cela signifie que l'œuvre d'une part, et que le rapport de l'œuvre à l'artiste et à l'auditeur d'autre part, sont un processus s'inaugurant certes dans le moi du musicien et s'achevant dans celui de l'auditeur, mais tout entier commandé par l'identité, la logique et la forme de l'œuvre. Cette identité est « l'âme » – pour utiliser le mot que Schloezer emprunte à Aristote quand le philosophe grec parle de l'intrigue, du *muthos*, de la tragédie – de ce processus ; elle en est donc l'*archè* comme principe moteur, comme commencement logique c'est-à-dire aussi comme commandement.

• 14 – Voir Pierre Boulez, « Moment de Jean-Sébastien Bach », *Relevé d'apprenti*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1966, p. 14-15. Sur le dodécaphonisme, voir Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, 1957, chap. IV, p. 134 et suiv. Cet ouvrage est une refonte de l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* dans la perspective d'une analyse de la musique contemporaine marquée par le dodécaphonisme, le sérialisme et l'électronique.

• 15 – Boris de Schloezer, « L'œuvre, l'auteur et l'homme », *Boris de Schloezer, Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 120.

II

Si Boris de Schlöezer insiste sur la logique de l'œuvre et sur ce qu'il va appeler dans la partie médiane de son ouvrage sa « forme », c'est pour échapper à trois thèses qu'il considère comme ruineuses pour une pensée de l'art qui soit à la fois argumentative et spécifiquement esthétique.

La première est celle qui fonde une esthétique du goût parce qu'elle affirme qu'il n'existe pas de propriétés objectives de l'œuvre qui feraient que cette dernière est belle ou réussie. Schlöezer combat vigoureusement l'analyse de l'art par ses effets, c'est-à-dire par la description des opérations psychologiques qui se déroulent à l'intérieur de l'esprit du récepteur. Contre tout « subjectivisme¹⁶ », contre tout « émotivisme » à la Jean-Jacques Rousseau¹⁷, contre tout « psychologisme¹⁸ » aussi, sa position est donc réaliste et objectiviste : l'art n'est pas affaire d'« attitudes mentales sans consistance¹⁹ » et il ne saurait être l'instrument d'une communication fusionnelle entre l'intériorité passionnée du musicien, l'intériorité passionnée de l'interprète et celle de l'auditeur. L'œuvre possède « une certaine réalité objective » dont on peut décrire les lois de fonctionnement comme le fait par exemple Aristote quand il se penche, dans la *Poétique*, sur la tragédie grecque qu'il observe empiriquement ; comme le fait aussi Roman Ingarden à la fin des années 1920 quand il se penche sur l'œuvre d'art littéraire (*Das Literarische Kunstwerk*, 1931²⁰) et sur l'œuvre musicale (*Das Musikwerk*, rédigé en allemand à partir de 1929 et publié en 1962²¹) afin d'en dégager le mode d'existence ontologique. Sans doute Boris de Schlöezer – qui ne cite jamais le phénoménologue disciple de Husserl – connaissait-il les deux ouvrages dont manifestement il s'inspire par le style de pensée et par les idées exposées. Son anti-psychologisme méthodologique ou principal est d'ailleurs, et de toute évidence, d'origine husserlienne²² et ingardenienne.

La seconde thèse est celle – rigoureusement inverse – d'un matérialisme ou d'un formalisme physique tel qu'on le trouverait chez Jean-Philippe Rameau pour

-
- 16 – Boris de Schlöezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 19.
 - 17 – « [La musique] rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables. [...] Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, et l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant : un autre être sensible est ici » (J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, GF, chap. xvi, p. 116).
 - 18 – Boris de Schlöezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 27.
 - 19 – Boris de Schlöezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 48.
 - 20 – Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, trad. fr., Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
 - 21 – Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, trad. fr., Paris, Christian Bourgois, 1989. L'ouvrage en allemand a circulé avant d'être publié en polonais en 1933 sous le titre *L'identité de l'œuvre musicale*.
 - 22 – Edmund Husserl, *Recherches logiques* (1900), trad. fr., Paris, PUF, 1969, tome premier, chap. III, p. 55 et suiv.

qui la musique relève d'une combinatoire de phénomènes sonores²³. Les lois de la musique ne sauraient se réduire selon Schløezer à celles de la vibration des corps sonores. L'œuvre musicale est un objet esthétique porteur de significations et résultant d'une « activité intentionnelle et cognitive » qui interdit de la considérer comme un ensemble de « sons n'ayant ni lien entre eux ni sens par conséquent ». De même qu'un peintre n'a cure des longueurs d'ondes lumineuses qui détermine les différentes couleurs qu'il assemble, mélange et superpose, de même un musicien comme Jean-Sébastien Bach selon Schløezer ne porte aucune attention aux lois de l'acoustique qui détermine les différentes hauteurs de son et les différents timbres²⁴.

La troisième thèse enfin que combat Schløezer est celle qui indiquerait que l'œuvre d'art en général et l'œuvre musicale en particulier nous livreraient une signification fondamentale ou absolue sur le monde, sur la vie ou sur l'existence. Selon lui, la philosophie de l'art doit s'émanciper complètement de ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé « la conception spéculative de l'art²⁵ ». Concernant la théorie de la musique, cette conception spéculative de l'art se trouverait de manière emblématique chez Arthur Schopenhauer pour lequel l'œuvre musicale aurait le privilège exorbitant de nous mettre face à la réalité en soi, réalité complètement émancipée du voile d'illusions dans lequel et par lequel nous déployons ordinairement nos représentations ou nos actions²⁶. Pour Schløezer au contraire, la musique possède un sens entièrement replié sur lui-même, un sens proprement et exclusivement musical c'est-à-dire un sens immanent à la seule structure interne des articulations de sons en quoi elle consiste. Sa position est héritière de celle d'Eduard Hanslick (1854) pour lequel « la forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous on ne peut l'appeler ni forme ni fond, il n'est qu'un effet, qu'une résultante²⁷ ».

