MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Contre les travers d'une approche « littéraire », pour une conception « esthétique » du phénomène musical : les positions théoriques de Boris de Schloezer

Timothée Picard

10.58048/2263-7664/571

Littérature comparée et Esthétique(s)

Lorsqu'il immigre à Paris en 1921, Boris de Schloezer (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 de la musique 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*, la grande revue française de l'entre-deux-guerres consacrée à la musique, et née dans l'orbe de *La NRF.* Parallèlement, il publie plusieurs ouvrages majeurs d'esthétique littéraire (sur Gogol) et, surtout, musicale, consacrés à Scriabine, Stravinsky, Bach, et la musique « contemporaine »[1].

Schloezer a en effet été le témoin et le commentateur des plus décisives révolutions qu'a connues la musique au courant du XXe siècle : la modernité française de Ravel et du Groupe des Six, le dodécaphonisme et le sérialisme, la musique concrète, mais aussi une certaine redécouverte de la musique ancienne, en particulier celle de Bach. Dans ce cadre, Stravinsky, le génie aux multiples métamorphoses, occupe une place privilégiée : il représente en effet pour Schloezer quelque chose comme l'étalon à partir duquel il se

propose d'analyser les tâtonnements de la musique moderne, ses réussites et ses errements[2].

La pensée esthétique et l'activité critique de Schloezer le placent au centre de préoccupations caractéristiques de son temps. Contre l'héritage romantique et symboliste, contre l'esthétique subjectiviste, qui valorisent l'approche par le biais des seules émotions du créateur et du récepteur, il n'a de cesse de défendre 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, au sein de laquelle la dimension autoréflexive occupe une place importante : critique de la critique, 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, etc., représentent autant de sujets incontournables de sa réflexion.

Nous nous proposons ici d'envisager un aspect particulier de la pensée de Schloezer : la façon dont, en s'érigeant contre les travers de l'approche « littéraire », il se déclare pour une conception résolument « esthétique » du phénomène musical. Nous nous attacherons ensuite aux conséquences que cette position peut avoir sur deux pratiques spécifiques : la critique musicale, d'une part, et le genre de la biographie de musicien, de l'autre.

I.

Souvent, l'approche littéraire paraît en effet être à Schloezer une forme de fuite devant l'impératif de « penser » la musique. Y seraient d'après lui 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 à laquelle se livrent également ses contemporains, défenseurs un peu trop zélés de la « musique pure » et qui, pourtant, prétendent s'opposer aux premiers. Pour Schloezer, si les premiers s'exposent au risque de l'arbitraire, les seconds présentent 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[3].

Il est dans ce cadre un problème définitionnel qui, aux yeux de Schloezer, doit être absolument tranché, celui de « l'indicible musical ». Selon lui, 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, tandis que le second lui semble être une erreur, effet d'un amalgame regrettable[4]. Pour Schloezer, 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, soit se livrent à des spéculations et des bavardages poético-fumeux, qu'il ne condamne pas absolument, mais auxquels il dénie le droit de détenir et d'exprimer une quelconque vérité sur l'œuvre. Si la musique est donc « indescriptible », elle n'en est pas pour autant « 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. Pour Schloezer, la musique 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. »[5].

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 effectivement ainsi, alors celle-ci entrerait en conformité avec le langage et le raisonnement, qui procèdent précisément par généralité : la musique pourrait donc 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 qu'il est impossible de formuler son sens autrement qu'elle ne le fait. Ainsi, l'œuvre musicale 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. Schloezer résume cela en ces termes : « dans le langage courant, le sens est « *transcendant* à la forme, en musique il lui est *immanent*. »[6]. Autrement dit, dans le cas du langage courant, le sens (le signifié) peut être isolé des moyens qui servent à le formuler (le signifiant), et 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, Schloezer esquisse l'hypothèse forte selon laquelle la musique, pour ces raisons mêmes, pourrait représenter le langage par excellence, modèle de tout langage[7]. 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 ?

Ceci n'est évidemment pas sans conséquence sur la conception et la pratique de la critique musicale. De cette dernière, Schloezer se risque à proposer 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[8].

