

# Pour une approche résolument « esthétique » du phénomène musical

Lorsqu'il immigré à Paris en 1921, Boris de Schloëzer (1881-1969) devient l'un des passeurs et traducteurs les plus importants de la littérature et de la pensée russes en France, en même temps que l'un des critiques musicaux et philosophes les plus essentiels de la première moitié du siècle – double activité qu'il exerce en particulier à *La Nouvelle Revue Française* sur près de trois décennies (à l'exclusion des années de guerre), et à *La Revue musicale*<sup>1</sup>, la grande revue française de l'entre-deux-guerres consacrée à la musique, et née dans l'orbe de *La NRF*<sup>2</sup>. Parallèlement, il publie plusieurs ouvrages majeurs d'esthétique littéraire (*Nicolas Gogol, l'homme et le poète ou les frères ennemis*, 1972, version largement remaniée de *Nicolas Gogol*, 1932) et, surtout, d'esthétique musicale, consacrés à Scriabine (*Alexandre Scriabine*, 1923), Stravinsky (*Igor Stravinsky*, 1929), Bach (*Introduction à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, essai d'esthétique musicale*, 1947<sup>3</sup>), et la musique moderne (*Problèmes de la musique moderne*, 1959).

Schloëzer fut donc le témoin et le commentateur des plus décisives révolutions et évolutions qu'a connues la musique au courant du XX<sup>e</sup> siècle : la modernité française de Ravel

- 
- 1 – Sur *La Revue musicale*, voir, entre autres : Christian CORRE, *Un lieu de mémoire : la Revue musicale, 1920-1940*, Rennes, La Part commune, 2002. Par ailleurs, une équipe de chercheurs de l'université de Montréal dirigée par Michel Duchesneau, spécialiste de la période, est en train de mener un travail de grande envergure et extrêmement prometteur sur la revue, avec la réalisation d'un index détaillé, l'archivage des documents relatifs à son directeur Henry Prunières et à son fonctionnement, la mise au point d'une base de données des « Concerts de *La Revue musicale* », enfin, une analyse globale et détaillée de son contenu (<http://www.oicm.umontreal.ca/fr/laboratoires/lmhs-mf.php>).
  - 2 – Sur *La NRF*, Jacques Rivière et Jean Paulhan, les deux directeurs sous la tutelle desquels Schloëzer a été amené à collaborer, les ouvrages sont nombreux – en particulier depuis que l'on a fêté, en 2009, le centenaire de la revue. Notons toutefois que la « Chronique musicale » qu'y tient Schloëzer est le plus souvent laissée de côté. Voir par exemple, à ce titre, Alban CERISIER, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard, 2009, où le nom de Schloëzer est à peine cité.
  - 3 – Cet ouvrage a été réédité aux Presses universitaires de Rennes en 2009, avec une excellente présentation de Pierre-Henry Frangne. C'est pourquoi nous n'envisageons pas ici prioritairement cet essai, l'un des plus importants de l'auteur.

et du Groupe des Six, le dodécaphonisme et le sérialisme, la musique concrète, mais aussi une certaine redécouverte et réhabilitation de la musique ancienne, en particulier celle de Bach. Dans ce cadre, Stravinsky, le génie aux multiples – et, à l'en croire, déconcertantes – métamorphoses, occupe une place privilégiée : l'analyse de l'œuvre de son compatriote constitue en effet un fil conducteur essentiel de l'activité critique de Boris de Schlœzer. Il représente pour lui quelque chose comme l'étalon à partir duquel il se propose d'analyser les tâtonnements de la musique contemporaine, ses réussites et ses errements<sup>4</sup>.

La pensée esthétique et la pratique critique de Schlœzer le placent au centre de préoccupations caractéristiques de son temps. Symptomatique, à cet égard, est son constant désir, contre l'héritage romantique et symboliste, contre l'esthétique subjectiviste qui valorise l'approche par le biais des seules émotions du créateur et du récepteur, d'une approche rigoureuse, méthodiquement construite et argumentée, du phénomène artistique – en particulier musical. Ce désir prend la forme d'une forte propension théorique, à la fois dense et limpide, où la dimension autoréflexive occupe une place importante : définition du territoire, des acteurs et des actions propres à l'esthétique, examen des conditions de production d'un jugement et de la construction d'un système de valeurs, critique de la critique, etc. Notons ainsi que chacune de ses « Chroniques musicales » au sein de *La NRF*, ou de ses « Réflexions sur la musique » dans *La Revue musicale*, manifestent admirablement ce souci de tirer des contingences de l'actualité musicale un problème d'esthétique particulier et, sinon de lui apporter toujours une réponse définitive sous la forme d'une proposition théorique neuve et forte (significativement, ses « Réflexions sur la musique » sont toutes surmontées d'un dessin représentant une sphinge), du moins de le reformuler de la façon la plus rigoureuse et la moins discutable possible.

Novateur par sa méthode d'investigation esthétique et par sa pratique de la critique musicale, Boris de Schlœzer a su jusqu'à la fin de sa vie rester sensible aux grandes métamorphoses de la création artistique et aux principales évolutions de la pensée. Il fait encore figure de penseur incontournable quand, au cours des années 1960, Georges Poulet consacre une décade de Cerisy aux *Chemins actuels de la critique*<sup>5</sup>. À sa mort, les plus grands représentants de cette nouvelle critique, Boucourechliev, Gadoffre, Picon, Poulet, Rousset ou Starobinski, lui rendront d'ailleurs hommage dans un beau numéro édité par le Centre Georges-Pompidou<sup>6</sup>. Notons enfin que Schlœzer a écrit, alors qu'il avait plus de 80 ans, un curieux petit roman intitulé *Mon nom est personne* (1969), passionnant testament intellectuel et spirituel, qui réarticule de façon assez inattendue toute la pensée de l'auteur à des préoccupations et interrogations résolument personnelles, tout en proposant une reformulation légèrement distanciée et ironique de ses prises de positions les plus radicales.

---

• 4 – À ce titre, il serait judicieux de mettre en parallèle les problèmes esthétiques que le « cas Stravinsky » a posés à Schlœzer et à Adorno (de ce dernier, voir *Philosophie de la nouvelle musique* [*Philosophie der neuen Musik*, 1958]).

• 5 – Georges POULET (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, tenu du 2 au 12 septembre 1966, Paris, Plon, 1967.

• 6 – *Boris de Schlœzer*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Aix-en-Provence, Pandora éditions, 1981.

## I

Pour plus d'efficacité, nous présenterons les principaux apports de Schløezer à la compréhension des spécificités de l'œuvre musicale en faisant successivement graviter autour de celle-ci les figures du créateur, de l'interprète et de l'auditeur. L'œuvre musicale, à laquelle, en un geste fort, le théoricien attribue d'emblée deux caractéristiques majeures, à savoir l'autonomie et la signification, est en effet placée par lui au centre du dispositif. C'est d'ailleurs ce double postulat qui permet selon lui qu'il y ait véritablement « œuvre », et qui rend du coup possible une esthétique. Symétriquement, en vertu des prérogatives qui lui sont donc allouées, les trois acteurs qu'elle engage voient les leurs déplacées et reconfigurées d'autant, et de façon sinon semblables, du moins assez analogues.

Pour Schløezer, en effet, il n'y a rien – aucune intention de l'artiste, aucune volonté d'exprimer quoi que ce soit d'ordre théorique, psychologique, biographique, etc. – qui puisse préexister à l'œuvre<sup>7</sup>. Cela ne veut pas dire que de telles intentions ou volontés n'existent pas, bien au contraire, et les créateurs ne se font pas faute d'évoquer les motifs qui, selon eux, sont aux origines de leurs œuvres. Pour autant, cela ne veut pas dire non plus que l'office du compositeur se cantonne à la seule tentative de « charmer l'oreille » de l'auditeur. Étant donné les efforts qu'il faut déployer pour devenir musicien, rappelle Schløezer, s'en tenir à un objectif aussi modeste et, selon lui, aussi médiocre, confine à ses yeux à du pur et simple masochisme<sup>8</sup>. Aux côtés de cet objectif, Schløezer insiste donc sur la valeur « spirituelle » de la musique – terme sur lequel nous reviendrons plus bas, et qu'il ne faudrait pas trop rapidement rapprocher des métaphysiques musicales, telles qu'elles ont été formulées pendant le romantisme allemand.

Cet office ne saurait non plus relever du pur et simple « exercice de style », sinon l'art ne serait qu'artifice – reproche souvent adressé par Schløezer à Stravinsky<sup>9</sup> et, dans une moindre mesure, sous le qualificatif de recherche de la « chose bien faite », à Ravel<sup>10</sup>. L'art n'est pas seulement un artifice, il ne consiste pas « à faire prendre des vessies pour des lanternes » car, à la différence de l'architecte et du machiniste, qui doivent composer avec une matière qui leur est extérieure, le musicien est aussi « dans » son matériau. Celui-ci peut donc faire l'objet d'un jugement<sup>11</sup>. Par ailleurs, l'artiste véritable est toujours plus ou moins requis par une forme d'injonction personnelle. C'est en tous les cas ainsi que Schløezer défend Schönberg, refusant de voir en lui un « grammairien de génie », et soulignant au contraire la sensibilité, la charge émotionnelle dont son œuvre serait chargée<sup>12</sup>.

C'est d'ailleurs en vertu de ces critères de « l'art » et de « l'artifice » que Schløezer établit une distinction qualitative entre « compositeur » et « créateur ». Le « créateur » est celui qui utilise la « forme » de l'œuvre pour créer quelque chose de personnel. C'est l'idéal,

- 
- 7 – Boris DE SCHLÖEZER et Marina SCRIBINE, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Minuit, 1959, p. 26.
  - 8 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1939, p. 502.
  - 9 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1931, p. 623.
  - 10 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1932, p. 742.
  - 11 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1931, p. 623.
  - 12 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1939, p. 892.

illustré par Bach, de la « liberté dans les chaînes » : dans son cas, en effet, les conventions formelles auxquelles il semble se plier ne s'imposent pas à lui de l'extérieur mais font partie intégrante de l'œuvre dès sa genèse. Le « compositeur », de son côté, et à l'inverse, répond aux lois de la forme telle qu'il se l'est fixée, mais il ne « personnalise » pas cette abstraction : il remplit un contrat qui lui reste extérieur<sup>13</sup>.

Pour autant, et à proprement parler, l'intention et l'œuvre sont d'après Schläezer sans rapport. Jamais l'œuvre ne véhicule quelque chose qui, antérieur à elle, la modèlerait ou la déterminerait en quelque façon. Une telle proposition invite à définir précisément ce que Schläezer entend par « forme ». La « forme » est pour lui le mode d'être même de l'œuvre. Contre une vision dualiste qui tendrait à distinguer la « forme » et le « contenu », Schläezer considère que le « sens » et la « forme » de l'œuvre ne font qu'un et que le sens est absolument « immanent » à la forme<sup>14</sup>. Cela signifie que ce sens ne pourrait être d'une quelconque façon « formulé » autrement. *A fortiori* dans un langage autre que le sien. Cela veut également dire que l'un et l'autre sont absolument uniques. Il faut donc bien se garder de confondre le terme de « forme » au sens où on l'entend ici, et celui que l'on trouve par exemple dans « forme-sonate » et qui, sous cet angle de vue, paraît bien davantage relever de la « formule<sup>15</sup> ».

Dès lors, essayer de faire dire à l'artiste quel est le motif de telle ou telle de ses créations artistiques se révèle le plus souvent vain. Parce que créer est pour lui la plupart du temps une activité qui lui semble naturelle, c'est en effet une question qu'il ne se pose pas. Quand il le fait, c'est probablement le signe qu'il traverse une période de crise, et qu'il ressent dès lors le besoin de trouver, pour lui-même, un sens qui préexisterait à l'acte. Étant entendu qu'une telle « explication » n'apprend rien de définitif sur l'œuvre elle-même. Demander à un artiste le motif de son activité de créateur n'est réellement instructif que si l'on se place du côté de la psychologie ou de la caractériologie, et non de l'esthétique<sup>16</sup>.

Mais quelle place, alors, pour la « théorie d'artiste » ? A-t-elle un sens, et à quel « moment » de l'acte créateur faut-il la situer ? Sous cet angle, Schläezer distingue deux sortes d'artistes : ceux qui créent sans témoigner d'une capacité ou d'un besoin d'effectuer un travail autoréflexif de théorisation, et ceux qui ont besoin de théoriser. Pour ces derniers, Schläezer cherche à remettre en question l'idée selon laquelle la théorie informerait l'œuvre ou, à l'inverse, l'œuvre informerait la théorie. Pour lui, les deux découlent en effet d'une même « intuition vivante ». Elles sont donc à placer sur un pied d'égalité, et doivent être considérées comme ayant la même valeur<sup>17</sup>.

Le principe d'autonomie de la création artistique invite évidemment à reconsidérer frontalement la question des rapports entre l'homme (la vie) et l'artiste (l'œuvre), question qui se pose de façon cruciale pour qui souhaite s'engager dans une entreprise de biographie musicale. C'est en effet à l'occasion de la parution des ouvrages d'Herriot sur Beethoven et

• 13 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1938, p. 154.

• 14 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1938, p. 473.

• 15 – *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 26.

• 16 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1939, p. 502.

• 17 – Boris DE SCHLAEZER, *Alexandre Scriabine*, introd. de Marina Scriabine, Paris, Librairie des cinq continents, 1975 [terminé en 1919, première parution en russe en 1923], p. 43-46.

de Prunières sur Lully<sup>18</sup> que Schløezer est amené à la reformuler – ou, plutôt à la renverser radicalement : la question que l'on doit se poser n'est pas d'après lui celle du lien entre l'homme (la vie) et l'artiste (l'œuvre), mais au contraire celle de savoir comment l'œuvre et l'artiste ont réussi à surmonter la vie et l'homme jusqu'à les quitter, parvenir à une forme d'existence autonome, et acquérir par ce fait une valeur générale et esthétique. Dans le sillage de la distinction entre « art » et « artifice », Schløezer opère une partition entre la création artistique « authentique » et celle qui ne l'est pas. La création artistique « authentique » est en effet une entité qui, certes, découle d'un homme spécifique : « chronologiquement et psychologiquement », elle procède évidemment de lui. Mais, en même temps, elle en est « essentiellement indépendante » : dans une telle œuvre, l'homme s'est « dépassé ». À l'inverse, dans la création inauthentique, on sentirait partout l'homme particulier qui essaie d'échapper à sa « pauvre condition » et, ce faisant, marquerait inexorablement l'œuvre du sceau de cette mort à laquelle, par l'œuvre, il souhaitait pourtant échapper<sup>19</sup>.

Selon ces principes, jamais, dès lors, de la musique composée, on ne peut « remonter » à l'homme qui en est l'auteur. Aux yeux de Schløezer, quelques exemples le prouvent très évidemment. Dans le cas de Lully, il est ainsi possible de se demander comment un individu aussi ouvertement carriériste, ayant fait de la musique le moyen de satisfaire ses ambitions les moins nobles, peut avoir finalement produit une musique qui émeut ses contemporains au plus haut point, et ravit encore le public d'aujourd'hui. Dans celui de Schubert, on constate que l'on est dans l'impossibilité de relier la pauvreté du « terrain psychologique » à la richesse de l'œuvre. À l'inverse, il est miraculeux que Beethoven, avec la richesse du terrain psychologique qui est le sien, soit tout de même parvenu à produire une œuvre d'une si éminente valeur générale. Le cas de Brahms frappe quant à lui par l'hiatus remarquable qu'il y aurait entre l'excellence de son art, et le philistinisme, le prosaïsme de l'homme – ce qui confirme la proposition selon laquelle on peut faire du grand art avec des sentiments bas, et que le sentiment abordé dans l'œuvre, ou suscité par elle, ne peut être un paramètre du jugement esthétique<sup>20</sup>. Dans le même ordre d'idée, Honegger est aux yeux de Schløezer un homme qui a les plus belles qualités du cœur et de l'intelligence, et mériterait dès lors d'avoir du génie. Le fait qu'il n'en ait pas relève du scandale, ou, bien plutôt, rappelle qu'il n'y a pas de rapport entre l'homme et l'artiste : l'œuvre ne saurait être à l'image de l'homme. Les cas de Magnard, de Mahler et de nombre de compositeurs postromantiques hantés par la tentation de l'infini invitent également à envisager le décalage qu'il y aurait entre la noblesse des ambitions affichées par certains artistes et l'échec que représente leur mise en œuvre, trahie par le « manque de moyens », ou par une impossibilité en quelque sorte structurelle, que l'ampleur de l'œuvre ne parviendra pas à résorber. Pour autant, constater qu'un compositeur n'a pas les moyens de ses ambitions, et ressentir de ce fait une forme de pitié, relève selon lui non de l'esthétique mais de la morale<sup>21</sup>.

• 18 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1930, p. 430 *sq.* Il s'agit des ouvrages suivants : Edouard HERRIOT, *La Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Gallimard, 1929, et Henry PRUNIÈRES, *La Vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon, 1929.

• 19 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1927, p. 244 *sq.*

• 20 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1930, p. 430 *sq.*

• 21 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> janvier 1956, p. 164-165.

Le « problème Schubert » est à ses yeux particulièrement représentatif : si l'on considère en effet que « c'est la profondeur et la puissance des sentiments et l'intelligence supérieure qui font les grands artistes », alors ce problème paraît dans le cas de Schubert insoluble, car rien ne vient dans son cas attester de la possession de telles qualités. On est alors tenté d'invoquer des facteurs d'explication irrationnels tels que « le subconscient, l'inspiration divine, la possession », etc. Or, pour Schläezer, le moyen de résoudre le problème est d'évoquer la seule faculté dont fasse véritablement preuve l'artiste – et tout particulièrement Schubert – à savoir « une faculté spéciale d'objectivation, laquelle peut très bien s'allier à une nature, à une intelligence, qui ne dépassent pas la moyenne<sup>22</sup> ».

Ce qui s'exprime à travers ces différents cas, c'est la tension entre ce que Schläezer appelle le « psychologique », matière trop abondamment utilisée par ceux qui essaient de rendre compte d'une œuvre musicale, et ce qu'il conçoit comme relevant purement de « l'esthétique ». À ses yeux, une œuvre d'art n'est pas en premier lieu le résultat de données psychologiques, conséquences du fait qu'elle est le fruit d'un individu particulier, pétri de passions, émotions, etc. : il existe également en elle quelque chose d'abstrait, d'objectif, qui dépasse le « milieu » dont elle est issue, est qui en est même parfaitement indépendant. Pour lui, la musique peut être à ce titre envisagée comme un mode particulier d'existence, comme un « agir avec des sons » dont la caractéristique est la durée – une durée qui serait non pas uniforme mais infiniment riche et variée. Le fait qu'une musique éveille en l'auditeur telle ou telle passion, ou que telle ou telle passion en soit effectivement l'origine, est sans rapport : la musique est avant tout un système sonore. Précisons que Schläezer est ici aux premiers temps de son cheminement intellectuel. Plus tard, il apporte quelques correctifs à cette définition. Ainsi reconnaît-il que, dans les faits, une œuvre musicale se révèle pratiquement toujours composée, à proportion variable, et sous forme de tension, d'une part de musique indépendante de toute influence psychologique, purement « esthétique » (elle est dominante chez Bach, Scarlatti ou Mozart), et d'éléments relevant d'une forme de « réalisme psychologique » (qui, elle, est plus fortement présente chez Monteverdi ou dans la musique romantique). Plus tard, également, il ne se contente plus de définir la musique comme système de sons, mais insiste davantage sur l'idée d'une « cohérence en mouvement », de quelque chose qui s'obtient dans une dynamique, et non de façon statique<sup>23</sup>.

En dépit de ces légères inflexions données par la pratique à la théorie, ce sont bien ces principes qui vont mener Schläezer à la formulation d'une notion-clef de sa pensée, celle de « moi mythique » : le moi de l'artiste dans son rapport à l'œuvre, qui est résolument distinct du moi contingent de l'homme dans son rapport à la vie. C'est l'étude consacrée à Gogol qui, avant celle sur Bach, a permis à Schläezer de livrer la formulation complète de ce principe. Le « cas Gogol », en qui « l'homme » et le « poète » se dressent assez clairement l'un contre l'autre jusqu'à devenir « frères ennemis », pose selon Schläezer de façon exemplaire le problème du rapport de l'œuvre à l'homme. Si forme et contenu de l'œuvre ne peuvent, comme on l'a dit plus haut, être expliqués en se reportant à l'homme qui l'a produite

---

• 22 – « Le problème Schubert », numéro spécial « Schubert », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1928, p. 11-18.

• 23 – « Psychologie et musique », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 244-256.