• 23 – Voir Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Éditions Minerve, 1988.

• 24 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, infra*, p. 16. Notons que les recherches en musique acousmatique datent de la toute fin des années quarante. Toujours attentif au monde qu'il a sous les yeux, Boris de Schløezer traite de cette musique dans *Problèmes de la musique moderne* (en coll. avec Marina Scriabine), Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, chap. v, p. 167 et suiv.

• 25 – Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

• 26 – « La musique est un exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie » (A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 338).

• 27 – Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, trad. fr., Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 135.

Non seulement, l'œuvre musicale selon Schløezer ne dévoile pas le fond métaphysique ou religieux du monde, mais plus encore, elle ne livre pas de significations qui seraient autres que spécifiquement esthétiques et musicales : de manière tout à fait paradigmatique, la musique de Jean-Sébastien Bach – qu'elle soit sacrée ou pas – propose à l'auditeur, non des « significations » nécessairement transcendantes par rapport à elle et qui pourraient se dire indépendamment d'elle, mais ce que Schløezer appelle un « sens » : un sens nécessairement intérieur à la forme musicale ; un sens qui *est* la forme musicale elle-même²⁸. Ce sens, Schløezer le nomme « spirituel » non pas parce qu'il renverrait à d'obscures réalités suprasensibles mais parce que l'auteur souhaite le distinguer du sens qu'il appelle « rationnel » (qui est un contenu que l'on pourrait dire sans l'œuvre à l'aide du langage nécessairement représentationnel) et du sens qu'il appelle « psychologique » (qui est tout imprégné de sentiments et d'émotions subjectifs immédiatement vécus par l'auditeur)²⁹.

III

Pour cette pensée *réaliste* qui pourchasse toute tentation de l'absolu et tout subjectivisme qu'il soit radical comme celui de Gérard Genette³⁰ aujourd'hui, ou qu'il soit universaliste comme celui de Kant il y a un peu plus deux siècles³¹, quel est alors le lieu de l'œuvre musicale ? Quelle est la nature de son mode d'existence ? La réponse de Schløezer à ces questions d'ontologie de l'œuvre d'art consiste à dire qu'elle n'est ni dans les signes et les graphiques de la partition, ni dans les fréquences des vibrations sonores, ni dans la tête du compositeur qui l'entend résonner, ni dans l'interprétation nécessairement plurielle de l'instrumentiste, ni dans l'acte d'écoute de l'auditeur de disques ou de concerts. Entre la sécheresse et l'objectivité des signes d'une partition par définition fort incomplète ou fort imprécise, et la labilité évanescence de la subjectivité de la double interprétation propre à l'exécutant et à l'auditeur, l'œuvre musicale est une « réalité idéale³² » qui existe par et pour la pensée construisant, ordonnant et comprenant des structures ou des relations comme détermination de l'œuvre. En un sens comparable à celui que pense Roman Ingarden, l'œuvre d'art musicale n'est pas réelle au sens des choses matérielles du monde physique, mais elle est réelle comme objet

• 28 – Boris de Schløezer, « L'œuvre, l'auteur et l'homme », *op. cit.*, p. 114.

• 29 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 24, p. 225 et suiv., p. 239 et suiv.

• 30 – Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, t. II : *La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

• 31 – Voir Roger Pouivet, *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006, p. 134-135.

• 32 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 60.

intentionnel non réductible à ses données physiques, aux états de conscience de son auteur, aux états de consciences enfin de son récepteur. Quoi qu'il en soit du difficile statut ontologique de cette réalité, l'œuvre d'art musicale (on pourrait le dire aussi de l'œuvre littéraire et même picturale) est ainsi un objet et non un événement. Comme pour Étienne Souriau, l'art possède une finalité « ontique » qui le distingue de la technique et du jeu : de la technique, parce que l'ingénieur qui fabrique le pont ne vise pas le pont lui-même et pour lui-même mais le passage du fleuve ; du jeu, parce que l'activité ludique « s'épuise en événements dont il ne résulte aucun être établi et posé comme réalité subsistante³³ » et parce que le jeu est une évasion dans l'imaginaire et une suspension consolatrice des soucis de l'existence³⁴. À l'inverse du jeu, la musique est un accès à un objet ; mais à un objet esthétique dont la partition d'un côté et la performance de l'interprète de l'autre, ne sont que des moyens d'existence – ce qu'Ingarden appellerait des « concrétisations³⁵ » – qui doivent être dépassés grâce à la réflexion de l'auditeur si ce dernier veut véritablement le saisir c'est-à-dire le comprendre.