Il existe dès lors à ses yeux deux possibilités pour le critique. Il peut étudier l'œuvre en appliquant la méthode scientifique, les procédés d'analyse rationnelle ; il appelle cela « la critique-œuvre scientifique ». Il peut également en faire le point de départ d'une nouvelle création artistique : ce qu'il nomme « la critique-œuvre littéraire ». Cette seconde voie a beau faire l'objet d'un éloge de façade, elle est *in fine* fermement condamnée par Schloezer. 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 « classe d'écrivains », pour laquelle il fait montre de peu d'indulgence[9]. D'ailleurs, selon Schloezer, il faudrait inventer un terme pour en rendre compte : car ceux qui « essayent de recréer en l'amplifiant, en la développant, en la fouillant, l'impression primitivement ressentie », quand bien même « leur parole puisse susciter en nous des émotions d'un caractère esthétique », ne peuvent d'après lui être considérés comme des créateurs et appelés artistes[10].

Le problème est que, des deux orientations recensées, c'est la seconde, « impressionniste » et non pas « scientifique », qui domine. Or, pour Schloezer, la

« critique-œuvre littéraire » présente un certain nombre de travers. Il se déclare d'abord résolument opposé à l'approche « psychologique », « impressionniste », « subjective » et sentimentale de la musique qui, selon lui, se répand en déclarations « lyriques » et autres « petites odes » qui ne savent faire autre chose que de louer ou éreinter. Contre la « critique-œuvre littéraire », il défend la « critique-œuvre scientifique », autrement dit une approche « scientifique », « rigoureuse », « rationnelle » et, si possible, objective et dépassionnée. 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 faites singulièrement sentir, un tel pédantisme devient même par contraste singulièrement désirable[11]. Un des principaux 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, par sa faute, de véritables lieux communs d'écriture. En la matière, Schloezer 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.[12]

Il donne ainsi l'exemple de la fameuse « grâce fauréenne », dont l'usage n'est rien d'autre, à ses yeux, que 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 Schloezer de citer : le « style dépouillé », « l'art nu », « la pudeur classique », « la discrétion » de l'art de Satie, sa « réserve », etc.[13] ; il ajoute : « ces lieux communs, en général très nuisibles, jouent un rôle particulièrement néfaste dans le cas Satie et, si nous voulons entendre à nouveau cette musique, il nous faudra les oublier complètement. »[14]

Autre problème : celui de la place accordée aux théories. Dans le cas de l'approche impressionniste, les théories paraissent évidemment inutiles. Elles constituent même un obstacle pour qui vise avant tout à retrouver, par le langage, « l'impression première

dans toute sa pureté », et souhaite donc se « recréer une sorte de virginité sentimentale et intellectuelle »[15]. A l'inverse, la critique scientifique ne peut se passer de théorie, ni d'une approche de nature strictement esthétique de l'œuvre musicale. C'est en ce sens qu'au fur et à mesure de son parcours, Schloezer insiste 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 effet en réalité se montrer borné. Mais il ajoute aussi que ceux qui se croient libres de tout jugement, et prétendent se fier à leur goût et expérience, commettent également des bévues. Schloezer regrette d'ailleurs le refus des théories esthétiques : ce qu'il appelle « l'adogmatisme » de son époque. Pour lui, les théories 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 donc 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 »[16].

Un article de 1938 dans lequel il livre un compte rendu sévère d'une étude de Jankélévitch sur Fauré, et de Jouve sur Bartók, est pour lui l'occasion de donner quelques conseils en matière de critique musicale[17]. 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 se fait sur un ton volontairement déceptif. 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. Un paradoxe qui n'est qu'apparent, en réalité, car si on en parle ainsi 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 pris par l'ardent désir de s'exprimer, qui 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, concomitamment, de lui « coller » au plus près, semblent autoriser en la majorité des sujets concernés une certaine 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 d'équité. Il

convient ici de citer ce long passage, qui donne une juste idée des griefs recensés par Schloezer, 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, évanescente, quelques-uns sciemment, la plupart inconsciemment, se hâtent de se 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.[18]

Dès lors, et quelles que soient les qualités de l'écrivain, c'est peine perdue : les textes produits nous en apprendront plus sur leur auteur que sur l'objet musical en lui-même. Il ne reste donc 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 Schloezer. Il reconnaît qu'elle a également ses limites. De l'œuvre, elle ne livre que des *disjecta membra.* Comme il le dit, « c'est l'unité du tout que l'analyse a détruite »[19]. Mais cela ne va cependant pas jusqu'à invalider la pertinence et la légitimité d'une telle démarche. Enfin, une fois l'étude objective effectuée, 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 s'interposer entre l'œuvre et le lecteur, présentant une sorte d'*analogon* langagier tout à fait illusoire.

