

Phénoménologie de la musique  
Enseignant : P. Lang

---

Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*

L'œuvre musicale : idée concrète, système  
organique, lieu de production d'un mythe

## Table des matières

### Introduction

#### I. L'œuvre musicale : un individu

##### A. Contre les préjugés sur l'œuvre musicale

- a. l'impasse subjectiviste
- b. un acte de synthèse intellectuel

##### B. L'idée concrète

- a. un tout objectif
- b. un sens « spirituel » immanent

##### C. Une connaissance érotique de l'œuvre d'art

#### II. Les trois aspects du système organique qu'est l'œuvre musicale

##### A. Conditions de possibilité d'existence d'une œuvre musicale

- a. ensembles mécaniques/composés/organiques
- b. fonction formelle

##### B. Les trois angles d'analyse de l'œuvre musicale

- a. une nouvelle compréhension du rythme
- b. une nouvelle conception de l'harmonie
- c. la mélodie comme compréhension d'un système homophone

#### III. L'œuvre musicale n'exprime pas mais produit un moi à travers un mythe

##### A. L'œuvre musicale, signe d'une réalité d'ordre psychologique

- a. signes esthétiques intrinsèquement/extrinsèquement expressifs
- b. un vocabulaire expressif ?

##### B. Le sens psychologique de l'œuvre : son sens spirituel temporalisé

- a. l'œuvre *in statu nascendi* : un tout ouvert
- b. le sens spirituel comme garantie de la réalité objective du sens psychologique
- c. un mythe

##### C. Un sens intellectuel supra-rationnel : l'échec de l'union parole-musique

##### D. L'activité créatrice comme faire

- a. un problème d'ordre technique
- b. un dépassement dans le « moi mythique »

### Conclusion

## Introduction

L'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* a été écrite durant la Seconde Guerre mondiale, et publiée en 1947. Son auteur, Boris de Schlœzer (1881-1969), descendant d'une famille de l'aristocratie russe émigrée en France en 1921, est connu comme traducteur (il a largement contribué à la diffusion de la littérature russe en France) et comme critique musical : il a notamment collaboré à la *Nouvelle Revue Française* (1921-1940, 1947-1957). De 1921 à 1933 il est secrétaire de rédaction à la *Revue musicale*, dans laquelle il publie à partir de 1928 une série d'articles « À la recherche de la réalité musicale », recherche qui n'aboutit pas et que l'*Introduction à Bach* reprend. Pour parler avec justesse de Bach, Boris de Schlœzer s'estime conduit à refonder toute la théorie musicale. Il remet en cause les conceptions émotivistes, subjectivistes, hédonistes de la musique. Pour écouter la musique de Bach, il faut la comprendre, comme il faut comprendre la musique de Scriabine à laquelle il a déjà alors consacré deux essais : il y a une exigence intellectuelle de l'écoute. Elle permet de se détacher de l'illusion d'expressivité musicale qui a imprégné la musique romantique. Schlœzer commence d'abord par envisager la façon dont nous écoutons une œuvre musicale, cherchant l'objectivité de l'œuvre dans une paradoxale « idée concrète », qu'il va identifier à un individu. Ce tout unifié, parce qu'il possède sa cohérence et son objectivité, il est possible de l'analyser. La deuxième partie consiste à envisager l'œuvre musicale sous un angle formel, structurel. Elle approfondit la compréhension de l'œuvre musicale comme individu, individu non pas composé en vertu de règles abstraites mais gouverné par sa propre nécessité, son organicité. Une telle conception l'amène à refonder avec brio les conceptions académiques du rythme, de l'harmonie et de la mélodie. La troisième partie envisage alors enfin la question de l'expression musicale non plus dans un contexte intersubjectif compositeur-auditeur, mais comme l'expression d'un individu mythique produit par l'œuvre musicale qui n'est en musique que le résultat d'un savoir-faire, et qui transcende la subjectivité propre de l'auteur et de l'auditeur.