« Mais qu'est-ce “comprendre” la musique ? Comme il ne s'agit pas de saisir à travers tel système de sons quelque chose qui serait autre chose que des sons, comprendre une œuvre musicale consiste en une certaine façon de l'appréhender *en elle-même*. [...] Je ne comprends cette série sonore, autrement dit je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse ; et l'acte intellectuel de synthèse opéré, je me trouve en face d'un système complexe de rapports qui s'interpénètrent mutuellement, système complexe où chaque son et groupe de sons se situent au sein d'un tout, y assument une fonction précise et acquièrent des qualités spécifiques du fait de leurs multiples relations avec tous les autres. “Comprendre” est donc pris ici dans l'acception stricte, étymologique du mot³⁶. »

Pour cet intellectualisme hérité de la pensée de Platon, l'œuvre musicale possède une identité qui lui vient de son sens ou de son contenu intrinsèques afin de ne pas dépendre de « la variété infinie de ses exécutions³⁷ ». Le sens qui la constitue a besoin du corps de sons qui lui donne son existence et ne saurait être traduit en empruntant un corps de substitution si l'on peut dire comme celui du langage. Aussi le son n'est-il pas le vêtement de la pensée musicale³⁸ ; il en est la

-
- 33 – Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 49.
 - 34 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 60.
 - 35 – Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, *op. cit.*, p. 281-282.
 - 36 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 23-24.
 - 37 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 20.
 - 38 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 267.

pleine incarnation en dehors de laquelle cette pensée ne serait que pure virtualité c'est-à-dire absence d'œuvre d'art. Boris de Schloezer définit l'œuvre d'art musicale comme une « idée concrète » qui se tient à l'exact milieu de cet espace médian séparant l'idée purement abstraite et universelle de la chose matérielle et particulière. Comme une œuvre d'art est la compénétration réciproque et dynamique de la forme sensible et d'un contenu tous les deux adéquats l'un à l'autre de telle façon que leur distinction n'est plus que seulement formelle, Boris de Schloezer pense que nous sommes devant une œuvre d'art comme nous sommes devant une personne dont la présence singulière et l'altérité³⁹ sont indétachables du mouvement d'expression qui les constitue en propre. Ainsi et premièrement, l'œuvre est fondamentalement et qualitativement individuelle comme le veulent à leur manière Bergson et Ingarden⁴⁰. Ainsi et deuxièmement, l'œuvre selon Schloezer ne *veut* rien dire ou ne *veut* rien signifier, car cela introduirait une distance (même infime) entre le contenu et son expression. Elle n'est pas un vouloir dire ou un vouloir faire entendre : elle est immédiatement un dire, exactement comme le corps ne montre pas un sentiment mais s'identifie à lui : *est* le sentiment⁴¹.

Seulement, pour Schloezer, ce qui s'exprime dans l'œuvre musicale n'est pas un sentiment subjectif : c'est un sens qui est une idée. Or cette idée est une structure, un système de rapports qui ne sont pas arithmétiques comme le pense la vieille tradition pythagoricienne mais qui sont, comme nous venons de le montrer, proprement sonores. Cette structure possède trois déterminations. Premièrement, elle est une *totalité* qui n'existe que dans et par l'ensemble des relations rigoureuses qu'elle établit entre les éléments qui la constituent. Deuxièmement, cette totalité se définit comme une *unité* et n'est donc appréhendable par l'auditeur que sous la forme d'une « compréhension » c'est-à-dire d'une synthèse ou d'une *synopsis* comme actes intellectuels. Troisièmement, cette unité systématique est *intemporelle* et donc séparable du développement temporel dont ont besoin le musicien et l'auditeur pour déployer l'œuvre :

• 39 – Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 50. C'est aussi la thèse d'Étienne Souriau : « Un de mes amis est au piano. J'attends. Voici les trois premières mesures de la *Pathétique*. Bien que la porte ne soit pas ouverte, quelqu'un est entré. Nous sommes trois ici : mon ami ; moi ; et la *Pathétique* » (*La correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 49).

• 40 – Voir Roman Ingarden se référant à Bergson, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, p. 83. Ingarden dit que l'œuvre d'art est « supra-individuelle » parce qu'elle n'est pas un individu au sens où peut l'être une chose dans le temps et dans l'espace. Car, selon Ingarden dont Schloezer n'est pas très loin, l'œuvre d'art est un objet intentionnel qui a une objectivité en soi et qui a besoin des « concrétisations » que sont l'interprétation et les opérations mentales de l'auditeur.

• 41 – On retrouverait cette même idée chez ce contemporain de Schloezer avec lequel il discute (voir *infra* p. 39 et suiv.) : Sartre. « L'âme, c'est le corps visible » dit l'auteur de *L'être et le néant*, dans son *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, p. 89.

« L'œuvre est intemporelle comme sont intemporels un poème, une dissertation philosophique, et pour la même raison : comme eux elle a un sens. Elle est hors le temps, bien que son audition se fasse dans le temps, de même qu'elle est hors l'espace, bien que le graphique qui la fixe et permette son exécution ait deux dimensions⁴². »

Schlœzer a bien conscience de l'aspect extrêmement provoquant de sa thèse à l'époque contemporaine toute soucieuse de l'historicité et de la temporalité des institutions humaines. « Cette conception de l'œuvre musicale heurte nos habitudes », précise-t-il. « La musique n'est-elle pas pour nous chose essentiellement mouvante, l'image même du devenir⁴³? » Si la musique possède un sens inséré dans le temps, c'est parce que justement à chaque instant du temps le musicien comme l'auditeur saisissent et comprennent une structure qui n'est pas dans le temps et qui confère à la durée temporelle une signification ou un ordre. Sans cette signification ou sans cet ordre appréhendés à chaque moment, cette durée serait purement inchoative. La *synopsis* ne vient donc pas à la fin de l'œuvre quand tout l'univers sonore a été déployé. Elle ne dépend pas de la mémoire qui fait que les moments de l'œuvre musicale se totalisent progressivement et successivement. Si l'auditeur comprend l'œuvre musicale à chaque instant de son audition, c'est parce que *la totalité structurale est toujours déjà présente*. Sur quel mode?

