



HAL
open science

La musique comme parole des corps.

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. La musique comme parole des corps. : Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev.. L'Harmattan. , 2007, Joseph-François Kremer, 978-2-296-04037-3. hal-03187210

HAL Id: hal-03187210

<https://hal.science/hal-03187210>

Submitted on 31 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA MUSIQUE COMME PAROLE
DES CORPS

Boris de Schlœzer

André Souris et André Boucourechliev

Essai

Christine Esclapez

LA MUSIQUE COMME PAROLE
DES CORPS

Boris de Schlœzer
André Souris et André Boucourechliev
Essai

L'Harmattan

Remerciements

L'exercice des remerciements est difficile. Il vient *après* et nous fait courir le risque de *l'oubli*, alors qu'on voudrait pouvoir apposer le nom de toutes les personnes qui, de loin ou de près, au départ ou à la fin, ont soutenu ce projet.

C'est à cet exercice périlleux que je vais me dédier dans les quelques lignes qui suivent souhaitant saluer toutes les personnes qui ont aidé par leur amour, leur amitié, leur connivence et leurs compétences à ce que cette part de rêve qui accompagne nécessairement toute contribution devienne réalité.

Je remercie :

Jo et Yvonne qui m'ont appris le *sens* du voyage.
Laura et Lucie parce qu'elles sont mes deux *ailes*.

Daniel Charles dont la lecture et l'esprit ont été décisifs.
Joseph-François Kremer qui, avec confiance, m'a offert l'opportunité de faire exister cet écrit.
Christian Hauer, l'ami de longtemps, pour son soutien sans faille.
Siglind Bruhn, pour les heures passées ensemble autour d'innombrables tasses de thé à traduire sans relâche des lignes et des lignes.
Bernard Vecchione, pour toutes les années de formation où j'ai appris le goût de la musicologie et de la pensée libre.
Eero Tarasti, pour la voie internationale de la sémiotique et de la signification qu'il a ouverte depuis près de 30 ans et pour son soutien, dès les débuts.
Jeanne Boucourechliev, pour m'avoir accordé un peu de son temps, un matin de Juillet 2004, à Marseille, tout près du Vieux-Port.
Michel Vinaver qui a ravivé, par téléphone et pour mon plus grand plaisir, les anciens souvenirs de sa rencontre avec Boris de Schlœzer.
Henri Barral, pour avoir chaleureusement ouvert les portes et les tiroirs de la Bibliothèque Louis Notari à Monaco.
Nicolas et Laure Darbon, pour leur aide et leurs conseils.

Marseille, bigarrée et paradoxale, où a débuté l'envie d'écrire.

*Enfin, il y a celui qui n'aime pas être nommé
et à qui je souhaite pourtant dédier entièrement cet ouvrage. À V.*

« Nous nous regardons, je vois dans ses yeux que Clio me comprend et que nous partageons en cet instant nos parts sauvages qui célèbrent la gloire impossible, inconsolée de nos refus. Bonheur et malheur, tumultueusement, se succèdent, c'est un partage total, un sommet étincelant qui nous ramène, peu à peu, dans le temps et vers la parole. »¹

¹ Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 35.

Préface

Quand elle n'est pas due à l'auteur de l'ouvrage qu'elle concerne, toute préface court le risque de révéler, chez celui qui la commet, quelque présomption secrète : ne s'arrogé-t-il pas un privilège régalien, ce plumitif qui ne saurait échapper cependant à son passé de premier lecteur ? Ne lui faudra-t-il pas (par pudeur) éviter d'empiéter sur ce qui va venir, en s'abstenant de déflorer – ne serait-ce qu'en le court-circuitant – le message qu'il était censé seulement présenter ? Et l'auteur, est-il certain pour sa part d'avoir dissuadé le préfacier de se prendre pour un prophète ? Comment s'assurer que le livre – dès lors qu'il se scinde *de facto* en pré- et post-face... – n'énonce pas deux fois de suite ce que l'on voulait simplement faire entendre une bonne fois ?

Le problème du degré de fidélité ne se pose qu'avec modération, il est vrai, si l'on est soi-même l'auteur de sa préface ; encore faut-il savoir maîtriser la teneur de son propre discours. Quand par exemple Boris de Schlœzer se met à épiloguer, en un bref avant-propos (mais auquel il accorde, justement, ce statut et ce prestige d'être une préface), sur les « défauts » et les « manques » d'un ouvrage qu'il vient, en mai 1944, de terminer à Amélie-les-Bains (ouvrage que Gallimard n'éditera qu'en 1947, et sous le titre initialement retenu pour une monographie à venir : *Introduction à J.-S. Bach*), Boris de Schlœzer, donc, n'hésitera pas à s'excuser auprès de son lecteur. C'est qu'il a conscience de n'avoir pas assez résisté à la tentation qui était devenue la sienne au fil des pages, d'approfondir les présupposés « métaphysiques » de son esthétique. Mais il avoue également s'être laissé piéger par le « plan » qu'il a choisi, lequel « prête également à la critique ». Pour quelle raison ? Notre auteur ne met nullement en doute le bien-fondé d'un protocole qu'il s'est imposé à lui-même, et par lequel il s'est laissé déborder : il s'obligeait à sérier les problèmes, et seul un tel choix, qui l'autorisait à traiter son sujet par étapes, lui a permis d'en venir à bout. Ce colmatage, une seule phrase suffit à en résumer la démarche : « c'est en partant pour ainsi dire de l'auditeur que l'œuvre musicale est étudiée dans la première partie, et c'est la structure interne de l'œuvre qui fait l'objet de la deuxième partie, tandis que la troisième se place dans la perspective du compositeur. » Mais si le protocole ainsi défini demeure – dans sa simplicité – insatisfaisant, c'est pour un autre motif. Car ce que déplore Schlœzer, c'est qu'un tel ordre, il ne l'ait pas suivi *d'assez près*, et « avec la rigueur voulue : tous les problèmes sont si étroitement enchevêtrés, imbriqués les uns dans les autres, qu'ils surgissent tous à la fois, aussitôt que l'on s'attaque à l'un d'eux ; mais un livre a un commencement, une fin. » Impossible, donc, d'« éviter les redites », voire les « malentendus » qu'entraîne parfois

l'obligation de « laisser dans l'ombre certains points très importants pour y revenir par la suite et traiter donc, un peu à la façon des mathématiciens, des inconnues comme connues. »

Ne prenons pas toutefois Schlœzer pour plus modeste qu'il n'est. S'il laisse entendre que la rigueur qui est la sienne serait prête (même au prix de détours) à relever n'importe quel défi lancé à son inflexibilité, c'est qu'à ses yeux, tout défi de ce genre appartient, ou se trouve apparenté d'une manière ou d'une autre, à l'un de ces jeux d'ombre et de lumière frissante auxquels se mesurent les spécialistes de l'algèbre. Dès lors, en somme, que lui-même rédige sa propre préface, il n'y a plus de souci à se faire : tout va pouvoir se laisser reprendre depuis le début au prix de cette (ultime) « seconde » lecture qu'il n'exigera de son public que parce que lui-même se fait fort, en la suscitant, de rétablir l'ordre – ou du moins la situation. « Mais c'est là, conclut-il ironiquement, une prétention exorbitante de la part d'un auteur. »

Or c'est à ce point qu'intervient ce qu'il faut bien appeler une véritable *révélation*, laquelle nous est offerte par le beau livre de Christine Esclapez. Celle-ci s'est attachée non seulement à déceler la part d'utopie qu'attestait – à tout le moins en filigrane – l'économie de la construction schlœzerienne comme telle, mais aussi à en jauger la teneur, le galbe, et l'éventuelle rémanence – dans l'histoire... – à même l'ensemble (ouvert) de ses tenants et aboutissants (parmi lesquels il faut ranger, selon elle, les deux *André* qu'elle a mentionnés dans le sous-titre, à savoir Souris et Boucourechliev). Qualifier de « révélation » une investigation aussi minutieuse ne relève que d'un paradoxe apparent, car force est bien d'admettre ici que *la découverte de ce qui est à chercher* – une dérive, une errance – n'est nullement affaire d'embrasement subit, et ne saurait procéder tout de go par illumination, mais prend du temps et nécessite que l'on avance plutôt à pas de colombe. Il s'est agi précisément, pour Christine Esclapez, de redécouvrir (et redessiner) aussi exactement que possible l'« esprit » de l'*Introduction à J.-S. Bach* et des autres textes qu'a laissés le même auteur, y compris le *remake* de son *opus magnum*, qu'il avait co-signé en 1959 avec sa nièce, Marina Scriabine, sous le titre *Problèmes de la musique moderne*. L'ensemble a donné lieu à une suite de débats critiques non seulement entre Schlœzer et André Souris, mais aussi avec le successeur de Boris de Schlœzer à la chronique musicale de la N.R.F., mon défunt ami André Boucourechliev, débats dont je me suis trouvé être partiellement le témoin à Paris et Darmstadt, à dater de 1956.

En s'étoffant, son projet a conduit Christine Esclapez, au long de la saga souvent émouvante qu'elle intitule *La Musique comme parole des corps*, à comparer le *planning* précis qu'avait élaboré Boris de Schlœzer en 1944, et la part européenne de la production musico-esthétique liée à ce dernier. Le choix du *corpus* étudié ne se mesure évidemment à l'aune des « strates » de Schlœzer qu'à la condition de ne gommer aucune des

différences qui séparent entre elles les personnalités élues : le sous-titre du livre, avec l'ajout des deux André, est déjà éloquent. En revanche, l'égide schlœzerienne aide à mesurer ce que le triumvirat, augmenté de quelques noms faisant partie de sa mouvance (Rosen, Revault d'Allonnes, etc.), a su – plus ou moins consciemment – mettre en commun au fil des années et des rencontres. Il a bien fallu par exemple s'entendre *d'abord* sur une approche relativement « non musicienne », à finalité certes théorique, mais également *esthétique*, à base d'*écoute* ou d'*aisthesis*, telle qu'annoncée dès la préface de 1944. Mais c'est à l'auteur de cette préface que revient le mérite d'avoir déclenché l'*impetus* initial, et c'est donc à lui qu'était normalement échu le rôle de chef de file.

En second lieu, Christine a fort bien dégagé, d'un bout à l'autre de son livre, la nécessité, pour qui veut comprendre le statut contemporain de la recherche et de la pratique, tant musicales que musicologiques, d'une étude de la conjonction « moderne », pour ne pas dire « postmoderne », entre divers types et niveaux de doctrines – notamment pour des références croisées à la *Gestalttheorie* et à la phénoménologie. La démarche analytique, même lorsqu'elle vise des oeuvres ou des périodes passées, se veut beaucoup plus « technicienne » que strictement spéculative, et si Schlœzer parle en 1944 de « structures » à propos des œuvres, il n'en arc-boute pas moins ses constructions sur ce que Christine Esclapez interprètera volontiers comme un *formalisme à base de formes jamais fermées*. Mais cette pensée de l'« ouverture » ne saurait évidemment se comparer à ce que le compositeur Boucourechliev – traducteur en français (avec Chantal Roux de Bézieux) de la *Poétique de l'oeuvre ouverte* d'Umberto Eco (1965) – saura développer dans le même sens avec la série des *Archipels* (1967-1971), encore que sa pratique se soit limitée à ce qu'Umberto Eco, s'érigeant momentanément en arbitre des élégances, jugeait bon d'admettre au Panthéon des trouvailles esthétiques, soit seulement la *semi-ouverture* ou l'« indétermination partielle » à la manière d'Earle Brown. Bien plus convaincante, la méditation beethovenienne que proposait André d'*Ombres* pour orchestre à cordes, en réplique aux derniers quatuors du Maître de Bonn, laisse littéralement se proférer murmures, atmosphères et linéaments impalpables, comme venus d'ailleurs : l'« ouverture » négociée par Boucourechliev ne dévoile-t-elle pas ici, plus *matériellement* qu'on ne l'imaginerait, un *autre monde* ? Et que dire d'*Amers* ? L'hommage splendide à Saint-John Perse, calqué ici sur les *Available Forms* d'Earle Brown, permet à une extraordinaire fluidité de timbres de suinter et gicler tour à tour, au gré d'une navigation sculptée par le chef d'orchestre sur une miraculeuse Rose des Vents. Sommes-nous perdus pour autant ? Si la notion de *mythe* (et de *moi mythique*) présente quelque sens, en ce qui concerne Boris de Schlœzer, il en va de même assurément pour André Boucourechliev... L'essentiel, pour Christine Esclapez, serait que les ouvrages analytiques du compositeur pédagogue (sur *Stravinsky*,

Debussy, Beethoven...), ou les essais plus synthétiques (comme *Le Langage musical*) aboutissent, dans le prolongement de ce qu'avait tracé Schläezer, à une « sémiologie de la parole des œuvres ». (Mais est-ce vraiment ce qu'eût souhaité Boucourechliev, qui se pensait plutôt « écrivain de musique » ?)

Par comparaison, c'est probablement chez André Souris que l'on trouvera, relativement à l'extrême de l'avant-garde (mais qui ne se veut en aucun cas « autre » que « classique »), les prises de position les plus audacieuses concernant ce qu'il nomme la *désinvolture*, laquelle « désintoxique », comme il le suggère à propos d'Erik Satie, de tout « esthétisme » ; d'où, en deçà du méli-mélo des doctrines en bouillonnement, l'affirmation d'une « table rase », et donc en fin de compte d'une ascèse (« il n'est point de phénomènes qui nous fassent approcher le néant autant que la musique à l'état pur. Et si l'on se complaît à la surcharger de significations étrangères à elle-même, c'est que la réalité qu'elle manifeste, réduite à ce qu'elle est, n'est accessible qu'aux âmes les plus courageuses. »). Aux yeux d'André Souris, l'auditeur (occidental) a « peur du silence. Comme il a peur du temps qui n'est que la conscience du silence. » Le Debussy d'André Souris, plus proche de celui de Jankélévitch que des lectures de Boucourechliev, même si ce dernier s'appuie sur les inestimables commentaires sourisiens, rejoint Mallarmé, « dont un vers pourrait nous servir ici de symbole : *Musicienne du silence* ».

Pour autant, la peur du silence devrait-elle passer dorénavant pour l'une des obsessions caractéristiques de notre musicologie en cette mi-vingtième siècle ? Si l'homme d'Occident se définit comme un « habitant du temps », ainsi que le proclame Emanuele Severino, la grande leçon de l'imaginaire musical ne devrait-elle pas consister en une *réfection de l'éternité* ? Peut-être Boris de Schläezer n'était-il pas si éloigné de l'idée d'un « retour à Parménide », et c'est en tout cas Souris qu'il faut relire à ce propos. Mais s'interroger sur l'éternité revient aussi bien à remettre en question le concept de l'« égalité de dimensions du temps », la *Gleichzeitigkeit* selon Heidegger – en retrouvant, au-delà ou en deçà de la phénoménologie au sens habituel, l'« inégalité temporelle » (*Ungleichzeitigkeit*) telle que l'a développée Ernst Bloch dans sa philosophie de la musique. Il est frappant de constater également ici à quel point Christine Esclapez s'est approchée de ce problème à propos d'André Souris, en évoquant les programmes des concerts clandestins organisés par le musicien belge à l'Institut des Hautes Etudes en 1944, soit l'année même de la rédaction de la préface de Schläezer : « L'expérience, écrivait Souris, vaudrait d'être tentée, qui réunirait, sans souci primordial d'ordre chronologique, des oeuvres choisies en vertu de propriétés ou de tendances qui leur soient communes. Eclairées et regroupées selon des perspectives à la fois très particulières et très naturelles, elles révéleraient sans doute des vertus encore inconnues. L'on y verrait par exemple des créations récentes prolonger leurs

échos jusque dans un passé fort lointain – et d’anciens ouvrages se présenter à nous sous un air familier. »

A l’évidence, le dialogue Schløezer-Souris apparaît donc capital : André Souris n’hésitait pas à épingle certaines des idées « abstraites » de Boris de Schløezer, en veillant par contraste à garder toujours les pieds sur terre. Musicien de métier, rompu à toutes les finesses d’un professionnalisme des plus exigeants, il n’aura pas seulement excellé en tant que pédagogue et analyste ; l’auteur de l’*Ode à Gracchus Babeuf* s’est en effet adonné à la composition à partir de son équipée avec le Surréalisme, et n’a jamais cessé de lutter en faveur de la contemporanéité militante de son temps, dont il fut l’un des plus redoutables bretteurs. On comprend dans ces conditions qu’une au moins des thèses-clefs de Schløezer, celle de l’intemporalité de l’oeuvre musicale, ait appelé de sa part quelques réserves. « Organiser musicalement le temps, c’est le transcender », telle avait été la conclusion péremptoire du § V (p. 31) de l’*Introduction à J.-S. Bach*, après une analyse au pas de course de deux sujets de Fugues du *Clavecin bien tempéré* : c’était miser délibérément sur une conception du sens de l’oeuvre musicale qui fit dépendre son être le plus intime d’une opération de synthèse ne relevant que du seul jugement, donc d’un intellect récupérant l’unité intemporelle à travers la multiplicité des mouvements et figures. Au regard d’un tel « sens spirituel », comment le belge André Souris, proche de Magritte, n’eût-il pas revendiqué ce que Jean Grenier, qui enseignait à l’époque l’esthétique et la morale à l’Université de Lille, avait appelé (en bon taoïste) de ses vœux : « *la liberté du vent* » ?