# I. L'œuvre musicale : un individu

## A. Contre les préjugés sur l'œuvre musicale

### *a. le préjugé subjectiviste*

En ce qui concerne la musique, notre principal préjugé consiste selon Schläezer à la considérer presque exclusivement sous l'angle de ses répercussions en nous. Il s'agit de déraciner le subjectivisme sous toutes ses formes. Schläezer procède par l'absurde en montrant qu'en réduisant la musique à des phénomènes acoustiques et psychophysiques on perd l'œuvre même, qui se dissout dans le relativisme. On est conduit à penser la musique comme essentiellement insaisissable, infra-rationnelle. Quant à la partition, elle est alors réduite à une simple « recette de cuisine » permettant à l'interprète de faire naître plus ou moins d'émotion en nous, émotion variable selon notre propre état psychologique. « Il n'est qu'un moyen de sortir de l'impasse : (...) reconnaître qu'il y a en l'œuvre musicale quelque chose d'autre que ces trois éléments : graphique, vibrations sonores, attitudes mentales (celles de l'auteur, de l'interprète ou de l'auditeur), quelque chose qui confère à l'œuvre une certaine réalité objective. » (p. 19)

### *b. un acte de synthèse intellectuel*

Ce préjugé subjectiviste s'allie en fait à une mauvaise écoute de la musique : ce qui est évanescant, fuyant, ce sont les impressions de la subjectivité propre de l'auditeur, auxquelles il risque à tout moment de se laisser aller, au détriment de l'œuvre même. Schläezer défend la thèse d'une esthétique musicale intellectuellement exigeante : pour vivre l'œuvre, il faut avant tout la comprendre. Si l'œuvre est un tout objectif, c'est qu'elle est l'objet d'un acte de synthèse de la conscience. Cet acte ne se situe pas – comme le défendent les théoriciens de la Gestalttheorie – au niveau des sens. En effet ce qui m'apparaissait informe peut très bien plus tard devenir pour moi de la musique. Schläezer prend ici l'exemple d'une phrase de Schönberg, qui peut me sembler d'abord un amas incohérent, puis prendre finalement sens pour moi. Il s'agit donc d'un acte de synthèse intellectuel. « Je ne comprends cette série sonore, autrement dit je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse » (p. 23)

## B. L'idée concrète

### a. un tout objectif

Pour l'auditeur qui écoute sans comprendre, la réalité musicale se réduit à une succession d'impressions auditives qui correspondent à telles et telles vibrations sonores. Cependant, à mesure que l'on comprend, les sons n'existent plus en eux-mêmes mais en tant que termes ou pivots de multiples relations sonores, et la chose que l'on écoute est précisément constituée par le système de ces relations. « L'acte intellectuel de synthèse opéré, je me trouve en face d'un système complexe de rapports qui s'interpénètrent mutuellement, système où chaque son et groupe de sons se situent au sein d'un tout, y assument une fonction précise et acquièrent des qualités spécifiques du fait de leurs multiples relations avec tous les autres. » (p. 24) La réalité musicale se présente alors sous l'aspect d'un tout stable, bien défini et signifiant.

### b. un sens « spirituel » immanent

Si la musique signifie, ce ne peut être au sens où nous utilisons le terme pour le langage. C'est en comparant la poésie au langage courant (« l'universel reportage » de Mallarmé) que Schœzler conçoit alors un sens musical immanent, et en quelque sorte incarné de part en part, inséparable de l'œuvre musicale concrète et qui ne saurait subsister une fois celle-ci disparue. « En musique, le signifié est immanent au signifiant, le contenu – à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'a pas un sens mais est un sens : elle signifie, veux-je dire, en tant que sons. (...) Dans une telle perspective, la musique nous apparaît comme la limite – au sens mathématique du mot – de la poésie, je dirai même de tous les arts. » (p. 22)

Le sens « n'existe pas en dehors de son incarnation » ou avant son incarnation, car il n'est rien d'autre que l'œuvre même considérée *sub specie unitatis*. Il est ce concret en tant qu'il est un pour l'esprit. Ce sens, Schœzler le nomme « spirituel ». (p. 24)