IV

Schlœzer rejette le mode augustinien si l'on peut dire – qui est un mode « phénoménologique⁴⁴ » – qui veut que la pensée (l'âme dans le vocabulaire de l'évêque d'Hippone) anticipe dans le cours de l'œuvre la totalité se retrouvant au passé au fur et à mesure de l'écoulement du temps de l'œuvre⁴⁵. À la fin de l'œuvre, la totalité visée présomptivement sera donc complètement totalisée⁴⁶. En passant du début du morceau de musique à son terme (par une attention sans cesse

• 42 – Boris de Schloerzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 27.

• 43 – *Idem*.

• 44 – Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, t. 1, p. 34 et suiv.

• 45 – Boris de Schloerzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 30.

• 46 – Saint Augustin, *Les confessions*, livre XI, chap. xxviii : « Je m'apprête à chanter un air que je connais. Avant de commencer, c'est mon attente qui se fixe sur l'ensemble de l'œuvre ; mais, dès que j'ai commencé, à mesure que les parties prélevées sur mon attente deviennent du passé, c'est ma mémoire qui se tend (*tenditur*) vers elles ; et ainsi les forces vives de mon activité se trouvent distendues (*distenditur*) entre deux pôles : la mémoire – en raison de ce qui est déjà proféré – et l'attente – en raison de ce qui va l'être. Et cependant mon attention (*attentio*) est là, présente, elle par qui transite le futur pour se faire passé » (trad. P. Cambronne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1998, p. 1054).

reconduite), la totalité anticipée (attendue) sera passée du futur au passé (dans le souvenir) et, passée, elle apparaîtra dans une complète transparence ce qu'elle était depuis le début mais sans que nous l'éprouvions pleinement. Pour Schløezer, la totalité intemporelle se comprend au contraire à tout instant dans la mesure où chaque élément contient de façon immanente sa relation précise avec tous les autres éléments et avec la totalité dans laquelle, lui et les autres, existent et font sens. L'enchaînement du morceau de musique n'est donc pas causal ou linéaire ; il est systématique et circulaire. L'achèvement est présent partout et jusque dans la surprise inattendue⁴⁷ d'une dissonance ou d'un événement musical. Nous saisissons alors que, lorsque nous écoutons un morceau de musique ou plutôt lorsque nous le comprenons, son arrangement systématique produit une conscience de nécessité analogue à celle que nous avons dans l'acte de connaissance. La musique a une « valeur cognitive⁴⁸ » et le plaisir propre qu'elle procure n'est pas une jouissance purement hédoniste, un agrément ; c'est un plaisir de l'intelligence ne requérant aucun abandon ni aucune passivité mais au contraire un effort. Ce plaisir engendré par un travail intellectuel de synthèse d'une idée singulière et concrète, Schløezer l'appelle « joie⁴⁹ ». Et cette joie est d'autant plus forte que celui qui la ressent comprend qu'elle dépend avant tout de sa compétence à reconstruire activement l'œuvre, à « collaborer⁵⁰ » avec elle. Cette compétence ne vient pas de la maîtrise de la théorie musicale, de l'harmonie, du contrepoint, etc., de même que la compétence à comprendre un poème de Mallarmé ne vient pas de la maîtrise de la grammaire ou de la philologie. Si la compréhension n'est pas le fait du savant (le savoir est une aide précieuse ; il peut aussi être un obstacle à la compréhension de l'inouï⁵¹), la lecture de Boris de Schløezer est pourtant un puissant antidote à tous ceux qui pensent que l'art relève de l'envoûtement ou de la magie à la fois séduisante et absconse. Concernant la musique, sa lecture nous permet de résister à cette conception ancienne et contemporaine trop souvent invoquée qui fait de l'œuvre musicale l'occasion d'une fusion empathique du musicien, de l'interprète et de l'auditeur tous les trois pris dans une sorte de liturgie, d'inspiration et d'aimantation⁵². Pour Boris de Schløezer au contraire, aimer une œuvre musicale, ce n'est pas être pris dans une idolâtrie aliénante pour tous ceux qui veulent se laisser subjugué ou fasciner (à Bayreuth ou ailleurs) en

• 47 – Voir le fragment d'Héraclite (grand penseur du temps) que B. de Schløezer a mis en épigraphe à son livre, *infra*, p. 5. Il s'agit du fragment 18 (classement Diels-Kranz) ou 66 (classement Marcel Conche) dans une traduction libre.

• 48 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 60.

• 49 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 59.

• 50 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 31.

• 51 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 35.

• 52 – Cf. Platon, *Ion*, 533d.

une véritable cérémonie qui capterait on ne sait quelle transcendance : aimer une œuvre musicale, c'est la penser en sa stricte immanence comme une *construction* que la survalorisation du virtuose en concert (survalorisation qui est une caractéristique de notre culture moderne) cherche toujours à effacer⁵³. C'est d'ailleurs pour cela qu'un pianiste comme Glenn Gould, grand interprète de la musique de Bach et la « comprenant » fort bien au sens Schløezerien, refusa à 32 ans la pratique du concert au profit de cette construction mentalement maîtrisée qu'est un disque quand il n'est pas réduit à n'être que la duplication d'une simple et unique captation⁵⁴.