Et du reste, comment un penseur résolument *philomousikos* (et légèrement chatouilleux) n’eût-il pas pointé l’index sur une lézarde *déjà présente sur la façade du monument schløezerien lui-même* ? La « phénoménologie » à laquelle la pensée de Schløezer était dite « s’adosser » pouvait-elle se contenter du primat accordé par cet auteur au sens « spirituel » sur le sens « psychologique », ce dernier désignant forcément l’*expression*, et donc une *affectivité* que Schløezer soupçonnait de n’être que du « spirituel dégradé » ? D’une chiquenaude administrée en 1953 et ici résumée, le Mikel Dufrenne de la *Phénoménologie de l’expérience esthétique* (Vol. 1, page 276) attaqua durement – et sous la ligne de flottaison – le *Titanic schløezerien*. La solution, bien sûr, était dans l’autre main : en renonçant, disait Mikel, « à la théorie selon laquelle le spirituel n’est saisissable que par une opération intellectuelle, on pourrait à la fois réconcilier le spirituel avec l’affectif, et assurer son immanence au sensible. » Et de jouer en note (p. 277) la conciliation : « Tout n’est cependant pas faux dans l’intellectualisme, (...) : il se peut que la réflexion coopère à la perception esthétique. Mais elle ne la constitue pas : le sens de l’objet perçu n’est pas suspendu à un acte intellectuel, il est éprouvé dans sa présence. »

Dans la palinodie que je viens d'évoquer, qui confirme la subtilité prodiguée au cours des joutes musico-phénoménologisantes de l'époque, l'argumentation ne s'acheminait certainement pas vers quelque solution définitive que ce fût, et *La Musique comme parole des corps* ne prétend pas apporter de témoignage avéré en faveur d'un quelconque perfectionnement dans la logique des argumentations : celles-ci se sont affrontées par vagues successives, mais sans laisser de traces autres que dans l'écume des mots. (A supposer que la musique, quant à elle, relève principalement du « perçu » et de sa « présence » plutôt que de dépendre des mots, ne se trouve-t-elle pas d'avance affranchie de cette écume ?)

Ici commence précisément l'*autre face* de l'ouvrage – celle qui a suggéré à Christine le titre – superbe – et le sujet – véritable, et profond – de son enquête. Disons plutôt : de sa *quête*. Je me tairai là-dessus. Car celle-ci concerne moins un territoire à régenter (celui des mots, vocables et arguments) que le pourtour indéfini d'une frange mouvante et émouvante, mi-côte mi-mer, que sculpte et resculpte la marée, et que le vieux français dénommait l'*estran*. L'« étrangement » aujourd'hui pris et compris en tant qu'adverbe, ne faut-il pas le *dessaisir* de son aura de bizarrerie et le *restituer* à la force (qu'a maintenue l'anglais) de l'*estranement* – c'est-à-dire du *dépaysement* ou de l'*exil* ? Là commence à se faire jour un rapport inédit entre la musique et la parole – et c'est à une relation de ce genre que renvoie l'« affectif » dont parlait Dufrenne, un « affectif » qui n'est pas de l'« ordre » du « sentiment », mais appartient bien plutôt, « avant » le sentir à *proprement parler*, au « sentir improprement dit » qu'est le *corpus* ou le *corps* du langage, *autrement dit le désordre des pressentiments* – à la manière dont un René Char a su, jadis, conjuguer le « *Bel édifice et les pressentiments* »...

Christine Esclapez elle-même ne se permet, dans le chapitre à la fois incisif et décisif qu'elle consacre aux « hommes dépayés » que sont, au fil de ses analyses, les trois « exilés » (politiquement ou esthétiquement – ou les deux ?), *aucun discours dogmatique*. *Ce sont, pour elle, des « étrangers », des hommes de l'estran*. La question qu'elle se pose se formule donc dans sa radicale simplicité : *comment les rapatrier ?*

Daniel CHARLES

Au début

En janvier 1993, je terminais et soutenais ma thèse de Doctorat². C'est en octobre 2004 que le projet de cet ouvrage a commencé à prendre forme. Vague et imprécis dans un premier temps, il s'est progressivement précisé jusqu'à ce que sa rédaction devienne une évidence et même une nécessité dont j'ai recherché maintes fois les raisons dans les rencontres et les lectures qui ont rythmé cet intervalle de plus de dix ans. J'ai bien sûr pu établir tout un faisceau de motivations parmi lesquelles le plaisir de l'écriture m'apparaît certainement comme le plus essentiel. Mais peut-on complètement expliquer l'évidence qui nous accompagne dès les premiers instants, enfouie, et pourtant prête à éclore dès qu'elle le peut ? Les dix années qui séparent ces deux écrits n'ont pas tari ces premiers questionnements et le moment est tout simplement *le bon* pour tenter la consignation de ce qui n'était, il y a dix ans, que de vagues hypothèses.

Ma thèse portait sur Beethoven et tentait de poser sur ce compositeur, un regard décadré, à rebours de l'histoire et des chronologies de toutes sortes, directement inspiré des méthodes sémiotiques et de l'idée d'un Beethoven *premier esprit moderne et laboureur enragé du temps musical* qui avait été proposée par la plume attentive et sensible d'André Boucourechliev³. À l'époque, cet intérêt pour la question du temps musical restait l'affaire de quelques musicologues isolés et était inévitablement confronté à la réalité stylistique de compositeurs comme Stravinsky, Stockhausen ou Boulez. Exclusivement cantonné au XX^e siècle, faisant corps avec l'éclatement des formes et des pratiques créatrices de la période moderne et contemporaine. Depuis quelques années, la situation semble différente et la question de la temporalité intéresse de plus en plus les musicologues quelles que soient les œuvres et les époques. Elle résonne avec force dans le champ musicologique et apparaît comme l'une des dimensions les plus essentielles du musical. Les affirmations de Stravinsky fustigeant la charge proprement symbolique de la musique et posant sa dimension temporelle comme jeu de formes, auraient-elles été entendues ? Quoi qu'il

2 Christine Esclapez, *Sémiotique musicale et figuration. La Complexité temporelle des Quatuors à cordes de Beethoven*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Provence, Aix-Marseille I, UFR Lettres, Arts, Communication et Sciences du Langage, Département de Musique et Sciences de la Musique, Aix-en-Provence, 1993, 3 vols.

3 Pour ne citer que deux des plus importants ouvrages d'André Boucourechliev : *Beethoven*, Paris, Seuil (Solfèges), 1963. *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991. Pour une bibliographie exhaustive : Alain Poirier, *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002 et la récente parution d'un recueil de textes inédits de Boucourechliev choisis et présentés par Jean Ducharme : *À l'Écoute*, Paris, Fayard, 2006.

en soit, les musicologues qui placent ce thème au centre de leur réflexion sont plus nombreux. Retenons particulièrement les travaux de Costin Cazaban, Christian Accaoui, Bernard Sève et François Decarsin⁴.

Et pourtant, mon projet prenait forme et acceptait cette nécessaire distanciation que nous impose, presque malgré nous, la marche de l'histoire. Loin de la volonté tout à fait compréhensible de remonter aux sources de l'œuvre qu'elles soient historiques ou interprétatives, j'envisageais un autre type de projet, plus systématique, moins historique, espérant réconcilier l'exigence d'explication défendue par la sémiotique avec l'exigence de compréhension portée haut et fort par la lecture herméneutique de l'œuvre artistique. Touchée et séduite par les écrits d'André Boucourechliev, j'acceptais cette vision décadrée d'un Beethoven *mutant*, préparant les temps futurs par son exploration des formes musicales c'est-à-dire du *temps musical* si tant est que l'on accepte qu'en musique, « la forme est temps et le temps est forme »⁵. Je décidais d'analyser cette temporalité musicale et de la formaliser grammaticalement ce que peu de chercheurs avaient, alors, osé. Certainement par conscience d'une tâche dépassant largement les limites du champ musicologique. Cette conscience, je ne l'avais pas. J'ai tenté cette aventure tout en limitant, un peu comme un géographe, mon terrain d'exploration aux seuls quatuors à cordes. Je touchais, là, un lieu quasi *sacré* qu'il s'agissait d'aborder à pas feutrés dans la mesure où d'importantes et savantes monographies, comme celles de Joseph Kerman⁶, l'avaient déjà exploré avec un souci d'exhaustivité difficilement égalable. Je pénétrais au sein de l'un des domaines les plus intouchables de la production beethovénienne tant la pureté et la fragilité de l'écriture pour quatuors à cordes dépasse le cadre historique de leur composition pour toucher à l'essence même du musical où, du bout de l'oreille, nous découvrons le geste presque magique du sculpteur qui inlassablement façonne, modèle et donne forme. Comme l'écrit Boucourechliev :

Le quatuor à cordes est une des formes supérieures de l'expression musicale.
L'esprit créateur s'y dépouille de tout ce qui n'est pas sa vérité profonde. Sa

4 Costin Cazaban, *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L'Harmattan, 2000. Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. François Decarsin, *La Musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001. Bernard Sève, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

5 Nous reviendrons, bien entendu, sur ce problème essentiel. Pour l'instant, acceptons cette présentation quelque peu lapidaire et laissons-là résonner à travers les mots d'André Boucourechliev : « Tous les musiciens, sans exception, (...) courent après ce temps vierge, à chaque insécable instant. Le temps, c'est-à-dire la forme, la forme c'est-à-dire le temps. On ne sort point de cette équivalence dont relève toute la musique, du chant originel à la *Messe de Notre Dame* de Machaut, aux passions de Bach, aux quatuors de Mozart, à la *Lettre à Élise*, et jusqu'aux chansons des Beatles, ces exquis madrigalistes » : cité par Martine Cadieu, « Esquisse d'un portrait », Poirier, *op. cit.*, p. 35.

6 Joseph Kerman, *Les Quatuors de Beethoven*, 1966, Paris, Seuil, 1984.

loi est celle de l'absolue concentration ; il bannit l'emphase, l'effet, la virtuosité gratuite et requiert la maîtrise totale de la matière et de la construction. Alors que le piano, comme d'ailleurs l'orchestre, offrent une pâte sonore riche et bouillonnante dans laquelle on peut « tailler » des figures et des formes, on se trouve, face au quatuor, dans la nudité : celle du son, de quatre lignes pures et frêles, et celle... de soi-même.⁷

Dix ans ont passé sans que j'éprouve le besoin de revenir sur ces propositions. Mais on revient toujours sur les lieux du crime, dit-on. Au hasard d'une conférence et d'un article⁸. Une nécessité. Comme pour extraire cette ancienne investigation de la probabilité forcée dans laquelle elle était tombée au fil du temps, la confronter au *plausible* qui constitue, presque toujours, la part utopique de la recherche. Avec elle ou plutôt *grâce* à elle, nous sommes tenus de créer et de déployer un scénario original qui nous rappelle à chaque instant que l'imaginaire n'est pas uniquement réservé aux créateurs. Classer, assumer des typologies et des méthodologies, autant de démarches habituelles pour tout musicologue qui n'apparaissent plus, en ce début de millénaire, comme essentielles ou tout au moins fondatrices. Il s'agit également de proposer et d'acquiescer officiellement le statut du *chercheur-lecteur* qui fréquente aussi bien la rigueur et le raisonnement de la logique scientifique que la dérive et le hasard du processus imaginaire. Compromis entre intuition et formation, entre performance et compétence, la recherche en musicologie est aussi un espace utopique que cet essai place même au centre de la réflexion. Et, si au départ, la temporalité des *Quatuors à cordes* de Beethoven devait constituer le sujet de cet ouvrage, très vite, c'est autre chose qui s'est imposé : une envie de *parler* de la musicologie ou, tout au moins, d'une certaine musicologie qui se plaît à se détacher de ses origines essentiellement historiques (sans les renier pour autant) en traçant d'autres lignes où il ne s'agit plus uniquement de restituer et de sauvegarder mais de proposer une expérience singulière du *toucher* musical.

Si la connaissance de l'histoire des créateurs et des œuvres de la musique occidentale, de ses principaux genres et formes a été la principale préoccupation des premiers musicologues dès la fin du XVIII^e siècle, une autre volonté, née sous l'impulsion des profondes mutations qui touchaient le musical, les sciences humaines et sociales⁹, a marqué le XX^e siècle. Le

7 Boucourechliev, *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, p. 81.

8 Esclapez, « L'œuvre et sa lecture : entre formalisme et subjectivisme », *Art et mutations. Les Nouvelles relations esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 97-116.

9 Il n'est pas dans notre propos de tracer l'évolution de la musicologie, ni de tenter une présentation de ses différentes branches et méthodes. La tâche nécessiterait à elle seule d'amples recherches. On citera, à ce sujet et, pour une présentation largement plus exhaustive, l'introduction de Jean-Jacques Nattiez dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle* qui évoque « ce que, depuis Guido Alder (1885), la musicologie allemande et, dans une certaine mesure, la musicologie anglo-saxonne, appellent, assez improprement du reste, la musicologie systématique. Celle-ci regroupe l'ensemble des disciplines qui considèrent la

sens et la signification de l'œuvre ont été interrogés dans toute leur complexité et cette nouvelle aventure a considérablement étendu le terrain et les méthodes musicologiques, à tel point que certains ont pu voir cette extension comme un éparpillement appelant une pluridisciplinarité difficilement réalisable. Parmi toutes ces explorations, pensons principalement aux méthodes sémiotiques qui ont vu le jour dès les années 60, à l'heure où la linguistique devenait pour tous un modèle à suivre et offrait enfin la possibilité de s'extraire d'un certain flou terminologique et méthodologique¹⁰. Que l'on se rappelle les explorations de la revue *Musique en Jeu* ou les propositions de Nicolas Ruwet¹¹. Elles paraissaient contenir tout l'avenir d'une musicologie en quête de systèmes, de structures, d'objectivité et de normalisation. Ce champ est toujours actuel même s'il s'est considérablement transformé et musicalisé¹². Pourtant, dans toutes les théories ou méthodes qui sont apparues, depuis les années 60, un mot est souvent absent : celui d'*imagination*. Réservé aux créateurs, il reste peu ou prou étranger au discours musicologique car la musicologie systématique a plus volontiers défendu une vision scientifique qui lui a permis de construire des outils normés et féconds. Ce discours a recherché une certaine forme de légitimation en se détachant des modèles herméneutiques ou historiques du XIX^e siècle. Il s'est trouvé dans l'obligation de se constituer en langue, en code et d'écarter, pour un temps, la fragilité de sa lecture. La scission entre musicologie historique et systématique est ainsi devenue une frontière bien commode pour classer les approches du fait musical.

Pourtant, certaines façons de se poser face au musical ont souvent traversé, avec discrétion et élégance, cette frontière sinueuse, se proposant d'ouvrir un itinéraire alternatif à l'étude du fait musical et de *parler* avec l'histoire. Tout particulièrement les écrits et les pensées de trois personnalités atypiques du monde musicologique contemporain : Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliev. Je décidais, alors, de considérer ces propositions comme celles d'une *autre musicologie* qui se plaît à découvrir et à décadrer, à mélanger les cartes et à les redistribuer. Ils n'étaient pas seuls. Il y avait aussi Célestin Deliège, Charles Rosen, Daniel

musique sous ses aspects sociologiques, anthropologiques, biologiques, psychologiques, esthétiques, pédagogiques, etc. Comme dit le New Grove, la musicologie systématique désigne négativement les approches non historiques de la musique » : *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol.1 : *Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 30.

10 Raymond Monelle, *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publishers, 1991.

11 Nicolas Ruwet, *Langage, musique et poésie*, Paris, Seuil, 1972.

12 Joseph-François Kremer, *Les Formes symboliques de la musique*, Paris, Klincksieck, 1984. Eero Tarasti, *Sémiotique musicale*, Limoges, PULIM, 1996. *Signs of music. A Guide to musical semiotics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2002. *La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Charles, Olivier Revault d'Allonnes, Ivanka Stoianova et tous ceux à qui je souhaite rendre hommage ici. En proposant très tôt ce *nouveau regard*, ils se sont permis d'élargir résolument le musical en le détournant de toute velléité subjectiviste et en renouant avec sa dimension proprement sensible.

Comment nommer la lignée (si elle existe) formée par des musicologues comme Boris de Schlœzer, André Souris, ou André Boucourechliev ? Malgré bien des différences, leur attitude face aux œuvres musicales paraît semblable tant elle se rapproche d'un dialogue où il s'agit de les écouter comme un acte concret de parole tout en se permettant l'écart inévitable que suppose toute interprétation. Ils ont, tous trois, activement recherché une *autre musicologie*. Leur regard est difficile à définir ce qui les rend proprement *inclassables* et, en tout premier lieu, dans la catégorie musicologues au sens strict et convenu du terme. Ni la référence à la musicologie historique, ni celle à la musicologie systématique ne leur convient car ils se situent dans un entre-deux difficile à délimiter, reflet de leurs propres paradoxes : ils sont compositeurs pour certains, philosophes, esthéticiens en même temps qu'analystes, musicologues, interprètes... Un entre-deux qu'il est difficile de repérer et de mettre en boîte ou dans des cartons préétablis même si la référence à la phénoménologie paraît être le ciment de ce territoire. Et, il est un fait que leur conception de la forme musicale dépasse largement la considération de sa seule réalité architectonique. Peut-être serait-ce du côté de l'écoute qu'il faudrait orienter le regard ? Au détour de pages jugées quelquefois subversives tout autant en raison de leurs propos décalés qu'en raison du champ méthodologique, indiscipliné et fluctuant, qu'elles impliquent, ces musicologues se sont permis d'*imaginer*. Au-delà de leurs singularités, une même attitude face aux œuvres. Les écouter. Les entendre comme un acte concret de parole et dialoguer avec elles. Musicalement...

*La musique comme parole des corps*¹³ ?

13 En hommage à l'expression employée par Daniel Charles : « La musique : l'écriture du corps » qui clôt le chapitre « Le partage de l'oreille », *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 148.

La forme de cet ouvrage est à la fois celle d'un essai esthétique et celle d'une recherche historique (dans un paysage principalement européen¹⁴) qui repose sur une *position de valeurs*, sur une *évaluation*¹⁵, en d'autres termes, sur une *interprétation*. La présence du *je* ainsi que son irruption au détour de certaines pages rappellent que cette contribution m'offre le privilège du promeneur solitaire, celui de découvrir la diversité des paysages et d'en choisir, ici ou là, les haltes et les sentiers. On se sentira alors volontairement égoïste, en mesure de mieux assumer les limites, la faiblesse et en cela, plus en accord avec les auteurs dont il sera ici question.

Pour des raisons dues aussi bien à la distance avec la recherche initiale qu'à la philosophie générale induite par toute réécriture, cet ouvrage est le fruit d'un cheminement. Si les différents chapitres sont *lisibles* sous une forme continue, ils peuvent aussi faire l'objet d'un parcours laissé au bon vouloir du lecteur, libre d'effectuer *son* propre voyage, étape par étape, dérive après dérive. Comment ne pas suggérer cette possible appropriation alors même que la forme de cet écrit est celle d'un montage, construit à partir des différentes réflexions conduites et écrites depuis 1993 ? Pourtant, il y a bien une unité dans tout cela même si cette unité est constituée de moments épars et de dialogues imaginaires.