On touche alors à la notion d'« idée concrète » : « Du fait que le sens de l'œuvre musicale est immanent à celle-ci et n'existe qu'en elle, il est concret, et non abstrait, il est un *hic et nunc*. L'œuvre musicale – et dans une mesure moindre toute œuvre d'art du reste – est opaque à la raison, elle échappe à la connaissance discursive comme lui échappe une personne, ce Pierre, ce Paul que toutes les définitions et descriptions si détaillées et

précises soient-elles, ne parviendront jamais à atteindre. Il y faut l'art du romancier, du dramaturge (...). Le musicien lui, produit des idées qui sont en quelque sorte des individus, des idées concrètes. » (p. 29)

### C. Une connaissance érotique de l'œuvre musicale

Parce que son sens lui est immanent, on est conduit à appréhender l'œuvre musicale comme un individu. Dès lors il devient possible d'envisager la connaissance esthétique comme un acte d'amour, et Schläezer la nomme « érotique ». « La connaissance esthétique que j'ai de l'œuvre ne se réalise pas en jugements, elle ne consiste pas à ramener ce système sonore à tel ou tel genre, à rapporter ceci à cela : « ceci » reste toujours « ceci », un individu irréductible. Et dès que je le connais rationnellement, dès que je le juge, je le perds. » (p. 49)

Schläezer compare la dialectique de la connaissance esthétique à une dialectique amoureuse. Le sujet de la connaissance esthétique n'est pas le pur sujet de la connaissance scientifique, c'est l'individu même. La connaissance esthétique réclame un engagement complet vis-à-vis de l'œuvre. Mais cette adhésion est un « sacrifice » : elle exige de se quitter soi-même pour atteindre l'« autre », de consentir à « se livrer à lui ». « Je m'affirme ainsi non en m'opposant mais en me donnant, et l'épanouissement de ma personne n'a lieu que si je joue mon indépendance et cours le risque de me perdre, afin de participer à la réalité de l'« autre », afin de m'unir à lui. » (p. 50)

## II. La forme de l'œuvre musicale considérée sous ses trois aspects rythmique, harmonique et mélodique

### A. La forme de l'œuvre

Parler de l'œuvre musicale, c'est considérer un tout. Il est donc hors de question de le disséquer en séparant ses constituantes comme des éléments indépendants. Au contraire l'auteur s'attache à considérer ce qui dans l'œuvre même fonde cette unité. Il la nomme forme, forme au sens d'action formelle du tout sur ses parties, de l'unité sur la multiplicité (et non moule distinct de la matière). En explorant les différents aspects de la musique, c'est leur indissociabilité qu'il met en valeur, et il retrouve dans chacun cette action formelle qui unifie proprement l'œuvre en un système organique individuel.

Si idée il y a, elle est en effet concrète et son unité ne peut lui être donnée de façon transcendante. L'ensemble musical n'est ni mécanique (simple accumulation de notes) ni composé (selon une règle qui lui serait extérieure et transcendante) : il est organisé, au sens où il forme un tout organique. Schläezer prend l'exemple d'une boutique de bric-à-brac : lorsque tout est accumulé au hasard il s'agit d'un système mécanique. Si au contraire le commerçant a classé méthodiquement les objets, ce système est composé. Un système organique s'apparente lui à un véritable organisme : ma main n'existe pas sans mon corps auquel elle est propre.

C'est l'analyse de la cadence du choral de J. S. Bach « *O Mensch, beweine deine Sünde groß* » (p. 83-89) qui résume ce concept d'organisation. Schläezer montre que, bien qu'elle offre un schème cadentiel typique (commun par exemple à la cadence du choral en ré mineur), elle ne lui ressemble pas plus que Pierre à Paul : ce ne sont pas leurs yeux, leur taille qui font que Pierre et Paul sont différents, c'est parce qu'ils sont ce Pierre, ce Paul, deux individus différents que leurs yeux, leur taille diffèrent. Ainsi, bien que la cadence se conclue par trois accords (I-V-I), que ce groupe d'accords soit constitué de rapports (ex : V-I), si un tel rapport est en soi un tout composé, lui-même élément du système composé par la cadence parfaite (pour Schläezer la cadence parfaite est une formule, mais historique : son organisation est devenue une loi qui épuise la forme), en tant que ces éléments sont pris dans la cadence de trois mesures qu'a écrite Bach ils sont organisés, et pris dans cet organisme ce sont des membres et non des éléments. Schläezer dit ainsi qu'un système organique rend « vivante » la totalité de sa matière.