Il y a donc bien un platonisme Schløezerien (une pensée platoniste plus que la pensée de Platon lui-même). Par son réalisme et son rationalisme, par sa reconnaissance de la valeur cognitive de la musique, par son principe d'une identité intemporelle de l'œuvre saisissable par une opération intellectuelle de synthèse, par sa critique enfin des effets émotionnels de l'œuvre, Boris de Schløezer déploie une ontologie de l'œuvre d'art et une esthétique qui s'enracinent profondément dans ce très vieux fond de la philosophie que l'on aurait tort de considérer comme caduc ou complètement obsolète⁵⁵. Ce platonisme est cependant modéré⁵⁶ dans la mesure où l'œuvre musicale ne saurait se réduire à des rapports mathématiques, dans la mesure aussi où les formes musicales sont inventées ou créées et non découvertes, dans la mesure enfin où l'identité structurelle et intemporelle de l'œuvre n'est ni suprasensible, ni supra-individuelle⁵⁷. Elle est une forme réelle intellectuellement pensable mais sans que cette forme ne soit ni un ensemble des propriétés

• 53 – Sur le « mystère » et sur la fulgurance de la virtuosité voir par exemple G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1997, t. III, p. 200-203. Notamment : « Avec [la virtuosité] nous jouissons du plus haut sommet de la vie musicale, de l'étonnant mystère par lequel un outil extérieur se mue en organe parfaitement animé, et nous entrevoyons en même temps, en un éclair, la conception intérieure et l'exécution de l'imagination géniale dans leur fusion instantanée et leur vie évanescence » (p. 203).

• 54 – Voir Catherine Kintzler, « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould », revue numérique DEMéter, université Lille III, décembre 2002, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/kintzler.pdf>.

• 55 – Voir la philosophie analytique contemporaine. En particulier Jerrold Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », *L'art, la musique et l'histoire*, trad. fr., Paris, Les Éditions de l'Éclat, 1998, p. 44-76. Voir aussi Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, chap. II : « Le platonisme esthétique », p. 31-50. Ce chapitre propose un complet panorama de l'ontologie platoniste de l'œuvre d'art : Wolterstorff, Kivy, Currie, Levinson. Notons que Roger Pouivet met en exergue de son livre une formule de Schløezer (p. 6).

• 56 – Il n'est pas ce platonisme « maximum » que l'on trouve chez Proust lors du célèbre passage *Du côté de chez Swann* où Swann écoute et pense « la petite phrase » de Vinteuil comme ce « motif » qu'il tient pour « une véritable idée, d'un autre monde, d'un autre ordre ». *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1987, t. 1, p. 343.

• 57 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 60.

abstraites, ni un type général séparé de ses instances concrètes et matérielles⁵⁸. C'est pourquoi, il semblerait peut-être plus adéquat de parler d'un aristotélisme Schløezerien (et cela, même si le nom du Stagirite n'est jamais prononcé) parce que pour Aristote « dire que les Idées sont des paradigmes, et que les autres choses participent d'elles, c'est prononcer des mots vides et faire des métaphores poétiques⁵⁹ » et que le terme d'*ousia* ne signifie plus seulement pour lui « essence » mais « essence sensible », « entité sensible », se manifestant par soi comme présente.

Ainsi, quand Schløezer parle de structure de l'œuvre musicale, quand il pense cette structure dans la perspective de la linguistique saussurienne où dans celle de la *Gestalttheorie*⁶⁰ qu'il utilise constamment de façon distanciée, quand il l'envisage au travers des travaux des formalistes russes⁶¹ qu'il connaît fort bien à une époque où ils ne sont pas encore vraiment introduits en France, quand enfin, il la pense à la lumière de l'hégélianisme auquel il semble avoir été introduit par le philosophe – d'origine russe aussi – qu'est Alexandre Kojève⁶², c'est toujours sur le fond de ce qu'Aristote appelle *holos* (tout), *taxis* (ordre), *sunthesis* ou *sustesis* (système) qu'il le fait. La forme de l'œuvre musicale qui occupe Boris de Schløezer dans la longue seconde partie de son ouvrage est donc comparable au *muthos* aristotélicien : elle n'est certes pas une « synthèse de faits » (*sunthesis ton pragmaton*, chapitre 8 de la *Poétique*) mais elle est bien une totalité de parties qui « doivent être agencées de telle façon que si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout [est] disloqué et bouleversé ; car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout⁶³ ». Elle est bien ce que Schløezer appelle aussi une « histoire » qui se déploie, s'accélère, se ralentit, se retourne, se complique et s'achève, mais sans que l'on sache ce qui est raconté autrement que sous la forme d'un jeu sonore intraduisible linguistiquement. Comme le *muthos*, l'œuvre

• 58 – Mais l'est-elle absolument chez Platon lui-même ?

• 59 – Aristote, *Métaphysique*, trad. Tricot, Livre A, 9, 991a et Livre M, 5, 1079b.

• 60 – Kurt Koffka, *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung* (1925) et Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology* (1929), trad. fr. *La psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1964. Ils sont très proches de la phénoménologie husserlienne.

• 61 – Viktor Chklovski, Boris Eichenbaum et Iouri Tynianov pour le cercle pétersbourgeois ; Grigory Vinokur, Petr Bogatyrev et Roman Jakobson pour le cercle moscovite. Ils sont à peu près de la même génération que Boris de Schløezer. Voir l'anthologie de textes par T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Les Éditions du Seuil, 1965.