Le premier chapitre *imagine*, sur un plan esthétique, ce que serait, si elle existait, cette *autre musicologie*. La forme du discours est celle d'une libre discussion où il s'agit tout à la fois de proposer mais aussi de *faire le point*. Les deux premières parties abordent les notions d'*altérité* et de *regard* que l'esthétique contemporaine a particulièrement questionnées¹⁶ et qu'il paraissait important d'introduire et d'insérer dans le domaine musicologique avant de dessiner, dans la troisième partie, les contours théoriques et esthétiques de *cette autre musicologie*. Le deuxième chapitre questionne de façon plus personnelle la notion de *rencontre*, souhaitant en faire un des principaux enjeux de la démarche esthétique. Dans ces sections, on trouvera déjà les noms de Boris de Schlœzer, d'André Souris et d'André Boucourechliev sans que soit encore approfondie leur proximité intellectuelle ou biographique. C'est grâce à la lecture de leurs ouvrages que mes goûts se sont affinés et que mes convictions théoriques se sont affirmées.

14 Nous souhaitons rendre hommage à une certaine musicologie principalement européenne. Que la quantité d'informations ne nous force pas à tout prendre en compte. Nous souhaitons travailler comme un géographe pour qui la dimension spatiale du territoire constitue la matière même de sa recherche ce qui lui permet d'explorer et de découvrir des réalités insoupçonnées en deçà des frontières tracées mais au plus près d'une sorte d'appartenance commune à la terre.

15 Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 246.

16 On se reportera pour plus de précision aux ouvrages de Marc Jimenez : *Qu'est-ce que l'Esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997 ou *L'Esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 2004.

C'est bien plus tard que j'ai pris conscience de leur proximité intellectuelle. Ces sections peuvent paraître éloignées du troisième, quatrième et cinquième chapitre, fruits d'une recherche plus récente et prolongements inédits de mes travaux passés. Pourtant, si le lecteur souhaite retrouver le cheminement qui a été le mien, elles en sont des préalables indispensables.

Les trois derniers chapitres, exclusivement consacrés à ces auteurs, quittent la réflexion esthétique pour s'engager dans la voix de l'histoire et retracer un *itinéraire de voix(es) croisées*. Une histoire racontée et non relatée qu'aucun ouvrage n'a – pour l'instant et à ma connaissance – cherché à établir¹⁷, qu'il me paraissait urgent de revisiter et de réévaluer. Schläezer, Souris et Boucourechliev se connaissaient et leurs multiples collaborations ou rencontres ont assuré la libre circulation de leurs pensées à une époque où l'on discutait âprement des limites de la musique et du sens de l'histoire, forcés en cela par le sérialisme ou les premiers balbutiements des musiques électroacoustiques. Ainsi, et au-delà de cette contemporanéité qu'il s'agira de révéler, une grande cohérence traverse de part en part leur pensée, telle qu'elle ne peut être simplement le fruit de rencontres ou d'influences mutuelles. Cette cohérence est indissociable du terreau profondément européen dont ils sont issus. Ce russe, ce belge et ce bulgare sont les garants d'une mémoire et d'un regard : ceux que les Lumières et le Romantisme allemands ou les avant-gardes du début du XX^e siècle portèrent sur la notion

17 Les principales références restent l'ouvrage d'Alain Poirier sur Boucourechliev, *op. cit.*, le recueil de textes présentés par Jean Ducharme, *op. cit.* et les travaux de Robert Wangermée sur Souris : *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre Surréalisme et musique sérielle*, Sprimont, Mardaga, 1995 ainsi que les textes du musicologue belge commentés et présentés par Robert Wangermée : *La Lyre à double tranchant*, Sprimont, Mardaga, 2000. Sans oublier, les *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de L'Université de Bruxelles, Paris, CNRS, 1976 où l'on notera l'avant-propos de Jean Jacquot. Quant à Schläezer, les principales sources françaises restent le numéro spécial « Boris de Schläezer » de la revue *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981 ainsi que le Fonds Schläezer disponible à la Bibliothèque Louis Notari à Monaco. Un ouvrage, essentiel, en allemand, a été entièrement consacré à Boris de Schläezer et à son statut d'émigré russe : Gun-Britt Kohler, *Boris de Schläezer (1881-1969). Wege aus der russischen Emigration*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 2003. Enfin, nous tenons à citer les travaux de Cyril Béros, Doctorant à l'Université de Paris VIII qui portent sur la critique musicale à la fin des années trente en France, particulièrement autour de la figure de Boris de Schläezer. Si les travaux de Robert Wangermée consacrés à Souris et l'ouvrage d'Alain Poirier sur Boucourechliev constituent une base documentaire et biographique fondamentale dans laquelle nous avons puisé de très nombreuses informations qui seront signalées en notes, la situation est plus délicate pour Schläezer dans la mesure où l'ouvrage de Gun-Britt Kohler n'est pas traduit en français et où nous ne sommes pas germaniste. De façon à prendre la mesure de son œuvre, nous avons dépouillé les archives de la Bibliothèque Louis Notari à Monaco et travaillé en étroite collaboration avec Siglind Bruhn, musicologue allemande, qui nous a aidée à traduire l'ouvrage de Kohler. Cet ouvrage propose une étude exhaustive sur la vie, l'œuvre, les influences philosophiques et littéraires de Schläezer ainsi que sur le contexte russe et parisien de l'entre-deux-guerres qui nous a été du plus grand secours même s'il n'aborde que très peu l'esthétique musicale de Schläezer.

de forme en art. Des *personnages intermédiaires*¹⁸ qui ont proclamé haut et fort la parole des créateurs et ont défendu la possibilité d'une lecture toujours ouverte des œuvres du passé. Ce souci, qui est le leur, de migration perpétuelle entre les hommes et les œuvres témoigne de leur connivence aux multiples jeux de voiles et de miroirs que joue cette Europe furtive et polymorphe dont ils surent, en la parcourant sans cesse, tirer le meilleur parti. Et ainsi, nous proposer en héritage un autre mode d'emploi de ce territoire d'inlassables redécouvertes.

De ce point de vue qui est le mien, émergeront peut-être une perspective et un horizon... Un peu comme lorsque l'on atteint un *point de vue* et que l'on admire l'horizon qui se déploie pour peu que l'on accepte de *tourner la tête et les yeux* et de se hisser sur la pointe des pieds en espérant tout apercevoir et même, là-bas au loin, le lointain qui n'attend que nous pour se laisser découvrir. Et c'est aussi en apercevant ce lointain, presque en l'imaginant, que ce point de vue prend tout son sens... C'est ce *tout ensemble* ou ce *dialogue entre présent, passé et futur* qu'il m'intéresse de creuser si tant est que tout acte de compréhension institue un rapport enrichissant entre fiction et action.

En souhaitant ne pas être simplement quelque part...

Sans être au-delà de l'arc-en-ciel...

(*Somewhere Over The Rainbow – Le Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939)

18 Cette expression est empruntée à Laure Murat, *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 2003, p. 11. Cette expression suggère un positionnement méthodologique qui nous a frappée jusqu'à être un véritable stimulant. Nous nous permettons de citer un passage qui éclairera encore plus justement notre démarche largement inspirée de celle de Laure Murat : « *Passage de l'Odéon* s'inscrit dans une histoire qui, mieux que réparer des injustices, espère ouvrir de nouvelles perspectives, en déplaçant le point de vue. Le film demeure, mais la caméra s'est déplacée — disons qu'elle a été *décalée* — pour s'attarder sur les seconds rôles : la marge, ici, est convoquée au cœur du problème, la périphérie ramenée au centre. Ces métaphores spatiales suggèrent le propos même de ce livre, où il s'agira davantage d'interroger le *génie du lieu*, de dégager une rhétorique de l'espace — public et intime — de la librairie, plutôt que de refaire encore en détail la fresque, en outre passionnante, de la rive gauche et de ses protagonistes. »

I - Un autre regard¹⁹

*Proposer un autre regard musicologique.
Quelle prétention pourrait bien nous animer.
La musicologie ne nous a pas attendue pour proposer.*

Un autre regard musicologique ? Un de plus, me direz-vous !
Tellement habitués que nous sommes aux multiples et redondants slogans :
Nouveau, Vu à la télé, New qui courtisent sans cesse nos moindres faits et
gestes qu'ils soient purement matériels comme le choix d'un paquet de
biscuits ou de lessive, plus culturels comme celui d'un ouvrage ou d'un
spectacle ou plus politiques comme celui de notre rapport à la société et au
monde. Pourtant, toutes les pages qui suivent n'auront de cesse que de
dévoiler cet *autre regard* qui, nous l'espérons, ne sera pas un nouvel
eldorado proclamé avec une ferveur toujours suspecte dans la mesure où
toute prétention à la nouveauté possède inévitablement une part d'utopie, de
déraisonnable et d'irréalisable.

Une parenthèse semble déjà nécessaire car l'utopie a donné lieu à de
nombreux débats où l'on s'accorde généralement à relever son caractère
ambigu. Pour les uns, l'utopie est folie, fantasme, idéalisation, quête d'une
pureté totalitaire. Dans ce cas, elle tend vers l'uniformisation ou la
généralisation. Elle est le rêve éveillé de rêveurs impénitents en mal de bien-
être – imagination et construction d'une réalité plane et linéaire où tout relief
et contraste sont absents. Par cette idéalisation éblouissante, l'utopie est
souvent refus de la vie elle-même. Refus de la regarder en face, refus de
l'affronter. Pour d'autres, l'utopie est nécessaire. Elle est projection vers
l'avenir, voyage, mouvement salutaire et subversif de remise en cause des
valeurs acquises et communément partagées qu'il est quelquefois nécessaire
de renouveler. « C'est donc en tant qu'agent de destruction qu'elle se révèle
utile. »²⁰. L'utopie est « situationnellement transcendante » car « fonde-
mentalement réalisable »²¹.

19 Certains passages de ce premier chapitre ont déjà fait l'objet d'une publication. Christine Esclapez, « L'interprétation musicologique. Une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition ? », *Imaginaires et utopies du XXI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 61-80.

20 Emil Michel Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 115.

21 Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 359.

Ce que nous apprennent les travaux sur l'utopie, quels qu'ils soient d'ailleurs, c'est moins une typologie de mécanismes éventuellement applicables au domaine artistique que la richesse que soulève toute interrogation sur la question. Comment parler de l'utopie sans être conscient des béances, des interrogations et des exclamations qu'elle provoque ? La revendiquer à tout prix peut tout aussi bien relever de la naïveté, de l'inconséquence, du délire que de la liberté, de l'ouverture et de la réflexion sur soi que se doit d'entreprendre toute société, toute discipline ou tout être. Elle nous plonge au coeur même de ce que sont nos désirs et nos envies. Pourtant, le caractère de plus en plus exogène de l'histoire rend difficiles les projections et les prévisions car, de nos jours, force est de constater que l'utopie est fortement remise en cause. Si l'on observe, par exemple, la société de loisirs et son expansion depuis les années 80, on remarque qu'avec l'augmentation du secteur tertiaire, se développent parallèlement des produits culturels (comme la multiplication des festivals) favorisés par la décentralisation. Des produits écartelés entre le haut de gamme (édition en livre de poche de la *Septante*) et le bas de gamme (sons et lumières qui fleurissent dans nos belles régions aux détours de nos châteaux) mais dont le principe est la diffusion au plus grand nombre. La communication médiatique promotionnelle comme celle du *Bicentenaire de la Révolution Française*, par exemple, est – à peu de choses près – la même que l'apparition de nouvelles stars fabriquées de toutes pièces (plans médiatiques, affichage, publicité, production d'objets promotionnels, musique...). Le réel sur lequel s'appuie le possible peut aussi bien appartenir à une culture, à une histoire qu'à une construction complètement artificielle. Le passé et le présent ne sont plus une condition nécessaire à la construction de l'utopie. Le tout est de *savoir* parler et d'avoir les *moyens* de parler. Les utopies actuelles s'appuient moins, en termes d'ancrage, sur la conscience de l'histoire que sur la visibilité de l'énoncé : *Plus vous pourrez me voir ; plus je vous ferai rêver ! Mieux ?*

Comment, alors, penser un monde qui a un autre statut que celui que nous vivons ? Comment penser un monde qui est différent de nous ? Et, plus déroutant encore, comment déceler dans le monde où nous vivons, les indices de futurs déploiements ? Et pourtant, ce mouvement de construction de la pensée par l'imaginaire, nous ne pouvons y échapper. Il nous accompagne dès que nous regardons, sentons ou comprenons. Il est présent dès que nous interprétons le monde qui nous entoure. Il est constitutif de ce que nous sommes car il nous permet de nous projeter en avant, de ne pas stagner dans des eaux mortes et de vivifier sans cesse ce vers quoi nous tendons. Nous avons tous des objectifs, des envies, des rêves. Sont-ils toujours réalisables ? Sont-ils toujours raisonnables ? Dans quelle mesure devons-nous y ôter la part d'utopie qui les accompagne pour nous permettre de les vivre ? Dans quelle mesure, cette part d'utopie est-elle souhaitable et

nécessaire pour nous mettre en mouvement ? « Nous ne pouvons pas imaginer une société sans utopie, car ce serait une société sans dessein » affirme Ricœur²². Les différentes utopies politiques du XVI^e au XVIII^e siècles (Rabelais, Moore, Rousseau...), sont souvent un moyen de dialoguer avec le présent, de le renverser et d'inviter les hommes à construire autrement leurs formes d'organisation politique et sociale pour venir à bout des vices, des guerres ou des misères.

D'autre part, l'utopie ne fait-elle pas partie intégrante du processus imaginaire ? Pourquoi, alors, priver la musicologie de ce caractère inéluctable et ne pas en faire, à son tour, *un lieu dans aucun lieu* c'est-à-dire *un lieu d'ouverture et d'utopisation* ? Les œuvres d'art ne sont-elles pas des *explorations* avant même d'être des *expressions* ? L'activité artistique n'est-elle pas une utopie perpétuelle par sa capacité à créer de la subversion ? Pensons, à ce sujet, aux diverses avant-gardes du début du XX^e siècle, notamment la toute première d'entre elles : le mouvement futuriste, dont le but est d'instaurer une nouvelle sensibilité et une nouvelle approche du monde en général et de l'art en particulier par l'exacerbation de l'idée de progrès et de modernité²³. Son pari quasi-révolutionnaire est de rapprocher la modernité et ses progrès technologiques de la création esthétique. Même si le mouvement s'éteint en 1944 après la mort de l'un de ses plus célèbres fondateurs, Filippo Tommaso Marinetti, même si certaines idéologies ambiguës ont pu pervertir le désir utopique des débuts, ce mouvement a exploré de nouvelles relations entre l'homme et le monde qui se prolongeront par la suite. « Un futuriste d'aujourd'hui serait un adepte des images de synthèse, un futuriste des années soixante aurait été un visionnaire de la conquête spatiale. »²⁴ En musique, le manifeste de Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, a permis à de nombreux compositeurs comme Pierre Henry et Pierre Schaeffer, d'ouvrir le monde des sons et d'élargir la téléologie même de la matière musicale. Schaeffer ne disait-il pas : « J'ai voulu dérober le son comme Prométhée avait volé le feu » avec une telle volonté qu'on peut imaginer la charge d'utopie et d'enthousiasme qui a présidé à la naissance de ce courant ? Et comment ne pas être particulièrement convaincu par le portrait d'Erik Satie que trace Daniel Charles²⁵ ? Ce compositeur devient un *dialecticien de la tension*, un *découvreur*, « de ceux qui ouvrent un monde par la pertinence des questions qu'ils posent, et auxquelles l'époque tarde à répondre. »²⁶

22 Ricœur, *op. cit.*, 1997, p. 372.

23 Giovanni Lista, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001, p. 10.

24 Lista, *ibid.*

25 Daniel Charles, *Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998, p. 37-50.

26 Charles, *ibid.*, p. 37.

Pour illustrer encore plus concrètement ces propos, rappelons certaines expériences qui, loin d'être exemplaires, laissent cependant rêveurs. En 1989, est organisée par Jean-Hubert Martin, alors Directeur du Musée National d'Art Moderne, une exposition d'art contemporain intitulée *Magiciens de la Terre* qui laisse le public et les critiques perplexes. Comment peut-on exposer les œuvres d'une centaine d'artistes venus des quatre coins du globe et ce, en les mettant sur un pied d'égalité, indépendamment de toute justification, de toute notoriété et de toute différenciation fonctionnelle de leurs productions ? À l'époque en tout cas, cette tentative apparaît osée, indécente et vouée à l'isolement de l'échec. En 2000, la 5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, *Partage d'exotisme*, reprend avec succès le même principe. Entretemps, un cheminement après l'ouverture d'une brèche. La curiosité pour les migrations, les explorations, le décloisonnement des cultures a permis, dix ans plus tard, d'admettre ce qui semblait un non-sens, un *lieu dans aucun lieu*, le simple délire utopique d'une personne isolée. Changement notable de mentalité où l'Occident rationaliste accepte d'élargir ses cadres de référence et de se poser la question de l'art au singulier, dans la pérennité et l'unité de son geste. Changement où l'Occident regarde ailleurs et apprend de cet *ailleurs* tout à la fois l'humilité et la richesse de l'expression humaine.

L'art au singulier...

Cette expression évoque le titre d'un ouvrage de François-Bernard Mâche : *Musique au singulier*²⁷ où il n'est pas question, *a priori*, d'utopie. Pourtant, son avant-propos relate une véritable aventure compositionnelle dans laquelle Mâche rappelle son intérêt de toujours pour la question des universaux dans l'art et des ressources possibles de l'hybridation culturelle, conscient cependant que ces sources d'inspiration pouvaient paraître bien obsolètes. Cette défaveur est devenue pour Mâche une *énigme stimulante*²⁸ que la mondialisation actuelle, le rapprochement des cultures musicales dans la musique de variétés ou savante de la fin du XX^e siècle ont finalement rendue possible. Tout comme l'accomplira Luciano Berio qui anticipe avec *Folk Songs* (1964) le décloisonnement des cultures et des styles qui marquera la fin du XX^e siècle. Une anticipation qui, à l'époque, n'allait pas de soi comme le montrent certains propos du compositeur :

Je rêve d'une utopie dont je sais qu'elle ne pourra s'accomplir. Je voudrais créer une unité entre la musique populaire et notre musique, une continuité

27 François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.

28 Mâche, *ibid.*, p. 10.

réelle, perceptible, compréhensible, avec la pratique musicale ancienne et populaire, aussi proche de notre labeur quotidien que de notre musique.²⁹

Que penser, encore, de la culture hip-hop érigée, par toute une génération, en espace libre ultra codifié, état d'esprit et façon d'être. Au départ, un territoire d'expression surprenant, une culture venue de la rue, faite par et pour des gens qui n'avaient – *a priori* pour certains – aucune culture au sens positiviste du moins. Une influence forte qui rejaillit, pourtant, sur la création institutionnelle musicale et chorégraphique.