(et réciproquement), c'est en effet qu'entre l'homme et l'œuvre s'intercale ce que Schloezer appelle le « moi mythique ». Dans sa préface à l'édition remaniée de l'ouvrage sur Gogol, il explique que ce « moi », c'est « l'homme en tant qu'il exerce ses pouvoirs poétiques [...], l'homme en sa fonction créatrice, laquelle le transforme, le restructure, en introduisant en lui un nouveau Moi », et c'est ce moi-là qu'il nomme « mythique ». Notons que, pour être plus clair et plus juste, Schloezer substitue plus tard à ce syntagme celui de « moi artificiel<sup>24</sup> ».

De cette notion découle une proposition paradoxale – suffisamment importante pour devenir le sujet du petit roman testamentaire *Mon nom est personne* : non seulement l'homme est, à proprement parler, sans rapport avec l'œuvre qu'on lui associe mais, par un effet de renversement apparemment incongru mais en réalité très parlant, il devient même, pour Schloezer, « la créature de sa création<sup>25</sup> ». Ainsi qu'il l'explique, la création artistique « fait surgir en l'homme un "autre"<sup>26</sup> ». Le créateur est certes dans son œuvre, mais sous la forme d'un autre moi que le moi originel : un moi créé, inventé par le moyen de l'art. Un nouveau mode d'existence, donc, « artificiel » mais en rien mensonger, puisqu'il permet l'invention et l'accomplissement de soi. Ainsi, quand bien même tel homme exprime le désir, par son œuvre, d'accéder à la vérité de son être, ou de communiquer avec l'autre, ce qu'il donne à voir, ce n'est pas un reflet de son moi, mais cet « autre » qu'il s'est composé. Beethoven est l'exemple même de celui qui s'est « composé » une figure aux traits héroïques au moyen de sa musique<sup>27</sup>.

Ce n'est pas tant que l'on découvre par l'œuvre ce que l'on est, que plutôt ceci : en s'exprimant, on se constitue. Schloezer va même plus loin : on n'exprime pas ce que l'on vit, mais on vit ce que l'on exprime. De même que rien ne préexiste à l'œuvre, de même, aucune intériorité (aucun moi) ne préexiste à son expression (à la différence – précise Schloezer en une image éloquente – du jus qui est dans l'orange avant que celle-ci ne soit pressée) : les deux – intériorité et expression – se construisent ensemble. Citant Edmond Ortigues (dans *Le Discours et le symbole*<sup>28</sup>), Schloezer avance ainsi fermement que « l'expression est individuante, [qu']elle a une fonction formelle d'individuation [;] c'est pourquoi l'expression est adhérente à ce qu'elle exprime, elle est l'expression de quelqu'un et non pas seulement de sa pensée ». Bénéviste, auquel se réfère Schloezer, soutient de la même façon que seul « est *ego* qui dit *ego* ». Il en découle ceci de tout à fait saisissant que, « père de l'œuvre, l'artiste est en même temps son enfant car il se fait en la faisant<sup>29</sup> ». Cette proposition est doublée d'un renversement analogue, que Schloezer laisse à l'état d'hypothèse : le génie serait moins celui qui incarne le mieux et le plus complètement son temps que celui qui, en sens inverse, informe son temps, lui donnant ses grandes orientations, poussant à reconnaître dans la société ce qui était déjà dans son œuvre<sup>30</sup>.

• 24 – Boris DE SCHLOEZER, *Nicolas Gogol, L'homme et le poète ou les frères ennemis*, Paris, Éditions de l'Herne, 1972, préface, p. 24 et *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 44.

• 25 – *Nicolas Gogol, op. cit.*, p. 24.

• 26 – *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 44.

• 27 – *Ibid.*

• 28 – Edmond ORTIGUES, *Le Discours et le symbole*, Paris, Éditions Montaigne, 1962.

• 29 – « L'œuvre, l'auteur et l'homme », *Boris de Schloezer, op. cit.*, p. 119-120 (reprise de l'article paru dans le volume *Les Chemins actuels de la critique* cité plus haut).

• 30 – « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 98.

Dans les années sombres qui précèdent la Seconde Guerre mondiale, une telle hostilité rigoriste à toute approche de la musique qui ne serait pas strictement esthétique contraint Schløezer à envisager frontalement la question de l'engagement en art. L'Exposition de 1937 lui en donne l'occasion<sup>31</sup>. Celle-ci a en effet exclu la musique, à son grand dam. L'argumentation des organisateurs était la suivante : pour que l'on s'intéresse à eux, et que leur production soit représentée dans les événements tels que celui dont ils sont actuellement exclus, il faudrait que les musiciens se préoccupent davantage des problèmes du temps, c'est-à-dire des problèmes sociaux et non pas esthétiques. En effet, à trop accorder d'importance à l'esthétisme (glissement sémantique qui, par rapport à « esthétique », est assez évidemment dépréciateur), ils se perdent dans l'alexandrinisme de la forme, et coupent l'art de la vie. Schløezer ne partage pas cet avis, et défend pour sa part une recherche qui soit d'ordre strictement musical. Dans un premier temps, il affecte de reconnaître que la situation historique pousse inévitablement à se poser deux questions : quand on vit à une époque catastrophique, n'est-il pas honteux de ne faire que poursuivre ses expérimentations esthétiques ? N'est-il pas préférable de simplifier sa technique pour chanter – et accélérer – la venue de l'homme nouveau ? Plusieurs arguments lui permettent d'écarter l'hypothèse d'une réponse doublement positive à ces questions. Il signale d'abord que, lorsque l'on voit ce que l'engagement de certains artistes contemporains, en Russie ou en Allemagne, a eu comme effet sur leurs œuvres, on peut douter du bien-fondé d'une telle position. Au passage, Schløezer reconnaît donc qu'il peut bien y avoir une pression des « facteurs externes » sur l'œuvre musicale : il suffit, pour s'en persuader, de mettre en avant l'effet que le passage au régime soviétique a eu sur le langage musical des compositeurs d'avant-garde russes.

Mais cela ne l'empêche pas de rappeler l'importance de l'autonomie musicale : « l'artiste, écrit-il, n'accomplit rien d'esthétiquement valable s'il ne parvient pas à se rendre autonome ». On peut néanmoins dire qu'une telle musique autonome « reflète [bien] son temps », si l'on entend par là que, pour telle œuvre, le compositeur a choisi, parmi les possibles ouverts par l'état du langage musical à telle époque, précisément celui-ci plutôt que tel autre, et cela, en lien avec le climat intellectuel, politique, etc., de l'époque<sup>32</sup>. Pour Schløezer, les grands musiciens contemporains comme les grands compositeurs en général « reflètent » *de facto* très exactement les temps présents. Au sujet de Schönberg, il avance ainsi que le seul devoir du musicien est de « bien dire ce qu'il a à dire. Et s'il a vraiment quelque chose d'important à dire, tout le reste lui sera donné, et à nous aussi, par surcroît<sup>33</sup> ». Par là, l'artiste serait véritablement et intrinsèquement engagé. À l'inverse, il lui semble que le culte dont Mozart est l'objet à la veille de la Seconde Guerre mondiale a quelque chose de suspect, et ressemble fort à une forme de fuite. De même en va-t-il selon lui des choix esthétiques de Stravinsky tout au long de la deuxième partie de sa carrière : ils le font courir vers le passé pour ne pas avoir à tenter de régler les « problèmes urgents que pose le présent de la musique<sup>34</sup> ».

• 31 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> octobre 1937, p. 655 sq.

• 32 – *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 50 et 52.

• 33 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> octobre 1937, p. 660.

• 34 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1953, p. 537.



## II

Le fait que l'œuvre musicale ait une autonomie et – donnée que nous expliciterons plus bas – une signification, laisse entendre qu'elle ait aussi, en un sens, une vérité, dont l'interprète ou plutôt, pour être plus proche de la pensée de Schläezer, l'exécutant, est le dépositaire. Dans ses critiques et chroniques, le philosophe aborde régulièrement la question de l'exécution musicale et ce, dans la continuité logique de ce qui précède. Ainsi, de la même façon que le créateur selon Schläezer est « créé par l'œuvre » autant qu'il la crée, le chef d'orchestre, par exemple, est « formé » par son orchestre tout autant qu'il le « forme<sup>35</sup> ».

Le problème que Schläezer soulève ici est celui de savoir si le but d'un interprète est d'émouvoir le public, d'obtenir par cette entremise un succès qui constituerait le seul paramètre décisif en matière d'interprétation musicale; ou, plutôt, de lui transmettre « le sens » d'une œuvre, position qui suppose donc que l'œuvre puisse avoir une signification, que celle-ci puisse être rendue de façon juste ou fautive, ou que l'on puisse dire d'un interprète qu'il est dans le juste ou dans le faux. La difficulté, ici, est qu'une affaire de goût personnel et d'arbitraire peut intervenir. Sans régler définitivement cette question, Schläezer se montre hostile aux théories subjectivistes, dont le relativisme semble nier à l'œuvre toute vérité propre, et rendre possibles toutes les interprétations, auxquelles, dès lors, on confère une valeur égale.

De façon générale, Schläezer avoue malgré tout aimer particulièrement les interprètes qui s'en tiennent à jouer ce qui est écrit comme c'est écrit, et loue de ce point de vue une Landowska ou un Toscanini. Pour lui, ils incarnent un idéal de jeu ou de direction qualifié par lui d'« honnête » ou de « véridique ». Notons que de telles qualités n'ont rien à voir avec la sincérité. La psychologie n'est pas en jeu ici. Par là, il entend que ces artistes ont avant tout le souci de « réaliser[r] fidèlement la pensée de l'auteur<sup>36</sup> ». Dans le cas présent, le terme d'interprète n'a plus grand sens : l'exécutant laisse en effet avant tout l'œuvre se réaliser librement à travers lui. Ce qui, bien sûr, ne saurait supposer la dissolution complète du sujet exécutant : toute forme de compréhension musicale sollicitée, chez Schläezer, une forme de participation active. Ici, la simplicité et la transparence sont obtenues à force d'intelligence.

Ainsi, grâce à sa rude discipline, Wanda Landowska réussit tout à la fois le tour de force de parvenir à replacer le compositeur dans l'histoire, et de l'en extraire tout en sauvegardant sa personnalité particulière. De même, Arturo Toscanini, à l'inverse de Furtwängler, n'est jamais dans le psychologique : il est dans le purement esthétique. Et cela, sans pour autant verser dans l'ascétisme ou l'académisme. C'est un chef qui, chez les musiciens et les auditeurs, fait appel à l'activité intellectuelle plutôt qu'aux sentiments. En procédant ainsi, c'est-à-dire en dépouillant et dénudant, il atteint ce « lieu » où la musique ne serait que musique, où la musique se dévoilerait dans son essence toute pure<sup>37</sup>. En débarrassant la musique de tous ses éléments « magiques », il pousse à la contemplation, là où Furtwängler, qui pratique plutôt un art de l'incantation, invite quant à lui à l'action. Sa

• 35 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1931, p. 169-173.

• 36 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1930, p. 703.

• 37 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1930, p. 282.

limite, cependant, est qu'il montre une certaine incompétence dès qu'il quitte le domaine des œuvres du passé adoubees par « la tradition et le consentement universel<sup>38</sup> », et passe à l'art de son temps.

La question de l'interprétation est renforcée par le développement de l'industrie discographique et Schloëzer, qui tient également une « chronique phonographique » à *La NRF*, est sensible à ce que la technique est susceptible d'apporter ou de retirer dans l'appréhension de l'œuvre musicale. Globalement, il se montre favorable aux progrès accomplis dans les techniques d'enregistrement, et y trouve même, pour les créateurs, de nouveaux terrains d'expression. Il fait ainsi l'éloge de *La Voix humaine* de Cocteau, et invite musiciens et écrivains, dans le sillage de cette œuvre, à travailler spécialement pour le phonographe. Cela permettrait notamment selon lui d'exploiter davantage les valeurs musicales (c'est-à-dire sonores et sensibles) du parler, que l'on a tendance à évacuer au plus vite pour accéder au sens rationnel du discours. Il y voit la possibilité de mettre en œuvre toute une « éducation de l'oreille » qui reste à faire<sup>39</sup>. À ce titre, il confie apprécier un enregistrement de poèmes de Cocteau parce que le poète fait le choix d'une lecture désincarnée : cela donne au texte une « réalité nouvelle », qu'augmente encore le phonographe, qui a pour effet de départiculariser l'origine vocale<sup>40</sup>. En 1937, il loue tel enregistrement de Landowska parce que, pour la première fois, cela paraît « plus beau que nature<sup>41</sup> ».

Il est tout de même des domaines d'avancées technologiques pour lesquels Schloëzer manifeste un certain scepticisme. Le théoricien constate en effet que la multiplication des enregistrements et le progrès des techniques font évoluer très rapidement les jugements, mais peuvent également rendre myope et faire perdre de vue une certaine échelle des valeurs. Sensible aux linéaments éthiques de l'approche esthétique, il évoque ainsi un risque de « démoralisation esthétique », quand par exemple le disque se met à faire triompher non pas tant la musique « légère » qui, pour Schloëzer a le droit à l'existence comme toutes les autres, mais du moins une approche bête, plate, vulgaire et snobe de la musique, défauts qui pourraient malgré tout se trouver plus fortement représentés au sein de la musique légère qu'ailleurs<sup>42</sup>. Certains gadgets tels que le piano mécanique ou « l'orchestre électro-humain », qui permet de donner l'impression, à partir d'un seul instrument, d'entendre l'ensemble d'un pupitre, le laissent plutôt dubitatif<sup>43</sup>. Mais ses doutes les plus forts portent sur l'avenir de la musique de cinéma. Pour lui, en effet, ce sont les images qui devraient être soumises à la musique, et non l'inverse, comme c'est le plus souvent pratiqué. De plus, il considère que les avancées dans le domaine du cinéma sont le fait de techniciens et non de créateurs. Les progrès y sont donc également destructeurs : si « l'orchestre de Wagner n'annule pas celui de Mozart », « le film sonore annule le film muet »<sup>44</sup>.

- 
- 38 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1937, p. 301.
  - 39 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> octobre 1930, p. 584.
  - 40 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1931, p. 465-466.
  - 41 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1937, p. 813.
  - 42 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1932, p. 936.
  - 43 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1934, p. 581-582.
  - 44 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1935, p. 141.

## III

Pour Schläezer, l'œuvre musicale a une signification, mais que la pensée n'est pas capable de saisir ni la parole d'exprimer. Qu'est-ce alors que « comprendre » la musique, en particulier si l'on se place du côté de l'auditeur ? Pour Schläezer, deux paramètres sont en jeu : la participation active et l'intelligence. Pour lui, « comprendre la musique » consiste en effet avant tout en un travail actif d'intellection et non en une forme d'abandon passif aux flots des émotions et évocations – cette attitude si courante chez l'auditeur, qui aime ainsi à se laisser submerger par ce que la musique pourrait avoir de magique. Schläezer critique à ce titre le fait que la musique puisse être utilisée à la façon d'une drogue, de telle sorte que, par elle, l'auditeur s'oublie en même temps qu'il oublie la musique.

Pour le théoricien, la musique est une « opération ». On ne peut pas dire d'elle est en son comme la sculpture est en marbre : par rapport au bruit, le son est une donnée artificielle, fruit d'une opération de rationalisation et de mathématisation. En cela réside une des différences entre la musique et les arts plastiques, pour lesquels tout le répertoire des formes appartient d'une certaine façon à la nature. La musique n'est pas une suite de sons : pour être comprise, il faut une opération de mise en rapport entre les sons, il faut la reconstitution d'une continuité musicale : « Il n'y a de musique pour moi, écrit Schläezer, que dans la mesure où j'entends non des sons qui s'additionnent, mais un devenir, et seule la musique est capable de me révéler le devenir sur le mode du sonore<sup>45</sup>. » Dès lors, l'auditeur est considéré par Schläezer comme un co-exécutant de l'œuvre. C'est lui qui fait le lien entre telle et telle note, et construit la continuité. Ainsi, ce qui était physique, objectif et extérieur, à savoir l'exécution de la musique, s'intériorise, devient un espace-temps subjectif et intérieur. Pour autant, l'auditeur n'est pas l'entier inventeur la musique. Cette dernière conserve toujours son autonomie :

« Comprendre la musique, c'est reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur. Comprendre une forme musicale, c'est la faire. À cette condition seulement elle devient expressive, a un sens pour moi. Guidé, soutenu par l'exécutant qui rend l'œuvre audible, l'auditeur compréhensif est un co-exécutant. Et soulignons-le : c'est bien de participation qu'il s'agit, non d'identification, et de participation dynamique, nullement affective : je suis appelé à collaborer à un acte et non à partager des émotions, puisque celles-ci sont dues précisément à ce que mon activité coïncide avec le processus et que j'en saisis ainsi le sens<sup>46</sup>. »

Un des défis et – parfois – problèmes que pose la musique contemporaine réside justement dans la difficile faisabilité de cette opération pour l'auditeur, auquel est demandé un effort toujours plus important :

« Toujours en équilibre instable, l'œuvre existe sous le coup d'une double menace : elle risque soit de m'échapper complètement pour se disperser en événements sonores, soit de se laisser complètement absorber par ma subjectivité pour se dissoudre en événements d'ordre psychologique, affectif<sup>47</sup>. »

• 45 – *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 61.

• 46 – *Ibid.*, p. 62.

• 47 – *Ibid.*, p. 64.

Notons par ailleurs que ce qui distingue essentiellement la musique occidentale et la musique orientale aux yeux de Schläezer tient précisément à cette question de la « compréhension ». La valeur, l'importance et le caractère unique de la musique occidentale tiennent selon lui à ce pari de l'intelligence, à cette capacité qu'a notamment la mélodie de subordonner tous les éléments sonores, et de « neutraliser » leur caractère magique.

Cette question est au centre d'une polémique qui, en 1932, oppose Schläezer et René Daumal – le premier accusant en effet le second de céder au « fantasme orientaliste », de faire une apologie un peu trop rapide des moyens et valeurs de la musique orientale, au détriment de la musique occidentale. Pour Daumal<sup>48</sup>, tout d'abord, la distinction que l'on peut opérer entre les deux musiques tient à un rapport différent au temps. Si l'homme occidental cherche dans sa musique à tuer le temps, tentative vaine qui se sanctionne par le danger de l'ennui, l'homme oriental, de son côté, « vit » le temps, « l'identifie à lui-même et l'annihile dans sa propre conscience ». La musique occidentale « voilerait » le temps, elle refuserait de ressortir de l'espace de civilisation dans laquelle elle est entrée pour retourner au primitif, tandis que la musique orientale, qui conserve en elle cet élément primitif, l'exhiberait, et ramènerait sans cesse l'auditoire à lui. Daumal célèbre alors le miracle de la musique hindoue, qui n'aurait pas coupé l'homme réflexif de son fonds primitif et se montrerait en outre en mesure d'éveiller la conscience. Dans son « rebond<sup>49</sup> », Schläezer renverse diamétralement l'idée de Daumal selon laquelle l'homme occidental échapperait au temps et l'homme oriental y accéderait. Pour lui, la musique occidentale repose en effet sur le développement, qui « qualifie » le temps et le « saisit », tandis que la musique orientale repose au contraire sur la répétition, qui a pour effet d'y échapper. En outre, la musique occidentale, qui est « génération de nouveau dans l'unité », exige d'être « comprise », et demande donc un travail « actif » d'intellection, fait participer l'intelligence de l'auditeur, alors que la musique orientale, musique magique qui repose sur sa passivité, n'engage que la seule sensibilité. L'auditeur de cette musique n'a donc pas d'autre alternative que d'être soit envoûté soit ennuyé. Dans un cas l'auditeur « saisit » la musique, dans l'autre, il est « saisi » par elle. Enfin, il existe une conception occidentale de « l'œuvre » et de l'autonomie musicale qui n'existe pas dans la musique orientale, pour laquelle l'exécution est entièrement dépendante d'un lieu, d'un contexte ou d'un rite.

En toute logique, Schläezer avoue également préférer, parmi les musiques occidentales, celles qui font de l'auditeur un « actif » et non un « passif ». Pour cette raison, il condamne (sans violence) les principes qui régissent l'œuvre de Wagner<sup>50</sup>, mais aussi, dans une moindre mesure celle de Debussy ou de Ravel. Chez Debussy comme Ravel, explique Schläezer, s'exprime en effet

« une conception, une représentation de l'homme en tant qu'essentiellement passif, réceptif; non pas sujet d'activité, de vouloir, de désir, non pas centre de force, mais résonateur ou plutôt détecteur; non pas agissant, mais agi. Actif, cet

• 48 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1932, p. 1088-1096.

• 49 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1932, p. 281-284.