Certes il y a une difficulté : de quelle façon reconnaître un système organique, comment le différencier d'un simple ensemble mécanique ? Schläezer nous donne deux critères. Il faut d'abord que l'ensemble soit un minimum composé, en l'absence de quoi nous serions incapable de saisir sa forme et nous n'y trouverions qu'un ensemble additif. Il faut ensuite qu'il se trouve une action formelle complète du tout sur lui-même, qu'aucune loi extérieure ne peut épuiser (auquel cas il s'agirait d'ensemble composé, comme l'est par exemple une gamme, qui tire sa nécessité d'un principe extérieur, théorique). C'est ce qui correspond en fait à l'immanence du sens, dont il n'existe aucune preuve transcendante : Schläezer s'en remet donc dans ce deuxième cas à un critère – selon ses propres mots – subjectif. Le premier critère cependant s'avère fonctionnel pour rendre compte en pratique de l'importance des thèmes et structures musicaux, dans un rapport dialectique entre art et artifice. Nous ne sommes pas capables de créer sans un minimum d'échafaudages

composés : tout cela relève de l'artifice ; et ce qui n'en relève pas, c'est précisément l'art.

## B. L'action formelle retrouvée sous l'aspect rythmique, harmonique et mélodique

### a. L'aspect rythmique

Parce qu'on ne peut parler de rythme indépendamment de l'harmonie ni de la mélodie, Schlœzer le considère comme un aspect du tout musical. Il en donne une définition : l'aspect rythmique n'est rien d'autre que la « structure d'un système sonore organique conçu sous la catégorie du devenir » (p. 114). Cette définition est en fait plus large que la définition classique du rythme, parce qu'elle prend en compte l'organicité du rythme dans la musique. Ce que Schlœzer s'attache à mettre en évidence, c'est la différence qui existe entre le rythme qu'il nomme « musical » et le rythme objectif, « naturel ». Il prend l'exemple du battement d'une horloge : son rythme ne peut être musical, il s'agit d'une simple succession. Même si le battement est irrégulier et que je parviens à grouper les sons émis en série de trois par exemple, l'ensemble reste statique, bien que composé. La succession n'a de nécessité qu'extérieure à elle-même. Au contraire, lorsqu'il s'agit de rythme musical, l'ensemble est dynamique : chaque son trouve une nécessité interne dans ceux qui l'ont précédé et qui le suivent : le mouvement est un automouvement, issu d'un processus dialectique. Comme exemple, il utilise une remarque de Marcel Lussy<sup>1</sup> sur la *Mazurka* op. 7 n° 2 de Chopin : il est impossible de trouver son rythme dans la simple charpente noire-croche pointée-double-noire-noire-blanche-etc. Le mouvement interne est supprimé. C'est parce que l'œuvre advient de façon dialectique qu'il y a mouvement, donc rythme, et ce rythme n'est rien d'autre que l'œuvre comprise « sous la catégorie du devenir ». Mais on retrouve ici les deux conditions formelles qui s'appliquent à l'œuvre musicale : pour qu'une œuvre puisse être rythmée (c'est-à-dire organisée temporellement, vivante, naissante, obéissant à une nécessité de déroulement interne) il faut qu'elle soit un minimum composée dans le temps, sinon elle apparaît comme simple ensemble additif, simple succession. C'est ainsi que l'on trouve, bien qu'ils n'épuisent pas la structure rythmique concrète, des schèmes rythmiques. Schlœzer considère dans la musique occidentale deux schèmes fondamentaux de composition du temps : les rapports de durées (division par deux de la blanche, etc.) et les accents (d'intensité). Il relève ensuite l'existence d'autres schèmes rythmiques qu'il nomme « typiques » (par exemple dans les

---

<sup>1</sup> *Le Rythme musical*, p. 36

berceuses).