Pourquoi parler de ces expériences piochées au hasard ? Peut-être pour montrer simplement le *Et pourquoi pas ?* qui crée des possibles à partir de rêves qui peuvent certes être des rêves éveillés, avortés ou fantasmés mais d'où le doute paraît, après coup, absent. C'est l'intention et l'action, au départ imaginées³⁰, qui ont créé ces possibles. Cette intention et cette action n'ont pas cherché forcément à considérer leur champ d'action comme *un territoire clos que l'on domine*. Tout en se manifestant et en s'actualisant, elles ont cheminé et erré, elles ont cherché à *s'approprier à la terre*, c'est-à-dire à la considérer comme *un site que l'on traverse*³¹, jour après jour, page après page...

La construction utopique, valse-hésitation, où l'on entre en dialogue avec le présent, est un carburant essentiel à la construction de la civilisation. Elle permet d'actionner cette machine de jeu avec le présent qui est une sorte de machine à produire du constat, de l'expérimentation et à insuffler des rêves à la civilisation que ce soit par des vecteurs techniques, matériels, artistiques ou autres. Fonction propre qui participe à la marche d'une civilisation, l'utopie est toujours précaire. À la fois fascinée par le présent qu'elle cherche à mettre en mouvement et par le futur qu'elle cherche à construire, elle ne leur accorde pourtant qu'une confiance limitée. Équilibre précaire entre fascination et vigilance, elle doit cependant être *dans* le présent et *dans* l'action sous peine de demeurer irréaliste et irréalisable. Équilibre précaire, elle doit pourtant tenter de voir ce prés

le procès de connaissance. L'ancien principe que l'acquisition du savoir est indissociable de la formation (*Bildung*) de l'esprit, et même de la personne, tombe et tombera davantage en désuétude. Ce rapport des fournisseurs et des usagers de la connaissance avec celle-ci tend et tendra à revêtir la forme que les producteurs et les consommateurs de marchandises ont avec ces dernières, c'est-à-dire la forme valeur. Le savoir est et sera produit pour être vendu, et il est et sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production : dans les deux cas, pour être échangé. Il cesse d'être à lui-même sa propre fin, il perd « sa valeur d'usage ».⁴⁰

Ces attitudes bien réelles ne remettent pas en cause l'idée de *régulation* que nous développons plus haut. Simplement l'écart est infime pour que cette régulation, encore précaire, se transforme définitivement en fantasme. Tout vaut-il la peine d'être regardé ? Et dans tout ce qui vaut la peine d'être regardé, tout a-t-il la même valeur ? Pensons, par exemple, aux musiques du monde et à la façon dont leur diffusion s'est propagée dans nos cultures nous apportant une énergie et un souffle bien nécessaires. Ce métissage stylistique (le flamenco de Paco de Lucia avec le jazz, la musique contemporaine avec les musiques improvisées, la musique classique avec le rock ou les musiques africaines...), nous prenons un plaisir fou à l'écouter. Musicalement, ces rencontres sont toujours étonnantes. Humainement, elles nous apprennent la confiance dans les bienfaits de l'ouverture et de la fusion des cultures. Au-delà de nos différences, elles tracent la voie de l'appartenance commune où la question de l'universalité côtoie une *musicalité* sans frontière. Pour autant, résolvent-elles le problème de l'identité, du rapport à la tradition, de la folklorisation, du danger *colonialiste* et permettent-elles d'observer l'authenticité ? Cette confrontation perpétuelle à l'autre à partir de ce qui *est* vécu, permet-elle, pour autant, la connaissance et la compréhension de l'autre ? Et l'on pourrait imaginer que, parfois, l'homme de ce début du XXI^e siècle se laisse aller à proférer le doute profond qui l'habite :

Laissez-moi du temps pour prendre le temps de regarder, comme elles le méritent, ces multiples figures de l'altérité. Donnez-moi le temps suffisant pour me familiariser avec elles. Je regarde et j'embrasse chaque jour cette multitude de propositions mais je souhaite également prendre le temps de regarder et de m'intéresser à ces propositions pour ce qu'elles sont. Pour cela, je cherche toujours l'autre derrière la chose regardée. Finalement, je souhaite tout simplement prendre possession du temps.

On le voit, le problème n'est pas de nier ce renouvellement, témoin d'une nouvelle forme de mutation que vit l'homme du XXI^e siècle, au nom

40 Lyotard, *op. cit.*, 1979, p. 13-14. Voir également à ce sujet, l'article de Jean Baudrillard dans l'Encyclopédie Universalis, *op. cit.*

d'une certaine forme de pureté, toujours suspecte si son intention est de rationaliser et de canoniser d'autant plus que nous ne pouvons, bien heureusement, échapper à cette évolution qui nous constitue et décuple, plus que jamais, notre rôle d'acteur. Hier, nous avons appris (du moins pouvons-nous l'espérer) à être les acteurs de notre propre vie ; aujourd'hui, ne sommes-nous pas en train d'apprendre à être les acteurs de notre propre monde ? Le souci qui nous habite n'est finalement que celui de demander du temps : le temps de la découverte et de la confiance qui est aussi celui du choix que la collision perpétuelle entre passé, présent et avenir ne permet pas toujours de réaliser.

Cette diatribe ne prétend rien expliquer du problème épineux que constituent la définition et la prise en compte de la réalité contemporaine, au centre de maints débats depuis déjà plus d'une trentaine d'années. Elle est un cri, le mien et peut-être celui de beaucoup d'autres, spécialistes ou non-spécialistes, un cri de doute et une volonté de ralentir la marche de la médiatisation de la culture qui produit une production et une diffusion de plus en plus grandes des connaissances mais qui, de façon inversement proportionnelle, ne nous permet pas toujours de tendre l'oreille pour percevoir au mieux la parole de ces corps qui *écoutent* pour mieux dire, qui *font* pour mieux écouter...

Ainsi peut-on imaginer que l'éponge qui filtre, de toute façon et bien impassiblement, ce dont elle a besoin, se transforme, *aussi* ou à *nouveau*, en oiseau migrateur qui choisit, en fonction du temps, le milieu qui lui sera le plus propice.

Au long cours...

Longtemps, les arts plastiques n'ont pas voulu affronter le cri ; les martyrs de l'art chrétien restent impassibles dans le supplice, et Laocoon garde sa dignité, il n'est autorisé à hurler que sur la scène. Aujourd'hui Bacon, Velikovitch s'appliquent à peindre cette effrayante explosion qui semble faire jaillir au-dehors les ténèbres du corps ; il n'y a plus de providence pour interdire de penser l'immanence du chaos au cosmos, de l'inhumain à l'humain, plus de système des arts non plus pour interdire à la peinture d'approcher l'audible.⁴¹

41 Mikel Dufrenne cité par Charles, *op. cit.*, 2001, p. 129.

2. À propos du regard.

L'histoire du XX^e siècle⁴² est en train d'être écrite et cette sauvegarde (qui commence en ce début de XXI^e siècle) doit se poser des questions pour reconstruire son passé à la lumière de son propre présent et « en fonction d'une vision d'avenir »⁴³, car ce XX^e siècle est si vaste et si diversifié que sa reconstitution peut très vite devenir ingérable. Peut-on reconduire certaines erreurs (même si nous savons que nous en ferons nécessairement d'autres) parmi lesquelles, à notre sens, la volonté de cloisonner les périodes ou les styles, vision historiciste qui ne conserve qu'une infime part de la réalité musicale en train de se faire et de se vivre⁴⁴ ? Devons-nous observer en premier lieu les hommes et puis les œuvres *ou* les œuvres puis les hommes ? Quelles œuvres sont dignes d'intérêt ? Celles qui ont été reconnues et institutionnalisées ou celles qui dérangent et restent en marge ? Si notre histoire de la musique occidentale s'est, en partie, construite à partir de la figure du génie et a posé l'altérité comme étrangère, solitaire et presque messianique⁴⁵, il n'est pas pour autant certain que cette figure soit en accord avec notre réalité actuelle. Car la figure de l'artiste est partout. Les arts de la rue, les poèmes dans le métro ou les stars à la télévision sont des exemples parmi tant d'autres, qui montrent combien notre représentation de l'altérité est celle d'une proximité tactile que *nous touchons chaque jour du doigt* (jamais expression consacrée n'a pris autant de sens qu'à l'heure actuelle).

Mais avons-nous pour autant les moyens et le temps de la regarder ?
Entre des expressions artistiques qui sauvegardent ce que l'on pourrait appeler l'essence de l'art et d'autres figures où cette essence semble plus diffuse à force de se montrer et de s'approcher, comment faire *la part des*

42 Voir Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, 2003 ou Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Paris, Mardaga, 2003.

43 Charles, *op. cit.*, 2001, p. 182 (en référence à la conception de Ernst Bloch).

44 Voir le programme du séminaire : « Musique et Histoire », *disponible via <http://www.entretemps.asso.fr>*. Lors de la première séance (8 novembre 2003), François Nicolas proposait une manière de penser la musique contemporaine avec/sans/contre l'histoire lors d'une intervention intitulée : « Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicale ». Voici ce qu'il entend par ces formules chocs *contre* et *sans l'histoire* :

1) « *contre* l'historicisme ; ce qui se dira : contre les problématiques de genèse et de réception musiciennes des œuvres, contre l'archivisme des projets musiciens, contre l'historicisme des fonctions musicales, contre l'acculturation des situations musicales dans les sociétés ».

2) « et *sans* l'historiographie ; ce qui se dira : sans chronologie concaténant les œuvres selon les vies des musiciens, sans récit conférant « sens » aux concaténations précédentes, sans anamnèse restituant les contextes musiciens, sans annales reconstituant les circonstances sociales de la vie musicienne. »

45 Tia de Nora, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard, 1998.

choses ? Avec bon sens, me direz-vous ! Bien sûr ! vous répondrai-je. Mais tout le monde est-il toujours en mesure de *faire la part des choses* ? Doit-on, pour autant, rester campés sur nos anciennes positions et idéaliser démesurément l'art, ses artistes et leur histoire ? Non, bien sûr. Mais alors comment nous situer ? En se rappelant peut-être ce qu'affirme de façon provocante Roland Barthes :

Si, à notre époque et étant donné notre histoire, « tout langage ancien est immédiatement compromis », c'est que « tout langage devient ancien dès qu'il est répété » ; mais il n'en est ainsi que parce que nous ne concevons la répétition qu'en termes d'histoire et d'accumulation mémorisante, à l'instar de ces « machines ressassantes » que nous inflige l'institution avec « l'école, le sport, la publicité, l'œuvre de masse, la chanson, l'information », bref tous les stéréotypes. La force de l'argumentation de Barthes est précisément de poser clairement la question : n'existe-t-il pas des cas où « la répétition engendrerait elle-même la jouissance » ? Et de répondre : oui. Oui, il est possible aujourd'hui de *jouir en répétant* – et donc *d'assumer la tradition*. (...) Jouir de ce qui se répète et répéter ce qui fait jouir, bref, assumer son propre corps, voilà ce qu'exige la musique⁴⁶.

Faire la part des choses... Une expression qui allie l'action que l'acte même de choisir implique avec un champ épistémologique particulier qui est celui du *reste*. Choisir, c'est mettre de côté, laisser, écarter (au moins pour un temps), aiguïser et cultiver notre esprit critique sur une infime partie de la chose où se dirige notre regard. Et cette *part des choses* demande un certain recul qui n'est pas créateur de vide mais d'un certain type d'espace-temps. Entre le moment où le regard se pose et le temps que suppose l'accès à l'intimité de la chose regardée : il y a un *lieu* animé par un *mouvement*, tournant et aléatoire à la fois. Celui du regard lui-même qui apprend à regarder en regardant et s'adapte à un certain angle de vue qui le détermine dans le même temps. Pour ces raisons, le regard n'est jamais neutre. Spatialement, tout dépend de *l'angle de vue*⁴⁷ qui détermine la position de celui qui regarde mais également sa façon de regarder à partir de sa propre situation, qu'elle soit publique ou privée. Temporellement, tout dépend du mouvement, rapide ou lent (avec entre les deux, toute une palette de tempi) que le regard posera sur la chose regardée et dont la vitesse n'est pas forcément un gage de rencontre : il y a des regards rapides qui reconnaissent aussitôt et pour longtemps comme des regards attentifs qui se détournent rapidement et pour longtemps. Et puis, la chose regardée est, elle aussi, liée à son propre espace-temps et à sa nature en constante évolution. Si on regarde, n'est-ce pas aussi parce que l'on sait que la chose regardée ne restera pas

46 Barthes cité par Charles, *op. cit.*, 2001, p. 146-147.

47 On pourrait rapprocher cette notion de celle de *point de vue* proposée par Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 41-61.

éternellement la même ? Son état est celui d'une certaine actualité, proposée au regard ici et maintenant ; en aucune façon, il n'est le reflet achevé et clos de sa condition passée ou future.

Il ne s'agit pas de faire l'apologie du visible comme un registre qui « intègre les données des autres sens »⁴⁸, ni de le considérer comme le guide unique et universellement occidental pour approcher, au plus près, le sensible. Le regard dont il est question ici n'est pas celui qui scrute mais celui qui *se situe*, un peu comme *le regard regardé* qu'Edward Hopper peint de façon presque lancinante dans ses tableaux, répétition d'un geste qui montre, au-delà de la figuration, une attitude et un mode de connaissance du monde. Bien sûr, cette proposition n'est peut-être pas tout à fait en relation avec notre culture du visuel par rapport à laquelle il est nécessaire, pour que cet autre regard puisse se poser, d'assouplir certaines d'habitudes (*zapping*, balayage, zoom...) qui ne permettent pas toujours de promouvoir un réel désir du regard qu'appelaient déjà de ses souhaits Pierre Francastel en constatant qu'il est de plus en plus rare de *voir regarder* un tableau⁴⁹.

C'est une préoccupation du même ordre que propose Jean-Jacques Nattiez dans les premières pages de son encyclopédie⁵⁰. Citant Paul Veyne et sa notion *d'intrigue*, Nattiez pose à nouveau le problème du sens de l'histoire. Pourquoi écrire l'histoire ? Sous-entendu : Pour qui ? Comment ? Mettre l'histoire en intrigue, n'est pas forcément la narrativiser ou la romancer mais la regarder et la montrer comme une histoire qui se raconte et se vit, si tant est que l'historien accepte d'en être le principal acteur. Un acteur qui fait l'histoire et qui, ainsi, ouvre la porte, non à la relativisation ou à la déperdition, mais à l'action et au choix. Ainsi, lire une histoire *mise en intrigue* et qui se montre comme *intrigue*, c'est apprendre une véritable esthétique du regard :

Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appelons une intrigue, un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative. (...) Le mot *d'intrigue* a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*. (...) Quels sont les faits qui sont dignes de susciter l'intérêt de l'historien ? Tout dépend de l'intrigue choisie ; en lui-même, un fait n'est ni intéressant ni le contraire. (...) En histoire comme au théâtre, tout montrer est impossible, non pas parce qu'il faudrait trop de pages, mais parce qu'il n'existe pas de fait historique

48 Maurice Merleau-Ponty cité par Charles, *op. cit.*, 2001, p. 131.

49 Pierre Francastel, *La Réalité figurative*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p. 14.

50 Nattiez, *op. cit.*, 2003, p. 23-67.

élémentaire, d'atome événementiel. Si on cesse de voir les événements dans leurs intrigues, on est aspiré par le gouffre de l'infinitésimal.⁵¹

Le regard qui se situe est un point de vue et une déconnection. Il suppose un dialogue, même si celui-ci reste silencieux, et une rencontre d'un genre particulier (nous y reviendrons) où il n'est question ni de fusion, ni d'appropriation mais bien de *circularité*. Le regard se pose et se fixe mais il est aussi anticipation et mémoire. Ainsi est-il essentiel, pour l'homme contemporain, de regarder et de scruter, avec toute la distance et le temps nécessaires, ces figures de l'autre qui l'entourent. Cet *autre regard* est, peut-être, comme le souligne Ricœur, celui du présent « qui reste le moment de l'intuition, donc du regard »⁵² ou celui du *futur antérieur*⁵³ qui suggère un présent élargi où la simultanéité est aussi proche de la densité que de l'épaisseur. Pour Jean Beaufret :

Entendons la contemporanéité d'un passé, d'un présent et d'un avenir. N'appartient au temps que celui qui, dans le présent, se sait à partir d'un passé et s'ouvre à son avenir, de telle sorte que les trois dimensions du présent, du passé et de l'avenir sont exactement contemporaines et définissent ce que Kierkegaard appelait « l'instant », et qui est le point essentiel du temps. Mais l'instant n'est pas le moment qui passe, l'instant est le fait que tout ce qui apparaît appartient à un même monde.⁵⁴

Loin d'une alternance entre tendances, d'une altercation d'idées, ni même d'une alternative. Un regard sur... Un regard avec...

Être attentif à l'altérité, être *dans* l'altérité revient ainsi à la regarder en fonction de *notre* présent. Pas uniquement pour la noyer dans ce présent d'une façon quasi-égotemporelle mais surtout pour la considérer comme une expérience à vivre avec un sens aiguisé de la distance à respecter. Une expérience de confluence et de connivence plus que d'influence.

Ces *autres musicologues* qui se découvrent pour l'instant avec un salut que nous souhaitons le plus discret possible regardent aussi les œuvres et les hommes depuis *leur* présent, à rebours. En un sens, ils sont les héritiers d'un Marc Bloch et de sa méthode récurrente qui dépasse la conception de l'histoire toute entière orientée selon un schéma univoque et progressiste, du passé vers le présent. « L'incompréhension du présent naît fatalement de l'ignorance du passé. Mais il n'est peut-être pas moins vain de s'épuiser à

51 Paul Veyne cité par Nattiez, *op. cit.*, 2003, p. 33.

52 Paul Ricœur, « Événement et sens », *L'Espace et le temps*, Actes du XXII^e Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française (Dijon, 29-31 Août 1988), Paris, Vrin, p. 19.