• 62 – Alexandre Kojève (1902-1968), *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947. L'ouvrage est la publication l'année même de l'édition de l'*Introduction à Jean-sébastien Bach* des cours donnés par Kojève à l'École pratique des hautes études de janvier 1933 à mai 1939. Ces cours constituent un commentaire de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel par lequel les études hégéliennes prirent en France un grand essor. Kojève montre la convergence qui existerait entre la phénoménologie hégélienne et la phénoménologie husserlienne (p. 470).

• 63 – Aristote, *Poétique*, chap. 8, 51a 30-35.

musicale possède ses « péripéties⁶⁴ » et ses métaboles par lesquelles elle déploie temporellement sa structure intemporelle de façon à posséder un « commencement, un milieu et une fin⁶⁵ » qui n'ont pas de valeur chronologique ni la simple signification de limites, mais bien une valeur absolue et une signification proprement logique.

« Considérée en elle-même, saisie en son aspect statique l'unité du système est le sens du système, ce que nous appelons contenu ; considérée par rapport aux parties, saisie en son aspect dynamique, dans sa fonction génératrice à l'égard des parties, elle est forme. On pourrait définir l'œuvre d'art : un objet dont l'unité est à la fois la forme et le sens ; ou encore : un objet dont la forme s'identifie au contenu⁶⁶. »

Grâce à l'unité qui est systématique et à la forme (*morphè*) qui n'est pas un contenant (ni une chose en ses aspects ou ses configurations c'est-à-dire *skèma*) mais une action ou un mouvement de formation, le système musical émancipé de l'exigence mimétique n'a plus de dehors. Il est comparable, chez Aristote⁶⁷ comme chez Schløezer⁶⁸, à un organisme vivant qui contient en lui-même son propre principe de repos et de fixité. Il est, selon l'expression de Schløezer, un « tout fermé » ; fermé sur sa propre nécessité interne⁶⁹. Schløezer en déduit cinq thèses que nous voulons seulement et rapidement présenter.

V

Premièrement, contre la démarche que Sartre met en place avec son étude sur Baudelaire publiée aussi en 1947⁷⁰, il affirme l'autonomie de l'œuvre eu égard à tout ce qui pourrait en déterminer le sens : données sociales et culturelles, parcours individuel, genèse psychologique⁷¹. L'analyse de l'œuvre – analyse qui relève moins du démontage que de la saisie d'une allure d'ensemble, d'une « phrase » dit souvent Schløezer⁷² mouvante et profondément liée – ne doit rien céder au biographique, à l'historique et au psychanalytique :

-
- 64 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 114.
 - 65 – Aristote, *Poétique*, chap. 7, 50b 26. Voir aussi R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, p. 87 et suiv.
 - 66 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 73.
 - 67 – Aristote, *Poétique*, chap. 7, 50b 34 et suiv.
 - 68 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 72.
 - 69 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 73.
 - 70 – Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947. Sartre continuera son projet avec le *Saint Genet comédien et martyr* (1952) et *L'idiot de la famille* (1971 et 1972).
 - 71 – Boris de Schløezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 79.
 - 72 – Par exemple, *infra*, p. 254.

« *L'histoire d'une œuvre*, la façon dont elle a été faite dans le temps n'a rien à voir avec *l'histoire qu'est l'œuvre*, avec la structure de ce devenir qu'elle constitue⁷³. »

Deuxièmement, l'analyse structurale (non structuraliste) ne doit rien céder non plus à l'étude des procédés d'écriture ou à celle des schèmes préétablis (sonate, rondo, fugue) dans la mesure où la forme de l'œuvre est un organisme unique et singulier. Se développant de façon « dialectique⁷⁴ » ou « processuelle⁷⁵ », s'automouvant selon les trois aspects inséparables du rythme, de l'harmonie et de la mélodie qui constituent tous les trois ensemble un espace ou un milieu sonore pré-ordonné, cet organisme se saurait être « ramené à un type quelconque⁷⁶ ».

Troisièmement, Boris de Schlœzer maintient la vocation expressive (courante depuis Descartes et Monteverdi) de la musique, mais il la pense comme une expression esthétique par opposition à une expression psychologique. Même si l'œuvre musicale manifeste des sentiments et des émotions de part en part subjectifs et historiquement déterminés (expression psychologique), son essence intellectuelle et structurelle ne peut être solidement envisagée que comme exprimant seulement une pensée spécifiquement esthétique et musicale parce qu'elle ne désigne rien qui soit à l'extérieur d'elle-même. Descartes définissait bien la musique en disant :

« L'objet de la musique est le son. Sa fin est de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées. Aussi des chants peuvent-ils être à la fois tristes et plaisants ; il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils produisent des effets si différents : ainsi les auteurs élégiaques et les auteurs tragiques nous plaisent d'autant plus qu'ils excitent en nous davantage de peine.

Comme moyens en vue de cette fin, il existe deux propriétés principales du son, à savoir ses différences sous le rapport de la durée ou du temps, et sous le rapport de la hauteur relative au grave et à l'aigu. Car, en ce qui regarde la qualité du son lui-même, avec quel corps et quelle matière il est produit le plus agréablement, cela regarde les Physiciens⁷⁷. »

À une époque où Nicolas Poussin dit : « Il me semble que je fais beaucoup quand je fais une tête en un jour, pourvu qu'elle fasse son effet » (lettre à Chantelou du 20 août 1645), Descartes oriente l'âge classique vers une pensée de l'art qui préfère à la considération de la beauté comme condition ontologique intemporelle ou comme structure objective de l'œuvre, l'analyse de la rencontre de l'œuvre

• 73 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 127. Sur la définition de l'œuvre musicale comme « histoire » voir aussi *infra*, p. 232.