### *b. L'aspect harmonique*

De même l'harmonie se présente comme un point de vue particulier sur la musique, celui de la « structure d'un système organique sonore considérée dans ses rapports avec le milieu où s'accomplit le système » (p. 149) Dans un premier temps, Schläezer considère le matériau musical comme une composition de séries (les gammes). Mais il ajoute qu'il faut se garder de toute comparaison du matériau sonore avec celui de l'architecte ou du sculpteur : ce n'est pas une masse amorphe, un ensemble additif de sons neutres indifférents aux opérations qu'on leur impose. Il préfère user d'une métaphore mécanique, considérant la musique comme courant, propagation d'une énergie à travers un milieu, un champ d'action musical, dont les forces sont constituées par les rapports qu'introduisent les séries entre les sons. Parallèlement au temps particulier à la musique, il met donc en place un espace idéal dans lequel se déploie l'œuvre musicale. La phrase musicale se déploie dans un certain milieu. Harmoniser c'est dès lors resituer celle-ci dans un paysage sonore. Schläezer va jusqu'à ouvrir l'hypothèse d'une polytonalité ou modalité, qui permettrait de traverser en même temps plusieurs paysages (gammes). Il trouve dans l'espace sonore européen l'espace le plus abstrait, donc le plus ouvert, parce qu'il s'est défait des contraintes imposées par les instruments (il montre par ailleurs qu'il peut exister des espaces sonores construits sur d'autres bases, notamment de degrés d'intensité et de qualités – Schläezer en trouve l'exemple dans la musique traditionnelle de tribus africaines, qui s'appuie en grande part sur des instruments percussifs, et dans lesquelles les rapports de hauteur interviennent peu). Cela lui permet d'expliquer une certaine inertie du matériau musical (de la tonalité), un changement pouvant mener à la dissolution simple du champ d'action musical.

### *c. L'aspect mélodique*

Si pour les deux premiers aspects de la musique il était possible d'adopter une posture scientifique et non esthétique, en ce qui concerne la mélodie Schläezer entend montrer qu'il est vain de vouloir la saisir hors de l'attitude esthétique. Ce que l'on entend d'ordinaire par mélodie, c'est un système « homophone » (un seul son à la fois), une monodie, que Schläezer a ainsi distingué nettement des systèmes hétérophones (plusieurs sons simultanés), construits par harmonisation. On peut ainsi séparer nettement le système

homophone de son « accompagnement ». À ce titre, Schlœzer distingue les accompagnements « schématiques » (balancement de croches, combinaison d'accords répétées, arpèges, pédale d'orgue) qui visent seulement à replacer le système dans un milieu sonore constitué – une certaine série – d'accompagnements « libres » (dans lesquels il inscrit en partie la polyphonie) qui ne sont pas seulement composés.

L'œuvre musicale appréhendée sous ses différents aspects peut être étudiée comme un organisme indépendant. Cependant ce qui nous intéresse ce sont aussi les liens qu'entretient cet individu musical avec notre propre psychologie. Comment remettre en cause les schèmes classiques d'expression musicale du compositeur à travers l'œuvre sans tomber dans l'excès inverse, qui priverait l'œuvre de toute émotion et ferait de son écoute une pure distraction intellectuelle ?

### III. L'œuvre musicale n'exprime pas mais produit un moi à travers un mythe

Ayant envisagé l'œuvre musicale comme un tout signifiant par lui-même, Schlœzer en arrive enfin à la question de l'expression : y a-t-il une expression musicale ? Il va tenter une synthèse entre un sens objectif et une expressivité d'ordre psychologique. L'œuvre musicale n'exprime pas un moi empirique (le compositeur) mais ce que Schlœzer va nommer le « moi mythique ».

#### A. L'œuvre musicale, signe d'une réalité d'ordre psychologique

Pour se prononcer sur l'opinion commune qui affirme que la musique possède une valeur expressive, Schlœzer propose de partir des conditions de l'expressivité et de vérifier ensuite si elles sont réalisées.