• 50 – « Réflexions sur la musique. Autour des spectacles wagnériens », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> février 1925, p. 197 sq.

homme ne le redevient qu'en tant qu'artiste lorsqu'il a recours à son intelligence ou à son instinct pour donner un corps au senti, pour "composer" en réponse aux sollicitations de l'extérieur<sup>51</sup> ».

Après « comprendre la musique », la figure de l'auditeur soulève une deuxième question : qu'est-ce que « l'émotion musicale » ? Selon Schloerzer, la musique procure certes des « émotions », mais il faut prendre garde à ne pas faire de celles-ci le tout de l'« expression musicale ». Il existe en effet autre chose : un sens, une signification – ce que Schloerzer appelle son « sens spirituel ». Si celui-ci n'existait pas, en effet, la différence entre la musique et une drogue serait tout simplement « quantitative et non qualitative, essentielle ». Les compositeurs ne seraient alors rien d'autre que « des barmans d'un genre spécial ». Quant à dire que l'émotion musicale élève l'âme, ennoblit et moralise, etc., cela ne représente sous cet angle qu'un vœu pieux, définitivement dénoncé par Nietzsche<sup>52</sup>.

La musique est bien un langage. Sans être signe, sans être signifiante, elle a un sens : l'expressivité réside en ceci que l'œuvre semble dotée d'une intention, à laquelle « s'ouvre » l'auditeur. Pour autant, il faut se convaincre que l'œuvre musicale n'exprime rien d'autre que ce qu'elle est. L'émotion que nous procure la musique (quand on parle par exemple d'une musique « douloureuse ») est sans rapport avec les confidences de l'auteur ou le spectacle d'une réalité susceptible d'évoquer une émotion que nous désignons par le même nom. Ainsi que l'explique Schloerzer,

« L'émouvant pour l'auditeur, le spectateur, ce n'est nullement à travers le prisme de l'œuvre un "état d'âme" ou quelque objet, quelque événement qui, si affreux soient-ils, nous sont rendus "aimables" parés des prestiges de l'art, lequel ne serait donc qu'une tromperie, l'émouvant est précisément ce qu'a fait l'artiste, la forme qu'il a créée<sup>53</sup> ».

C'est cela, le sens « spirituel » de l'œuvre musicale – terme qui est donc sans rapport avec une quelconque idée de religiosité, et qui désigne au contraire un processus parfaitement immanent et concret :

« L'émotion dite esthétique, l'émotion musicale en particulier, est le rayonnement de cette forme dans la sphère de notre affectivité, la réponse qu'apporte notre subjectivité à une présence expressive de soi parce qu'elle a un sens immanent ; nous dirons celui-ci "spirituel", entendant uniquement par là qu'il n'est ni de l'ordre du psychologique, ni de l'ordre du rationnel<sup>54</sup>. »

Nous y adhérons dans la joie, elle nous comble, nous épanouit en raison même du fait qu'elle ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même :

• 51 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1938, p. 301.

• 52 – « Un art d'expression », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 225 sq.

• 53 – *Problèmes de la musique moderne*, op. cit., p. 33.

• 54 – *Ibid.*

« L'œuvre musicale ne dévoile que son propre être, puisque le sens spirituel n'est pas à chercher au-delà de cette apparence fragile, puisqu'il en constitue l'unité, est sa forme même. Aussi ne peut-il être que concret, comme est concret le sens du tableau, du poème<sup>55</sup>. »

Après avoir évoqué les grands principes de l'esthétique de Schläezer, il nous faut considérer ses conséquences méthodologiques, et voir notamment comment son approche exclusivement « esthétique » de l'œuvre musicale a comme corollaire la critique des approches « littéraires », « psychologiques » et « historiques ». Envisageons tout d'abord ce que Schläezer reproche à l'approche « littéraire » de la musique.

## IV

Souvent, l'approche littéraire paraît être à Schläezer une forme de fuite devant l'invite à « penser » la musique. Y sont particulièrement exposés les écrivains et poètes romantiques et symbolistes et leurs héritiers, auteurs d'une « littérature plus ou moins poétique et philosophique » dont le wagnérisme a été l'âge d'or. Mais, paradoxalement, c'est une fuite dont sont également coupables ses contemporains, défenseurs un peu trop zélés de la « musique pure » et qui, pourtant, prétendent s'opposer aux premiers. Pour Schläezer, si la première position s'expose au risque de l'arbitraire, la seconde présente le défaut, maquillé en vertu, de ne rien risquer du tout. Il renvoie donc les uns et les autres dos à dos, estimant que l'une et l'autre attitudes ne sont finalement que l'endroit et l'envers d'une même capitulation devant l'invite à penser l'énigme musicale :

« Dire d'une œuvre musicale qu'elle ne nous offre rien qui puisse donner prise à la méditation, que cette œuvre se laisse seulement écouter, – ce qui revient à dire que ses répercussions en nous sont nulles, – n'est-ce pas lui faire un bien piètre compliment? [...] Pour ceux précisément qui ont écouté cette œuvre, l'ont comprise musicalement et l'ont aimée, elle présente un attrait mystérieux, s'insère en notre esprit et le trouble comme une énigme. La plupart des auditeurs, il faut le dire, trouvent la solution de cette inquiétude dans de vagues rêveries et s'en satisfont entièrement. Certains, cependant, ne s'en contentent pas.

Toute œuvre que nous aimons et qui agit sur nous ne serait-elle pas génératrice de cet étonnement dont naît, suivant le mot de Platon, la philosophie<sup>56</sup>? »

À ce stade de l'élaboration de son système, il est un problème définitionnel qui, aux yeux de Schläezer, doit être absolument tranché : celui de l'« indicible musical ». Cela revient avant tout à opérer une distinction entre le caractère « indescriptible » et le caractère « vague » de la musique – le premier représentant pour lui une réalité incontestable,

---

• 55 – *Problèmes de la musique moderne*, op. cit., p. 34.

• 56 – « Rien que la musique », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 216-217.

tandis que le second lui semblant être une erreur, effet d'un amalgame regrettable<sup>57</sup>. Pour Schløezer, le fait que la musique résiste au langage ne fait aucun doute, et ceux qui prétendent le contraire soit parlent d'autre chose que de la musique (c'est ce à quoi Schløezer donne le qualificatif de « psychologique » ou d'« impressionniste », et qu'il condamne : explications biographiques, évocation des impressions ressenties, etc.); soit se livrent à des spéculations et des bavardages poético-fumeux, qu'il ne condamne pas absolument, mais auxquels, à l'encontre de la belle assurance, voire de la suffisance de ceux qui les pratiquent, il dénie le droit de détenir et d'exprimer une quelconque vérité sur l'œuvre : c'est ici en somme ce qui relèverait à ses yeux du « littéraire », dans le mauvais sens du terme, et se révélerait presque toujours relativement vain. Car le terme de « littéraire » peut être ici compris en un sens à la fois étroit et en un sens plus large, et renvoyer à tous ces éléments (poétiques, philosophiques, moraux, religieux, etc.) qui, au niveau du compositeur, ou à celui de l'exégète, parasitent la compréhension de la musique dans son essence même.

Pour autant, si la musique est « indescriptible », elle n'en est pas « vague », terme qui renvoie tantôt, sous sa forme positive, à la façon particulière qu'ont eue les symbolistes et les impressionnistes, dans un geste à propension programmatique, de faire l'éloge de la musique, tantôt au contraire, sous sa forme négative, à une sorte de condamnation moralisante de cette dernière, produite dans le sillage du symbolisme, et contre celui-ci. La musique, pour Schløezer, n'est pas « vague » : ce qu'elle fait éprouver est pour lui au contraire parfaitement « clair » et « distinct » : « L'œuvre musicale, écrit-il, n'est pas indéfinie : elle est indéfinissable, ce qui est tout différent<sup>58</sup>. »

Plus : s'il est impossible de « traduire » la musique, ce n'est pas à cause de sa prétendue généralité vague. En effet, s'il en allait ainsi, alors celle-ci entrerait en conformité avec le langage et le raisonnement, qui procèdent précisément par généralité, et la musique pourrait être traduite. Ce sont au contraire sa singularité et son unicité absolues, qui engendrent une résistance au langage. Le seul moyen de la « traduire », en effet, est de la jouer. Si elle est « indicible », ce n'est donc pas parce qu'elle aurait quelque chose de mystérieux : c'est simplement que ce que dit cette présence que nous semblons déceler en elle (son « sens spirituel ») ne peut être dit autrement qu'elle ne le dit : ainsi, l'œuvre n'est pas « multivoque » ou « insondable » en soi : elle ne le devient qu'à partir du moment où nous essayons d'interpréter et de formuler ce que nous avons entendu. Schløezer résume cette idée en ces termes : « Dans le langage courant, le sens est *transcendant* à la forme, en musique il lui est *immanent*<sup>59</sup>. » Dans le cas du langage courant, le sens (le signifié) peut être isolé des moyens qui servent à le formuler (le signifiant) : d'autres moyens (d'autres signifiants) peuvent également y parvenir; tandis que dans celui de la musique, il est impossible de séparer l'un et l'autre.

Au passage, Schløezer esquisse l'hypothèse forte selon laquelle la musique, pour ces raisons mêmes, pourrait représenter le langage par excellence, modèle de tout langage :

- 
- 57 – « Une erreur fondamentale », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> février 1928, p. 50.
  - 58 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> décembre 1935, p. 945.
  - 59 – « Une formule », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 219.

« La musique dévoile l'essence même de tout langage précisément parce qu'elle n'extériorise pas un "intérieur" qui lui préexisterait mais, en se constituant, constitue ce prétendu intérieur. Tout langage invente plus ou moins ce qu'il communique, la musique l'invente totalement ; le dit y est entièrement engendré par le dire ; l'exprimé, avec ses résonances psychologiques en nous, n'est que le fruit de l'expression. Et la chose sur laquelle porte l'opération formatrice, sa matière, naît dans l'opération même, à partir d'*a priori* que se donne le compositeur dans le cadre fourni par le milieu culturel<sup>60</sup>. »

Il n'est pas étonnant, dès lors, que les poètes aient pu, à certains moments-clefs de son histoire, faire de la musique le modèle de la poésie : ne cherchent-ils pas en effet, eux aussi, à s'éloigner du langage courant pour parvenir à la meilleure union possible entre la forme et le sens ? C'est que, de façon générale, la musique exacerbe des données présentes dans les autres arts. Ici comme ailleurs, et plus encore qu'ailleurs, dès que l'on sort de l'analyse technique pour parler du milieu, de l'histoire, de la vie, etc., on s'aperçoit en effet qu'il y a rupture, et que l'on passe inévitablement à un autre ordre de langage. De même qu'il y a rupture dès lors que l'on passe de l'analyse technique au désir de rendre compte d'une impression :

« Il apparaît qu'en général toute activité artistique tend précisément à transformer des signes d'une signification transcendante en valeurs immanentes. La musique alors serait pour ainsi dire de l'art à l'état pur ou le plus pur de tous les arts, en ce sens qu'il n'y subsisterait plus un seul élément qui fût signe ou représentation de quelque autre réalité qu'il s'agirait à travers elle de reconnaître, de comprendre<sup>61</sup>. »

Ceci n'est évidemment pas sans conséquence sur la conception et la pratique de la critique musicale.

À son sujet, Schläzer délivre tout d'abord une raison d'être socioculturelle *a priori* inattendue. Pour lui, elle n'est évidemment pas le fait d'un parasitisme qui serait le propre d'un compositeur raté mais – et c'est là l'originalité de sa thèse – « la réaction intellectuelle d'une culture aux œuvres nouvelles qui menacent de la ruiner ». Dès lors, « la fonction de la critique a consisté jusqu'ici à défendre la culture dominante d'une époque en se référant à la table des valeurs élaborée par celle-ci<sup>62</sup> ». D'où son conservatisme, qui n'est pas le fait d'une incompétence obtuse, mais la conséquence de sa fonction sociale, régie par un instinct d'autodéfense. C'est pourquoi, contre une pratique courante (et un réflexe trop facile), Schläzer se refuse de railler ceux qui, avant que la valeur des œuvres en question n'ait été acquise, ont été en leur temps hostiles à Beethoven ou à Wagner et, pour son propre compte, déclare se fier de la conformité ou non de ses jugements avec ceux de la postérité. Pourquoi cela ? Parce que, tout d'abord, les jugements se révisent sans cesse, ce qui invite le théoricien à avancer que

• 60 – *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 34.

• 61 – « Une formule », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 220.

• 62 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1935, p. 918.



« L'histoire de la critique musicale (et pas seulement musicale d'ailleurs) se réduit, en somme, à l'histoire des erreurs de cette critique, des révisions continues qu'ont dû subir ses jugements, des correctifs qu'il a fallu y introduire<sup>63</sup> ».

Ensuite parce que lui-même, comme tout critique, défend en premier chef une certaine idée qu'il se fait de la musique et, avec elle, une conception du monde qui se rattache à des convictions intimes. Pour le critique, l'important est dès lors moins d'être dans le vrai ou dans le faux par rapport au jugement de la postérité qu'en possession de ces éléments-là, et d'avoir par conséquent le courage responsable de produire un discours sur la valeur. Le problème de l'époque qui lui est contemporaine, celle des avant-gardes et des révolutions musicales, est que ce principe de la défense d'une culture au nom de l'idée que l'on peut s'en faire a sauté. Son conservatisme intrinsèque, certes parfois problématique, s'est renversé en son absolu contraire : un modernisme enthousiaste, qui s'exerce sans retenue. La critique semble en effet en tout avide de nouveauté, adoube toute forme d'innovation, bientôt suivie du public. À moins de surenchère, le scandale n'est plus possible. Une telle attitude ne veut pas dire que les critiques d'aujourd'hui soient devenus plus intelligents et plus lucides que ne l'étaient leurs prédécesseurs, mais qu'il n'y a plus véritablement de culture – c'est-à-dire de système de « normes, de critères, d'idéologie » – à défendre. S'il existe bien une « culture musicale contemporaine », elle n'a plus d'unité<sup>64</sup>.

Lors de la parution du troisième numéro spécial de *La Revue musicale* consacré à Stravinsky (après ceux de 1921 et 1925 – celui-ci est, estime-t-il, apologétique car le compositeur fait alors l'objet de nombreuses attaques), Schløezer fait paraître un texte important, en forme de profession de foi. Il pose en effet la question du bien-fondé du jugement esthétique et des critères qui permettent de le formuler. Si, pour les partisans de Stravinsky, il semble que le jugement soit vain, parce que toujours ramené au « j'aime/je n'aime pas », pour Schløezer, la production d'un discours sur la valeur est au contraire absolument nécessaire : c'est une liberté mais aussi une responsabilité. Car trop nombreux sont ceux qui veulent admirer sans avoir à en prendre la responsabilité :

« En ce qui me concerne, l'idée que dans cinquante ans quelque érudit retrouvera mes appréciations sur Stravinsky, Honegger, Ravel et les citera en exemple de la stupidité des critiques, cette idée ne m'émeut point. Et cela non pas seulement parce que fort d'une certaine expérience je suis en droit d'espérer qu'un demi-siècle plus tard encore, la situation se trouvant complètement retournée, je ferai peut-être figure de prophète, mais parce que j'ai affirmé ce que je pensais être la vérité. – Et si vous vous êtes trompé et, qui plus est, avez trompé les autres? De deux choses l'une : ou bien nos jugements ne correspondent à aucune réalité objective, et alors "se tromper" ne signifie rien, ou bien le réel est effectivement beau, grotesque, monstrueux et alors, puisque nous manquons de critère, il nous faut admettre soit que nous ne saurons jamais qui de nous s'est trompé, soit que tout s'éclairera et se retrouvera à sa place un jour, dans l'au-delà. Dans un cas

• 63 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 84.

• 64 – *Ibid.*

comme dans l'autre, il ne nous reste qu'à lutter par des moyens qui s'adressent à l'intelligence. [...] Car il s'agit précisément de lutter et non de distribuer des notes à la façon d'un examinateur; il s'agit de combattre pour une certaine conception de la musique, qui normalement se rattache à une *Weltanschauung* plus ou moins consciente et plonge ses racines dans l'intime de notre être<sup>65</sup>. »

Cette fonction socioculturelle établie, Schloëzer se risque à proposer de la critique la définition suivante :

« L'activité de la critique porte sur l'œuvre d'art, et je définirais même la critique – l'ensemble des opérations intellectuelles qui ont pour objet l'œuvre d'art, c'est-à-dire une réalité d'un caractère particulier, organisée selon des conventions en lois déterminées<sup>66</sup>. »

Il existe dès lors deux possibilités pour le critique : soit étudier l'œuvre en appliquant la méthode scientifique, les procédés d'analyse rationnelle; soit en faire le point de départ d'une nouvelle création artistique. Cette seconde voie a beau faire l'objet d'un éloge de façade, elle est *in fine* fermement condamnée par Schloëzer. S'il veut bien admettre que l'œuvre d'art puisse stimuler l'activité créatrice d'un autre artiste, il ajoute aussitôt qu'il ne saurait y avoir, esthétiquement parlant, de point de contact entre l'œuvre première et l'œuvre seconde. Il se trouve en outre que cette voie est empruntée par une certaine catégorie d'individus, à l'égard de laquelle il fait preuve de peu de sympathie et d'indulgence : des écrivains de second rang, en ceci qu'ils ne sauraient prétendre, lorsqu'ils pratiquent un tel exercice, au statut d'artiste ou de créateur. Il est en effet question, dans ses écrits, d'une « classe d'écrivains, parmi lesquels il y a certainement des hommes de grand talent », et qui peuvent même être de « précieux collaborateurs pour l'artiste<sup>67</sup> ». Ainsi, feint-il de concéder,

« il peut être parfois intéressant et utile de connaître ce qu'un esprit délicat et cultivé ressent au contact de telle ou telle musique; ses appréciations, ses descriptions, s'il sait les exprimer, exciteront notre sensibilité et nous mettront dans un certain état de grâce esthétique, en nous rendant plus aptes à saisir la signification profonde, parfois cachée de l'œuvre<sup>68</sup> ».

Toujours est-il que ceux qui « essayent de recréer en l'amplifiant, en la développant, en la fouillant, l'impression primitivement ressentie », ne peuvent être considérés comme des créateurs et appelés artistes. Et ce, bien que « leur parole puisse susciter en nous des émotions d'un caractère esthétique<sup>69</sup> ». Selon Schloëzer, qui achève ainsi de les discréditer tout en faisant mine de les reconnaître, il faudrait inventer un terme pour rendre compte de cette sorte d'individus.

---

• 65 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> octobre 1939, p. 632.

• 66 – « Réflexions sur la musique. Théories et critique », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 84.

• 67 – *Ibid.*, p. 85.

• 68 – *Ibid.*

• 69 – *Ibid.*

Le problème est que, des deux orientations recensées, c'est la seconde, « impressionniste » et non pas « scientifique », qui domine. La parution d'un numéro de *La Revue musicale* en hommage à Ravel est l'occasion pour Schløezer de dénoncer les travers de la « critique-œuvre littéraire ». Il s'y déclare résolument opposé à l'approche « psychologique », « impressionniste », « subjective » et sentimentale de la musique, qui se répand en déclarations « lyriques » et autres « petites odes » qui ne savent faire autre chose que de louer ou éreinter. Et, contre la « critique-œuvre littéraire », il défend la « critique-œuvre scientifique », autrement dit une approche « scientifique », « rigoureuse », « rationnelle » et, si possible, objective et dépassionnée. Ou plutôt non passionnelle. Dans la mesure où la pensée esthétique est soutenue par une théorie qui construit un système de valeurs duquel découle un jugement, et se trouve donc forcément en un sens engagée et donc passionnée, c'est en effet le terme qui convient le plus justement. Il ajoute que, pour qui prône une telle approche « scientifique », l'utilisation d'un langage « technique » ne doit pas être taboue. Il avoue même que, dans une époque où les exagérations du « littéraire » se sont fait singulièrement sentir, un tel pédantisme devient même par contraste très désirable<sup>70</sup>.

Un des défauts de l'« approche littéraire » est en effet qu'elle opacifie la musique plutôt qu'elle ne l'éclaire. En cause, la formation et la sédimentation de véritables lieux communs d'écriture. En la matière, Schløezer en appelle à la plus grande vigilance et insiste sur « la nécessité pour nous autres, critiques, de vérifier et renouveler le plus souvent possible notre vocabulaire qui se trouve constamment encombré d'expressions mortes, de mots qui furent jadis vivants mais qui aujourd'hui ne rendent plus qu'un son vide<sup>71</sup> ». Il donne ainsi l'exemple de la fameuse « grâce faurénne », dont l'usage est pour lui le « signal de détresse d'un malheureux à court d'idées ou d'expression ». Autre exemple tout à fait symptomatique, le « cas Satie », qui semble avoir particulièrement aimanté tous « ces mots creux qui possédaient il n'y a pas très longtemps un certain pouvoir évocateur, mais qui aujourd'hui nous agacent ou bien nous font sourire ». Et Schløezer de citer : le « style dépouillé », l'« art nu », la « pudeur classique », « la discrétion » de l'art de Satie, sa « réserve », etc.<sup>72</sup>. Avant de conclure que « ces lieux communs, en général très nuisibles, jouent un rôle particulièrement néfaste dans le cas Satie » et que, « si nous voulons entendre à nouveau cette musique, il nous faudra les oublier complètement<sup>73</sup> ».