• 74 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 105.

• 75 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 164.

• 76 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 80.

• 77 – René Descartes, *Compendium musicae*, édition F. de Buzon, Paris, PUF, 1987, p. 54.

avec l'esprit humain⁷⁸. C'est la pensée du pouvoir efficient de l'œuvre sur l'âme du spectateur ou de l'auditeur qu'il importe pour lui de comprendre ; et cette compréhension doit se faire à partir de l'expérience même de ce pouvoir. Or, c'est justement ce que Schläezer, moins cartésien qu'il n'y paraissait au début de notre présentation, conteste vigoureusement : la réduction de l'expressivité musicale à la seule expressivité psychologique telle qu'elle se dit aussi très simplement dans cette autre formule de l'*Abrégé de musique* :

« En ce qui concerne la variété des passions que la musique peut exciter par la variété de la mesure, je dis qu'en général une mesure lente excite en nous également des passions lentes, comme le sont la langueur, la tristesse, la crainte, l'orgueil, etc., et que la mesure rapide fait naître aussi des passions rapides, comme la joie, etc.⁷⁹. »

Selon Schläezer, cette fonction que Descartes attribue à la musique est une fonction purement pathétique qui ne fait aucunement place à la structure « pure⁸⁰ », intrinsèquement et stylistiquement musicale, dont Jean-Sébastien Bach est évidemment le maître. C'est ainsi à condition de posséder d'abord une expression musicale « spirituelle » et intemporelle que le morceau de musique peut posséder une expressivité psychologique et temporelle.

Quatrièmement, découle des thèses précédentes l'idée d'une franche séparation entre les structures du langage et les structures musicales. Parce que le langage possède toujours une structure ouverte et un « sens rationnel » et la musique une structure fermée et un « sens spirituel », aucun accord n'est possible entre les deux systèmes. La musique chantée (une cantate, un lied, un opéra) est donc toujours prise dans un combat duquel elle ne peut sortir, soit en soumettant et en assimilant le fonctionnement du langage à sa logique propre (et alors le texte devient structure sonore et se trouve dépossédé de son sens psychologique ou rationnel)⁸¹, soit à faire alterner dans l'œuvre (mais alors, elle perd sa véritable unité) les moments dramatiques de l'action et les moments intrinsèquement musicaux. C'est cette seconde solution qui caractérise l'opéra, de son invention chez Peri, Caccini et Monteverdi jusqu'à Wagner⁸². Schläezer en conclut, dans le même sens d'ailleurs

-
- 78 – Voir Xavier Bisaro et Pierre-Henry Frangne, « L'ombre de Monteverdi : des dangers de la nouvelle musique », X. Bisaro, G. Chiello et P.-H. Frangne, *L'ombre de Monteverdi. La querelle de la nouvelle musique (1600-1638)*, Rennes, PUR, 2008, p. 32 et suiv.
 - 79 – René Descartes, *Compendium musicae, op. cit.*, p. 62.
 - 80 – Boris de Schläezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, infra*, p. 227.
 - 81 – Boris de Schläezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, infra*, p. 249 et p. 282.
 - 82 – Boris de Schläezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, infra*, p. 261. Voir de l'auteur, « Le temps du drame et le temps de la musique », revue *Polyphonie*, cahier 1, 1947-1948, repris dans *Boris de Schläezer, Cahiers pour un temps, op. cit.*, p. 163-173.

que Stéphane Mallarmé dans *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* (1885)⁸³, que la synthèse totale que cherchait le musicien allemand échoue finalement en se soumettant à un principe de montage plus qu'à celui de l'automouvement de la forme musicale que Wagner voulait pourtant conférer à la trame orchestrale⁸⁴.

Cinquièmement et pour finir, l'autonomie de l'œuvre amène Schloëzer à achever son ouvrage sur l'idée d'une transcendance de l'auteur ou du créateur par rapport à l'homme particulier psychologiquement et historiquement déterminé. Il déduit de sa conception intentionnaliste très comparable à celle d'Ingarden, ce que le phénoménologue avait déjà indiqué dans le chapitre 5 de *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*:

« L'œuvre créée – peu importe [de] combien son être est dérivé et dépendant de l'être de son auteur – constitue une entité en soi, ne possédant rien en commun avec la vie ou les particularités de celui-ci. Il se peut que chaque création hétéronome [*i. e.* dont l'existence dépend d'éléments extérieurs : une partition, un exécutant, un auditeur, un créateur], intentionnelle, comme les œuvres musicales et autres œuvres d'art semblent l'être, renvoie justement à un acte de conscience dont elle est issue, à cause de son hétéronomie de l'être, et par là, renvoie de soi à l'auteur. C'est seulement ce renvoi intentionnel, ce retour à son fondement existentiel qui appartient à l'œuvre elle-même, tandis que la signification de ce renvoi n'est pas un élément de l'œuvre, elle constitue seulement son complément subjectif. Ce complément n'est, par contre, qu'une création intentionnelle qui [...] peut se différencier du véritable auteur de l'œuvre, tel qu'on peut le connaître à partir de toutes les autres informations, et surtout par l'expérience. Il serait non moins intéressant de tirer des conclusions à propos du caractère de l'auteur, en partant de l'existence de l'œuvre musicale [...] et, en présence de telle ou telle propriété, de déduire les caractéristiques de son auteur. [...] Il n'est pas exact que ce soit seulement la connaissance des états psychiques jadis vécus par l'auteur qui nous permettent de saisir les qualités émotives de l'œuvre elle-même⁸⁵. »

Boris de Schloëzer reconduit une telle manière de distinguer l'auteur de l'œuvre musicale comme objet esthétique et forme en soi d'une part, et l'homme « naturel⁸⁶ » comme il dit d'autre part, qui a donné naissance à cet objet et

• 83 – Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2003, t. 2, p. 160 et suiv. Sur ce texte, voir Pierre-Henry Frangne, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, PUR, 2005, p. 323-327.