##### *a. signes esthétiques intrinsèquement/extrinsèquement expressifs*

Les phénomènes expressifs sont des signes, qui nous renvoient à autre chose (ex : gestes, cris). Certains signes, nous dit Schlœzer, sont intrinsèquement expressifs : lorsque je vois un visage convulsé je n'ai pas besoin de me rapporter à ce que j'éprouve quand mon visage est convulsé pour comprendre ce qu'exprime ce visage, ni à quoi que ce soit d'autre. Au contraire certains signes expressifs sont codés et nous les déchiffrons par analogie, il s'agit alors de signes extrinsèquement expressifs. Cependant tous les signes ne sont pas

expressifs (ex. : les mots). En effet dès que je suis dans l'ordre du langage, je quitte le plan concret pour atteindre de l'intelligible, du général : sont exprimés les événements psychiques (concentration, réflexion, émotion...) mais non leur contenu intellectuel (comme ce à quoi réfléchit l'homme que je vois). Peut-on percevoir dans l'œuvre musicale ce genre de signes ? Selon Schlœzer il s'agit alors de signes « esthétiques », extrinsèques (comme l'est tout « « vocabulaire psycho-musical » » propre à une époque, une culture) ou intrinsèques. Le signe expressif est donc, comme l'œuvre d'art, indissociable de la structure du signifiant.

### *b. un vocabulaire expressif ?*

Boris de Schlœzer emprunte à André Pirro une série d'exemples issus de sa thèse dans laquelle cet auteur tente de formuler un vocabulaire expressif de Bach<sup>1</sup>. Il veut montrer qu'une musique expressive n'est pas descriptive, qu'en d'autres termes elle exprime esthétiquement, et que cette expressivité repose fondamentalement sur la satisfaction ou la déception des attentes, des habitudes de l'auditeur. Il critique l'idée d'un vocabulaire musical univoque : dans chaque œuvre telle succession de notes, d'accords peut être porteuse d'un sens psychologique très différent : celui-ci dépend avant tout du tout organique signifiant.

## **B. Le sens psychologique de l'œuvre : son sens spirituel temporalisé**

L'œuvre musicale exprime toujours, et Schlœzer nie la possibilité d'une musique « pure », désincarnée, psychologiquement neutre. Mais il faut se garder de commettre encore une fois l'erreur de croire que c'est parce qu'elle est composée de signes expressifs que l'œuvre musicale est expressive : le rapport signe-expression dans l'œuvre musicale est encore celui des membres à la matière. « Le sens psychologique d'une œuvre n'est pas un total, la résultante des attitudes mentales qu'expriment les différentes parties, mais ce qu'expriment celles-ci est fonction de ce qu'exprime l'œuvre en son unité » (p. 232). Ce qu'exprime l'œuvre musicale, c'est bien une histoire, et elle l'exprime dans l'ordre de la psychologie. Ce sens psychologique est indissociable de la notion de devenir. La musique ne peut devenir que parce qu'elle est, parce que, comme on va le voir, la compréhension de l'œuvre en tant qu'elle devient implique nécessairement la compréhension de l'œuvre en tant qu'elle est.

---

<sup>1</sup> A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*

### *a. l'œuvre in statu nascendi : un tout ouvert*

Schlœzer dès le début de son livre distingue les tous signifiants ouverts, c'est-à-dire qui font signe vers autre chose qu'eux-mêmes (un texte par exemple, mais aussi un poème, une peinture lorsqu'elle représente) et les tous fermés (qui ne sont que par eux-mêmes, complètement indépendants de toute autre réalité ou idée). Considérée en ce qu'elle est, l'œuvre musicale est un système fermé. Mais, en tant qu'elle devient, elle est un système ouvert, ouvert sur un sens transcendant, qu'elle exprime, et qui n'est autre qu'elle-même. Il y aurait une « âme » (Schlœzer n'utilise le terme qu'une fois) de l'œuvre musicale, qui ne se révélerait que dans sa vie, son déploiement, tout comme l'« âme » pourrait être considérée de façon transcendante mais jamais séparée de son devenir (on trouve ici un écho assez fort de schèmes néo-platoniciens, sans que Schlœzer ne s'y réfère directement).