Autre problème : dans le cas de l'approche impressionniste, les théories paraissent évidemment inutiles. Elles constituent même un obstacle au cours d'un processus qui vise avant tout à retrouver, par le langage, « l'impression première dans toute sa pureté », et nécessite donc de « recréer une sorte de virginité sentimentale et intellectuelle et [de] laisser ainsi libre jeu aux impressions et à sa propre imagination<sup>74</sup> ». La critique scientifique, à l'inverse, ne peut se passer de théorie. Ni d'une approche esthétique et ce, quand bien même une œuvre d'art est aussi un fait social, religieux, physiologique, psychologique, etc. Pour Schløezer, qui formule là une de ses propositions les plus importantes :

- 70 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1925, p. 1078-1080.
- 71 – « Réflexions sur la musique. "Le cas Satie" », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> août 1924, p. 175.
- 72 – *Ibid.*, p. 173-175.
- 73 – *Ibid.*, p. 175.
- 74 – « Réflexions sur la musique. Théories et critique », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 85.

« Le critique ne pénétrera l'essence intime de l'œuvre, il ne découvrira son caractère spécifique qu'en se plaçant à un point de vue exclusivement esthétique, c'est-à-dire formel, en étudiant sa structure, son organisation *sui generis*<sup>75</sup>. »

Au fur et à mesure de son parcours, Schloëzer insiste donc toujours davantage sur la nécessité, pour le critique, de produire un système de valeurs. Il reconnaît qu'en la matière il faut être prudent : celui qui croit posséder une esthétique peut en réalité se montrer borné. Mais pour autant, ajoute-t-il, ceux qui se croient libres de tout jugement, et prétendent se fier à leur goût et expérience, commettent également des bévues. Schloëzer regrette d'ailleurs le refus des théories esthétiques, des idées générales, ce qu'il appelle l'« adogmatisme » de son époque. Pour lui, les théories préconçues sont indispensables au critique, quitte à ce qu'elles soient démenties. Dans le domaine de la critique, le systématisme et le dogmatisme ne sont pas à rejeter, du moment qu'ils sont susceptibles d'évoluer. Il appelle de ses vœux « un dogmatisme en mouvement, un dogmatisme adogmatique », et précise que « l'habileté suprême en critique est de savoir sacrifier à temps ses convictions théoriques et de changer de système esthétique au moment voulu, quand la pression de la réalité se fait trop exigeante<sup>76</sup> ».

Un article de 1938 dans lequel il livre un compte rendu sévère d'une étude de Jankélévitch sur Fauré, et de Pierre Jean Jouve sur Bartók, est pour lui l'occasion de donner quelques conseils en matière de critique musicale<sup>77</sup>. Conséquence de l'aporie liminaire qui fonde sa méthode, à savoir le caractère indescriptible de l'œuvre musicale, la présentation qu'il donne de cette pratique s'exprime sur un ton volontairement déceptif.

Car l'étude s'ouvre en effet sur ce paradoxe : alors que tout le monde s'accorde sur le fait que parler de la musique est extrêmement difficile, tout le monde s'y adonne néanmoins sans retenue. Paradoxe qui n'est qu'apparent, en réalité, car si on en parle autant, c'est précisément parce que, semblant opaque, elle paraît en même temps appartenir à tous, et se plier à toutes les interprétations possibles. En outre, au lieu d'avoir la sagesse de se taire, chacun semble au contraire pris par l'ardent désir de s'exprimer : ceci s'explique par la volonté d'analyser le plaisir éprouvé, afin de le prolonger. Et de communiquer cette analyse à autrui, afin de le partager. Le problème est cependant que cette résistance de la musique à la raison et au langage, et le désir, cependant, de lui « coller » au plus près par l'entremise de ces deux facultés, semble autoriser pour la majorité des sujets concernés, une abdication de la raison et le recours à toutes les fantaisies du langage. De plus, comme la passion est presque toujours en jeu, le discours mélomane manque le plus souvent tout à fait d'équité. Il convient ici de citer ce long passage, qui donne une juste idée des griefs recensés par Schloëzer, de même que des termes en lesquels il les formule :

« Par malheur, comme l'on est généralement persuadé, à tort selon moi, que la difficulté primordiale à laquelle se heurte toute dissertation sur la musique tient à ce que la nature de celle-ci est essentiellement mouvante, fluide, évanescence, quelques-uns sciemment, la plupart inconsciemment, se hâtent de se

---

• 75 – « Réflexions sur la musique. Théories et critique », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 86.

• 76 – *Ibid.*

• 77 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1938, p. 472-477.

débarrasser de ces règles du discours que d'ordinaire l'on s'efforce plus ou moins de maintenir quand il s'agit de comprendre et de connaître. On renonce aux distinctions les plus élémentaires, on dédaigne la rigueur, la précision. Foin de la clarté ! Ne faut-il pas "coller" à la musique, épouser son devenir, la saisir *in statu nascendi* et pour cela briser les cadres réputés trop rigides de l'intelligence, assouplir les termes, multiplier les points de vue opposés, accepter, rechercher même les contradictions ? Et comme l'œuvre musicale, tout en n'opposant aucune barrière à ces exercices, continue cependant de nous présenter un visage énigmatique, à la fois séduisant et irritant, le commentateur perd la tête : semblable à l'amant qui vante les charmes de sa maîtresse, dans l'espoir fallacieux de nous faire partager son enthousiasme, il enfle la voix, il accumule les épithètes, entasse les images les plus riches. L'un aura recours aux mystiques, l'autre à Freud, celui-ci nous introduira dans l'intime de son âme, celui-là se fera lyrique et composera de véritables poèmes en prose. Et bien entendu, n'exigeons point de cet amoureux la moindre équité : rien n'existe que sa Dulcinée<sup>78</sup>. »

C'est donc peine perdue, quelles que soient les qualités de l'écrivain : ces textes nous en apprendront plus sur leur auteur que sur l'objet musical en lui-même. Comme nous l'avons expliqué plus haut, la raison principale en est que, en musique, le sens étant immanent à la forme, il est impossible de dégager l'un de l'autre ; il n'est pas d'autre façon de le formuler que celle de l'œuvre : dans le cas présent, l'essence est dans l'apparence même.

Il ne reste dès lors qu'une seule ressource : l'analyse technique, qui en appelle à l'examen de la structure, de la forme, des particularités de l'écriture. Notons qu'une telle analyse ne fait pas l'objet d'une fétichisation de la part de Schläezer. Il reconnaît qu'elle a également ses limites. De l'œuvre, elle ne livre que des *disjecta membra* : dans le cas présent, ainsi que le formule Schläezer, « c'est l'unité du tout que l'analyse a détruite<sup>79</sup> ». Cela ne va cependant pas jusqu'à invalider la pertinence et la légitimité d'une telle démarche. Une fois l'étude objective effectuée (et Schläezer répète ici qu'elle n'est jamais entièrement achevée), il faut avoir la prudence de n'utiliser que des qualifications banales et transparentes pour guider le lecteur, et éviter les effets de style qui, inévitablement, viennent interposer quelque chose entre l'œuvre et le lecteur qui se présente à tort comme une sorte d'*analogon* langagier. Enfin, comme dit précédemment, il est pour Schläezer préférable, quand on se lance dans ce genre d'entreprise, de disposer d'une théorie esthétique : cela force à éviter toute prose poétique par trop fumeuse et, au contraire, à utiliser une langue claire, avec des concepts et des valeurs rigoureusement définis. Dès que cette théorie est fautive ou exagérément dogmatique, on s'en rend dès lors plus facilement compte. Cela dit, ce dogmatisme en mouvement ne saurait avoir force de loi : l'esthétique telle que la conçoit Schläezer ne saurait légiférer : « Elle constate, elle analyse, elle systématise ce qui est, et ne se risque pas à décréter ce qui doit être<sup>80</sup>. »

• 78 – *Ibid.*, p. 473.

• 79 – *Ibid.*

• 80 – « Réflexions sur la musique. Esthétique musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> août 1925, p. 172.

On peut évoquer ici quelques exemples de ces errements « littéraires » dénoncés par Schløezer, d'autant plus intéressants que les attaques du théoricien visent souvent des personnalités prestigieuses. Seules figures à échapper à ses foudres : Proust, dont certaines théories s'avèrent assez proches de celles qu'il a lui-même développées sur le « moi mythique<sup>81</sup> », Rivière<sup>82</sup>, et Gide, qui évite selon lui l'écueil de faire du sentiment et de l'émotion des conditions *sine qua non* de la création musicale. La célèbre étude de celui-ci sur Chopin<sup>83</sup> est ainsi épargnée dans la recension que Schløezer consacre à un numéro spécial de *La Revue musicale* dédié au compositeur polonais. Mais les autres contributeurs subissent les foudres de celui qui déplore le fait que Chopin détienne avec Beethoven « le triste privilège de servir trop souvent de tremplin à des exercices littéraires extrêmement agaçants, car la musique s'y trouve réduite au rôle d'une sorte d'excitant physiologique<sup>84</sup> ». Ces deux compositeurs semblent en effet tout particulièrement disposer les écrivains aux travers du lyrisme et de l'éloquence. Une telle idée revient régulièrement sous sa plume et, en 1939, il déclare ainsi rêver d'un livre sur Beethoven, débarrassé de « toute cette flore parasite de lieux communs philosophiques et littéraires, de préjugés, d'admiration béates, de dédains qui étouffe actuellement la musique beethovénienne » : un livre sur les seules « innovations formelles<sup>85</sup> ». Comment ne pas penser que les célèbres études de Rolland sur Beethoven<sup>86</sup> ne sont pas ici prioritairement visées ? De façon générale, et cette indépendance est tout à son honneur, Schløezer n'épargne pas les collaborateurs de *La NRF* ou de *La Revue musicale*, bien au contraire. Ainsi, en 1935, il n'hésite pas à pourfendre violemment une étude de Benda sur « Hugo et la musique ». Pour Schløezer, ce que Hugo admire par exemple en Beethoven n'est pas la musique mais la figure, le destin. Il conclut : « L'attitude d'Hugo à l'égard de la musique est littéraire, philosophique, sentimentale ; elle n'est pas musicale<sup>87</sup>. »

Mais les deux figures qui font incontestablement le plus violemment les frais des positions théoriques de Schløezer sont Jankélévitch et Joue. Ainsi, dans un numéro de 1938<sup>88</sup>, il s'en prend à un essai du premier sur Fauré, et évoque le manque de rigueur, la « rêvasserie », le « bavardage » dont celui-ci aurait particulièrement fait preuve : « Que

• 81 – « La “petite phrase” de la *Sonate* de Vinteuil », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> mars 1928, p. 134.

• 82 – Voir Boris DE SCHLÖEZER, « Jacques Rivière et la musique », *Hommage à Jacques Rivière*, Paris, NRF Gallimard, 1991 [1925], p. 224-235 : les critiques musicales de Rivière ont beau réunir en principe tout ce que Schløezer rejette (la subjectivité, le psychologisme, la métaphore, la sensibilité au caractère avant tout expressif de la musique, etc.), elles trouvent néanmoins grâce à ses yeux, d'abord parce qu'il y a bien un souci de scientificité qui traverse tous ces textes, ensuite parce qu'au fur et à mesure de leur parution, le style se met de plus en plus à tendre vers l'idéal de Schløezer. Il semble que la révélation du *Sacre du printemps* ait, en la matière, joué un rôle décisif.

• 83 – André GIDE, *Notes sur Chopin*, Bruxelles, RIM, 1938.

• 84 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1932, p. 315.

• 85 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1939, p. 153.

• 86 – Romain ROLLAND, *Beethoven, Les Grandes Époques Créatrices*, Paris, Albin Michel, 1966 pour l'édition définitive, mais dont la parution s'étale entre 1928 et 1945.

• 87 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> décembre 1935, p. 945-946.

• 88 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1938, p. 472-477.

d'enjolivements, que de grâce inutiles! », déplore-t-il, avant d'ajouter : « Que d'exagérations aussi dans l'enthousiasme à propos de tout! » Il cite pour éclairer son propos un exemple, selon lui particulièrement représentatif : « Quelques bécarres se découpent dans la pénombre épaisse de *ré* bémol, et par ces échancrures une blême lueur vient blanchir les septièmes parallèles qui montent vers l'aigu, aspirées par les premières étoiles<sup>89</sup>. » Et il en profite pour extrapoler ses reproches aux tirades humanitaires dont on nimbe l'œuvre de Beethoven et aux commentaires pseudo-poétiques et pseudo-mystiques que l'on répand sur celle de Mozart. Dans ce même numéro, il critique vertement une étude de Jouve sur Bartók. Notons que l'étude de ce dernier sur *Don Juan*, mais aussi, en 1954, sur *Wozzeck* (que Jouve écrit avec Fano)<sup>90</sup>, lui donnent une nouvelle fois l'occasion de tirer à boulet rouge sur la « prétendue transposition de la musique en langage », et ce « flot de commentaires et d'explications poético-psychologico-métaphysico-mystiques, dont le manque de rigueur, l'absence de sens critique et de mesure, le dédain de l'histoire et aussi l'assurance sont extrêmement pénibles<sup>91</sup> ». Il dénonce dans ces textes l'obsession de la « psychologie "abyssale" » et « la tendance à interpréter et justifier tout événement musical par des considérations extramusicales ». Lui aussi s'en prend à cet enthousiasme permanent dont ferait preuve l'auteur : « P. J. Jouve porte à *Wozzeck* une admiration sans réserve; tout le ravit, et son enthousiasme déborde en superlatifs dont l'effet de tarde pas à s'émousser<sup>92</sup>. »

Qu'en est-il, alors, de la question de la critique musicale des compositeurs? Contre toute attente, ceux qui d'après Schloëzer parlent le plus de la musique en littérateurs, ce ne sont pas les écrivains mais les musiciens, les compositeurs. Schloëzer en veut pour preuve l'exemple de Debussy, dans les critiques duquel on n'apprendrait rien sur les œuvres dont il parle mais bien davantage sur la personnalité de Debussy lui-même. C'est en effet que, souvent, de tels textes lui paraissent être d'abord et avant tout des confessions et apologies déguisées – et le plus souvent inconscientes – de leur propre œuvre. Mais c'est aussi, peut-être, parce que, plus que tout autre, ils reconnaissent l'impossibilité de dire la musique<sup>93</sup>.

## V

Le deuxième travers dénoncé par Schloëzer après celui des errances « littéraires » – et d'ailleurs souvent pratiqué par les mêmes groupes d'individus – est l'inutilité de l'approche « psychologique ». Elle n'est pas considérée par lui comme aussi nocive ni aussi vaine que la précédente mais l'erreur principale qui lui est associée consiste à croire qu'elle va nous apprendre quelque chose sur l'œuvre créée :

• 89 – *Ibid.*, p. 477.

• 90 – Pierre Jean JOUVE, *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg, Elgoff, 1942 [2<sup>e</sup> éd. rev.]. Une partie de l'essai a été publiée dans *La NRF* avant la guerre (notamment « Grandeur actuelle de Mozart » le 1<sup>er</sup> novembre 1937); Pierre Jean JOUVE et Michel FANO, *Wozzeck ou le Nouvel opéra*, Paris, Plon, 1953.

• 91 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1954, p. 333.

• 92 – *Ibid.*, p. 334.

• 93 – « Réflexions sur la musique. À propos de Monsieur Croche », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 176.

« De même que nous pouvons juger d'après la plante de la nature du sol qui l'a nourrie et du ciel sous lequel elle a germé, ainsi, toute œuvre peut nous donner des indications précieuses sur le tempérament, les inclinations, les sentiments, les idées même de celui qui l'a créée. Entre l'œuvre musicale ou poétique et la personnalité de celui qui l'a produite il y a une relation d'effet à cause qui nous permet de faire ce qu'on appelle de la psychologie musicale. Il est bien entendu que toute étude psychologique de ce genre n'a aucunement à se préoccuper de la valeur esthétique de l'œuvre<sup>94</sup>. »

On a beau soutenir que la valeur esthétique d'une œuvre et sa valeur psychologique sont liées, l'une et l'autre sont en réalité entièrement différentes :

« Dans le premier cas, en effet, nous considérons l'œuvre en elle-même ; et c'est justement parce qu'en une certaine manière elle se suffit à elle-même et forme un système complet et clos, et pour autant qu'elle le forme, qu'il est possible de le ranger dans la catégorie des œuvres d'art. Dans le second cas, au contraire, nous ne la considérons plus que comme un ensemble de signes qu'il nous importe de déchiffrer<sup>95</sup>. »

Notons que les positions de Schloëzer sur la question des rapports entre l'homme et l'artiste sont assez semblables à celles qu'un Ramón Fernandez peut à la même époque tenir lorsque, dans *La NRF*, il propose à partir du « cas Stendhal » ses réflexions sur l'autobiographie et le roman. Schloëzer le cite d'ailleurs en exemple dans une étude sur « Le problème Schubert » parue cette fois dans *La Revue musicale*, et qui pose de façon particulièrement aiguë aux yeux de son auteur la question des rapports entre la vie et l'œuvre d'un artiste<sup>96</sup>. Ce critère de l'articulation entre psychologique et esthétique l'amène en tous les cas à juger assez sévèrement certaines productions de ses contemporains relevant du genre de la biographie de musicien.

Ainsi en va-t-il par exemple des monographies de Guy de Pourtalès<sup>97</sup> qui, pour faire preuve d'un certain nombre de qualités aux côtés de ses défauts, ne met pas moins en œuvre une méthode « subjective et pathétique » à laquelle Schloëzer ne souscrit de toutes les façons pas. Du côté des qualités, on recense l'empathie. Aux yeux de Schloëzer, il n'y a pas chez Pourtalès, à la différence de beaucoup de biographies produites par ses contemporains, ce sentiment que l'auteur traite son sujet avec condescendance : cette hauteur et cette ironie surplombantes trop souvent pratiquées, et dues au fait qu'à la différence du personnage étudié, qui avance « à l'aveugle », les biographes ont connaissance de l'ensemble du parcours de l'artiste – privilège qui les transforme en véritables divinités tirant les ficelles de la destinée du génie. L'ensemble dégage en outre une impression de vérité et de

---

• 94 – « *Le Dit de la ville invisible de Kitej*, Essai de psychologie musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1922, p. 155.

• 95 – *Ibid.*, p. 156.

• 96 – « Le problème Schubert », numéro spécial « Schubert », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1928, p. 18.

• 97 – *Liszt et Chopin*, 1926 ; *Wagner*, 1932. Pourtalès écrira encore *Berlioz* en 1939.



cohérence, ce qui est signe d'une compréhension organique sinon de l'œuvre de l'artiste, du moins de l'ensemble de sa geste. Car, du côté des défauts, Schløezer dit regretter que cette qualité d'analyse psychologique dont fait preuve l'écrivain, dès lors qu'il s'agit de brosser le portrait de l'homme, ne soit pas plus souvent doublée d'une véritable analyse esthétique, dédiée cette fois à l'œuvre. Par ailleurs, Schløezer constate un travers récurrent dans ce type de travaux, surtout s'ils sont servis par une telle méthode : celui consistant à tirer exagérément à soi la figure étudiée, et à livrer du même coup une image tronquée du compositeur. La preuve en est, ajoute Schløezer, ce sentiment gênant qu'un relatif « air de famille » réunit contre toute attente les différentes figures étudiées, pourtant – à ce que l'on sait – si différentes les unes des autres<sup>98</sup>.