On peut évoquer ici quelques exemples de ces errements « littéraires » dénoncés par Schloezer, d'autant plus intéressants que les attaques du théoricien visent souvent des personnalités prestigieuses. Les seules figures à échapper à ses foudres sont en effet : Proust, dont certaines théories développées dans le *Contre Sainte-Beuve* s'avèrent assez proches de celles qu'il a lui-même élaborées sur le « moi mythique » de l'artiste[20] ; et Gide, qui évite l'écueil de faire du sentiment et de l'émotion des conditions *sine qua non* de la création musicale. La célèbre étude de Gide sur Chopin[21] est ainsi épargnée dans la recension que Schloezer consacre à un numéro de la *Revue Musicale* consacré au compositeur polonais. Mais les autres contributeurs subissent ses foudres, et Schloezer 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 »[22]. Ces deux compositeurs semblent en effet tout particulièrement disposer les écrivains aux travers du lyrisme et de l'éloquence. En 1939, il déclare ainsi rêver d'un livre sur Beethoven, qui soit consacré à ses seules « innovation formelles », et débarrassé de « toute cette flore parasite de lieux communs philosophiques et littéraires, de préjugés, d'admirations béates, de dédains qui étouffent actuellement la musique beethovénienne »[23]. On peut penser que Schloezer, sans le nommer, s'en prend ici à Romain Rolland[24].

Mais les deux figures qui font incontestablement le plus violemment les frais des positions théoriques de Schloezer sont Jankélévitch et Jouve. Ainsi, dans un numéro de 1938[25], il s'en prend à un essai du premier sur Fauré. Il évoque le manque de rigueur, la « rêvasserie », le « bavardage » dont celui-ci aurait particulièrement fait preuve : « Que d'enjolivements, que de grâce inutiles ! », déplore-t-il, avant d'ajouter : « Que d'exagérations aussi dans l'enthousiasme à propos de tout ! ». Pour éclairer son propos il cite un exemple, selon lui particulièrement représentatif –et, il est vrai, assez caricatural :

> 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. [26]

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. Peu après, son *Don Juan* mais aussi, plus tard, son *Wozzeck* (que Jouve écrit avec Fano)[27], 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. »[28] Il dénonce dans ces textes l'obsession de la « psychologie « abyssale » » et la tendance à interpréter et justifier tout événement musical par des considérations extra-musicales. Et il s'en prend à cet enthousiasme permanent dont fait preuve à ses yeux l'auteur : « P. J. Jouve porte à *Wozzeck* une admiration sans réserve ; tout le ravit, et son enthousiasme déborde en superlatifs dont l'effet ne tarde pas à s'émousser. »[29]

Qu'en est-il, alors, de la question de la critique musicale pratiquée par les compositeurs ? Est-elle mieux considérée que celle des « littéraires » ? Contre toute attente, ceux qui d'après Schloezer parlent le plus de la musique en littérateurs, ce ne sont pas les écrivains mais les musiciens, les compositeurs. Schloezer 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 du compositeur 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[30].

II.

Schloezer postule en effet de façon très forte l'absolue autonomie de l'œuvre d'art. Ce principe a pour corollaire une façon particulière d'articuler les rapports entre l'homme (la vie) et l'artiste (l'œuvre), et donc de concevoir l'entreprise de biographie musicale. C'est en effet à l'occasion de la parution des ouvrages d'Edouard Herriot sur Beethoven et de Henry Prunières sur Lully[31], que Schloezer est amené à reformuler le problème : d'après lui, la question que l'on doit se poser n'est en effet pas celle du lien entre l'homme et

l'artiste, 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 et parvenir à une forme d'existence autonome –et acquérir par ce fait une valeur générale et esthétique. Selon ces principes, jamais, dès lors, de la musique composée, on ne peut « remonter » à l'homme qui en est l'auteur. 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 sa biographie 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 Schloezer, 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 »[32].

Ce qu'exprime ce cas, comme bien d'autres, c'est la tension entre ce que Schloezer appelle le « psychologique » et « l'esthétique ». L'erreur principale de ceux qui abordent une figure musicale sous l'angle de l'approche « psychologique » consiste à croire que celle-ci va nous apprendre quelque chose sur l'œuvre créée. Or, 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. A ses yeux, quand bien même une œuvre est le fruit d'un individu particulier, fait de passions, émotions, etc., elle n'est pas en premier lieu la traduction de données psychologiques : il existe en elle quelque chose d'autre, abstrait, objectif, qui dépasse le « milieu » dont elle est issue, et qui en est même parfaitement indépendant : c'est ce qu'indépendamment de toute dimension transcendantale, il appelle son « sens spirituel ».