### *b. le sens spirituel comme garantie de la réalité objective du sens psychologique*

Schlœzer parvient donc à concilier sens psychologique et sens spirituel : l'œuvre est un sens spirituel, mais elle n'apparaît que dans une synthèse intellectuelle de l'œuvre musicale concrète, synthèse qui, formant un devenir, temporalise le sens. « Ce que je cherche à saisir, le tout en son unité dont procèdent les membres, est intemporel ; mais en tant que j'accomplis cette opération, *en tant que je le reconstruis le système se fait, il devient et du coup il exprime* » (p. 235). Le sens psychologique de l'œuvre n'est autre que son sens spirituel temporalisé. Il a donc une objectivité qui ne peut se confondre avec la psychologie de celui qui crée ou écoute l'œuvre.

### *c. un mythe*

Il ne s'agit pas d'assister à une succession, mais de collaborer à un devenir. « Sur le plan psychologique l'œuvre est un acte aux multiples péripéties » (p. 233). En collaborant à l'œuvre, en la saisissant dans son devenir, nous y trouvons ces signes psychologiquement expressifs qu'elle organise. Comme chez Aristote c'est un mythe qui est créé et que nous créons en y collaborant.

## **C. Un sens intellectuel supra-rationnel : l'échec de l'union parole-musique**

Si la musique n'a pas de sens rationnel, comment expliquer la possibilité de lier la musique à la parole ? Dans la musique à programme, on peut certes considérer l'aspect littéraire

comme un échafaudage qui n'a de rapport à l'œuvre que génétique. Schläezer évacue ensuite la question de la mélo-déclamation en la considérant comme nuisible à la fois à la musique et à la parole. Mais le chant ? On pourrait penser que ce sont deux façons d'exprimer une même chose, sous son aspect rationnel et irrationnel. Or nous avons des contre-exemples, notamment dans les chorals de Bach : une même musique étant associée à deux textes différents. Schläezer est contraint par l'exigence de perfection du système organique musical à considérer que dans ce cas l'union ne produirait pas une œuvre organique. Il s'agit donc selon lui d'un rapport non pas interne mais externe entre paroles et musique : les premières inspirent la seconde. Il s'agit donc d'œuvres musicales. Cependant elles diffèrent des œuvres instrumentales par l'intégration au milieu sonore de groupes constitués, les mots.

#### D. L'activité créatrice comme faire

##### a. un problème d'ordre technique

Il faut penser l'activité créatrice comme un faire : c'est la production d'un objet concret parfait et cette production présente un aspect technique. S'il est vrai qu'il y a un lien entre le créateur et son œuvre, il faut le penser comme celui qu'entretient le terrain à la plante qu'il fait croître. Car celui qui crée n'est pas l'*homo sapiens*, l'*homo eroticus* mais l'*homo faber*, et en aucun cas l'homme naturel. « Je » devient un autre dès qu'il entre en contact avec le matériau artistique. Et ainsi s'il y a parenté entre des œuvres d'art, c'est parce qu'il y a une histoire de cet *homo faber* : « c'est l'évolution du style pianistique de Beethoven, c'est donc l'histoire de l'*homo faber* qui nous donne la clef des sonates et explique la différence entre le climat spirituel de l'*Appassionata* et celui de l'opus 111 ». (p. 280)

##### b. un dépassement dans le « moi mythique »

Nous risquons facilement de confondre le génie artistique avec un pouvoir réfléchissant qui permettrait d'exprimer quelque chose que vit ou conçoit l'artiste. Il y a bien prise de distance de l'artiste sur sa vie lorsqu'il crée, mais cette prise de distance n'y est pas préalable, elle est constitutive de l'activité artistique. Ce qui caractérise l'artiste c'est « la production d'une chose dont la génération, le processus même de génération modifie son auteur en lui permettant de se transcender ». (p. 277) Au sujet de l'*Élégie de Marienbad* de Goethe il écrit ainsi : « S'il [Goethe] entra en convalescence, ce ne fut pas en renonçant à