53 Charles, *op. cit.*, 2001, p. 189.

54 Jean Beaufret cité par Charles, *ibid.*, p. 73.

comprendre le passé si l'on ne sait rien du présent »⁵⁵ nous dit Marc Bloch et ce renversement est déjà l'indice d'un autre regard qui libère une force d'initiative surprenante car, comme le dit Georges Didi-Huberman en commentant la formule de Joyce dans *Ulysse*, « fermons les yeux pour voir » : « voir ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du *toucher* »⁵⁶.

Que donnerait ce *toucher* au niveau musical ? En guise de première réponse, pensons déjà à l'œuvre d'André Boucourechliev. Pensons à son œuvre de musicologue plutôt qu'à son œuvre de compositeur quoique les deux se rejoignent là où l'on s'y attend le moins. Car Boucourechliev restera toute sa vie un compositeur et c'est à partir de cette situation qu'il construira inlassablement sa fiction de l'histoire⁵⁷. Boucourechliev se rappelle à chaque instant de son propre geste de compositeur et dialogue réellement avec des figures aussi emblématiques que Beethoven ou Debussy. Dialogue distancié certes mais dialogue réel dans la mesure où il s'effectue directement entre hommes. Cet homme-là, Boucourechliev ne le déniche pas aux détours de biographies – contre lesquelles d'ailleurs il s'insurgeait bien volontiers si d'aventure elles avaient pour vocation de *tout* expliquer de l'homme – mais aux détours de l'œuvre, c'est-à-dire aux détours *de ce que l'homme a fait* :

Le moi des créateurs est double ; celui qui fait n'est pas celui qui vit (...). Certes, l'œuvre, prise dans son ensemble, est bien de cet homme-là ; peut-être lui ressemble-t-elle, mais peut-être est-ce lui qui lui ressemble ? L'œuvre a fait l'homme dans le même temps que celui-ci l'a faite. Et ce qui nous est donné de connaître de l'homme, c'est son œuvre.⁵⁸

Il assumait ainsi la possibilité d'un regard à *rebours* (ce terme est de lui) où les classifications stylistiques et donc historiques sont bousculées. Beethoven, à mi-chemin entre style classique et romantique, devient le *premier esprit moderne* ; Debussy réalise la révolution *la plus subtile* du début du XX^e siècle. Boucourechliev propose une vision presque décalée qui regarde différemment et fait de ces compositeurs des noeuds fondamentaux de l'histoire de la musique en se permettant de lire et de relire, d'inventer plutôt que d'inventorier. Son regard ne l'empêche pas d'aborder les questions historiques, mais il les considère un peu comme une *table d'orientation* à partir de laquelle il approche au plus près l'intimité de ces œuvres et de ces hommes. Et c'est avec conscience, qu'il écrivait :

55 Marc Bloch cité par Le Goff, *op. cit.*, 1988, p. 57.

56 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 11.

57 Poirier, *op. cit.*

58 André Boucourechliev, *Debussy. La Révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 22-23.

À l'heure où les travaux biographiques et musicologiques sur Debussy semblent près d'épuiser leur sujet, l'approche de sa musique reste encore, à quelques exceptions près, bien superficielle. C'est que cette étude, si souvent et si systématiquement éludée, se situe aux limites des notions et des instruments conceptuels qui sous-tendent notre éducation musicale. (...) Contribuer à cette prise de conscience est l'objet ambitieux du présent essai, voué à tous les dangers.⁵⁹

Boucourechliev est là pour nous dire d'écouter. *Écoutez ce que ces hommes ont fait*, pourrait-il nous dire, et surtout *écoutez ce qu'ils ont fait de mieux*, c'est-à-dire leurs œuvres : ces *formes sonores en mouvement* qui ont tout à nous apprendre et en premier lieu, à travers les intentions que l'on peut y déceler, l'identité même des créateurs en même temps que la nôtre. Celle des temps passés, présents et déjà futurs.

Entre musicologie et esthétique, entre musicologie et sémiotique, entre musicologie et herméneutique... Ces ouvrages apparaissent davantage comme des essais que comme des ouvrages musicologiques de référence. D'ailleurs, Boucourechliev défendait haut et fort un regard de compositeur et non de musicologue⁶⁰, pas uniquement pour insister sur des compétences et des projets différents, mais aussi pour défendre *son* présent, *sa* réalité agissante qui regardera toujours ce qui *la* regarde. Et, certains ne s'y trompent pas comme Bernard Sève qui, très vite, dès l'avant-propos de son ouvrage *L'Altération musicale*, lui rend hommage car il *donne à entendre*. Ses analyses, écrit Sève, « décrivent un processus et une expérience, une expérience temporelle et singulièrement rythmée »⁶¹. En *donnant à entendre*, elles proclament « les droits de l'audible »⁶².

Dès les années 60, Boucourechliev entame un retour vers le qualitatif vers lequel nous tendons aujourd'hui. Le statut de la musique comme science semble de nos jours étriqué, un peu comme un vestige positiviste d'une fin de siècle en quête de progrès et de méthode. Légitime en son temps, ce statut est aujourd'hui un rêve chimérique, une quête absolue d'objectivité que l'art ne parvient pas ou plus à admettre. Car c'est là que se situe le tournant essentiel. C'est l'art lui-même, sous toutes ses formes qui ne parvient pas à accepter ce rapprochement et qui demande instamment un retour vers ce qu'il est : geste, touche, intention, forme, fossile, inscription, trace en même temps que style, langue et parole... Complexité incontournable tant elle est paradoxale... *De l'humain avant tout*.

59 Boucourechliev, *op. cit.*, 1998, p. 9.

60 Ducharme, « Esquisse biographique », Poirier, *op. cit.*, p. 17 et 21.

61 Sève, *op. cit.*, 2002, p. 25.

62 Sève, *ibid.*, p. 11.

Or, c'est l'homme dialogal lui-même qui peut désenclaver la linguistique. Car il n'est pas seulement l'objet qu'elle se donne. Il lui souffle à mi-mot, par le comportement qu'il manifeste, quelques discrets indices de méthode. Ce n'est pas à dire, certes, qu'il faille le croire sur parole(s). Mais de lui le linguiste peut réapprendre à penser dialectiquement. (...) Produit toujours renouvelé d'une dialectique de contraintes, dont on ignore les formes futures, et de libertés, dont la mesure dépendra de sa réponse aux défis alignés sur son horizon, l'homme dialogal suggère par sa nature même quelques repères d'un discours qui sache parler intégralement de lui, et non de ses masques. Encore faut-il consentir à diriger vers lui le regard.⁶³

63 Claude Hagège, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux Sciences Humaines*, Paris, Fayard, 1985, p. 396-397.

3. Une autre musicologie.

Que serait une autre musicologie ? Le conditionnel est celui de la fiction et non celui du doute ou de l'incertitude, quoique cette part de réalité ne soit pas complètement absente de notre réflexion. Les pages précédentes sont des bribes de réponses qu'il nous faut maintenant organiser. Les détours effectués, jusqu'ici, ont tiré déjà de nombreuses cartes. Il nous reste à les interpréter. C'est donc une fiction que nous allons maintenant tenter de construire en nous efforçant de la rendre la plus concrète possible.

D'aussi loin que je me souviens, j'avoue avoir toujours été séduite par les ouvrages musicologiques qui font de leur propos, l'œuvre d'un moment c'est-à-dire qui n'hésitent pas à stimuler la curiosité, qui *brouillent les cartes tout en les distribuant* et qui assument la nature immanquablement subjective et volontiers nomade de leurs propositions. Pourtant, en ce début de XXI^e siècle, il ne s'agit ni de revendiquer l'innovation permanente du début du XX^e siècle, ni de réaffirmer le pouvoir quasi-totalitaire du lecteur. Que ces œuvres d'un moment reposent également sur *l'histoire*, voilà qui est bien plus stimulant. Comme le font Boucourechliev, Revault d'Allonnes, Rosen ou Ratner⁶⁴. Comme bien d'autres encore qui depuis le début du XX^e siècle œuvrent dans ce sens. Et il n'y a pas si longtemps, c'est l'ouvrage de Daniel Charles, *Musiques nomades*, qui a retenu mon attention car Charles y fait œuvre de musicologue en *dé-rangeant*.

Être subversif, c'est, nous apprend l'étymologie du terme, « retourner », « renverser » ; c'est, justement, *dé-ranger*. Ce que fait Daniel Charles, et ce, de deux manières au moins. Tout d'abord en faisant la part belle à ce qui n'a pu être ou rangé, classé, étiqueté ou, et cela revient souvent au même, institutionnalisé, donc canonisé. À la valeur sûre, ou estimée telle, il préfère le *rebelle* ; à l'autoroute filant tout droit, les chemins de traverse (ou de *transverse*) ; à l'effectif, au tangible, au fixé, le virtuel, l'utopique – le *nomade*.⁶⁵

Pourquoi ne pas y voir là, si ce n'est *la* nouvelle voie de la musicologie occidentale, tout au moins *une* des directions plausibles en ce début de XXI^e siècle en quête, tout à la fois de nouveauté et d'intégration de

64 Olivier Revault d'Allonnes, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982. Charles Rosen, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1978. *Formes sonate*, Arles, Actes Sud, 1993. Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, form and style*, New York, Schirmer Books, 1980.

65 Christian Hauer, « Daniel Charles, le dé-rangeur », *Musiques nomades*, *op. cit.*, p. 9.

son propre passé ? Si Daniel Charles œuvre au cœur même du XX^e siècle, on peut rêver d'une musicologie qui s'inspire de cette démarche et place au centre de ses préoccupations, celles de *dé-ranger* et de *cheminer*. Qu'elle se le permette pour les œuvres antérieures au XX^e siècle, c'est ce que l'on souhaite. Il n'est pas question de bouleverser tous les points cardinaux sur lesquels nous nous appuyons mais bien de faire du discours musicologique, *l'œuvre d'un moment*. Non pas l'œuvre finie et achevée qui viendrait concurrencer les œuvres des créateurs, mais un discours orienté vers une application pratique : celle de prolonger l'œuvre. Ce discours, proche d'une mise en œuvre, s'autoriserait alors à façonner, à combiner, à exploiter les matériaux signifiants que proposent les œuvres c'est-à-dire à *révéler* (au sens photographique) leurs ressources essentielles – *leurs œuvres vives* (vocabulaire marin), se permettant de les creuser sous un jour nouveau et d'exposer leurs singularités. Les formes sonores qui nous sont léguées sont aussi bien un *monde représenté*, un *monde exprimé*⁶⁶ qu'un *monde à explorer*. Comme le proclame Ricœur, les grandes œuvres artistiques :

(...) ne sont pas purement et simplement l'expression de leur temps. Ce qui fait leur grandeur, c'est leur capacité à être décontextualisées et recontextualisées dans de nouveaux cadres. La différence entre une idéologie qui est le pur reflet de son temps et quelque chose qui ouvre vers des temps nouveaux est que cette dernière n'est pas seulement le miroir de ce qui existe présentement. Une grande part de notre culture se nourrit d'idées projectives qui ne sont pas seulement l'expression, fût-elle dissimulée, du temps où elles ont vu le jour. (...) La capacité de s'adresser, au-delà du public immédiat, à un auditoire inconnu et la capacité d'être parlantes à plusieurs époques prouvent que les idées importantes ne sont pas que des échos. Elles ne sont pas de pures réflexions au sens des reflets dans le miroir. Nous devrions nous appliquer le même critère. L'élément utopique a toujours fait bouger l'élément idéologique.⁶⁷

Il s'agit finalement d'exercer un nouveau regard sur les œuvres. Un regard qui les dévoile et qui scrute leur intimité. Avant de se demander : Pourquoi ? Demandons-nous : Quoi ? Comment ? Nul besoin de renouer à nouveau avec un formalisme dont on a déjà dénoncé toutes les apories, mais simple rappel : ce qui fait trace, ce qui fait date, c'est l'œuvre elle-même. Et cette œuvre, si elle est l'indice d'une certaine architecture formelle, d'un style normé et de bien autre chose, est aussi une forme qui s'informe et se montre. C'est cette monstration qui attise la curiosité, celle de l'auditeur, celle de l'interprète... Et parmi toutes les curiosités qu'elle attise, il y a aussi celle du créateur lui-même. Une telle position peut être dérangeante car, si elle ne prône aucune pureté de l'œuvre et de la forme, elle place au centre de son action – et au départ de toute lecture – la proposition originelle. Celle que

66 Mikel Dufrenne cité par Charles, *op. cit.*, 2001, p. 189.

67 Ricœur, *op. cit.*, 1997, p. 410-411.

clame l'œuvre. Non plus l'histoire puis l'œuvre mais l'œuvre et l'histoire pour voir, rien que pour voir ce que cela donne...

Dans un très bel ouvrage consacré à la peinture, Jean Lancri cite Roger de Piles et c'est sa toute première phrase :

« La véritable peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant ». Puis, plus loin : Pour qui accepte de le replacer dans la configuration formelle où il se montre, il n'est pas d'instrument plus puissant de la *captatio* que la représentation d'un geste qui montre ; il n'en est guère qui requière davantage l'immédiateté de notre participation.⁶⁸

Dans ce cas, l'œuvre est une *structure d'appel*. Alors, laissons-la nous appeler et construisons nos discours à partir de cet appel, fulgurant, singulier, fruit d'une rencontre. Partons des formes musicales elles-mêmes, confrontons-les à l'histoire, à notre vie, à notre quotidien, aux autres formes et discours artistiques, aux esthétiques extra-occidentales pourquoi pas ? Ce dont il est question est finalement d'*enraciner autrement* notre discours sur l'art :

Une sorte d'*enracinement nomade* : un enracinement si profondément plongé – *nourri* – dans l'épaisseur du monde et de ses multiples cultures passées, présentes et futures que tout serait toujours *possible, à faire et à refaire, à imaginer encore et toujours*.⁶⁹

Peut-être est-ce là une nouvelle forme de mentalité, de transdisciplinarité où ce dont on rêve est une liaison entre toutes les formes de discours symboliques qu'utilise l'homme. Une liaison qui préserve la spécificité de chaque forme, de chaque discours mais qui ne s'empêche pas de tracer des lignes sous l'égide de la similitude et non plus uniquement de la ressemblance et de la différence. Que la capacité de la musique à promouvoir sa propre signification n'empêche pas pour autant d'en faire un lieu de métissage. Alors pourrions-nous peut-être espérer, à la lumière de ce nouveau *montage* que suppose toute fiction⁷⁰, ne pas oublier les œuvres et ceux qui les ont faites, les créateurs comme les récepteurs. Au centre de tout cela, la mise en jeu consciente et risquée de toute activité interprétative. Face au musical qui rayonne, elle est aussi face à elle-même. Finalement c'est bien ce balancement incessant de toute activité interprétative de l'intérieur à l'extérieur, de l'identité à l'altérité, que le schéma qui suit tente de formaliser bien imparfaitement puisque ce balancement est à la fois *quelque part* et *nulle part* en même temps :

68 Roger de Piles cité par Jean Lancri, *L'Index montré du doigt, Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9.

69 Hauer, *op. cit.*, p. 10.

70 Charles, *op. cit.*, 2001, p. 186-188.

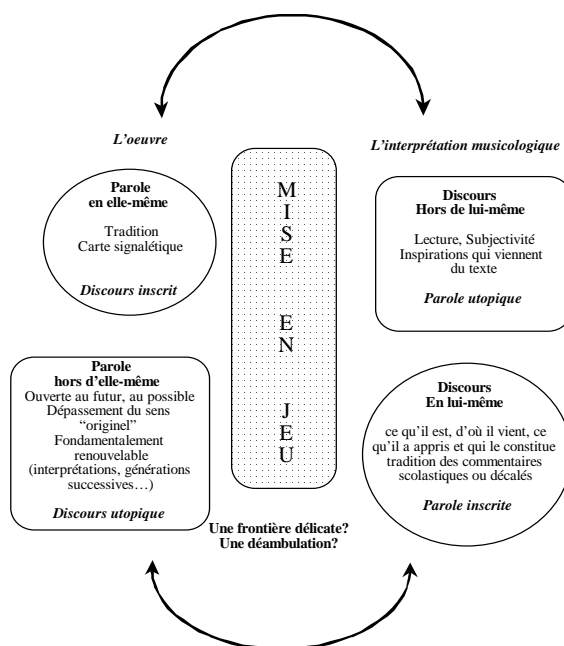


Figure 1 : L'interprétation musicologique: une dialectique entre tradition, imaginaire et utopie?

La rencontre entre l'œuvre comme parole et la musicologie comme discours apparaît comme une *mise en jeu*, traçant une frontière délicate entre tradition, imaginaire et utopie. L'œuvre appelle un prolongement dans la mesure où elle est elle-même prolongement historique. Le discours du musicologue revisite ici le prisme historique et/ou esthétique en provoquant ce prolongement et en faisant l'expérience de lecture. Cependant chaque pôle est double : à la fois *inscription* et *ouverture*, il oscille entre *tradition* et *utopie*. La *mise en jeu* est bien le fruit d'une rencontre imaginaire qui trace des chemins, des liens et des plausibilités. L'image qui vient à l'esprit est celle de la déambulation. Non pas une déambulation proche de l'errance, sans but précis, au gré de nos fantaisies mais une promenade comme celles que l'on ferait autour du chœur d'une église. Ce lieu ne se nomme-t-il pas un déambulatoire ? Nonobstant la dimension du sacré que cette métaphore suggère, c'est surtout la notion de *centre* qui apporte des éclaircissements. Un centre tout à la fois visible et invisible : le sens de l'œuvre que l'on garde en ligne de mire et qui est tout à la fois un garde-fou et un promontoire. Un espace tournant et ouvert ; une table d'orientation orientant *quelque part* et *nulle part* en même temps.