Ces différents principes vont mener Schloezer à la formulation d'une notion-clef de sa théorie esthétique, celle du « moi mythique ». L'idée essentielle est la suivante : le moi de l'artiste dans son rapport à l'œuvre est résolument distinct du moi contingent de l'homme dans son rapport à la vie. C'est son travail sur Gogol qui, avant le célèbre ouvrage sur Bach, a permis à Schloezer de livrer la formulation complète de ce principe. En effet, le « cas Gogol », en qui « l'homme » et le « poète » se dressent d'après lui assez clairement l'un contre l'autre jusqu'à devenir « frères ennemis », pose selon

Schloezer de façon exemplaire le problème du rapport de l'œuvre à l'homme. Car si forme et contenu de l'œuvre ne peuvent être expliqués en se reportant à l'homme qui l'a produite (et réciproquement), c'est alors qu'entre l'homme et l'œuvre s'intercale ce que Schloezer appelle le « moi mythique ». 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 »[33]. De cette notion découle cette autre proposition forte et paradoxale : non seulement l'homme est, à proprement parler, sans rapport avec l'œuvre qu'on lui associe mais, par effet de renversement, il devient même, pour Schloezer, « la créature de sa création »[34]. En effet, ainsi qu'il l'explique, la création artistique « fait surgir en l'homme un « autre » »[35]. 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. L'homme parvient donc, par l'œuvre, à un nouveau mode d'existence, « artificiel » si l'on veut, 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 ainsi l'exemple même de celui qui s'est « composé » une figure aux traits héroïques au moyen de sa musique[36].

Ce n'est pas tant que l'on découvre par l'œuvre ce que l'on est que 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 (aucune intention de l'artiste, aucune théorie), de même, aucune intériorité (aucun moi) ne préexiste à son expression. A la différence –précise Schloezer en une image éloquente- du jus, qui est dans l'orange avant son expression, dans le cas présent, les deux –intériorité et expression- se construisent ensemble. Citant Edmond Ortigues (dans *Le discours et le symbole*[37]), 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. » Benvéniste, auquel se réfère Schloezer, soutient de la même façon que seul « Est *ego* qui dit *ego* ». Il en découle donc 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. »[38]

Ce rejet du psychologique au profit de l'esthétique l'amène, du coup, à juger sévèrement certaines productions de ses contemporains relevant du genre de la biographie de musicien. Ainsi en va-t-il, par exemple, des biographies de musiciens romantiques de Guy de Pourtalès[39] qui, pour avoir un certain nombre de qualités aux côtés de ses défauts, ne met pas moins en œuvre une méthode « subjective et pathétique » à laquelle Schloezer ne souscrit de toutes les façons pas. C'est encore plus le cas pour l'ouvrage qu'Henri Ghéon a consacré à Mozart[40]. Schloezer lui reproche de façon générale « cette psychologie simpliste [qui] ne correspond à aucune réalité et se réduit en somme à une pétition de principe ». Contre l'ouvrage de Ghéon, Schloezer loue à l'inverse le monumental *Mozart* de Wyzewa et Saint-Foix[41]. A ses yeux, il s'agit là d'une vraie « biographie musicale ». L'objet d'étude 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 ». 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 Schloezer : et la vraie biographie selon ses vœux à lui se situe évidemment là[42].

On le voit : par son approche anti-littéraire et résolument esthétique du phénomène musical, Schloezer met assurément un terme à ce temps qui, de Baudelaire à Rivière, avait vu fleurir les productions non fictionnelles d'écrivains sur la musique, et qui, d'ailleurs, avait représenté pour elles une sorte d'âge d'or. Ce faisant, il signe également certains des textes fondateurs de la « nouvelle critique ». Novateur par sa méthode d'investigation esthétique et par sa pratique de la critique musicale, Boris de Schloezer a en effet 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*[43]. A sa mort, les plus grands représentants de cette nouvelle critique, Boucourechliev, Gadoffre, Picon, Poulet, Rousset ou Starobinski, lui rendent d'ailleurs hommage dans un beau numéro édité par le Centre Georges Pompidou[44]. Notons enfin que Schloezer 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.