Le compte rendu de l'ouvrage que Henri Ghéon a consacré à Mozart<sup>99</sup>, et qui fut déjà l'occasion d'une passe d'armes entre Gide et l'auteur, commence par un éloge un peu appuyé du « charme » de l'ouvrage, de la finesse de ses « aperçus psychologiques » (on sait que Schløezer les déteste), de la méthode de l'auteur, résolument personnelle et subjective (qu'il rejette aussi). Comme on pouvait s'en douter, il poursuit en le démontant méthodiquement, évoquant d'emblée ses « thèses douteuses, pour ne pas dire plus ». Notons en effet que Ghéon, catholique flamboyant, et représentant de surcroît de la frange de *La NRF* la plus proche de *L'Action française*, mêle musique et religion d'une façon qui ne peut convenir à Schløezer. Celui-ci note ainsi que Ghéon veut donner un socle objectif à un système de valeurs éminemment subjectif, de même qu'à son désir d'établir à tout prix la supériorité de Mozart – quitte, pour cela, à émettre une série de jugements de valeurs injustes pour des compositeurs que Ghéon « enfonce » afin de mieux élever Mozart. En outre, Ghéon appuie ses propos par une forme de « psychologie des races » que Schløezer considère au mieux comme absurde. Elle permet notamment à l'auteur de faire de Mozart, pour la seule raison qu'il figurerait « le classique par excellence », un compositeur typiquement français. Ce faisant Ghéon écrit sur ce compositeur dont il fait donc un classique un ouvrage pourtant infiniment romantique et ce, dans le mauvais sens du terme. Schløezer lui reproche de façon générale « cette psychologie simpliste [qui] ne correspond à aucune réalité et se réduit en somme à une pétition de principe ». Il ne donne que deux exemples pour appuyer son propos, tous deux tirés de la prétendue « leçon de Mozart » proposée par Ghéon dans la conclusion de son étude. Ce dernier y appelle tout d'abord de ses vœux, sur le modèle de ce que fit Mozart en son temps, la naissance d'une mélodie qui soit véritablement celle des temps présents ; à quoi Schløezer lui rétorque que, quand elle apparaîtra, elle le déconcertera, et il ne la reconnaîtra pas. Ghéon émet ensuite le désir que renaisse, toujours sur le modèle de Mozart, la figure de l'artiste-artisan, auteur d'une musique à la fois profonde et légère, divertissante ; or, pour Schløezer, un Poulenc le représente au mieux<sup>100</sup>.

Contre l'ouvrage de Ghéon, Schløezer fait en revanche l'éloge du travail d'Annette Kolb sur le même Mozart<sup>101</sup> car, à l'inverse, celle-ci ne cherche pas à réduire les contradictions

• 98 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1933, p. 538-540.

• 99 – Henri GHÉON, *Promenades avec Mozart : l'homme, l'œuvre, le pays*, Paris, De Brouwer et Cie, 1932.

• 100 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1933, p. 987-991.

• 101 – Annette Kolb, *Mozart*, Paris, Éditions Albin Michel, 1938 [1937].

de la figure étudiée à un dénominateur commun<sup>102</sup>. Par ailleurs, elle fait preuve de sensibilité et non de sensiblerie. Surtout, Schläezer loue le monumental ouvrage que Wyzewa et Saint-Foix ont également consacré au compositeur<sup>103</sup>. À ses yeux, il s'agit là d'une vraie « biographie musicale ». Ce qui est étudié est en effet « la vie musicale », et non l'« existence quotidienne » du compositeur. Voilà qui rompt avec les « biographies romancées » telles qu'elles sont trop souvent pratiquées, et dans lesquelles les auteurs s'emploient à établir un « parallélisme rigoureux entre la production d'un artiste et les faits de sa vie privée ». Il loue également une critique de type « immanente », qui refuse de livrer une vision selon laquelle l'œuvre tendrait progressivement, au fil de la vie de l'artiste, vers un idéal. Cette distinction entre la biographie de l'homme et sa « vie musicale », à savoir l'« évolution de sa technique », ses « variations et constantes », ses évolutions et métamorphoses logiques à travers le temps, etc., est capitale pour Schläezer. Et la vraie biographie selon ses vœux se situe évidemment là. Pour Schläezer, en effet,

« la vertu expressive de l'œuvre, ce qu'elle nous dit et comment elle le dit, ne tient pas à l'intensité de la vie affective de l'auteur, à la profondeur de sa pensée, à l'étendue de sa culture : ses pouvoirs spécifiquement musicaux, innés et acquis, y suffisent ».

Il devient dès lors instructif, ajoute-t-il, de mettre en rapport la « vie musicale » de tel compositeur avec celles des musiciens précédents et contemporains : une œuvre, en effet, ne jaillit pas *ex nihilo* mais prend appui sur un certain état du langage musical à un moment donné<sup>104</sup>.

## VI

La dernière des trois approches décriées par Schläezer, elle aussi opposée à celle qu'il prône, résolument esthétique, est l'approche « historique ». Cette opposition est formulée avec éclat au moment où paraît l'essai de Lionel Landry intitulé *La Sensibilité musicale*<sup>105</sup>. Contre l'esthétique « subjectiviste » de ce dernier, qui associe la beauté de l'œuvre à la seule impression ressentie, et qui ne serait finalement que de l'histoire déguisée, Schläezer défend une esthétique « objectiviste », qui attribue cette beauté à certaines caractéristiques de l'œuvre elle-même, et serait de ce fait la seule esthétique véritable. En corollaire, il milite pour le maintien de l'idée d'« œuvre », condition évidemment indispensable pour qu'une « esthétique objective » demeure possible. Voici comment Schläezer formule le problème :

• 102 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1938, p. 686-687.

• 103 – Théodor DE WYZEWA et Georges DE SAINT-FOIX, *Wolfgang Amadeus Mozart, Sa vie musicale et son œuvre*, paru d'abord dans *La Revue des deux mondes*, puis chez Desclée de Brouwer, en cinq volumes : 1903-1904 (I. *L'Enfant prodige, 1756-1773*), 1909 (II. *Le Jeune Maître, 1773-1777*), 1936 (III. *Le Grand Voyage, 1777-1784*), 1939 (IV. *L'Épanouissement, 1784-1788*), 1946 (V. *Les Dernières Années, 1789-1791*).

• 104 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1937, p. 596-597.

• 105 – Lionel LANDRY, *La Sensibilité musicale, ses éléments, sa formation*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.

« La question est de savoir si, lorsque je dis que telle œuvre est belle [...] mon jugement ne porte que sur mon impression ou sur certains caractères inhérents à l'objet lui-même. Autrement dit, la valeur esthétique appartient-elle en propre à l'objet en ce sens que l'œuvre belle diffère en sa structure même de toute autre œuvre privée de beauté, ou bien cette valeur est-elle simplement conditionnée par mes goûts, ma sensibilité, la mode, etc.? »

En réponse à cette question, Schläezer formule l'hypothèse selon laquelle « il est possible d'admettre, sans pour cela tomber dans le scepticisme, que le beau musical possède un caractère permanent, objectif, dans l'appréciation duquel nous nous trompons constamment ». Car la nature pérenne de la beauté objective reste en effet compatible avec la fluctuation du jugement et de l'appréciation critique, telle qu'évoquée plus haut. Précisons les termes du débat.

Pour les représentants de la position subjectiviste, la seule réalité, ce n'est pas l'œuvre, considérée par eux comme pure illusion, comme « virtualité », mais la perception, qui est dépendante du goût, de la mode, etc. Le jugement est donc relatif, et le sempiternel « cela me plaît » ou « cela ne me plaît pas » devient tout puissant. Autre conséquence : en matière d'exécution, l'interprétation juste n'est rien d'autre que celle qui emporte le plus de succès. L'esthétique n'est alors plus qu'une branche de la psychologie sociale, ou de l'histoire. Pour les représentants de la position objectiviste, au contraire, la notion d'œuvre doit être maintenue. Son analyse seule permet sinon de découvrir le secret de son action, du moins d'expliquer certains aspects de sa raison d'être. Elle permet également d'étayer un jugement de valeur. Enfin, puisqu'il devient possible de dégager une vérité de l'œuvre, elle aide à évaluer dans quelles mesures, une interprétation (une exécution) est dans le vrai. Car toutes ne sont pas possibles et toutes ne se valent pas. À ses interlocuteurs, Schläezer concède que « l'impression première » est certes importante, qu'elle est le signal, « l'indice de la présence d'un objet esthétique », mais qu'il faut la surmonter pour accéder au niveau de la connaissance qui, elle, relève du général<sup>106</sup>.

En 1934, Schläezer fait l'éloge de la *Nouvelle Histoire de la musique* d'Henry Prunières<sup>107</sup> parce qu'en dépit de ce qu'indique son titre, c'est à ses yeux le premier ouvrage dont la méthode est résolument esthétique. Celle-ci est fondée sur l'idée de « valeur », qui remplace celle, antérieure, et inacceptable, de « progrès ». Pour Schläezer, en effet, il n'y a pas de progrès, il n'y a que des changements d'esthétiques, « lesquels correspondent à leur tour à des modifications de la conscience humaine<sup>108</sup> ». Dès lors, on ne peut employer avec pertinence le terme de « progrès en art » que si l'on souhaite rendre compte d'une évolution dans l'usage d'une technique. Il est au contraire illégitime de l'utiliser dans le cadre d'un jugement de valeur. Du reste, Schläezer ne croit pas tellement qu'il y ait des lois de l'évolution musicale et, en conséquence, la possibilité de dire ce que devrait être la musique de l'avenir. Par ailleurs, l'apparition d'un nouveau langage musical ne veut en aucun cas dire

• 106 – *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> septembre 1927, p. 178-181.

• 107 – Henry PRUNIÈRES, *Nouvelle Histoire de la musique*, Paris, Rieder, 1934-1936.

• 108 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1934, p. 855.

qu'il y a épuisement de l'ancien. La preuve en est ces périodiques « retours à l'ancien » que l'on recense à travers l'histoire de la musique.

Il faut également signaler que, pour le théoricien, tout gain engendre une perte. Une complexification n'est possible que dans la mesure où il y a eu simplification préparatoire. Le danger n'est pas dans la « complexification », qui s'effectue dans le cadre de tel ou tel langage particulier, mais dans « la complication », et dans la façon qu'aurait la complexification de la musique de dégénérer en complication – danger qui menacerait particulièrement les avant-gardes musicales de l'après-guerre<sup>109</sup>. On ne peut donc parler de progrès mais bien, dans une certaine mesure, et dans certains cas seulement (par exemple dans ceux du dodécaphonisme ou du sérialisme) d'une évolution, d'un développement logique de l'histoire de la musique. Il n'en reste pas moins, ajoute Schløezer, que la question de savoir si l'histoire de la musique a un sens (direction et signification) se pose. Ce serait même selon lui un des problèmes importants qu'il faut envisager dans le cadre des réflexions relatives à la musique contemporaine<sup>110</sup>.

Enfin, Schløezer avance que si les changements sont plus lents et moins spectaculaires pour la musique que pour la littérature ou les arts plastiques, pour autant, et dans la mesure où la musique touche au plus intime et plus profond, ils sont plus radicaux. C'est ce qui explique qu'une statue du Moyen Âge soit en un sens moins difficile à aborder pour un homme du XX<sup>e</sup> siècle que la musique de la même époque<sup>111</sup>. Notons au passage que cette tension entre approche esthétique et approche historique peut avoir également des retombées très concrètes, par exemple dans le cadre de l'industrie discographique. Ainsi, si l'on crée une collection d'enregistrements, la question se pose de savoir s'il est préférable de réunir « les pages les plus représentatives d'une tendance, d'une époque, d'un auteur » (approche historique), « ou celles qui nous paraissent avoir aujourd'hui une plus grande valeur musicale » (approche esthétique)<sup>112</sup>. Ces positions et propositions ont encore des conséquences importantes dans certains domaines plus spécifiques, et notamment pour les musiques dites « ancienne », « moderne » et « contemporaine ».

La question de la musique ancienne amène en effet à reconsidérer le problème de l'éventuelle relativité du jugement esthétique. Les oublis temporaires et les renaissances soudaines dont est victime ou jouit tel ou tel compositeur, le fait qu'une œuvre puisse ou non « parler » à une époque, amènent en effet Schløezer à se demander si la valeur d'une œuvre n'aurait finalement pas un caractère purement relatif. Ainsi, un compositeur peut être temporairement « mort » pour une époque (il donne, pour la sienne, l'exemple de Beethoven, auquel il oppose Mozart ou Scarlatti<sup>113</sup>), ou ne pas encore avoir assez vieilli pour être remis à la mode (il évoque alors le nom de Haydn qui, d'après lui, n'a pas encore cette « saveur archaïque » qui fait que l'on aime à l'inverse davantage à redécouvrir tel ou tel<sup>114</sup>).

• 109 – *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, p. 91-92.

• 110 – *Ibid.*

• 111 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1934, p. 856.

• 112 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1935, p. 486.

• 113 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1927, p. 698.

• 114 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1932, p. 1121.

Dans le même ordre d'idée, Schløezer constate que les raisons pour lesquelles on aime un compositeur récent ou contemporain peuvent changer du tout au tout en peu de temps. À propos de l'hommage rendu en 1939 à Ravel par *La Revue musicale*, il remarque que l'on aime aujourd'hui ce dernier pour des raisons différentes de 1925, date d'un autre numéro spécial de *La Revue musicale* consacré au compositeur. En 1925, on vantait ces « rouages bien huilés » que constituaient certaines de ses œuvres, tandis qu'en 1939, on loue au contraire son côté lyrique et sentimental. Celui dont on faisait l'antiromantique par excellence l'est de moins en moins dans les discours contemporains : aujourd'hui comparé à Mozart, il le sera bientôt à Schubert, pronostique Schløezer. Ainsi, en 1939, le nom de Ravel réconcilie les sentimentaux, les tenants de l'expression, et ceux des « purs jeux sonores<sup>115</sup> ». Même chose, constate-t-il, pour Debussy, qui a pu d'abord être critiqué au nom d'une « clarté française » qu'il remettrait en question, puis loué au contraire parce qu'il l'incarnerait idéalement<sup>116</sup>. C'est en raison de ces retournements multiples qu'il réfute la notion de « lignée de musiciens » telle qu'employée par Roland-Manuel dans son ouvrage sur Ravel<sup>117</sup>. Le risque qu'il y a selon lui à employer une telle notion, et à considérer par exemple qu'il existe une « lignée » de compositeurs français, c'est d'aborder tel ou tel d'entre eux avec une grille de lecture préconçue, et d'aboutir à des erreurs de jugement à la fois sur le musicien et sur ladite lignée : « Mieux vaut donc renoncer à définir à l'avance ce que doit être une "authentique lignée", musicale, littéraire, picturale et se contenter de noter modestement ses développements imprévisibles, car elle n'est pas, elle se fait sous nos yeux<sup>118</sup>. » On le voit : la musique ancienne pose de façon très aiguë ce problème de l'« instabilité des jugements humains<sup>119</sup> ». Mais loin d'être tenté de verser dans le relativisme inhérent aux tenants d'une esthétique subjectiviste, Schløezer oppose la réalité de l'œuvre qui, justement, persiste et résiste par-delà le jeu de tous ces changements en cascade.

Difficile, également, de produire un jugement sur la musique qui nous est contemporaine. Tout l'enjeu de la critique musicale, secondée par l'approche esthétique, se trouve justement là. Précisons que nous allons distinguer ici la production musicale des deux moitiés du XX<sup>e</sup> siècle, non pas pour des raisons de chronologie, mais parce que les problèmes esthétiques posés, notamment du fait de l'apparition de la musique concrète, sont différents. Nous réserverons donc les problèmes inhérents aux modernités musicales à ce développement, et conserverons pour le suivant ceux posés par la musique dite « contemporaine » – et ce, quand bien même Schløezer, qui connaît le nouvel usage que l'on commence à donner à ce terme, préfère continuer à qualifier celle-ci de « moderne ». Indépendamment des questions de chronologie, la musique moderne est en effet pour lui celle dont l'action subversive ouvre l'avenir, mais un avenir qui n'est pas garanti, et reste aléatoire<sup>120</sup>.

Concernant les modernités musicales, Schløezer a tendance à manier une dialectique de la fécondité et de la crise – le second pôle prenant tout de même progressivement le pas

- 
- 115 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1939, p. 503.
  - 116 – *Ibid.*, p. 500.
  - 117 – ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Éditions de la « Nouvelle Revue critique », 1938.
  - 118 – *Ibid.*, p. 501.
  - 119 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1932, p. 1123.
  - 120 – *Problèmes de la musique moderne*, *op. cit.*, préface.

sur le premier. D'un côté, Schløezer souligne assez souvent la vitalité de la musique qui lui est contemporaine, et ne se montre pas heurté par les évolutions des langages et pratiques compositionnelles<sup>121</sup>. On ne recense donc pas, chez lui, l'expression d'un quelconque passéisme. Pour autant, Schløezer n'est pas non plus un avant-gardiste fanatique. En 1933, il peut ainsi critiquer – en un curieux amalgame (dont il n'est pourtant pas coutumier) entre les champs de l'esthétique et du politique – certains « lieux communs de gauche et d'extrême gauche », après l'avoir fait pour ceux produits par la droite. De même, il évoque une « tyrannie » de la « tradition révolutionnaire », qui serait toute aussi prégnante que le sont celles des traditions classiques et romantiques. Il constate ainsi que, d'un côté, toutes les figures d'avant-garde (Schönberg, Stravinsky, etc.) ont déjà leurs épigones et que, de l'autre, le néoclassicisme lui-même s'académise<sup>122</sup>. Il lui arrive également de déplorer le fait que la modernité musicale semble n'aller que dans une seule et même direction, qui serait celle de la mécanicité (elle lui fait penser aux mondes de l'usine, du champ de manœuvre, ou du stade), là où il voudrait pour sa part plus de vie (un rythme plus biologique et, peut-être, davantage de spiritualité)<sup>123</sup>.

De façon plus générale, l'une des constantes des discours de Schløezer sur la musique de son temps est que celle-ci relève de l'amalgame<sup>124</sup>. Si ce dernier est parfois considéré malgré tout comme fécond, l'hypothèse d'un tarissement généralisé de l'inspiration musicale est tout de même parfois soulevée – la figure de Stravinsky en constituant l'image paradigmatique. Ces termes de « vie », de « fécondité » et de « tarissement » invitent à rappeler ici qu'il reste parfois dans le discours de Schløezer un résidu de ces images biologiques et morales qui hantent une partie des discours post-nietzschéens sur la musique : ainsi, les termes de décadence (de la musique allemande, de l'art religieux, etc.), ou de maladie (de la musique française, etc.) sont amenés à revenir régulièrement sous plume.

Cause ou conséquence de cet amalgame : le problème du style, souvent soulevé par Schløezer à travers ses chroniques. Ou plutôt, en l'occurrence, de l'absence de style, dont les effets sont d'autant plus criants que les libertés, conquises parfois jusqu'à l'excès au sein des modernités, sont elles-mêmes susceptibles de déboucher sur une paradoxale crise de la créativité. En un propos très proche de celui tenu à la même époque par un Hermann Broch en Autriche<sup>125</sup>, Schløezer avance qu'il est des époques qui disposent d'un style, c'est-à-dire d'un « système de formes super-individuelles<sup>126</sup> » dans lequel chaque artiste peut puiser et trouver un cadre ferme pour que s'épanouisse sa création

• 121 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> décembre 1931, p. 929.

• 122 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1933, p. 311.

• 123 – *Ibid.*, p. 312.

• 124 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1935, p. 917.

• 125 – Hermann BROCH, « Hofmannsthal et son temps » (« *Hofmannsthal und seine Zeit* »), *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966. Sur cette question du style (et de l'absence de style) dans la pensée autrichienne contemporaine, voir Jacques LE RIDER, « Hugo von Hofmannsthal et la critique de l'ornement : une modernité en quête de rhétorique », dans Jean-Yves MASSON (dir.), *Hugo von Hofmannsthal, Sud*, hors série 1990, Marseille, 1991, p. 167-188.

• 126 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1930, p. 287.

(c'est par exemple l'époque de Bach), tandis que d'autres se caractérisent au contraire par la « dissolution générale<sup>127</sup> » débouchant sur l'absence de style (c'est le cas de l'époque contemporaine). Dès lors, le compositeur n'a d'autre ressource que de se forger son propre langage (Beethoven), ou de se réfugier dans le passé pour pouvoir s'appuyer sur des époques disposant bien d'un style (Stravinsky). À ce titre, si la musique de Bach peut paraître si abstraite et celle de Beethoven si subjective, c'est parce que le premier disposait, du fait de son époque, d'un style, tandis que Beethoven, qui vivait dans une époque de « dissolution générale du style », a dû se façonner son propre langage.

Il convient ici de différencier « style » et « manière ». Il est ainsi incorrect de parler du style d'untel, de tel ou tel compositeur particulier. En effet,

« le *style* d'une œuvre est précisément ce qui en elle est impersonnel, ou plutôt, super-individuel; c'est quelque chose de commun à plusieurs, ce par quoi une chose appartient à une époque, à un pays et peut même atteindre à une signification universelle<sup>128</sup> ».