L'essoufflement qui touche, à l'heure actuelle, tous les domaines qui relèvent de l'humain se fait sentir moins par manque d'utopies que par manque de *champs* d'utopies. La valse-hésitation entre l'utopie et le dialogue

avec le présent n'a pas finalement besoin pour s'accomplir d'être appliquée à un territoire de civilisation nouveau mais d'être désenclavée. On ne délimite pas le champ du jeu entre l'utopie et le présent, mais rien ne nous empêche de nous fixer un idéal et de faire de cet idéal, une intention ou un état d'esprit un peu comme les premiers voyageurs qui découvraient l'Orient et partaient avec en tête une quête idéale, quasi-utopique, de lumière originelle c'est-à-dire métaphoriquement de connaissance. Que la musicologie soit cette quête d'idéal, c'est ce que nous espérons. Qu'elle crée de nouvelles conduites d'orientation c'est-à-dire d'explorations, c'est peut-être ce qui lui permettra de créer du possible. Imaginée, ici, comme une table d'orientation – de celles que l'on trouve souvent à côté du *point de vue* dont il a déjà été question – on peut espérer qu'elle nous permette d'atteindre notre localisation (notre lieu ?). Science humaine de la mesure musicale, arsenal d'outils pour orienter le chercheur dans le dédale des hypothèses plausibles, le discours musicologique est toujours quelque part une utopie de lecture, lecture imaginée et construite par le chercheur dès qu'il se trouve face à des produits et des activités imaginés par un maître d'œuvre. Si ce *lieu de nulle part* s'oriente le plus justement possible à partir des balises formées par les points cardinaux de la table d'orientation, peut-être l'intention deviendra-t-elle alors plus juste et plus forte par le lien et l'équilibre qu'elle propose entre tradition et imagination ? L'œuvre est certainement un *objet intentionnel* mais cette intentionnalité n'est pas individuelle pas plus qu'elle n'est collective, exclusivement. Elle est une *rencontre* entre individualités.

S'il est bon de trouver un nouveau champ à nos utopies, il est bon aussi de partager ce nouveau champ sans exclure tous ceux qui nous ont permis de construire ces utopies. Faire de la musicologie une utopie de lecture ; l'orienter vers la démarche interprétative, c'est aussi peut-être, tout simplement, se donner pour principale direction de parler des hommes et des œuvres c'est-à-dire de les actualiser, de les manifester et peut-être ainsi de les mettre à la portée du plus grand nombre pour qu'il puisse les *toucher du regard*...

S'il le désire...

Il serait vain de prétendre échapper à un besoin fondamental aussi puissant que celui qui porte l'homme à se retourner vers ses sources, mais l'analyse des sources est peut-être plus lucide et certainement plus pleine si l'on cherche non pas seulement à voir d'où vient l'homme, mais aussi où il est, et où il va peut-être.⁷¹

⁷¹ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 10.

II - Pour une esthétique de la rencontre⁷²

Si la rencontre avec les œuvres et leurs artistes est une affaire d'*altérité* et de *regard*, il s'agit alors, comme le rappelait le linguiste Claude Hagège de *consentir à diriger vers eux le regard* pour débiter un dialogue, si incertain soit-il, où l'on parle à l'autre à travers soi tout en le regardant pour ce *qu'il est*, ce qui est finalement le plus difficile. Depuis près d'un siècle, l'homme moderne est parti à la découverte de sa maturité. Il a appris à se *découvrir* : être souffrant et être vivant, il tente quotidiennement son propre dépassement pour transformer, avec conscience, cet état de fait en connaissance. Mais a-t-il pour autant appris l'altérité ? La sienne ? Certainement. Parler à soi à travers l'autre est devenu une réalité somme toute bien banale dont on ne peut, cependant, se satisfaire dans une société devenue plurielle sauf à la contraindre au monologue, à la désagréger et à l'atomiser. Parler à l'autre, c'est le *rencontrer*, c'est accepter d'être *face à face*, l'un *vis-à-vis* de l'autre et reléguer, dans le lointain, la modernité étymologique et l'usage guerrier que le préfixe *contre* a progressivement imposé à ce verbe. Parler à l'autre, c'est le regarder au moment où il nous regarde et entamer un dialogue. Coïncidence fortuite la plupart du temps, il localise, spatialise et temporalise la rencontre entre un sujet (l'exégète ? le récepteur ?) et un objet (l'œuvre ?). Gardons, alors, en mémoire ces quelques lignes issues de l'ouvrage *Problèmes de la musique moderne* écrit, à deux mains, par Boris de Schlœzer et Marina Scriabine en 1959 :

C'est un regard, un appel quêtant une réponse. Et expressive, l'œuvre ne le devient que si, l'accueillant, je m'ouvre à elle comme elle s'ouvre à moi, si entre elle et moi s'ébauche un dialogue où tout en s'offrant, elle maintient son intégrité. Loin de disparaître pour faire place à ce qu'elle exprime, elle exprime en s'affirmant (...). L'objet est expressif, pourrait-on dire, dans la mesure où il n'est plus pour moi « objet », une chose, où entre lui et moi s'établit un rapport de sujet à sujet.⁷³

Peut-être est-ce à cette rencontre que pensait Poussin quand il disait à Chanteloup : « Lisez l'histoire et le tableau » ?⁷⁴...

72 Cette section a déjà fait l'objet d'une publication : Esclapez, *op. cit.*, 2004 qui est ici augmentée.

73 Boris de Schlœzer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 29.

74 Nicolas Poussin cité par Mikel Dufrenne, « Esthétique et philosophie », *Encyclopédie Universalis*, 7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 291.

Que peut-on entrevoir derrière ce conseil quelque peu énigmatique et pourtant presque transparent ? Un peu comme un secret de famille murmuré à voix basse dont on devine, plus que l'on imagine, la sacralité. Entre facture et représentation, la lecture de l'œuvre d'art réclame un don d'ubiquité qui participe d'un véritable dévoilement et permet de voir au-delà des apparences tout en les respectant. De donner le jour à un *exprimé irréductible au représenté*⁷⁵ mais également de donner le jour à un *exprimé respectueux du représenté*. Équilibre précaire entre langue et parole⁷⁶ ou, comme le dirait Kant, entre *jugement déterminant et jugement singulier*. Tension entre le respect *de ce qui est* et l'irrespect pour *ce qui a toujours été*. Où est la vérité ? Peut-on la confier totalement à l'œuvre ? Est-elle uniquement le fruit de la dérive interprétative du lecteur ? L'esthétique n'est-elle qu'un lointain rivage que l'on devine à peine, vague buée estompée comme une aquarelle avec ses contours irisés ? Une aquarelle apparemment éloignée de toute formalisation rationnelle et précise du paysage, et pourtant si émouvante par l'absence racontée et relatée, par la présence évoquée et magnifiée.

De ces paradoxes, pourtant, affleure une telle promesse qu'il est difficile de la taire. À travers elle, peut-être, tisserons-nous « un lien beaucoup plus secret, celui de l'homme avec la Terre »⁷⁷ où s'appellent et se mêlent les dimensions du passé, du présent et de l'avenir dans un inaltérable mouvement circulaire. À travers elle, peut-être, parviendrons-nous à dépasser l'ordre dichotomique du monde, écartelé entre identité et contradiction. L'esthétique serait ainsi, pour Merleau-Ponty : « dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde œuvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps (...). »⁷⁸ Comment articuler ce dédoublement du regard, quasi instantané, que l'on nous conseille de mettre en œuvre face à l'objet esthétique ? Que faut-il considérer ? Une superposition de récits ? Une image à plusieurs dimensions ? Ou, tout cela à la fois, comme une sorte de fenêtre, en permanence entrebâillée, laissant entrevoir une luminosité à peine dévoilée ? Jeu d'ombre et de lumière, cet espace dessine une tension invisible entre l'être et sa valeur. L'être de l'œuvre, en apparence achevé et clos en ce qu'il renvoie à sa forme, côtoie la valeur de l'œuvre, fondamentalement individuelle et ouverte en ce qu'elle renvoie aux effets, aux émotions, aux discours rigoureux et moins rigoureux.

75 Dufrenne, *op. cit.*, 1985, p. 291.

76 Christine Esclapez et Christian Hauer, « L'École d'Aix : la musique comme parole », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 69-71. Suivi de Christine Esclapez, « Pour une herméneutique de l'analyse », *op. cit.*, 2001, p. 74-83 et de Christian Hauer, « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », *op. cit.*, 2001, p. 111-122.

77 Daniel Charles, « Histoire de l'esthétique », *Encyclopédie Universalis*, 7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 293.

78 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 12-13.

Dans une continuelle opération de séduction mutuelle, l'être et la valeur ne cessent de convoiter le haut du pavé en espérant – chacun à son tour – cristalliser et fixer son universalité en vue d'une théorisation ultime. Pourtant, sans l'*histoire* pas de *tableau* et sans le *tableau*, pas d'*histoire*... Ce que suggère finalement Poussin c'est la tension inépuisable entre structure et signification, entre construction et procès. À l'orée du déchiffrement, c'est bien de cette tension dont il est presque toujours question pour celui qui ouvre cette quête et tente de comprendre l'œuvre, présente dans sa matérialité comme dans son invisible expression. Ce que Poussin devine et offre secrètement à son ami parisien, c'est le réconciliable et l'utopie de l'unité perdue vers lesquels tend toute démarche esthétique : la réunion et la complémentarité de l'objet et du sujet.

Si l'esthétique occidentale a à voir avec le sensible, elle a surtout à voir avec un objet sensible qui s'offre à la connaissance sensible. Et cette dualité *objet-sujet* est indissociable de son histoire, de son évolution, de ses méthodes comme de ses égarements et de ses doutes. Tout le problème, cependant, est de savoir *qui* est le sujet et *qui* est l'objet car ils ne sont peut-être pas là où l'on s'y attend. Tout signifié est également un signifiant pour celui qui entre en relation avec l'œuvre et qui souhaite la comprendre. Entre le représenté proposé par l'œuvre-objet et le signifié révélé par le lecteur-sujet, l'œuvre est aussi un *quasi-sujet*, ambigu et contradictoire en même temps qu'entier et sincère. Mais elle est aussi un *quasi-objet*. Cette évidence, souvent écartée pour laisser s'épanouir le *pouvoir du lecteur*, ne peut plus être occultée. L'œuvre est inscrite dans le temps – celui de l'artiste – et témoigne de ce temps qu'il soit esthétique, technique, biographique, sociologique ou stylistique. De cette inscription révélée, elle tire sa force d'expression, son indépendance, sa maturité, peut-être même sa perfection.

Le temps n'est-il pas venu d'éprouver, comme le suggérait plus haut Merleau-Ponty, un troisième lieu quasi utopique dans sa volonté de réintégration des vérités, à la fois paradoxales et complémentaires, du sujet et de l'objet ? S'il y a finalement nouveauté, elle n'est pas dans la définition de l'œuvre (ce qu'elle est, ce qu'elle doit être), ni dans la physionomie du lecteur mais bien dans la relation d'adaptabilité croissante – d'agilité ? – que suggère toute relation esthétique. Au temps de la fulgurance fiévreuse et démultipliée du sens, celui de l'intérêt, de l'effort, de la patiente construction que suggère paradoxalement toute relation intéressante dès lors qu'elle n'est pas uniquement centrée sur elle-même mais qu'elle demeure farouchement attachée à une quête salvatrice : celle de l'altérité. Au temps de la réceptivité, celui de l'agilité et du mouvement en acte. L'œuvre n'est pas seule, pas plus que le lecteur. Leur rencontre produit une étincelle et demeure selon Mikel Dufrenne un *événement cosmique*. Étincelle inscrite et prédéterminée en même temps que liée à l'instant. Une rencontre quasi

inévitables dans la mesure où elle ne peut se produire que parce qu'il s'agit de *cette* œuvre-là et de *ce* lecteur-là. Cette immédiateté n'est-elle pas, pourtant, un leurre ? Est-elle suffisante pour *dé-couvrir* l'œuvre et par là même toucher à l'être de l'art, c'est-à-dire au monde œuvré ? Comment la transformer en lecture véritable si ce n'est en invoquant la légitimité d'un après... Celui de la découverte et de l'appropriation où se retrouvent sans cesse mêlées les sphères privée et publique du lecteur et de l'œuvre, chacune à la recherche de son propre accroissement.

Que l'art soit intimement lié aux lois du marché, que la création contemporaine expérimente au-delà des attentes du public, que ce public soit de plus en plus rare, paraît évident et ces faits sont fondamentaux pour comprendre la place de l'art contemporain au sein de nos sociétés. Ce n'est pas pourtant de cette réalité dont il sera question. Il s'agit ici de revenir aux sources même de l'esthétique, au point zéro (s'il existe), à la rencontre et finalement au sens. Au sens discrètement évoqué, rarement affirmé. C'est pourtant lui qui nous rassemble tous. C'est pourtant sa quête et l'espoir de l'approcher qui nous mettent en mouvement. Reste à savoir, comme toujours, ce qu'est le sens. Est-il vérité ? Loi ? Être figé et préformé ? Ou est-il « accroissement d'être » qui est une expérience historique, nouvelle, irréductible à ce qui était »⁷⁹ ? Mais, en même temps, si le sens est *accroissement d'être*, il n'est pas uniquement le fruit de la seule subjectivité et son *irréductibilité à ce qui était* mérite aussi d'être estompée. L'œuvre est. Elle vient et témoigne aussi *de ce qui était*. L'inscription et la permanence habitent l'œuvre. De leur considération, s'ouvre une inévitable réflexion sur la notion *d'invariance* : celle du geste proprement artistique comme celle des techniques et des enjeux forcément datés que l'œuvre met en acte. Cela fait penser à Duchamp commentant, après coup, son *Nu descendant un escalier n°2-1912* : « le Nu est très bien peint avec des couleurs solides qui se sont très bien comportées. »⁸⁰ L'objet existe déjà, face au peintre, brut de toute la matérialité dont il est chargé, prêt à cheminer dans d'autres consciences qui n'oublieront pas, peut-être, que les couleurs se sont bien comportées. Mais, comme on peut l'apprendre dans un autre écrit du peintre, elles ont été choisies par Duchamp lors d'un « voyage en automobile dans le Jura avec Apollinaire et Picabia : la matière picturale [écrit-il] de cette route Jura-Paris sera le bois qui m'apparaît comme la traduction affective du silex effrité »⁸¹. Peut-être est-il, alors, important de se rappeler que les couleurs *se sont bien comportées* ?

Cette permanence est là, pour moi, pour vous. À nous de nous en saisir, de l'embrasser, de la prendre à bras-le-corps sans toutefois la

79 Charles, *op. cit.*, 1985, p. 298.

80 Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Genève, Skira, 1989, p. 13.

81 Dachy, *ibid.*, p. 14.

transformer en institution. Car exhumer les invariants ce n'est pas seulement les affirmer et les sacrifier. C'est aussi les dater, les montrer, les relativiser, les utiliser et en dernier lieu (et c'est le plus important) *les faire devenir ce qu'ils sont*. Ce que font certains artistes qui, tout en multipliant depuis une vingtaine d'années les spectacles de rue (cirque, théâtre, mime, fresques murales ou tags, musiciens classiques ou danseurs hip-hop...), retrouvent le goût d'un art populaire vivant, coloré, bigarré, proche de la spontanéité enfantine et rénovent les habituelles catégories artistiques sans tracer, pourtant, de nouvelles lignes de ruptures. Ils renouent ainsi avec le chemin de la forme, de la métaphore, de l'allégorie.

Il ne s'agit ni d'affirmer un ancien structuralisme, ni de prôner le retour à une idéologie naturaliste. Simplement de réconcilier ou tout simplement de regarder la réalité en face, en d'autres termes, de la prendre à *bras-le-corps*. L'accepter, c'est aussi mêler les dimensions du présent, du passé et du futur tant il est vrai que cette coexistence est aussi celle du monde exprimé, représenté ou imaginé. Si le jugement esthétique est individuel et singulier, il n'en est pas moins, comme le souligne Kant, universel dans son inaltérable communion entre un objet et un sujet par le « jeu entre l'entendement et l'imagination »⁸² qu'il suscite. C'est ce jeu qu'il est nécessaire d'invoquer, pas seulement parce qu'il tente de réunifier raison et sensibilité, invariance et mouvement, essence et médiations, mais tout simplement parce qu'il est un jeu d'*habileté* en même temps que d'*agilité*.

C'est une rencontre qui est l'objet et le sujet des lignes qui suivent. Rencontre qui est la mienne tout autant que la vôtre puisqu'elle sera, avant tout et au-delà du sujet et de l'objet de mon propos, celle de l'altérité et du jaillissement de l'émotion ; celle de la reconnaissance inaliénable et évidente d'être devant un autre en même temps que devant soi. Celle de la différence à accepter et du respect à conquérir. Deux temps... Deux lieux... En tension perpétuelle tant il est vrai que la *reconnaissance avant même de connaître* porte l'être au-delà de ce qu'il est mais ne le conduit pas naturellement vers le second lieu. Car celui-ci suppose déjà de s'être extrait de l'aveuglement pour cheminer vers la naturelle simplicité de l'échange. Et ce don réciproque de *transformation de la parole en société* (Paul Valéry) demeure, somme toute, le fondement de l'histoire qui nous constitue.

82 Paul, Ricoeur, « Arts, langage et herméneutique. Entretien avec Paul Ricoeur », Propos recueillis par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl, 20 septembre 1996 à Paris, *disponible via www.philagora.net*, 2004.

Et pourtant, pour Melville, quoi de plus important que la rencontre avec Moby Dick, rencontre qui a lieu maintenant, et est « en même temps » toujours à venir, de sorte qu'il ne cesse d'aller vers elle par une recherche opiniâtre et désordonnée, mais puisqu'elle n'a pas moins de rapport avec l'origine, elle semble aussi le renvoyer vers la profondeur du passé.⁸³

83 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 17.

4. La rencontre.

La seule chose dont je sois sûre, c'est que cette rencontre s'est produite sur un site familier et sensible : celui du sonore. Dans l'ombre d'une abbaye, résonne *La Grande Fugue* de Ludwig van Beethoven. Et l'histoire commence...