• 84 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 262-264.

• 85 – Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, *op. cit.*, p. 127-128.

• 86 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 271.

dans lequel il exprime sa pensée et ses sentiments⁸⁷. Mais, sur l'exemple de Bach comme de Schubert⁸⁸, il radicalise la distinction et tente de la montrer à l'œuvre dans le mouvement même de constitution du moi de l'artiste s'arrachant au moi « naturel » et psychologique.

En créant l'œuvre en effet, en l'inventant et en la fabriquant, l'auteur se crée lui-même comme auteur. En posant l'œuvre, il se pose comme ce que Schloëzer appelle un « moi mythique⁸⁹ » qui est à lui-même son propre ouvrage. En 1966 et revenant sur le finale d'*Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Schloëzer reconnaît que « le terme "mythique" n'était pas heureux car il suggérait que ce moi était fictif, illusoire, alors qu'à mes yeux il était aussi réel que celui de l'homme Bach, chef de famille imposante, travailleur acharné, bon citoyen, membre fervent de la communauté protestante⁹⁰ ». Le moi mythique n'a rien de sacré ou d'obscur ; il est ce Je auquel accèdent Montaigne en écrivant les *Essais* ou Mallarmé en écrivant *Hérodiade*, c'est-à-dire cette identité maîtrisée et construite par les règles qu'ils se donnent et qui leur permettent d'instaurer l'œuvre et eux-mêmes. Ce Je est alors un autre soi mais plus lucide, plus pensé, plus réel en quelque sorte, parce qu'il n'est pas dans les virtualités, les volitions ou les doutes de la vie psychologique : il est là, à distance de soi, dans l'effectivité de l'œuvre faite voire accomplie. C'est ce Je que Mallarmé découvre en 1867 quand il dit à son ami Henri Cazalis :

« C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. [...] Ainsi, je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement⁹¹. »

Il suffit d'enlever les majuscules sacralisantes et substantialisantes des termes mallarméens, pour que l'on comprenne bien que le moi qui émerge ici – par et dans l'unité ou la totalité de l'œuvre – est celui de l'écrivain pour lequel la littérature « consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivant⁹² ». Pour l'artiste, le moi psychologique reste bien sûr ; mais il est cependant remplacé par le « moi mythique » qui n'est pas la traduction ni la sublimation du moi psychologique parce qu'il est créé selon des exigences proprement artistiques. Dans l'œuvre musicale fermée sur elle-même rappelons-le – et de façon beaucoup plus radicale

-
- 87 – Voir aussi Boris de Schloëzer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 48 et suiv.
 - 88 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 272-273.
 - 89 – Boris de Schloëzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 277.
 - 90 – Boris de Schloëzer, « L'œuvre, l'auteur et l'homme », colloque de Cerisy *Les chemins actuels de la critique*, 10/18, 1966, repris dans *Boris de Schloëzer, Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 119.
 - 91 – Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, du 14 mai 1867.
 - 92 – Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 77.

que dans la littérature nécessairement représentationnelle ou référentielle –, ces exigences sont devenues à la fois pures et effectives de telle façon que l'idée de « musique religieuse » ou de « musique profane » devienne tout aussi inutile et inconsistante que l'idée « de musique sociale, morale ou érotique »⁹³.

De même alors que l'artiste accompli transcende sa vie vécue et instaure une sorte de monument dont lui-même (son moi psychologique) ne saisit pas toujours le sens ni la portée, de même l'auditeur qui comprend l'œuvre musicale est capable d'échapper à lui-même, de se décentrer, en reconstituant l'œuvre qui a été préalablement constituée⁹⁴.

L'appréhension de l'œuvre d'art est pour Boris de Schlœzer un exercice de pensée, de lucidité et de liberté qui réunit l'artiste et les spectateurs-auditeurs-lecteurs dans une entreprise d'*instauration* au sens fort⁹⁵. Cette entreprise d'invention et de compréhension des propriétés réelles d'une œuvre d'art comme structure, opération et fonctionnement suppose choix, travail d'agencement, effort et décision ; elle fuit donc l'immédiateté – la fulgurance même – et l'obscurité d'une révélation. Elle ne saurait donc être une restauration c'est-à-dire un retour à une origine métaphysique qui, pour Boris de Schlœzer, n'existe pas.

Pierre-Henry FRANGNE

-
- 93 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 283.
 - 94 – Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 285.
 - 95 – Ce sens fort nous est fourni par Étienne Souriau, *L'instauration philosophique*, 1938, Félix Alcan, 1938 : « Nous appelons instauration tout processus, abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa patuité, c'est-à-dire avec un éclat suffisant de réalité ; et instauratif tout ce qui convient à un tel processus. Nous appelons thétiq ue l'ordre de ces opérations, en tant qu'elles ne concernent pas les causalités ou conditionnements efficients ou matériels de la réalisation concrète, mais leur acheminement régulier vers la détermination de l'être instauré » (p. 10, note 1). Voir Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, *infra*, p. 266.