La « manière » est au contraire la façon qu'a l'artiste de prendre position par rapport au « style<sup>129</sup> ». Dans ce cadre, il est à noter qu'un artiste peut être entièrement personnel sans pour autant déroger au style : il peut ainsi le porter à sa perfection ; et le style d'une œuvre contribue d'ailleurs à sa survie à travers le temps. Mais, au XX<sup>e</sup> siècle, style et manière ont tendance à se confondre : le style disparaît, et la manière d'untel devient le style de plusieurs. Aussi, le défi pour un compositeur est d'autant plus grand qu'il doit se forger son langage dans une époque entièrement dépourvue de style. Au risque, sinon, de verser dans le wagnérisme, le debussysme, le ravélisme, etc., et de devenir pur et simple épigone. Schlœzer donne deux exemples de figures d'artistes confrontés à ce problème, et l'appréhendant différemment : Milhaud, auquel il donne le visage du créateur authentique qui souffre de l'absence de style, et Stravinsky, compositeur et stylisateur plus que créateur, qui contourne le problème et le retourne à son avantage.

Le cas de Milhaud est en effet particulièrement représentatif : le compositeur serait en effet selon Schlœzer comparable à ces « vieux maîtres qui écrivaient de la musique comme ils respiraient ». Le problème est que les uns pouvaient jouir d'une époque qui disposait d'un style, tandis que l'autre pas. Si bien que, quand les œuvres de ces derniers avaient des faiblesses et que le métier compensait l'inspiration, celles-ci n'en pâtissaient pas : ils pouvaient s'appuyer sur un style, et y puiser ; tandis que Milhaud, lui, ne dispose pas d'un tel filet, et est donc condamné, dans ses instants de faiblesses, à descendre parfois très bas. Un compositeur qui appartient à une époque sans style ne peut compter que sur lui-même : il est condamné à être personnel de bout en bout, dans les limites de son langage, tics compris<sup>130</sup>.

• 127 – *Ibid.*

• 128 – Boris DE SCHLÖZER, *Igor Stravinsky, La musique moderne*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1929, p. 115 sq.

• 129 – *Ibid.*

• 130 – « Darius MILHAUD », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> mars 1925, p. 251-276, et *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1937, p. 302.

Il en va de même, *a fortiori*, pour une figure qui lui est bien différente : Stravinsky. Au temps où Schløezer avait encore une vision plutôt positive de son compatriote, il pouvait encore avancer que, si Stravinsky s'est tourné vers les compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il avait besoin d'un style. Et que, pourtant, en raison de la puissance de l'époque classique, il a réussi à échapper à la seule stylisation, au pastiche, et à produire des œuvres qui soient bien vivantes. Schløezer ajoute même qu'il peut de prime abord paraître étonnant que ce soit un Russe qui réussisse cela, alors qu'il s'avère en réalité qu'un Russe est plus apte que beaucoup d'autres à la dépersonnalisation ou, du moins, à échapper aux limites de sa personnalité. Mais, à partir du moment où l'appréciation de Schløezer devient de plus en plus négative, l'interprétation de ce rapport problématique de Stravinsky à la carence stylistique de l'époque change elle-même de signe :

« En dépit de ses recours constants et systématiques à telle ou telle tradition, l'art stravinskien, apparemment inactuel, antimoderne, est bien de notre temps, d'un temps qui pour la première fois dispose à son gré du passé de la musique, connaît et goûte indifféremment tous les styles et peut ainsi se fuir pour tenter d'échapper aux problèmes urgents que pose le présent de la musique, ces problèmes précisément que contribuèrent à soulever autrefois *Le Sacre* ou *L'Histoire du soldat*, mais dont le compositeur ne cesse depuis trente ans de nous "divertir"<sup>131</sup>. »

En ce qui concerne la musique dite « contemporaine », celle qui prend naissance après la Seconde Guerre mondiale, Schløezer la suit avec intérêt, sans condamnation *a priori*, mais en essayant également, autant que faire se peut étant donné les bouleversements profonds qu'elle représente, de conserver à son égard toute sa lucidité critique, et de problématiser le plus rigoureusement possible tout ce qui peut l'être. À l'occasion d'un compte rendu de l'ouvrage de Goléa intitulé *Esthétique de la musique contemporaine*, il explique que ce titre est mal trouvé, et qu'il faudrait plutôt, dans le cas présent, parler de « panorama » que d'« esthétique », car il n'en est malheureusement pas question. Or,

« il y a [bien] une problématique de la musique moderne, et l'esthéticien se doit d'en prendre conscience, d'élaborer sinon une théorie, du moins une hypothèse de travail qui permette de découvrir la logique interne de cette nouvelle *praxis*, sa signification. Pour cela, il faut repenser la musique, réviser les notions depuis longtemps admises et apparemment intangibles<sup>132</sup>. »

Par ailleurs, il dit refuser les propos anti-intellectualistes sur la musique contemporaine, ceux qui dénoncent une orientation qui serait trop théorique, et s'exercerait au détriment de l'inspiration. La double proposition essentielle qu'il formule ici est la suivante : contrairement à ce qui est souvent avancé, la crise de la musique moderne est sans rapport avec la crise du monde. Il s'agit avant tout d'une crise du langage. Entre l'une et l'autre sphère, il n'y a pas de rapport de cause à effet<sup>133</sup>. En outre, cette complexité apparente de la musique

• 131 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1953, p. 537.

• 132 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1954, p. 926.

• 133 – *Problèmes de la musique moderne*, *op. cit.*, p. 54.



contemporaine est le fait de l'apparition d'un nouvel ordre de langage musical (une façon autre de donner à la musique sa cohérence que ne le faisaient les structures classiques ou romantiques), et non d'une complexification accrue d'un processus déjà existant. Pour le dire autrement : il ne s'agit pas, par rapport aux structures classiques ou romantiques, d'un degré de complexité supplémentaire, mais bien d'un autre ordre de complexité, qui peut être égal ou même inférieur à la complexité des structures pratiquées précédemment. Car chaque ordre de langage (classique, romantique, moderne) possède sa manière d'être simple puis complexe. Au bout du compte, les complexités des compositions de Bach dans l'ordre du classicisme, ou de Wagner dans l'ordre du romantisme, sont finalement peut-être bien supérieures à celle des œuvres contemporaines dans l'ordre de la modernité. L'essentiel étant alors de bien se familiariser avec les principes inhérents à ce nouveau langage pour, *in fine*, mieux le « comprendre », et permettre ensuite l'intensification de ses possibles<sup>134</sup>.

Toujours en vertu de principes esthétiques, son rapport à la musique contemporaine peut cependant s'avérer plus critique. À propos de la musique concrète, il soulève ainsi ce paradoxe : dans un premier temps, une telle musique peut paraître inouïe, riche d'infiniment de possibles. Mais, rapidement, on est frappé par son extrême pauvreté. C'est d'abord la conséquence de cette crise due à un excès de liberté, qui stériliserait les musiciens au lieu de les inspirer, et les obligerait en outre, eu égard au nouvel ordre de complexité créé, à être prudent en matière d'expérimentations compositionnelles. L'autre problème, ensuite, est que la musique électronique ne semble pas surmonter l'écueil du statisme, alors qu'au contraire « la qualité sonore s'exalte dans le mouvement même qui traverse et entraîne les sons<sup>135</sup> ». Il s'inquiète également de voir apparaître un engouement pour la musique contemporaine qui, surtout parmi les jeunes, semble relever d'une forme de snobisme. Et il ajoute que, déjà, du côté des compositeurs, on voit apparaître une forme d'académisme, que la seule figure de Boulez semble pouvoir être amenée à surmonter. N'avons-nous pas là la préfiguration de futurs discours particulièrement sévères à l'égard des avant-gardes ?

## VII

Il convient maintenant de voir en quoi ces principes esthétiques de Schløezer s'articulent à une vision de la musique, qui est aussi une vision du monde. Nous envisagerons successivement certains des couples notionnels qui lui permettent de quadriller le champ musical en valeurs positives ou négatives et de construire son axiologie, puis l'approche de genres spécifiques, d'écoles nationales, et enfin de figures musicales.

Il est évidemment une opposition notionnelle qui fait fureur aux grandes heures de la carrière de Schløezer : celle qui amène à opposer « objectivité » et « subjectivité ». Schløezer se place évidemment davantage du côté du premier pôle, mais il tend également à montrer que ce qui peut paraître « objectif » à ses contemporains (la musique religieuse, la musique d'orgue, etc.) pouvait également sembler très expressif et porteur d'émotion à d'autres

• 134 – *Ibid.*, p. 92.

• 135 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1955, p. 344 *sq.*

époques. De façon générale, il cherche évidemment à dépasser cette dialectique dont l'effet de mode a tendance à l'irriter profondément.

Dans le même ordre d'idée, Schloezer déclare généralement refuser tout ce qui façonne l'opposition galvaudée entre « musique classique » et « musique romantique », à l'exception toutefois de cette proposition : « C'est par leur attitude à l'égard du réel, de la vie, qu'il y a lieu, me semble-t-il, de distinguer entre l'artiste classique et l'artiste romantique. L'art du premier est un monde clos, le monde du second est largement ouvert sur la vie<sup>136</sup>. » Pour l'artiste classique, en effet, le plan de l'art et celui de la vie sont disjoints. Une fois le temps de l'art terminé, temps avant tout pensé comme un amusement, le spectateur retrouve le temps de la vie, comme si de rien n'était : le champ de l'existence n'a connu aucune transformation ; et telle était de toutes les façons l'intention de l'artiste. Cet art possède une existence essentiellement esthétique et l'on peut penser qu'à ce titre il recueille les suffrages de Schloezer :

« On peut définir l'art classique comme antiréaliste, idéaliste, en ce sens qu'il impose à la réalité un ensemble de règles, de conventions qui tuent la vie du réel – une émotion ressentie, la signification poétique d'un texte, le développement d'une action – pour lui conférer une existence, une valeur nouvelle dans un monde artificiel<sup>137</sup>. »

Pour l'artiste romantique, au contraire, l'art doit changer la vie. Il veut en effet agir sur le réel. D'où la nécessité pour lui d'assouplir les formes musicales, d'introduire en elle des éléments extramusicaux, de mêler les arts, de le concevoir à la façon d'une religion :

« Le romantique voudrait être plus qu'un artiste, et que les choses qu'il fait acquièrent une valeur psychologique, sociale, religieuse, mystique ; de là sa conception magique de l'art, lequel devient entre ses mains un instrument d'action<sup>138</sup>. »

On ne peut que constater, conclut cependant Schloezer, l'échec de cette grandiose utopie romantique. La preuve en est que Wagner, son artiste-type, finit en dépit de toutes ses ambitions en la matière, par être goûté à la façon d'un classique.

Après le grand temps romantique, un retour au classicisme semble s'être amorcé. Schloezer en veut pour preuve cette « objectivité » qui serait selon lui le propre des créations ravéliennes. La musique de Ravel porte en effet à un plaisir relevant de la délectation. Celui-ci n'a pas d'effet sur notre vie postérieure : il s'agit avant tout d'un divertissement aristocratique. De façon générale, Schloezer semble satisfait que la musique ait connu une forme de réaction antiromantique et anti-symboliste : quelque chose qui relève, selon ses dires, d'une forme de « désintoxication » ou de « purification ». Mais il pense que cette propension commence à épuiser ce qu'elle a pu pendant un moment avoir de nécessaire et de fécond. Pour autant, il ne prône pas de retour en arrière, et trouverait infantile de succomber

---

• 136 – Igor Stravinsky, *La musique moderne, op. cit.*, p. 130.

• 137 – *Ibid.*, p. 131.

• 138 – *Ibid.*, p. 134.

de nouveau aux « mirages d'un art synthétique », au désir « de brasser ensemble musique, philosophie, religion, ou de s'abandonner aux confessions et épanchements » typiques du romantisme<sup>139</sup>. Cela dit, plus le temps avance, plus il s'en prend à la médiocrité policée et mesurée de la musique de son temps, qui est le « règne de la formule, du lieu commun, de l'imitation ». Et, paradoxalement, il semble regretter les vertus fortifiantes de ce que l'on a placé sous l'étiquette désormais péjorative de « romantisme » : l'inspiration, la générosité, l'abondance, l'originalité, etc.<sup>140</sup>. C'est aussi que ceux que l'on prend pour des classiques, tels Stravinsky, ne sont en réalité que des « néoclassiques », porteurs d'une « nostalgie capable tout au plus de fournir une habile contrefaçon<sup>141</sup> ». Contre l'idéal remis au goût du jour de l'artisan, il se permet dès lors de proposer à contre-courant un éloge du génie créateur.

Autre opposition notionnelle récurrente sous la plume de Schloezer : celle qui distingue musique « magique » et musique « amagique ». Le philosophe fait part, on l'a vu plus haut, de sa réticence à l'encontre des musiques qu'il qualifie de « magiques » parce qu'elles ne sollicitent que très peu la participation active de l'auditeur, et comptent au contraire sur notre passivité (Wagner)<sup>142</sup>. Il en est de même pour les directions d'orchestre faisant preuve d'une semblable esthétique (Furtwängler). Schloezer se déclare résolument contre la musique qui « enivre » et avoue au contraire apprécier les musiques « amagiques » (Bach, Mozart) et les interprètes « objectifs » (Toscanini, Landowska). Schloezer précise qu'un artiste peut évoluer, et passer de l'un à l'autre. Ainsi, au début de sa carrière, Stravinsky appartient à la famille des compositeurs « magiques », qui utilisent la puissance enchantresse du timbre et font des auditeurs des « passifs ». Par la suite, son art se ferait plus essentiellement mélodique et ce, quand bien même on parle habituellement de son caractère avant tout rythmique.

## VIII

Parmi les genres musicaux que Schloezer aborde et évalue à la lumière de ses principes esthétiques, l'opéra est très évidemment un genre qu'il n'apprécie guère et auquel, d'un point de vue intellectuel, il ne croit absolument pas. Pour lui, il représente en effet sur le plan théorique une impossibilité, un véritable défi posé à la logique et au bon sens, et sur le plan esthétique, une aberration<sup>143</sup>. Et ce, pour la bonne raison que cette synthèse de l'action, du texte et de la musique qui représente le projet même de l'opéra, n'a jamais été réalisée. Schloezer se réjouit d'ailleurs que le genre du « grand opéra », qui en représente la forme hypertrophiée, soit enfin en train de mourir – issue, selon lui, de toutes les façons inévitable<sup>144</sup>.

Synthèse impossible, en effet, parce qu'action et musique, qui sont de nature hétérogène et répondent à des visées contradictoires, ne cessent de se nier mutuellement. Le seul moyen de réussir dans ce domaine est donc de segmenter les œuvres en temps plus

- 
- 139 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1936, p. 237.
  - 140 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1939, p. 895-896.
  - 141 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1953, p. 537.
  - 142 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1929, p. 281.
  - 143 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1929, p. 580.
  - 144 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> décembre 1932, p. 950-951.

strictement consacrés à l'action et en temps plus strictement musicaux. Car la spécificité de l'opéra tient à ces moments où la musique s'épanouit et « réalise » l'action par ses moyens propres<sup>145</sup>. De ce point de vue, Rossini serait la seule figure à résoudre cette quadrature du cercle qu'est l'opéra, mais au prix d'une « réduction à l'absurde » de l'intrigue qu'autorise en général l'opéra *buffa*, et d'une exhibition de toutes ces conventions que les artistes ultérieurs ont au contraire eu tendance à vouloir dissimuler. Notons d'ailleurs ici qu'en général Schloëzer admire Rossini, et se réjouit de la renaissance que connaît son œuvre dans la première moitié du <sup>xx</sup> siècle. Il désire pour cette raison que l'on renoue avec une école d'interprétation perdue, qui avait su faire de l'interprète un co-créateur de l'œuvre<sup>146</sup>. Dans un autre type de répertoire, Verdi aurait également relevé ce défi admirablement avec son *Otello*. Ainsi s'en explique Schloëzer : la solution apportée par Verdi « au problème de l'opéra » consiste à considérer les conflits « sous l'angle des êtres mêmes qui s'y trouvent engagés ». Du coup, il n'y a pas, d'un côté, le récitatif lié à l'objectif et, de l'autre, l'air lié au subjectif. Au contraire, « une intériorisation de l'action est obtenue grâce à l'emploi exclusif du style mélodique qui permet d'éclairer les moindres péripéties du drame en fonction des personnages<sup>147</sup> ». Il faut alors distinguer le « lyrique » tel que pratiqué ici, et dont la puissance théâtrale est immense, du « drame lyrique » tel qu'on l'entend habituellement. Ce dernier présente en effet le défaut de proposer une vision de l'action conforme à l'auteur et non pas aux personnages. Schloëzer note également cette étonnante capacité qu'a le « génie russe » à se réaliser dans cette forme impossible qu'est l'opéra. Ceci s'explique d'après lui par le caractère avant tout vocal de la musique russe, par le besoin, chez ces compositeurs qui ne sont pas des constructeurs de formes, d'un sujet qui serve de support à la musique<sup>148</sup>.

En revanche, le projet wagnérien est à ses yeux resté caduc<sup>149</sup>. Quant aux théories antiwagnériennes de Claudel et de ses collaborateurs, elles ne semblent avoir guère mieux porté leurs fruits. Si, en 1930, une représentation du *Christophe Colomb* de Paul Claudel et Darius Milhaud à Berlin lui paraît être l'événement musical le plus important depuis *Pelléas* en 1902 parce que l'œuvre semble proposer une synthèse parfaitement réussie entre les différents médiums utilisés, y compris le cinéma<sup>150</sup>, en 1937, il semble revenir sur son avis. Pour lui, les positions théoriques de Claudel, post- et antiwagnériennes, ne tiennent pas non plus<sup>151</sup>. Et, à l'occasion de la création de *Jeanne d'Arc au bûcher*, fruit d'une collaboration de Claudel avec Honegger, il se déclare hostile à l'utilisation du « parlé en musique », arguant du fait qu'en raison du volume sonore produit par les instruments avec lequel elle doit lutter, la parole y est outrée, et ce, sans parvenir cependant à être de la musique. Même *Wozzeck*, de ce strict point de vue de la possibilité ou de l'impossibilité opératique, ne trouve pas véritablement grâce à ses yeux<sup>152</sup>.

- 
- 145 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1935, p. 920.
  - 146 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1929, p. 133.
  - 147 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1937, p. 335.
  - 148 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1929, p. 580.
  - 149 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1933, p. 672.
  - 150 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juin 1930, p. 926-928.
  - 151 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1937, p. 303.
  - 152 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1954, p. 333.

Deuxième domaine fréquemment abordé par Schloëzer, celui de la musique religieuse, pensée évidemment dans son articulation problématique à la musique « profane ». Depuis que les sociétés occidentales avancées se sont laïcisées, il existe selon Schloëzer un regrettable « préjugé du style religieux ». Les compositeurs qui projettent d'écrire une œuvre religieuse se mettent en effet instantanément à perdre leur style propre pour contrefaire un style autre, plus représentatif de l'idée qu'ils se font de la musique religieuse. Ils prennent aussitôt, écrit-il, « une mine pieuse, ce qui musicalement se traduit par un style guindé, artificiel, par une écriture émasculée, par une sorte d'ascétisme esthétique ». Une telle posture montre de façon éclatante que son époque ne possède pas de style religieux, et que les compositeurs, représentatifs de leur temps, n'ont plus de « familiarité avec le divin ». Pour Schloëzer, on a en outre tendance à trop artificiellement séparer musique religieuse et musique profane. Ainsi Verdi qui, dans son *Requiem*, est assez généralement accusé d'avoir abusé de procédés « théâtraux », présente selon lui au moins l'immense qualité de « n'a[voir] pas renoncé à son art », « de ne l'a[voir] pas mutilé en le consacrant à Dieu<sup>153</sup> ». Pour autant, et pour les mêmes raisons, il est difficile de conclure à une décadence de la musique religieuse car, souvent, les hommes du XX<sup>e</sup> siècle commettent des erreurs dans l'appréhension de la musique du passé à laquelle on attribue un fort coefficient de religiosité, et dont on fait, en la matière, des modèles d'intégrité. C'est d'abord que l'on connaît généralement mal la musique profane de ces mêmes compositeurs. Or, souvent, les musiciens composaient les deux types de musique avec un langage comparable. Et c'est ensuite que l'on n'écoute pas cette musique comme le faisaient les contemporains. Ainsi, une musique qui pouvait leur paraître pathétique et expressive paraît aujourd'hui éminemment sobre, et recueillie : « religieuse<sup>154</sup> ».