Le plaisir ressenti à l'écoute de cette musique n'a eu d'égal que le mystère qui s'en dégage encore chaque fois qu'elle se présente devant moi. Mes habitudes auditives formées dans l'intimité des codes occidentaux classiques se trouvaient alors en prise avec une matière originale face à laquelle je n'ai ressenti qu'appel et intérêt. Elle semblait attendre que je l'interroge en me réservant déjà une infinité de réponses à une infinité de questions. Tout cela sans parole, par la seule force d'un *regard* et d'une émotion partagés, situés au-delà de toute explication. En même temps, je n'étais plus tout à fait dans la réalité mais dans un rêve estompant tout ce qui se trouvait aux alentours. Cette expérience esthétique n'est pas exclusive à une personne pas plus qu'elle ne l'est à une œuvre. Simplement, comme l'écrit Schopenhauer :

Notre faculté de représentation, dans le rêve, dépasse infiniment celle de notre imagination ; chaque objet intuitif y révèle une vérité, un achèvement, une universalité logique qui s'étendent jusqu'aux propriétés les plus essentielles, comme la réalité elle-même, dont la fantaisie reste infiniment éloignée ; aussi notre faculté de représentation nous procurerait-elle les tableaux les plus merveilleux, si nous pouvions choisir l'objet de nos rêves...⁸⁴

C'est bien cette impression que j'ai eue alors : celle de choisir l'objet de mes rêves – peut-être est-ce lui qui m'a choisie ? – et c'est à ce moment-là qu'une évidence s'est imposée. Elle allait nourrir mes toutes premières recherches⁸⁵. Si je me rappelle encore de ce premier instant, c'est avant tout parce qu'il m'a forcée à élargir et à remettre en cause mes habitudes et tout ce qui en constituait de près ou de loin l'horizon. Cette matière tendue, stridente me parlait intimement et, en même temps, débordait les habits un peu étroits dont je m'étais parée depuis de nombreuses années. Beethoven m'apparaissait comme un novateur tissant un lien presque contemporain entre la matière musicale, la forme et l'auditeur tant il est vrai que cette

⁸⁴ Dachy, *op. cit.*, 1989, p. 149.

⁸⁵ Esclapez, *op. cit.*, 1993 et « Aspects de la temporalité sensible chez Beethoven », *Les Universaux en musique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 599-616.

Grande Fugue pose problème et qu'elle dépasse largement les cadres de sa création.

Mais si l'évidence, *premier acte de mobilité*⁸⁶, met en mouvement, elle se heurte très vite au doute, un peu comme un arrêt sur image. Bien souvent au regard de notre histoire intellectuelle et personnelle, cette rencontre sans parole apparaît bien naïve, infondée, trop subjective. Le style classique ne s'achève-t-il pas à la mort de Beethoven en 1827 ? Si, pour certains, il est indéniablement un classique, pour d'autres, il est un romantique. Ne nous dit-on pas que la fugue, symbole de l'Ancien Régime, est dépassée et se meurt, même sous la plume des Viennois qui tentèrent une ultime tentative de réintégration comme en témoignent les nombreuses fugues composées par ces compositeurs ? L'intuition n'est-elle pas, pourtant, le signe d'aspirations profondes vers lesquelles tout notre être tend parce qu'elle nous révèle souvent à nous-mêmes ? Pour Michel Henry, elle est : « l'ouverture de ce monde, la transcendance en et par laquelle naît le premier Dehors, cet avant-plan de lumière qu'est tout monde en tant que tel. »⁸⁷

Cette fugue ne ressemble à aucune autre, elle est et demeure singulière et ses aspects les plus problématiques relèvent davantage du sensible que du rationnel. Elle est une de ces œuvres particulières qui jalonnent notre histoire de la musique autant par leur perfection que par la révélation de l'essence temporelle du phénomène musical qu'elles proposent. Face à cette forme constituée de couches temporelles en perpétuelle tension, plus que de lignes contrapuntiques⁸⁸, que faire ? Comment conserver l'évidence ressentie et la nourrir du passé tout autant que du présent et de l'avenir ? On peut lire sous la plume de Daniel Charles (se référant à Ernst Bloch) qu'il est nécessaire :

d'ouvrir sur une dimension d'*ebullitio*, de « bouillonnement » de la matière elle-même, qui apparaît désormais comme *en attente* de son devenir et de son avenir, et cela sur un plan que l'on peut qualifier de *temporel* au sens profond, pour ainsi dire destinal, transhistorique, du terme.⁸⁹

86 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 35.

87 Michel Henry, « Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art », *disponible via www.philagora.net*, 2002.

88 Voir l'analyse de Boucourechliev, *op. cit.*, 1963, p. 119. « Vision d'un devenir musical alors inconnu, appelant une nouvelle écoute, ses principes, ses exigences et ses conséquences resurgissent à l'époque actuelle ; telles sont, nous semble-t-il, la position et la signification de la *Grande Fugue* sur la trajectoire de notre sensibilité musicale. Telle, plus que jamais actuelle, la découvre l'écoute passionnément ouverte à son message d'avenir ».

89 Charles, *op. cit.*, 2001, p. 184.

C'est ici qu'entre en jeu l'agilité... Et que s'estompe la liberté prise d'une confiance esquissée, que s'écarte le *je* toujours *dé-rangeant* de l'expression autobiographique. Pourtant, toute recherche n'est-elle pas toujours et au départ une projection personnelle ou une évaluation subjective à laquelle il s'agit de donner forme et consistance ? C'est cette parole singulière, née de la complicité entre l'œuvre et l'herméneute, qu'il s'agit ensuite de *transformer en société*. Sortir du monologue. Dialoguer et témoigner.

Dans l'expérience esthétique, le sujet tend à se confondre avec l'objet, vice-versa, sujet et objet tendent à se fondre l'un dans l'autre et à disparaître ainsi. Une œuvre sera d'autant plus esthétique qu'elle sera moins subjective et moins objective à la fois, ou, plutôt, plus semi-subjective et semi-objective à la fois, c'est-à-dire moins irréelle et moins réelle ou encore mi-réelle et mi-irréelle à la fois. Et c'est cela même qu'est la fiction.⁹⁰

90 Stéphane Lupasco cité par Cazaban, *op. cit.*, 2000, p. 51.

5. La transformation de la parole en société.

Ce quelque chose d'inacquitté plaide bien souvent en faveur de la lecture esthétique dès qu'elle souhaite transformer sa parole et celle de l'œuvre en société, c'est-à-dire en acte de discours et de connaissance. Comment construire quand on devine que cette rencontre ne doit pas rester lettre morte, qu'elle n'est pas celle, fugace, *de* l'instant même si elle s'est produite *dans* l'instant ? « Lisez l'histoire et le tableau » nous disait Poussin. Voici venu le temps du recul et celui de l'évaluation mentale de la distance entre le sens transmis, celui entrevu et celui à venir. Tout cela, cependant, à la lumière de la mémoire : celle de la force de l'intuition et de l'évidence éprouvées : « l'intuition comme fil directeur même dans le crépuscule et au plus épais des taillis »⁹¹ affirmait Klee.

Toute rencontre ne peut se satisfaire d'une lecture purement subjective où la réalité serait pliée voire écrasée sous le poids de la fantaisie et peut-être même de l'inculture. L'expliquer par une analyse de l'œuvre et de sa situation historico-stylistique ne constituerait pas, non plus, une meilleure voie d'accès car cette prétendue rationalité ne respecterait ni la singularité, ni la révélation de la forme perçue et éprouvée. Attachons-nous principalement à cette idée qui a jailli au contact de l'œuvre car ce jaillissement, pour subjectif qu'il soit, vient, quoiqu'il en soit, de l'œuvre et de ses propositions. Ce sens, nous dit Mikel Dufrenne, on a essayé de le discréditer :

mais l'immédiat authentique est à la fois premier et dernier ; et sa relation à l'analyse est double : il l'oriente et il l'appelle. Car la vision du tout ne refuse nullement la lecture analytique et historique ; elle peut aussi bien venir après, et elle sait qu'elle en sera plus lucide et plus aiguë (...). Mais inversement, l'immédiateté peut orienter ce savoir : la perception de la totalité exerce une régulation sur le discernement des parties.⁹²

Il est bien naturel alors de parler ici d'agilité, qualité recommandée à tout organisme en situation d'adaptation à un terrain *a priori* inconnu. Agilité pour respecter, mais aussi pour agir c'est-à-dire pour produire du sens. Entre l'œuvre, sa présence phénoménologique et ses diverses dimensions institutionnelles, il faut *composer* et ceci dans la multiple acception du terme : composer pour négocier, pour associer, pour créer, pour s'accorder, pour concéder ... Activité socialisante tout autant que fraternelle... *In fine composer* comme transaction.

91 Klee, *op. cit.*, 1975, p. 36.

92 Dufrenne, *op. cit.*, 1985, p. 291.

Revenons sur les circonstances de cette rencontre. La *Grande Fugue opus 133* de Beethoven et sa singularité. Un lecteur en attente d'éblouissement. Un genre et son esthétique à elle seule problématique : le quatuor à cordes⁹³. Un lieu et sa sacralité. La réunion de tout cela à un moment propice où le sens paraît se perdre. Pour Matthieu Guillot :

C'est à l'occasion d'une certaine déstabilisation de la compréhension de l'auditeur, voire de l'exclusion préalable de toute compréhension, que le sens, ou qu'un sens, paraît opérer, qu'il semble « être à l'œuvre » – et nous formulons ici volontairement l'expression de façon ambiguë, comme processus ou comme appartenance. (...) À l'intérieur de ces moments peuvent se loger et émerger des « îlots de sens », des enclaves, qui concentrent en elles tout le sens, et qui confèrent puissance à l'œuvre en l'« irradiant ». Ce passage, ce moment, serait celui qui précisément garantirait à l'œuvre une *montée* ou une *poussée de sens*. Par ce biais, il serait possible pour l'herméneute de « récolter » du sens, en guettant, bien plus que la simple différence/transformation, la déviation, la fracture, l'irruption, le survenir d'une « présence ».⁹⁴

Et ensuite ? Quelle mystérieuse alchimie permet de réévaluer la situation, de quitter ce premier plan fortement marqué par la primitivité de l'intuition et de l'orienter vers une production d'ordre intellectuel, en d'autres termes et pour respecter notre domaine de réflexion, une contribution musicologique ? C'est-à-dire, rappelons-le, de transformer cette parole en société. Il n'y a peut-être pas d'alchimie à proprement parler mais le déploiement d'une recherche évoluant sans cesse entre *tradition léguée* et *idée éprouvée*.

Par *tradition*, il faut entendre ici les caractéristiques stylistiques de l'œuvre ou de l'époque, les données matérielles (forme, écriture...), biographiques ou contextuelles qui sont en quelque sorte la carte signalétique de l'œuvre. Des données codifiées et langagières propres à l'époque, au style, au compositeur, au genre qu'il est nécessaire, pour ne pas estomper l'*idée éprouvée*, de considérer comme des tables d'orientation indispensables au repérage mais suffisamment éloignées de la réalité musicale, pour demeurer des balises à partir desquelles il conviendra ensuite de s'orienter. Par *tradition*, il faut également entendre les paroles singulières et anticipatrices de certains musicologues sur l'œuvre ou le compositeur qui sont les traces, et non les vestiges, d'une tradition renouvelée, bien souvent en marge de l'histoire officielle. Pour le cas Beethoven, impossible de passer sous silence des personnalités comme Boucourechliev ou Revault d'Allonnes. En affirmant son statut de *premier esprit moderne*,

93 Bertrand Fournier, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.

94 Matthieu Guillot, « Puissance et phénoménalité du musical », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 109.

Boucouchiev arbitre à sa façon la querelle entretenue entre le Beethoven classique et le romantique. Et cette proposition est bien plus qu'un arbitrage, elle est tout à la fois une interprétation en même temps qu'une négociation avec l'œuvre. Pour Revault d'Allonnes, le compositeur est un *gêneur*⁹⁵. Rémy Stricker, quant à lui, se penche sur *Le Dernier Beethoven* et tente de comprendre *la vénération et l'effroi* que suscitent ses dernières œuvres⁹⁶. En tout état de cause, des paroles vivifiantes qui *dé-rangent* et ouvrent le regard. Parole de l'œuvre et des musicologues, parole du créateur aussi, portée par des manuscrits, des témoignages biographiques, théoriques ou esthétiques qui, sans faire forcément autorité, demeure un témoignage essentiel. Beethoven insista souvent sur la nécessité d'explorer continuellement de nouvelles voies : « l'art nous réclame de ne jamais être au repos » déclara-t-il en 1826, une fois l'œuvre des quatuors accomplie⁹⁷. À l'Archiduc Rodolphe, il écrivit : « Dans le monde de l'art comme dans la grande création toute entière la liberté et le progrès sont notre principal but. »⁹⁸ Cette source ne prétend pas tout expliquer de l'œuvre et, sans sacraliser à outrance son statut de parole originelle, il est indéniable qu'elle conforte ou pas *l'idée éprouvée* en la dotant à son tour d'une part, même infime, de son autorité, de sa densité et de sa sincérité. Et puis, il y a ce que nous pourrions appeler la dimension quasi-mythique qui entoure inévitablement chaque créateur et à laquelle semble avoir accédé Beethoven, personnage emblématique dont s'est emparée une certaine idéologie du génie⁹⁹. Et il est certain que *l'idée éprouvée*, si elle dépasse le mythe dans l'instant même de sa révélation, se verra obligée de s'y confronter tout au long du processus de transformation qui la conduira à s'extérioriser et à se raconter, soit qu'il lui paraisse complètement étranger, soit qu'il lui permette de sauvegarder son innocence. Comme le souligne Christian Hauer : « Écouterions-nous telle œuvre de Beethoven de la même manière que si elle n'était pas de Beethoven ? »¹⁰⁰

Si la *tradition* est une affaire de temps, elle est aussi une affaire de lieu. Que serait Beethoven sans Vienne où il s'établit en 1792 et qu'il ne quitte pas jusqu'à la fin de sa vie (mis à part quelques voyages à Nuremberg, Prague, Dresde et Berlin). Capitale de la musique de chambre, carrefour économique et culturel, pays d'accueil de nombreuses communautés, elle a été au cœur de l'unification stylistique qui conduira à l'apogée du style classique et à sa portée européenne. Mais Vienne est également une ville

95 Revault d'Allonnes, *op. cit.*, 1982, p. 13.

96 Rémy Stricker, *Le Dernier Beethoven*, Paris, Gallimard, 2001.

97 Kerman, *op. cit.*, 1984, p. 188.

98 Barry Cooper, *Dictionnaire Beethoven*, Paris, Lattès, 1991, p. 236.

99 Tia de Nora, *op. cit.*, 1998.

100 Christian Hauer, « Pourquoi l'herméneutique ? Les Lieux originels du sens », *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 130-139.

fatale¹⁰¹ qui accueillera de nombreuses avant-gardes. De Mozart à Schœnberg, Klimt, Freud ou Wittgenstein, elle est aussi un lieu paradoxal, écartelé entre rupture et tradition où les artistes seront souvent en conflit avec les structures institutionnelles et les diverses intelligentsia de leurs époques respectives¹⁰². Pour Beethoven, c'est la ville de Mozart et de Haydn, le défi est lourd. L'héritage oppresse et rassure à la fois. Des premiers succès mondains à l'isolement des dernières années, ce lieu a constitué pour lui un terrain d'apprentissage et d'allégeance tout autant que d'expérience¹⁰³.

Paroles de l'œuvre, des musicologues, du compositeur, de la légende et du lieu auxquelles il faut ajouter celles des autres œuvres du compositeur, contemporaines ou pas, qui par leur intimité avec l'œuvre questionnée l'appellent et l'éclairent. Durant les dernières années de sa vie, Beethoven se consacre tout entier à la composition des derniers quatuors, œuvres plus intimistes et moins publiques que les monumentaux chefs-d'œuvre qui les précèdent : La *Missa Solemnis*, les *Trente-trois Variations Diabelli* ou la mythique *IX^e Symphonie*. Ce paradoxe a été largement commenté et il est admis qu'il est l'indice d'un repli et d'une recherche intérieure que le quatuor à cordes lui permet de réaliser plus profondément que ne le permettraient d'autres genres. Un dépouillement qui déborde les chronologies imparfaites posées *a posteriori*, un dépouillement que *l'idée éprouvée* avait peut-être entrevu ? Pour plusieurs raisons dues autant à la particularité du genre qu'à sa singularité, l'univers des quatuors est également un univers à part dans l'histoire du compositeur et dans celle des genres musicaux. Habituellement considéré comme difficile à écouter, le quatuor à cordes où les quatre protagonistes s'affrontent et se fondent dans une matière sèche et grinçante produit, même à son insu, une problématisation particulière du musical qui questionne sans cesse notre oreille.

On pourrait multiplier les paramètres de ce que nous nommons ici *tradition* en y ajoutant également les paroles des interprètes¹⁰⁴ ou celles du contexte culturel. Toutes ces balises dépendent du temps et du lieu et *l'idée éprouvée*, si elle souhaite se transformer en parole, doit éprouver l'ensemble de cette tradition léguée. L'essentiel étant, certainement, de faire fructifier ce legs. La tradition représente ici tout ce qui se situe *avant* telle ou telle lecture, appelons-les *x* ou *y*. Ainsi cet *avant* constitue-t-il son *depositum* (Ricoeur). Il est le témoignage d'un savoir construit au fil des générations et dont l'apparente permanence est aussi le gage de son historicité. Mais la tradition est fragile car, menacée à tout instant d'enlisement, elle peut rapidement se figer, confondant le savoir avec le pouvoir, préférant assurer

101 Dominique Jameux, « Une ville fatale », *L'Arc 40. Beethoven*, Paris, Nouveau Quartier Latin, 1970, p. 229-237.

102 Revault d'Allonnes, *op. cit.*, 1982, p. 229-237.

103 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 230-231.