1 .

Nicolas Gogol, l'homme et le poète ou les frères ennemis, 1972, version largement remaniée de *Nicolas Gogol*, 1932 ; *Alexandre Scriabine*, 1923 ; *Igor Stravinsky*, 1929 ; *Introduction à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, essai d'esthétique musicale*, 1947 ; *Problèmes de la musique moderne*, 1959.

2 .

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

3 .

« Rien que la musique » in « Notes en marge, A la recherche de la réalité musicale », *La Revue Musicale*, 1er janvier 1928, p. 216-217.

4 .

« Une erreur fondamentale » in « Notes en marge, A la recherche de la réalité musicale », *La Revue Musicale*, 1er février 1928, p. 50.

5 .

La NRF, 1er décembre 1935, p. 945.

6 .

« Une formule » in « Notes en marge, A la recherche de la réalité musicale », *La Revue Musicale*, 1er janvier 1928, p. 219.

7 .

Boris de Schloezer, Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Les éditions de minuit, 1959, p. 34 : « 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. »

8 .

« Réflexions sur la musique. Théories et critique », *La Revue Musicale*, 1er novembre 1923, p. 84.

9 .

Ibid., p. 85.

10 .

Idem.

11 .

La NRF, 1er juin 1925, p. 1078-1080.

12 .

« Réflexions sur la musique. « Le cas Satie » », *La Revue Musicale*, 1er août 1924, p. 175.

13 .

Ibid., p. 173-175.

14 .

Ibid., p. 175.

15 .

« Réflexions sur la musique. Théories et critique », article cité, p. 85.

16 .

Idem.

17 .

La NRF, 1er septembre 1938, p. 472-477.

18 .

Ibid., p. 473.

19 .

Idem.

20 .

« La « petite phrase » de la sonate de Vinteuil » *in* « Notes en marge, A la recherche de la réalité musicale », *La Revue Musicale*, 1er mars 1928, p. 134.

21 .

André Gide, *Notes sur Chopin*, Bruxelles, R.I.M., 1938.

22 .

La NRF, 1er février 1932, p. 315.

23 .

La NRF, 1er juin 1939, p.153.

24 .

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.

25 .

La NRF, 1er septembre 1938, p. 472-477.

26 .

Ibid., p. 477.

27 .

Pierre Jean Jouve, *Le* don Juan *de Mozart*, Fribourg, Elgoff, 1942 [2e éd. rev.]. Une partie de l'essai a été publiée dans *La NRF* avant la guerre (notamment « Grandeur actuelle de Mozart » le 1er novembre 1937) ; Pierre Jean Jouve, Michel Fano, *Wozzeck ou le Nouvel opéra*, Paris, Plon, 1953.

28 .

La NRF, 1er février 1954, p. 333.

29 .

Ibid., p. 334.

30 .

« Réflexions sur la musique. A propos de Monsieur Croche », *La Revue Musicale*, 1er décembre 1926, p. 176.

31 .

La NRF, 1er mars 1930, p. 430 et sq. Il s'agit des ouvrages suivants : *La Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Gallimard, 1929, et de : Henry Prunières, *La Vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon, 1929.

32 .

« Le problème Schubert », Numéro spécial Schubert, *La Revue Musicale*, 1er décembre 1928, p. 11-18.

33 .

Boris de Schloezer, *Nicolas Gogol, L'homme et le poète ou les frères ennemis*, Paris, Editions de l'Herne, 1972, préface, p. 24. Notons que, pour être plus clair et plus juste, Schloezer substitue plus tard à ce syntagme celui de « moi artificiel » : voir *Problèmes de la musique moderne*, *op. cit*., p. 44.

34 .

Nicolas Gogol, op. cit., p. 24.

35 .

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

36 .

Idem.

37 .

Edmond Ortigues, *Le Discours et le symbole*, Paris, Éditions Montaigne, 1962.

38 .

« L'œuvre, l'auteur et l'homme » in *Boris de Schloezer*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Aix-en-Provence, Pandora éditions, 1981, p. 119-120 (reprise de l'article paru dans le volume *Les chemins actuels de la critique* cité plus bas).

39 .

Liszt et *Chopin*, 1926 ; *Wagner*, 1932. Pourtalès écrit encore *Berlioz* en 1939.

40 .

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

41 .

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*).

42 .

La NRF, 1er avril 1937, p. 596-597.

43 .

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.

44 .

Voir note 38.