## IX

Relevant du « psychologique », mais faisant néanmoins l'objet d'une attention soutenue de la part de Schloëzer et, en termes de méthode, d'une approche évolutive, il est un autre problème qui, à le lire, nécessite des éclaircissements : celui des « écoles musicales nationales ». L'ambivalence du rapport qu'il entretient avec cette interrogation, dont il ne rejette pas en bloc la pertinence, apparaît très clairement dans le propos suivant :

« On dit que l'art et la science n'ont pas de patrie. C'est tout à fait juste, si nous nous plaçons exclusivement au point de vue esthétique ou scientifique ; si nous considérons l'œuvre en elle-même. [...] Une analyse esthétique-musicale, poétique, n'a pas à se préoccuper de son origine : c'est un tout complet qui n'a plus aucun rapport avec la réalité psychologique et sociale dont il est issu. Mais ce rapport a existé : l'œuvre a été élaborée par un être vivant, et de l'effet remontant à la cause, nous pouvons découvrir dans *Parsifal* l'âme de Wagner et celle de son peuple<sup>155</sup>. »

Il précise toutefois que, sur ce terrain, il faut avancer avec une extrême prudence.

• 153 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1937, p. 529.

• 154 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1935, p. 90-91.

• 155 – « *Le Dit de la ville invisible de Kitej*, Essai de psychologie musicale », *op. cit.*, p. 157.

D'un point de vue théorique, cette question est abordée de façon systématique dans l'ouvrage de 1929 sur Stravinsky. « Comment, se demande Schløezer, pouvons-nous déterminer le caractère national d'une œuvre en musique? Autrement dit : d'après quel critère jugerons-nous qu'un compositeur est national, tandis qu'un autre ne l'est pas<sup>156</sup>? » À cela, il répond que l'utilisation de thèmes, ou le fait de puiser à une tradition, ne sauraient constituer des critères déterminants. *A priori*, cependant, tout génie incarne sa nation. Il « a un passeport<sup>157</sup> ». Il faut donc chercher quel est le passeport de Stravinsky. Cela avancé, le cas de ce dernier paraît singulièrement complexe, et ne saurait probablement permettre de procéder à une extrapolation méthodologique. En effet, son européanisme ne l'empêche pas d'être national, et cela, dans la mesure même où l'occidentalisme représente justement une des tendances nationales. À ceci près qu'il est un créateur de formes résolument européen : il renouvelle ou fait aboutir des traditions qui sont purement occidentales. Néanmoins, cet européanisme ne répond pas à un quelconque idéal de « fraternité sonore<sup>158</sup> » : il y a donc bien chez lui, en dépit de cette « européanité », ou plutôt par son intermédiaire, développement d'un nationalisme ou particularisme. Dans une moindre mesure, Diaghilev, cet « impresario barnum », ce dilettante qui a imposé ses goûts au public, mais qui a su rester russe tout en devenant parisien, c'est-à-dire européen, représente le même type de configuration<sup>159</sup>. Notons que, de façon générale, l'école russe occupe une place bien entendu capitale dans les écrits de Schløezer, non seulement en raison de la vitalité de cette musique à l'époque de son activité, mais encore des origines de Schløezer lui-même.

Il est en tous les cas, en termes d'écoles nationales, un élément à peu près certain pour Schløezer : la fin de l'hégémonie de la musique allemande<sup>160</sup>. Le tarissement de la modernité française après une période extraordinairement féconde lui paraît également évident. À ses yeux, ce mouvement est tout à fait logique : il est normal « qu'un pays qui en l'espace d'un demi-siècle a produit Dukas, Fauré, Roussel, Ravel et celui qui les dépasse tous et de très loin, l'auteur de *Pelléas*, marque un temps d'arrêt ». Le problème, dès lors, est que l'on refuse de considérer cette pause comme telle, c'est-à-dire logique et inévitable, et que l'on a tendance à faire de nécessité vertu. On masque l'impuissance et la médiocrité dont font preuve les compositeurs contemporains sous le signe des pseudo-idéaux du « raffinement », de la « pudeur », de la « mesure », et de la « grâce », soi-disant caractéristiques des « saines traditions françaises ». Il en veut pour preuve l'opéra *La Chartreuse de Parme* de Sauguet, « musiquette actuelle » qui serait particulièrement représentative de cette maladie esthétique-morale dont souffrirait la France :

« Une société est moralement malade qui se délecte à un art médiocre exclusivement cantonné dans la zone moyenne de l'esprit : un peu de jeu (et ce bavardage s'intitule "musique pure"), un peu de volupté sonore, pas trop : on risquerait d'en être troublé; et un peu d'émotion par-dessus le tout; car il faut

• 156 – Igor Stravinsky, *La musique moderne, op. cit.*, p. 12.

• 157 – *Ibid.*

• 158 – *Ibid.*

• 159 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> octobre 1929, p. 572-575.

• 160 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> décembre 1931, p. 931.

que le cœur soit atteint aussi, mais discrètement : nous sommes en effet raffinés et pudiques. Et n'oublions pas la sacro-sainte "mesure" qui devient "chose en soi", car elle finit par ne rien avoir à mesurer<sup>161</sup>. »

Selon Schloezer, les différentes écoles musicales sont très actives dans les années 1930. Cette propension à la « décentralisation » et à l'autonomie des écoles musicales est due à deux raisons. D'abord, la fin de l'hégémonie de l'Allemagne après la mort de Wagner remet en question l'idée que la musique allemande ne serait rien d'autre que la musique tout court. Ensuite, ce besoin de rénover le langage musical tel qu'il se manifeste fortement à cette époque passe par un désir évident de le retremper dans les folklores nationaux. L'unité de la musique n'est pas perdue, mais elle devient complexe, « super-nationale » et, en ce sens, conforme à l'« esprit de Genève ». Elle permet aux « adversaires » sinon de se comprendre, du moins de se connaître<sup>162</sup>. Mais plus on s'approche de la Seconde Guerre mondiale, plus Schloezer semble remettre en question l'idée qu'il y aurait un « esprit de la musique » conforme à telle ou telle nation. Résolument critique à l'égard d'une conférence intitulée « L'esprit de la musique française », il avoue sa crainte qu'une entreprise de ce genre ne revienne finalement plus ou moins à se définir par rapport à un adversaire et, alors, à grossir les traits de chacun. Il défend alors l'idée que chaque artiste est unique en son espèce, se demandant : « "Diversité absolue", ne serait-ce pas là en fin de compte la vraie formule du génie français tel qu'il se déploie dans le domaine de la musique (et aussi de la poésie) ? » La seule spécificité que Schloezer lui accorde, c'est « la fonction du musicien français et de la musique dans la vie française ». Comparable en cela avec la poésie, cette dernière n'est pas en rapport avec le populaire, contrairement à ce qui peut avoir lieu dans d'autres nations européennes, mais avec une élite. Ce n'est pas que le peuple français serait « amusical », comme on l'entend trop souvent, mais « que la beauté déchantée des plus hautes productions du génie musical français n'a pu être atteinte qu'au prix d'une rupture totale entre l'art et la vie réelle<sup>163</sup> ».

## X

Terminons notre parcours par une présentation rapide du rapport que Schloezer entretient avec les plus importantes figures de la musique qui, on le notera, sont presque toujours vantées ou condamnées pour des raisons esthétiques, ou sont d'abord et avant tout envisagées en raison des problèmes esthétiques qu'elles posent. Car, ce faisant, c'est aussi très souvent la façon dont ses contemporains appréhendent telle ou telle figure, et la comparaison avec les autres modes de relations que l'on a pu recenser à travers l'histoire, qui constituent les objets d'études. Et qui, plutôt que de le mener vers la formulation d'un relativisme historique, débouchent au contraire sur ces sortes de mises en problème esthétiques.

Bach sert souvent de modèle auquel sont rapportés, de façon presque toujours défavorable, les autres musiciens. C'est pourquoi on trouvera, en creux, son éloge dans les lignes

- 
- 161 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1939, p. 894-896.
  - 162 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> décembre 1931, p. 929-933.
  - 163 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1940, p. 399-402.

qui suivent. Schlöezer remarque ainsi que le rapport entre Bach et Händel, tel qu'il s'est établi originellement dans la pensée collective, a subi un renversement. De leur vivant, et pendant longtemps, Bach était admiré mais demeurait peu connu, alors qu'Händel, tout aussi estimé, jouissait quant à lui d'une audience bien plus large. À l'époque de Schlöezer, Bach, à la différence de Händel, a fait l'objet d'une réactualisation. Du coup, c'est Händel qui est désormais admiré mais peu connu. Bach est « sorti de l'histoire pour devenir notre contemporain » ; sa musique demande désormais à l'auditeur un effort d'adaptation qui se trouve extrêmement réduit. Alors qu'à l'inverse Händel « se situe dans l'histoire, et exige pour être compris et senti à sa juste valeur une certaine adaptation ». Ce renversement tient peut-être au fait qu'Händel serait d'après Schlöezer un « visuel » et que sa musique engagerait le corps, tandis que Bach serait un « spirituel », et solliciterait l'âme. En outre, Händel serait un artiste foncièrement européen, ce qu'à l'heure des nationalités musicales, l'on a du mal à comprendre. Une incompréhension qui fait de lui un ancêtre de Stravinsky, placé à l'époque contemporaine dans un type de configuration similaire<sup>164</sup>.

En ce qui concerne Mozart, Schlöezer trouve le culte dont il fait l'objet dans les années 1937-1938 relativement suspect. Il exprime notamment des réticences à l'encontre de ceux qui, en la musique de Mozart, semblent chercher une sorte de repos. Pour lui, la « réalité » de l'œuvre de Mozart est à la fois, en un sens, proche de ses contemporains, et très difficile à atteindre. À ses yeux, la facilité apparente de la musique de Mozart constitue une sorte de leurre, et ses contemporains s'illusionnent peut-être en croyant accéder facilement à sa signification véritable. Tenter de la découvrir implique de se « dépasser » : « Ce paradis, écrit-il, il faut le gagner, en être digne, [...] il impose une certaine purification ! » C'est pourquoi, contrairement aux apparences, pour Schlöezer, « la musique de Mozart est plus "difficile" que celle de n'importe quel atonaliste ou polytonaliste moderne<sup>165</sup> ». À l'inverse, l'année du centenaire de la mort de Beethoven (1927) est pour lui l'occasion de constater que Beethoven n'est plus, pour ses contemporains, une « force agissante ». Il avance même que « cet art est mort pour le moment ». La démocratisation dont il jouit apparemment est en réalité le fruit d'un malentendu. Ce que le grand public « entend » dans sa musique est tout ce qui relève de l'extramusical (les idéaux humanitaires, etc.), mais la musique de Beethoven proprement dite lui échappe complètement<sup>166</sup>.

La musique de Wagner, on l'a vu, est pour lui de celles qui attirent et repoussent tout à la fois. On ne s'y adonne pas sans un certain sentiment de culpabilité<sup>167</sup>. C'est, avance Schlöezer, la conséquence de son caractère « magique », de cette tendance qu'elle a à miser sur la passivité de l'auditeur et non sur sa participation active. D'où la réticence qu'éprouvent à son encontre les jeunes générations qui ont succédé à celle de Schlöezer, et qui en ont assez de l'ivresse en musique. Il n'en reste pas moins qu'en 1935 encore, le grand public semble trop wagnérien pour pouvoir apprécier la musique de Bellini, qui nécessite « un certain calme intérieur, une capacité de jouissance paisible et sans

• 164 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1935, p. 445-448.

• 165 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> octobre 1937, p. 659.

• 166 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> mai 1927, p. 698-700.

• 167 – « Réflexions sur la musique. Autour des spectacles wagnériens », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> février 1925, p. 197.



arrière-pensée dont nous manquons actuellement<sup>168</sup> ». Contre l'extase wagnérienne, qui s'obtient au prix d'une « désorganisation » des facultés de l'être, Schloezer prône l'exaltation produite par la musique de Bach. Celle-ci vient au contraire du fait qu'il « nous fait nous dépasser, ordonne et organise à nouveau notre esprit ». Chez Wagner, la grandeur est d'après lui trop souvent d'ordre physique, et confine au gigantisme. Mais en même temps, Schloezer s'en prend moins à l'emphase de Wagner qu'à celle qui, à sa suite, est devenue un trait d'époque. De même qu'aujourd'hui il pourrait s'en prendre à ceux qui, réactivant le modèle mozartien, « académisent » non plus le pathos et les grandes proportions, mais l'ascèse et la rigueur. D'ailleurs, le fait qu'il soit difficile de résister à un tel philtre témoigne, dans son genre, d'une réussite incontestable<sup>169</sup>.

Il n'en reste pas moins que l'art de ses héritiers les plus immédiats, celui d'un Richard Strauss, par exemple, lui paraît hyperboliquement théâtral, et dans le pire sens du terme, multipliant les trucages, témoignant d'une quête de l'effet immédiat, d'une nature illusionniste, dont la musique est privée de signification propre, en un mot : une esthétique tout à fait « louche<sup>170</sup> ». Car si la valeur de la musique de Wagner semble désormais entièrement acquise auprès de ses contemporains, la mise en œuvre de son projet global, celui qui consistait à vouloir « soulever le monde au moyen de son art », a échoué. L'art n'a pas changé la vie. Celui qui se voulait révolutionnaire, prophète, nouvel Orphée, n'est aujourd'hui utilisé qu'à des fins de consommation, de jouissances gratuites. Et, en matière d'esthétique, sa « leçon » a-t-elle été entendue ? Non : son désir de mettre en œuvre une synthèse qui permettrait de parvenir à une « vérité dans le beau » n'a pas vraiment réussi. Son système n'a finalement valu que pour lui seul, et l'on en est revenu par la suite aux modèles antérieurs, ceux précisément qu'il avait combattus<sup>171</sup>.

La modernité française s'est en effet construite sur des valeurs inverses à celles de Wagner. Après le « dynamisme subjectif » des romantiques, puis l'« objectivisme statique » de Debussy et Ravel, Schloezer vante le « dynamisme objectif » dont ferait preuve son époque, en particulier chez un Auric ou un Poulenc<sup>172</sup>. Pour critiquer parfois l'obsession ravélienne de « l'œuvre bien faite » ou – cas à part chez les Français – la fécondité souvent anarchique d'un Milhaud, Schloezer vante la façon dont a pu être menée cette « révolution par la légèreté » qui, au contraire des révolutions romantiques, prône l'hédonisme, le bonheur, la plénitude. Cette musique-là, sans dimension dramatique, et donc sans considération éthique, avant tout ludique et gratuite, serait foncièrement amoral. Son dynamisme se manifesterait sous une forme pure, c'est-à-dire qu'il ne serait pas le résultat de luttes, d'oppositions, ou d'efforts, comme chez un Beethoven<sup>173</sup>. En un sens, la musique d'un Prokofiev ferait preuve de caractéristiques assez semblables. Il s'agit pour Schloezer d'une musique « sportive » qui s'apparente à un jeu. Une fois le jeu terminé, on revient

• 168 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1935, p. 154.

• 169 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1929, p. 281. Voir aussi « La musique "jouissance sensuelle" », in « Notes en marge, À la recherche de la réalité musicale », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> avril 1928, p. 244 sq.

• 170 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1932, p. 742.

• 171 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1933, p. 672-675.

• 172 – « Georges Auric », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> janvier 1925, p. 7-10.

• 173 – *Ibid.*

exactement au point où nous étions avant d'avoir commencé. Voilà donc une musique dénuée de nécessité, ce qui fait son charme en même temps que sa faiblesse. C'est aussi ce qui permet à Schlœzer de dire qu'il existe des compositeurs médiocres qui impriment un tour décisif à l'avenir de la musique (il donne l'exemple de Balakirev) et des compositeurs d'œuvres de première beauté qui n'ouvrent pas de voie (et il cite alors Prokofiev)<sup>174</sup>. Plus le temps avance, plus Schlœzer devient sévère à l'égard de ce type d'orientation esthétique et réhabilite par contraste certaines valeurs romantiques telles que l'énergie, l'originalité, l'inspiration et, surtout, le principe de nécessité.

C'est d'ailleurs à ce titre qu'un Schönberg jouit dans l'œuvre de Schlœzer d'une valeur positive, et qu'il le défend contre ses détracteurs. Il est en effet d'après lui un compositeur par trop ignoré du grand public, mais aussi des compositeurs et ce, quand bien même ils reconnaissent l'importance de son œuvre et de sa pensée. Il a, pour eux, l'image de l'esprit scholastique, auquel manqueraient « la sensibilité, l'intuition, le génie créateur ». Or, pour lui, la « sécheresse » de Schönberg est une légende. Si, avance-t-il, Schönberg a accompli la réforme que l'on sait :

« Ce fut aussi sous la pression de cela précisément qu'on lui dénie, sur l'injonction de sa sensibilité, d'un impérieux besoin d'expression et de vérité psychologique qui le poussèrent à assouplir le langage musical, à le libérer de ses conventions, afin de le rendre plus apte à refléter le monde intérieur de l'artiste. »

D'ailleurs, une fois que l'on « comprend » sa musique, on constate combien est forte sa charge émotionnelle<sup>175</sup>. Plus tard, Webern est également bien considéré par un Schlœzer qui estime par exemple que les triomphes que sa musique rencontre aux Concerts du Domaine musical sont mérités<sup>176</sup>.

## XI

On l'a dit, il est un compositeur qui, dans l'œuvre de Schlœzer, occupe une place tout à fait particulière, un compositeur qui, à ses yeux, incarne, mieux que tous les autres, les richesses et les impasses de la modernité : Stravinsky. Le « problème Stravinsky » est d'ailleurs formulé dès les toutes premières critiques – par exemple lorsque, en 1922, Schlœzer rend compte de *Renard*<sup>177</sup>. Le fait que, pour lui, le compositeur du *Sacre* résume à lui seul la modernité (c'est ce que Nietzsche disait de Wagner), sa valeur à ce titre paradigmatique, ne font aucun doute. Du reste, voici déjà ce qu'il pouvait en dire en 1923 :

« [L']analyse [de cette œuvre] nous fait pénétrer [...] au cœur même des problèmes esthétiques qui se posent à la pensée moderne. Étudier ces produc-

- 
- 174 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1931, p. 297, 1<sup>er</sup> avril 1953, p. 730, et « Prokofiev », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> juillet 1921, p. 50-60.
  - 175 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1939, p. 891.
  - 176 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1955.
  - 177 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1922, p. 116-118. Sur la réception de l'œuvre de Stravinsky et les débats qu'elle a suscités, voir notamment Valérie DUFOUR, *Stravinski et ses exégètes : 1910-1940*, Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles, 2006.

tions, c'est étudier la musique de notre temps sous sa forme la plus complète, la plus caractéristique<sup>178</sup>. »

Gabriel Marcel, lorsqu'il rend compte en 1929 de l'ouvrage de Schloezer sur Stravinsky dans un numéro de *La NRF*, met d'ailleurs bien en avant cette évolution conjointe de l'œuvre du compositeur et de la pensée du théoricien – soulignant d'ailleurs les dangers que peut créer une telle proximité :

« Il me semble que toutes les œuvres récentes de l'auteur du *Sacre* ont constitué autant d'étapes dans le développement de son esprit à lui. [...] Une étrange symbiose – et qui n'est pas sans dangers – s'établit ainsi entre la vie de l'œuvre et celle de la pensée critique qui au fur et à mesure la commente et prétend la justifier<sup>179</sup>. »

Car, pour l'heure, Schloezer est encore plutôt favorable à Stravinsky. C'est d'ailleurs Marcel qui se montre bien plus sévère, avançant cette hypothèse d'un tarissement de l'inspiration musicale du compositeur que Schloezer reprend plus tard à son compte. Dès l'ouvrage de 1929, Schloezer voit malgré tout en Stravinsky non pas le détenteur d'un « style » mais un « stylisateur ». « Sa » Russie, par exemple, « est beaucoup plus brutale, fruste, archaïque qu'elle ne l'a jamais été<sup>180</sup>. Le terme peut être encore envisagé de façon positive mais, peu à peu, la dimension péjorative l'emporte. Le « stylisateur » ne serait rien d'autre qu'un faiseur extrêmement habile qui, s'inspirant des styles des époques passées, compose plus qu'il ne crée, et produit donc des œuvres qui se situent toujours à la limite du pastiche. De cette ambiguïté esthétique, Schloezer ne va pas tarder à tirer des critiques à connotation éthique, et de plus en plus sévères. Pour l'heure, il se contente d'écrire : « Que le style soit l'homme, c'est fort douteux. Mais le style est l'artiste, jusqu'à un certain point seulement<sup>181</sup>. »

Voilà cependant que, d'œuvre en œuvre, le déroulement de la carrière de Stravinsky semble de plus en plus dérouter Schloezer. Passe encore qu'à ses yeux ce déroulement ne paraisse pas linéaire, se montre inattendu, et donc, en un sens, illogique. Il n'en reste pas moins que son caractère protéiforme, et plus précisément le fait que le compositeur puisse ainsi revêtir successivement les masques esthétiques les plus divers, semblent à Schloezer la conséquence d'un tarissement de la vitalité créatrice, déguisé en exercice de style ludique, virtuose, et finalement gratuit. Schloezer semble reprocher à Stravinsky d'avoir évacué dans ses conceptions et pratiques artistiques toute forme de « spontanéité, hasard, arbitraire personnel », pour ne s'attaquer, avec une volonté et une persévérance inébranlables, qu'à des « problèmes de pure forme<sup>182</sup> ». Telle serait donc sa méthode : une fois qu'il s'est donné pour programme de s'attaquer à telle ou telle forme ou tel ou tel genre, une fois donc le cadre fixé, le compositeur met alors en œuvre son incomparable métier pour répondre au problème quasi mathématique ou géométrique qu'il s'est lui-même imposé, mais c'est alors

- 
- 178 – « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 98.
  - 179 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1929, p. 428.
  - 180 – *Igor Stravinsky, La musique moderne, op. cit.*, p. 107.
  - 181 – *Ibid.*, p. 98.
  - 182 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1927, p. 245.

de façon parfaitement impersonnelle. De façon générale, le « pourquoi ? » de l'œuvre, la « tension intérieure » qui l'a rendue nécessaire, semblent désespérément absents. À ce titre, il se permet, en 1927, une comparaison d'une violence extrêmement significative, rare chez lui, et qui le fait passer de la sphère de l'esthétique à celle du politique : il compare en effet Stravinsky à Maurras (l'un des principaux ennemis du groupe de *La NRF*) et avance en particulier que l'« idéal anti-individualiste d'ordre et de discipline » déployé par l'un et par l'autre serait le même. Schlœzer y voit le symptôme exemplaire d'une « crise de la liberté qui fait tendre à la banalité<sup>183</sup> ».