son amour, en lui refusant d'une façon ou d'une autre son adhésion, c'est en l'affirmant bien au contraire, en le maintenant intact tout en le dominant, bref en le transcendant » (p. 276). L'histoire psychologique de l'œuvre d'art n'est pas celle d'un homme naturel mais artificiel, « mythique » : « Celui qui vit l'aventure fictive, n'est pas en conséquence tel ou tel individu réel, mais le pur sujet d'un processus sonore dialectique saisi en son aspect psychologique. Autrement dit, le moi mythique est l'unité du mythe dont la forme identique au sens est l'unité sur le plan sonore » (p. 278). Si cette aventure apporte un soulagement à l'artiste, ce soulagement n'est pas comparable à une détente physiologique (crier, pleurer). Il est au contraire du côté de la liberté qui apparaît dans l'élaboration de l'œuvre grâce au transfert au moi mythique qu'elle permet. Et Schläezer conclut sur la possibilité que trouve alors l'auditeur dans la reconstruction de l'œuvre d'art, de participer lui aussi au mythe, en accédant au moi mythique propre à l'œuvre.

## Conclusion

Cet essai frappe par sa rigueur, sa vigueur et sa cohérence intellectuelle. Très conceptuel, brillant, il va à l'encontre de beaucoup de préjugés et ouvre la voie à une véritable écoute musicale, tout en proposant une approche séduisante de beauté et de profondeur. On connaît peu Boris de Schlœzer, mais il fut l'ami de grands intellectuels dont Boucourechliev et Jean Starobinski, qui écrivait : « Son exigence nous conduisait vers le plus net, le plus pur (...). Je le voyais comme le recteur d'une université secrète (la vraie université). Sa présence sereine et son amitié, que l'âge n'entamait pas, nous donnaient la certitude de la « vie de l'esprit »... Il restera toujours, à l'intérieur de nous, notre premier lecteur »<sup>1</sup>. Dans l'hommage qu'il lui rendit à sa disparition, son ami Gaëtan Picon complétait en soulignant « son intérêt pour les autres, son aptitude (et sa volonté) à penser contre lui-même, et cette extraordinaire disponibilité à l'égard du nouveau maintenue jusqu'à la fin de sa longue vie »<sup>2</sup>. Son œuvre mêle des influences diverses, celles du milieu intellectuel français qu'il fréquentait (études hégéliennes, bergsonisme, idéalisme platonicien et théorie littéraire aristotélicienne), celles de la phénoménologie naissante, celles enfin des formalistes russes alors peu connus en France. Si sa première partie, centrée sur la saisie de l'œuvre musicale, se fonde assez clairement sur une attitude anti-psychologiste empruntée à Roman Ingarden, la seconde partie envisage une attitude formaliste et la troisième est davantage influencée par le mythe aristotélicien et la théorie

<sup>1</sup> Extrait d'une lettre personnelle de Jean Starobinski, citée par G. Picon, *cf infra*.

<sup>2</sup> PICON G., « Les formes et l'esprit. La pensée de Boris de Schlœzer », in *Le Monde*, 7-8 décembre 1969.

de Proust sur la création artistique, l'ensemble étant cependant unifié dans un idéalisme d'inspiration platonicienne ou néo-platonicienne. On n'a pas manqué de lui reprocher une approche trop intellectuelle de la musique. Il faut cependant noter que Schläezer affirme en de nombreux passages l'importance de la sensibilité et l'aspect concret de l'œuvre musicale, s'appuyant toujours sur des exemples pour éviter cet écueil. Il réussit ainsi à nous convaincre que son approche permet mieux que bien d'autres d'appréhender des œuvres musicales diverses et parfois austères : écouter la musique c'est faire l'effort de la comprendre, et c'est en considérant une œuvre comme un individu que l'on peut parvenir à l'aimer, à percevoir sa cohérence et son sens. Que la théorie idéaliste dont Schläezer accompagne cette thèse (la synthèse intellectuelle développe un sens psychologique de l'œuvre, un mythe qui lui est propre et permet l'avènement d'un moi mythique transcendant) soit juste ou non, l'intention d'écoute qu'elle promet suffit à en assurer le prix.

## Bibliographie

DE SCHLÄEZER Boris, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947 ; réédition collection « Æsthetica », Rennes, PUR, 2009.