Dès lors, d'œuvre en œuvre, la critique se fait de plus en plus acerbe – et cette violence a beau s'accompagner du désir de toujours davantage problématiser le « cas Stravinsky », elle montre tout de même bien que quelque chose, dans cette œuvre, lui échappe, et demeure pour lui profondément énigmatique. Notons que, dans ces chroniques, on trouve quelques entorses aux principes défendus par Schlœzer ailleurs. L'un des reproches les plus récurrents adressés par le théoricien au compositeur est en effet le manque de « nécessité intérieure ». Or, comme on s'en aperçoit ici et là, une telle considération vient réinjecter du « psychologique » au cœur de la sphère « esthétique ».

Critiques acerbes, donc. Ainsi en va-t-il, d'abord, d'*Apollon musagète*. Selon Schlœzer, il faut en effet en toute œuvre quelque chose comme « la trace du démon » : un conflit qui transforme l'œuvre en nécessité. Or, dans celle-ci, qui est tout à la fois belle et dénuée de tout caractère, elle est complètement absente. Il s'agit en outre d'une œuvre qui n'est pas non plus vraiment gracieuse, en ceci que la grâce est quelque chose qui devrait en principe lui être « donnée » *a posteriori*, comme l'une de ses conséquences heureuses, et non envisagée *a priori*, à la façon d'un programme que l'on doit planifier et exécuter. Elle ne se fabrique pas, se contrefait encore moins. On ne saurait donc la conquérir, ou laisser entendre dans l'œuvre même qu'elle a été conquise par le métier et le savoir-faire. C'est tout ce qui distinguerait la musique de Stravinsky de celle d'un Mozart<sup>184</sup>.

De la même façon, Schlœzer compare un peu plus tard *Capriccio* de Stravinsky et *L'Art de la fugue* de Bach, donné à la même époque pour la première fois. Il dit trouver entre les deux œuvres des éléments de comparaison évidents, mais également une différence capitale. Si, chez Bach, « ces formules abstraites se révèlent chargées d'un sens humain », et si « ces pages où Bach a inclus toute sa science rendent le son d'une confession intime », il n'en va pas de même, selon lui, dans l'œuvre de Stravinsky<sup>185</sup>. Et, à propos de la *Symphonie de psaumes*, il souligne le décalage gênant qu'il aurait éprouvé entre l'impression prodigieuse ressentie au concert et le sentiment de sécheresse et de pauvreté donné par l'examen précis de l'œuvre. Cette distance entre apparence et essence l'amène à se demander si, au fond, tout art ne serait pas essentiellement artifice, hypothèse qu'il rejette en disant déceler une évidente « dégradation de la matière » au fil de la production de Stravinsky. Il se demande si celle-ci, dont le compositeur, à la différence d'un sculpteur ou d'un architecte, est pleinement responsable, puisqu'il est l'auteur de son propre matériau, est volontaire,

• 183 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> août 1927, p. 246.

• 184 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1928.

• 185 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> février 1930, p. 285-287.

ou ne serait pas plutôt la conséquence d'une crise. Et cela, d'autant plus que la nature profondément décorative de l'ouvrage cadre assez mal avec l'idée que l'on se fait – peut-être à tort – d'une musique religieuse, pour laquelle on attendrait davantage de sincérité<sup>186</sup>.

À partir de *Jeu de cartes*, le « cas Stravinsky » se transforme en véritable problème esthétique, qui « met finalement en question l'essence même de la musique ». L'œuvre tient à bien des égards de la perfection, et la maîtrise technique qui y est déployée est telle qu'elle confine à de la magie ; mais, pour autant, elle dégage une indépassable impression de vide et d'ennui. La matière musicale de cette œuvre est tellement insaisissable que Schløezer est amené à reformuler sa question précédente sur l'artificialité consubstantielle à tout art en se demandant si, finalement, l'art ne « consiste [pas] à faire quelque chose avec rien » :

« Ce qui manque je crois, à cette perfection, c'est l'apparence du laisser-aller, l'illusion de la spontanéité, l'ombre d'un flottement. Oui, l'art est artifice ; encore faut-il qu'on me permette de l'oublier ne fût-ce qu'un instant, encore faut-il que je puisse m'imaginer que l'auteur s'est laissé prendre à son propre piège. »

La conclusion est sans appel : « Le compositeur a fait exactement ce qu'il a voulu faire. Mais on peut se demander si l'on a le droit de vouloir certaines choses<sup>187</sup>. »

Et Schløezer pousse encore plus loin avec son compte rendu du *Concerto en mi bémol pour petit orchestre*. À son sujet, il n'hésite pas à parler d'une véritable « falsification des valeurs esthétiques » à laquelle se livrerait de plus en plus Stravinsky. Elle serait « inconsciente [...] et d'autant plus grave ». Chez lui s'exprimerait en effet une « psychologie du ressentiment », fruit de son incapacité à créer. Mais comme il est et demeure par ailleurs un « compositeur » d'exception, il tend, par son œuvre, à attribuer au compositeur une valeur au moins égale à celle du créateur. Car c'est ici que Schløezer effectue cette distinction évoquée plus haut entre « compositeur » et « créateur », différence hyperboliquement incarnée par Stravinsky, et qui aboutit à cette supposée perversion esthétique que nous venons d'expliquer :

« Créer pour un musicien, c'est produire des systèmes sonores concrets, individuels, organiques ; forme et matière ne sont plus alors que les deux aspects d'une même unité et ne peuvent être disjointes que par l'artifice de l'analyse. Bach utilise les schèmes de la fugue, du canon, exactement comme le géomètre utilise pour tracer une courbe la formule de l'hyperbole ou de la parabole ; cette formule lui indique les conditions auxquelles doit satisfaire, ce qu'il fait. Mais dans ce cadre le musicien, Bach, est aussi libre, plus libre même, que le plus échevelé des romantiques. Composer, au contraire, c'est appliquer à une matière donnée une forme abstraite, une idée d'ordre général ; l'unité mécanique ainsi obtenue est alors une résultante, le produit d'un agencement. Jusqu'ici les « compositeurs » se sont toujours efforcés de se faire passer pour « créateurs ». Incapable de créer, Stravinsky, le premier, dépose le masque et profitant du confusionnisme universel, cherche le salut dans une transmutation des valeurs<sup>188</sup>. »

• 186 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> avril 1931, p. 623-624.

• 187 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> janvier 1938, p. 150-151.

• 188 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1938, p. 152-154.

Voilà en quoi cette psychologie du ressentiment « passerait de la morale à l'esthétique » et opérerait une « transmutation des valeurs » particulièrement problématique. Ainsi, s'il créait dans *Jeu de cartes* d'« élégantes acrobaties au-dessus du vide » qui procuraient à l'auditeur « une sorte de plaisir pervers », le *Concerto* n'est rien d'autre que le « travail d'un fort en thème qui connaît ses auteurs et dispose d'un répertoire de formules et de recettes ». Mais celui qui, hier, faisait preuve de « fantaisie », d'« audace », de « subtilité », parvient désormais au « morne, au plus plat académisme ». En cela, il est cependant fidèle à lui-même et à la « diabolique dialectique de son évolution ». Dès lors, le sort de Stravinsky semble aux yeux de Schläezer définitivement scellé. Pour autant, dans les rares chroniques ultérieures consacrées à son œuvre, la violence est moindre. *The Rake's progress* est certes encore appelé habile contrefaçon, fruit non d'un classicisme vivant mais d'un néoclassicisme figé, qui rend l'œuvre « intéressante », mais non pas « belle »<sup>189</sup>. Mais le propos évolue. Quand, dans son *Esthétique de la musique contemporaine*, Antoine Goléa, comme nombre de ses contemporains, semble vouer le compositeur aux gémonies, Schläezer prend sa défense. C'est que, par-delà les critiques, il représente à ses yeux l'interlocuteur essentiel, le « problème » éminemment fécond, qu'il est non seulement impossible de rejeter en bloc, mais encore d'écarter d'un revers de la main<sup>190</sup>.

## XII

Il est intéressant, en guise de conclusion de ce parcours, de se demander jusqu'à quel point l'homme Schläezer adhère aux positions du théoricien, qui sont, on l'aura compris, aussi magistrales que radicales. En apparence, en effet, le parcours intellectuel de Schläezer se place tout entier sous le signe de cette formule d'Alain : « Ce monde des arts est réel et solide, on le sent, cela va de soi ; mais il est sain aussi de le penser. » Cette formule, qu'il aime à citer, est d'ailleurs envisagée par lui comme épigraphe idéale à un cours d'esthétique. Pour autant, à la fin de sa vie, Schläezer a écrit, avec *Mon nom est personne*, un curieux petit roman, qui condense la plupart de ses interrogations esthétiques, mais semble également les mettre d'une certaine façon à distance. Que penser, en effet, de ce besoin tardif de la fiction, pratique qui, par essence, permet de réinjecter du jeu, du doute, du débat, de la polyphonie chez un homme dont le cheminement intellectuel, très pensé et maîtrisé, s'est avéré constamment théorique ? Car, de façon étonnante pour le célèbre théoricien du « moi mythique », l'enjeu de ce texte semble en effet de relier tout son parcours intellectuel à ses préoccupations les plus intimes, voire les plus biographiques. Or, voilà que par une pirouette séduisante, ce petit texte très personnel est placé sous le signe homérique de « personne », subterfuge par lequel, comme on le sait, le rusé Ulysse a pu déjouer les menaces du cyclope Polyphème. Il est dès lors possible de se demander si, somme toute, sur le plan personnel, Schläezer adhérait pleinement à tous les rejets, refus et réticences méthodologiques qu'il a pu exprimer durant sa carrière, et cela quand bien même il les a toujours, d'un point de vue intellectuel, superbement justifiés. On peut en

• 189 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> septembre 1953, p. 536-537.

• 190 – *La NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1954, p. 926-928.

effet se demander si cette acuité théorique n'était pas plutôt l'effet d'une lutte intérieure contre une certaine forme de sensibilité et d'inclinations personnelles ; et penser que ce sont justement les réticences engendrées en lui par le « moi courant » qui l'ont amené à essayer d'organiser et de maîtriser celui-ci par la force de l'intelligence, afin, à son tour, de se dépasser sous la forme d'un « moi mythique ».

Voilà ce que l'on peut lire au début de la quatrième de couverture du roman :

« Un vieil homme essaie de se délivrer des fantômes de son passé au moyen d'une fiction littéraire. Il écrit un roman, *L'Arc de Cupidon*, histoire banale d'une passion contrariée. Mais il donne si bien corps à ses phantasmes qu'il s'éprend de son héroïne. Voulant la rejoindre, il s'insinue dans le roman où il prend place parmi les autres personnages. Toute l'action alors se renverse. »

Trame et artifice assez communs, donc, et ce roman n'est pas non plus à proprement parler un chef-d'œuvre. Mais, on le voit, Schløezer met ici en fiction deux problèmes esthétiques qui l'ont particulièrement préoccupé : la question de l'autonomie de l'œuvre d'art et celle de la distinction entre le moi de l'homme quotidien et le moi de l'artiste – le second permettant au premier de façonner son intériorité, de se connaître, et de se donner par ce biais une certaine forme d'immortalité.

Or, on a ici et là l'impression que Schløezer souhaite reformuler ces notions, leur donner une inflexion autobiographique, sensible, et non plus théorique, objective. En ce sens, dans le roman, le protagoniste, double évident de l'auteur, est présenté exprimant ses regrets à l'égard de l'impuissance du langage, qui ne permettrait pas de faire partager à autrui ce que le moi éprouve. C'est l'occasion pour lui de revenir sur les raisons de ce rigorisme anti-impresionniste, antipsychologique et antihistorique qu'il n'a cessé de pratiquer durant son existence (très proche, donc, de celui de Schløezer lui-même), et de manifester finalement le même désir que celui contre lequel il n'a cessé de s'inscrire (toujours comme Schløezer) : celui de trouver un équivalent verbal à l'émotion esthétique. De la même façon, si le personnage se propose de prendre « le contrepied de [s]on moi humain », et de parvenir « à élaborer un nouveau moi, l'auteur, parfaitement lucide<sup>191</sup> », c'est comme s'il faisait en même temps montre de regrets : car cette pureté froide et adamantine à laquelle la part la plus cérébrale de lui-même semble aspirer, ne serait en réalité que la conséquence néfaste d'une philosophie désenchantée, ironique, détachée, qu'il aurait pratiquée mais ne cautionnerait pas. Contre ce qu'il appelle une certaine « littérature frigidaire<sup>192</sup> », d'une cérébralité froide et pure, il évoque enfin la nécessité de se débarrasser temporairement de ce « moi » fabriqué, de même que le désir de parler de soi par l'intermédiaire de ses personnages. En somme, c'est comme si Schløezer semblait faire ici la confession, sincère et personnelle, des aspirations contradictoires qui l'ont assailli sa vie durant, son écartèlement entre sa propension « littéraire », qu'il a critiquée et étouffée, et sa propension « esthétique », qu'il a finalement fait triompher, rigueur qui provoque peut-être en lui une once de remords, dont il rend malicieusement compte ici.

• 191 – Boris DE SCHLÖEZER, *Mon nom est personne*, Paris, Seghers, 1969, p. 123.

• 192 – *Ibid.*, p. 140.

Car il est évident que l'œuvre de Schloëzer est hantée par la résolution de ce problème métaphysique par excellence qu'est la mort, et que l'esthétique semble pour lui représenter un moyen d'en diminuer le scandale. Notons qu'il avait déjà écrit en 1964 une nouvelle intitulée *Rapport secret*, un conte philosophique où se posait la question de la conquête de l'immortalité au prix de la désincarnation. L'auteur y avançait que ce qui est interminable comme l'immortalité, est proprement « in-sensé » (n'a ni sens, ni signification) mais que, pour autant, la mort ne donne pas un sens à l'existence. On pouvait y lire que « la mort qui met un terme à notre existence ne la rend pas pour autant sensée. La finitude est la condition nécessaire mais non suffisante de l'octroi d'un sens<sup>193</sup> ». Dans *Mon nom est personne*, on peut trouver ceci de complémentaire :

« L'homme n'est homme que dans la mesure où il se fait par ses propres moyens, artificiels, autre qu'il n'a été fait par la nature. C'est cela sa nature à lui, homme : il est naturellement antinaturel. Et c'est précisément notre nature, j'entends notre *humanitas*, qui refuse la mort<sup>194</sup>. »

Ici se manifeste chez le protagoniste double de Schloëzer le désir se déprendre de soi-même par le biais d'un personnage de fiction. Ceux qui transcendent le mieux l'espace et le temps, ce ne sont pas les scientifiques, précise le personnage, mais les artistes, inventeurs d'un monde surréel, et « d'autant plus enchanteur qu'il est notre œuvre, d'autant plus précieux qu'il n'a ni poids ni consistance, qu'il ne nous contraint pas<sup>195</sup> ». Dans les musiques de Mozart, Schubert, ou Beethoven, se donnerait en effet à découvrir un « arrière-monde », « non pas un arrière-monde qui nous attend, que nous découvrons, mais un arrière-monde que nous faisons<sup>196</sup> ». C'est donc par le biais de son « moi mythique », de son « moi de fiction », que l'individu non seulement se connaîtra, mais accèdera à une forme d'immortalité – ce dont tout homme (et pas seulement l'artiste) est d'ailleurs capable :

« “Connais-toi toi-même”, que veut dire cela? Je ne puis me connaître que tel que je me compose. L'homme est le rêve d'une ombre, dit Pindare; je dirais plutôt : l'homme est le roman de l'homme. Tous tant que nous sommes, et ceux-là même qui n'ont jamais tenu une plume, ceux-là même surtout peut-être, nous sommes des romanciers, des poètes<sup>197</sup>. »

Le personnage évoque alors l'image de la marionnette Petrouchka qui, dans le ballet de Stravinsky, se révolte contre celui qui l'a fabriquée. Et c'est d'ailleurs une citation musicale de *Petrouchka* que Schloëzer a précisément placée en exergue. Bel hommage de Schloëzer à cet artiste qui l'a infiniment occupé, et qui, pour lui, représentait peut-être un double de son « moi mythique » dont la réussite étincelante mais, à l'entendre, glacée, aurait pu en un sens lui avoir fait peur. Si le défenseur de l'esthétique luttait contre ses propres

• 193 – La nouvelle est reproduite dans : *Boris de Schloëzer*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Aix-en-Provence, Pandora éditions, 1981, p. 89-109. Pour la citation : *op. cit.*, p. 107.

• 194 – *Mon nom est personne*, *op. cit.*, p. 18.

• 195 – *Ibid.*, p. 23.

• 196 – *Ibid.*, p. 24.

• 197 – *Ibid.*, p. 154.



aspirations littéraires, psychologiques et historiques, le contempteur de Stravinsky, quant à lui, tuait en lui-même les démons de la théorie et les objets froids et mécaniques qu'elle était susceptible d'engendrer.

Dès lors, le roman propose en quelque sorte une voie de salut par la beauté. C'est l'une des dernières professions de foi de Schloëzer – d'une grande force encore :

« Ce qui est beau l'est dans la mesure où il ne signifie pas, mais brille de sa propre lumière. Et qu'il en soit ainsi, cela dépend uniquement de nous. Si nous le voulions, tout serait beau, absolument tout, comme au paradis. Sans doute la contemplation esthétique rejoint ici la contemplation mystique. Mystique naturelle? Oui, si l'on prend "naturel" dans le sens de spécifiquement humain, la nature humaine étant une surnature<sup>198</sup>. »

Timothée PICARD (Rennes 2, CELAM, groupe Phi)<sup>199</sup>

---

• 198 – *Ibid.*, p. 87.

• 199 – C'est en « littéraire » travaillé par la question de savoir ce que le langage – les différentes formes de discours en général et la littérature en particulier – peut dire de la « musique » que nous en sommes venu à Boris de Schloëzer, et que – de façon un rien paradoxale quand on sait le faible pouvoir que le critique et philosophe a concédé au *logos* : au littéraire, à l'écrivain – nous nous sommes pris du plus vif intérêt pour cette œuvre. Il en va de même, plus largement, pour ce formidable laboratoire qu'est selon nous, en matière de pensée et d'écriture de la musique, *La Revue musicale* – en cela digne sœur de *La NRF*. Il nous semble d'ailleurs que, pour bien les comprendre et, notamment, pour bien saisir toute la portée théorique et esthétique de la première, il convient de lire les deux revues ensemble, et de les comparer : l'une et l'autre entreprennent en effet, chacune dans leur domaine, une semblable et capitale rénovation de la critique, qui est en même temps, à une époque particulièrement féconde en mutations de diverses sortes, une entreprise de redéfinition (un ambitieux fantasme de ressaisie) des essences supposées de la musique et de la littérature. Ceci pour expliquer l'orientation de cette introduction, qui ne se place ni entièrement du côté de l'esthétique, ni vraiment de celui de la musicologie, et dont le titre complet serait : « Contre les errances "littéraires", "psychologiques" et "historiques" : l'approche résolument "esthétique" du phénomène musical selon Boris de Schloëzer. » Nous remercions Sophie Zeller pour sa relecture.