104 Christine Esclapez, « L'interprétation musicale : entre plein et vide », *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 116-129.

son hégémonie plutôt que d'œuvrer pour un partage équitable des connaissances. Heureusement les lectures *x ou y* sont là. Comme toutes celles qui viendront après *x ou y* et qui les déposeront, à leur tour, dans ce *depositum* qui, grâce à cette circularité quasi infinie de l'information, évitera l'enlèvement, peut-être le risque idéologique de paroles dominantes. C'est à cette *tradition* que se mesure sans cesse *l'idée éprouvée*, fil d'Ariane et chemin de traverse tout à la fois. Si elle a été le fruit d'un éblouissement, elle porte aussi en elle sa propre parole, en même temps que celles de l'œuvre et, dans le cas qui nous occupe, nous propose de penser l'univers de ces quatuors non plus en terme de *matière-forme* comme nous l'inculque la tradition musicologique depuis la fin du XVIII^e siècle mais en terme de *matériau-force* (Deleuze) comme nous l'apprend la pratique concrète des compositeurs depuis la toute fin du XIX^e siècle. C'est à ce titre que la relation entre la musique contemporaine et la temporalité que défend Deleuze éclaire, rétrospectivement, certaines caractéristiques de la matière si problématique de la *Grande Fugue Opus 133* :

Au couple matériel brut-formes sonores, se substitue un tout autre couplage matériau sonore élaboré-forces imperceptibles que le matériau va rendre audibles, perceptibles.¹⁰⁵

Et quand on lit sous la plume de Revault d'Allonnes :

Chez Beethoven, le son ne se mesure plus, ne se confronte plus qu'à lui-même, la transgression devient un passage, la rupture devient un moment, l'irruption une entrée, la destruction un déploiement, le paradoxe une évidence, et même le silence un événement.¹⁰⁶

... on s'interroge. Ces propos s'appellent et éclairent aussi bien l'ensemble des quatuors à cordes que l'ensemble de l'histoire de la musique, alors même qu'ils ne leur sont pas destinés. Et nous ne résistons pas, après Deleuze et Revault d'Allonnes, à citer Barthes, recherchant avec passion et sensualité, le grain de la voix des œuvres, ce « lieu du texte musical où s'abolit toute distinction entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur. »¹⁰⁷ Ainsi dans les *Kreisleriana Opus 16* de Schumann (1838) n'entend-il :

à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat.¹⁰⁸

105 Gilles Deleuze, « Cours. Conférences sur le temps musical », IRCAM, 1978 *disponible via www.webdeleuze.com*, 1978.

106 Revault Allonnes, *op. cit.*, 1982, p. 42-43.

107 Barthes, « Rasch », *op. cit.*, 1982, p. 269.

108 Barthes, *ibid.*, p. 265.

Ce sont ces lignes de forces inscrites dans la matière musicale qui attirent l'attention, qui permettent d'approcher la coordination structurelle de l'ensemble de la forme et qui laissent deviner sa spiritualité c'est-à-dire son essence¹⁰⁹. Elles reflètent une sorte *d'attitude* générale de la forme et révèlent « l'adéquation totale entre la forme phénoménale et le principe d'organisation »¹¹⁰. Cette adéquation ne relève pas de l'identification de schémas préformés et constitués avant la création de l'œuvre. Elle vient de l'œuvre et de sa présence au monde.

La *transformation de la parole en société* agit alors tout à la fois comme une *impulsion* (elle demeure une lecture personnelle), une *régulation* (elle utilise le réseau des invariants qui constitue le legs musicologique conçu à la fois comme une table d'orientation et comme un garde-fou) et une *révélation* (elle interroge la matière musicale et la fait devenir ce qu'elle est). En elle, se rejoignent et se confondent l'objet et le sujet. Ainsi pour Edgar Morin :

Nous sommes amenés à inoculer dans l'objet quelques-uns des privilèges jusqu'alors du sujet, ce qui nous permet du même coup d'entrevoir comment la subjectivité humaine peut trouver ses sources, ses racines, dans le monde dit « objectif ».¹¹¹

Le monde ainsi révélé n'obéit plus aux principes de « disjonction, de répulsion ou d'annulation réciproque »¹¹², mais au principe de *coïncidence* dans la double acception du terme : coïncidence parce qu'en dernier lieu, toute rencontre esthétique est le fruit du hasard et de l'incertitude dont elle tire toute sa richesse ; coïncidence parce qu'il s'agit justement de faire coïncider l'objet visé et la visée de l'objet¹¹³ dans un acte concret de consignation pour transformer cette intuition en une intention c'est-à-dire pour agir et vivifier. Pour instaurer, et peut-être même instituer, une hypothèse qui dira le monde sans forcément le démontrer. Car *ce dit* s'est frayé, au travers de données passées, présentes et futures, un chemin possible à partir d'une impossibilité. S'il est impossible de démontrer une vérité absolue, il est, en revanche, toujours possible d'éclairer, de proposer et d'explorer. Pourtant, cet absolu-impossible demeure en ligne de mire et situe l'utopie de lecture au cœur du présent et de l'action¹¹⁴.

109 Pierre Ryckmans, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère*. Traduction et Commentaire du Traité de Shitao, Paris, Hermann, 2000, p. 26.

110 Edgar Morin, *Introduction à la pensée Complexe*, Paris, ESF, 1990, p. 45.

111 Morin, *ibid.*, p. 46.

112 Morin, *ibid.*, p. 56.

113 Fontanille, *op. cit.*, 1999, p. 41-61.

114 « Tout arrive » – France Culture du 11/10/2002, Entretien avec Hugo Marsan.

Sceptique, donc, en face de ce que l'on raconte de Beethoven, et autant que possible devant ce que je m'en raconte, je choisis de laisser son pouvoir à l'imaginaire. Mais c'est celui de Beethoven lui-même, tel qu'il le dévoile dans ce qu'il traduit en mots ou en musique, que je tenterai d'écouter.¹¹⁵

115 Stricker, *op. cit.*, 2001, p. 15.

6. « Lisez l’histoire et le tableau... ».

La tradition du nouveau du début du XX^e siècle a souvent rendu banale toute autre tradition. L’expérience du progrès et du changement a modelé une conscience temporelle tout entière tendue vers l’irréversibilité. Pourtant, certains artistes ont éprouvé un autre chemin. Je voudrais évoquer Francis Bacon dont la peinture me touche tout particulièrement comme son *Étude d’après un portrait du Pape Innocent X par Velasquez-1953*. Bacon n’a jamais été attiré par l’abstraction et c’est vers le portrait et la peinture figurative qu’il se tourne en les réinterprétant, à sa façon, en les projetant ailleurs et en les confrontant au monde sensible. Par là, il s’adresse directement au spectateur qu’il émeut et qu’il met en mouvement. On a envie de crier avec le cardinal, de tomber en même temps que lui... La figuration devient ainsi « la projection de son propre système nerveux sur la toile »¹¹⁶ qui n’hésite pas à se montrer. Ainsi sa peinture se libère-t-elle du passé pour mieux l’intégrer et se l’approprier. Étonnante aussi la dimension quasi intemporelle et presque primitive de ce tableau. Confrontation entre le passé (Vélasquez, la référence au portrait comme présence subjective), le présent de l’art contemporain (décomposition du mouvement et de l’image, striures, travail sur la matière, abstraction relative...) et le futur (en peignant *son* Cardinal, la tableau de Bacon exprime *son* propre monde ou plutôt *sa* proposition de monde à explorer).

Si l’histoire bouge, le tableau demeure. Et c’est bien ce paradoxe qui demeure intéressant par-delà toutes les transformations physiques qui affectent l’objet. La subjectivité n’abolit pas les invariants. On ne peut interpréter à l’envie une œuvre. De la même façon, les invariants sont comme les points cardinaux d’une table d’orientation. Ils sont des balises... Identifiables par une boussole... Elle-même solidaire de la main qui la tient et la dirige.

Cette circularité donne de la valeur à la rencontre entre l’objet et le sujet. Parce que celle-ci n’est jamais établie d’avance. Trop de lumière surexpose un sujet et le perd. Trop d’ombre estompe les reliefs et l’éloigne. Bien souvent l’équilibre entre ombre et lumière résulte d’un savant dosage qui illumine l’ombre et assombrit la lumière. Bien souvent, les deux plans sont aussi nécessaires dans leur complémentarité que dans leur opposition : « en regardant le sujet de loin, on saisit ses *lignes de force* ; en le regardant de près, on saisit sa substance. »¹¹⁷

116 *L’Aventure de l’Art au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Chêne, 1999, p. 678-679.

117 Ryckmans, *op. cit.*, 2000, p. 26.

Si le créateur fait des hypothèses qu'il nous laisse découvrir, il les réalise également dans un temps déterminé. S'il nous propose de regarder son œuvre avec le regard le plus ouvert possible, il nous la montre aussi telle qu'elle est et, par elle, nous dévoile ce qui a été important pour lui à ce moment-là. L'objet possède, qu'on le veuille ou pas, une force d'expression indépendante et si cette force évolue en fonction du moment de l'histoire où elle va être regardée, elle persiste coûte que coûte. Tout dépend du regard de l'autre et du besoin de reconnaissance que l'on y accorde. Si l'œuvre a besoin de se reconnaître à travers les paroles qui la prolongent, ces paroles ont également besoin de se reconnaître à travers elle.

J'aimerais citer une phrase de Ernst Gombrich qui vaut autant pour la création, pour l'interprétation que pour l'huître. Et j'aime à penser que ce genre de coïncidence est le trait d'union entre le monde représenté et le monde vécu :

Pour produire une perle parfaite, l'huître a besoin d'un petit éclat de matière, d'un grain de sable ou de tout autre corps étranger. Sans ce dur noyau, l'évolution de la perle serait laissée au hasard. Pour que le sentiment de la forme et de la couleur, qui est celui de l'artiste, cristallise en une œuvre parfaite, il lui faut aussi ce dur noyau : une tâche précise où s'appliquer.¹¹⁸

Exhumer les invariants, c'est en dernier lieu, donner de la *valeur* à la rencontre entre le sujet et l'objet et la considérer un peu comme la *réorganisation du sable par le vent*¹¹⁹. Mais, qui, de l'objet ou du sujet, est le sable ou le vent ?

118 Ernst Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, Flammarion, 1990, p. 472.

119 ARTE, 11/10/2002, Émission sur Henri Cartier-Bresson.

Tout cela est dit à propos de la musique « classique » (au sens large) ; mais il va de soi que la simple considération du « grain » musical pourrait amener une autre histoire de la musique que celle que nous connaissons (celle-là est purement phéno-textuelle) : si nous réussissions à affiner une certaine « esthétique » de la jouissance musicale, nous accorderions sans doute moins d'importance à la formidable rupture tonale accomplie par la modernité.¹²⁰

120 Barthes, « Le grain de la voix », *op. cit.*, 1982, p. 245.

III - « Les découvreurs » :

Boris de Schlœzer

André Souris et André Boucourechliev

Un mot, enfin, de ma « théorie ». J'ai essayé d'appliquer au domaine de la musique, où je suis novice, la méthode que j'avais élaborée au cours de ma réflexion sur les grandes œuvres de l'art cinématographique. Ce qui m'intéressait alors de montrer, c'est ce que j'appelais l'invention des « formes ». Il en sera ici de même pour Mozart et Beethoven. J'ai voulu cerner chez eux le processus de la création de formes absolument originales – formes qui, on le verra, pourront, le cas échéant, tout aussi bien être des « couleurs ». Je préfère le mot de « forme » à celui de « structure », car ma réflexion ne s'appuie pas sur des bases linguistiques : elle s'inscrit, plutôt dans la tradition d'une philosophie des Idées ou des Essences. Je ne mets donc jamais le jugement esthétique entre parenthèses, comme le font, du moins dans un premier temps, les sémiologues. J'essaie de placer d'emblée le lecteur devant la beauté pure des formes dans son unicité essentielle, en conservant au terme de forme tout ce qu'il doit à son étymologie : *forma* = beauté.¹²¹

Éric Rohmer, à qui l'on doit cet étonnant témoignage, n'est pas un musicien, pas plus qu'il n'est un musicologue. Il est le cinéaste que l'on connaît pour la simplicité – quasiment la pureté – du quotidien qu'il met en mouvement, pour ses personnages épurés au maximum touchant de près l'imagerie – presque l'archétype – de l'homme moderne perpétuellement en recherche de lui-même. Pourtant, Éric Rohmer demande, dans son ouvrage *De Mozart en Beethoven*, un droit : celui de parler de la musique en toute naïveté¹²² et à la lecture des pages qui suivent, cette prétendue naïveté n'est pas de mise : l'homme est un amoureux de la musique, extrêmement cultivé de surcroît (il a été professeur de Lettres avant de devenir un des cinéastes les plus emblématiques de la Nouvelle Vague) qui se frotte de temps à autre à des explications techniques et historiques dignes de tout autre musicologue. *De Mozart en Beethoven* est un essai. Il en assume toutes les dimensions : son interprétation tisse sans cesse des liens entre musique, histoire, analyse et philosophie au risque de laisser paraître éparpillement et approximation. Peu importe finalement, car cet ouvrage ouvre le regard. La forme musicale, à peine suggérée, vit et palpite comme un *être-là* au monde, comme une essence flottante et libre de toute attache *terrestre*. Liée à l'idée,

121 Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 15-16.

122 Rohmer, *ibid.*, p. 10.

à l'essence, elle est beauté. Pure évidence, éloignée de toute canonisation esthétique, elle est un préalable, sensible, offert au lecteur. Et la beauté dont il est question à la fin de la citation est cette évidence, toute simple. En tout premier lieu...

Ensuite, aucun absolutisme ne vient troubler cette première profession de foi que le sous-titre de l'ouvrage suggérait déjà : *Essai sur la notion de profondeur en musique*. Que les notions d'essence, de profondeur ou même de beauté ne sèment pas le trouble car elles sont là comme des métaphores imparfaites de cette évidence sensible dont il sera question tout au long de l'ouvrage et qu'il nous plaît de retenir pour débiter ce chapitre. Car au-delà de l'axe d'expression fondamentalement spirituel et kantien qui définit la singularité à nulle autre pareille d'Éric Rohmer, cet ouvrage demeure l'œuvre d'un cinéaste du sacré et d'un *musicologue* de la profondeur, en quête d'une évidence : celle de la forme. Une réflexion qui lui permet ensuite de faire éclore, par le rapprochement ou le montage, toutes les dimensions historiques, sociologiques et esthétiques que les œuvres choisies portaient en elles et qu'aucune connaissance *calquée sur* n'aurait pu révéler. Bien sûr, ne jouons pas avec les mots. Les références philosophiques ou historiques ne viennent pas après l'évidence de la forme, comme par hasard, sorties de nulle part et surtout pas de la tête bien pensante. C'est bien l'évidence de la forme qui les convoque *là* pour les besoins de l'interprétation et de l'argumentation et bien parce que la tête pensante y est pour quelque chose, ne serait-ce que pour y penser. Rien n'a jamais existé sans rien, surtout pas pour la tête bien pensante.

Mais ce qui est à retenir, c'est cette *attitude* de Rohmer face à la forme musicale, attitude que nous souhaitons éclairer tant elle se rapproche de nos préoccupations et de celles de cette autre musicologie, cette lignée de faiseurs, de découvreurs, d'acteurs... évoquée à plusieurs reprises mais jamais réellement nommée comme si elle n'existait que dans le vague, comme une intuition qui pressent les contours de ce territoire sans réellement pouvoir les dessiner avec précision. Notre tâche sera ainsi de faire exister ces contours, de les mesurer, de les cartographier pour mieux cerner les relations entre les hommes et leurs choix musicaux ou esthétiques avec l'intention de révéler la *contagion spirituelle* ou *l'influence climatérique particulière à une époque* dont parlait André Souris¹²³ en décrivant l'évolution des styles au début du XX^e siècle.

Au départ et, à rebours, la figure incontournable d'André Boucourechliev (1925-1997), compositeur d'origine bulgare profondément marqué par Beethoven, Stravinsky et Debussy ; *l'écrivain de musique*¹²⁴ dont

123 Souris, *op. cit.*, 2000, p. 23.

124 Alain Poirier parle, à propos du *Beethoven* (1963), d'une « symbiose entre le compositeur et l'écrivain » qui a conduit Boucourechliev à refuser fermement le statut de musicologue

les ouvrages sur Beethoven ont formé toute une génération d'analystes qui y ont puisé une liberté d'expression et une musicalité à fleur de page. André Souris (1899-1970), ensuite, compositeur *surréaliste* belge, chef d'orchestre, musicologue et pédagogue dont la pensée libre a profondément marqué nombre de jeunes compositeurs et de jeunes musicologues. Influencé fortement par la *Gestalttheorie*¹²⁵, André Souris se démarque très tôt du paysage musicologique européen en affirmant, par exemple, « qu'il a manqué aux théoriciens de la musique le sens de la biologie »¹²⁶. Enfin, Boris de Schlözer (1881-1969), critique littéraire, traducteur, esthéticien et philosophe¹²⁷ dont le principal ouvrage *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947)¹²⁸ a été décisif pour toute la jeune génération de compositeurs après la Seconde Guerre Mondiale. Situé à l'extrémité de cette *chaîne*, est-il besoin de préciser qu'il en est le principal maillon, *l'Initial*.

Entre et après. Nous pourrions en citer bien d'autres. Comment oublier Célestin Deliège, Olivier Revault d'Allonnes, Daniel Charles, Ivanka Stoianova ? Simplement, nous avons choisi d'isoler ces trois personnalités qui constituent les balises à notre sens les plus marquées du territoire que nous appelons, plus haut, de nos vœux. Disons que si d'aventure, on s'amusait à regarder ce territoire avec des jumelles, du haut d'un promontoire, ce sont eux que l'on apercevrait en premier. Ensuite, en se rapprochant, nul doute que cet aperçu prendrait d'autres contours, moins lisses et moins homogènes.

Loin de former une trilogie sacrée, Boucourechliev, Souris et Schlözer sont des jalons incontournables tant par les relations qu'ils ont tissées entre eux (tout d'abord) et avec la vie musicale parisienne (ensuite) que par leur appartenance, consciente ou non, à l'esthétique d'une certaine Europe profondément marquée par les premières avant-gardes artistiques,

au profit de celui d'écrivain de musique : « J'entends par là que j'écris des livres sur la musique, mais que le mot de *musicologie* ne me paraît pas adéquat, parce qu'il connote une science, une carrière, une profession qui ne sont pas les miennes. Cette expression me paraît bien délimiter mon rôle, qui est ambitieux sur un autre plan : ce sont des écrits de compositeur sur la musique » : *op. cit.*, p. 226.

125 Souris, *op. cit.*, 2000, p. 5-22 et également l'article « La forme sonore » paru initialement dans *Conditions de la musique et autres écrits*, *op. cit.*, 1976, p. 23-35.

126 Souris, *ibid.*, 1976, p. 26.

127 Parlant de l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947), Jacques Gérard souligne qu'« en fait, c'est une philosophie de l'art que fournit ce livre né d'une patiente et lucide méditation des œuvres de Bach » : Jacques Gérard, « Les significations musicales et la création artistique. Note à propos des idées de M. Boris de Schlözer sur l'être de la musique », *Synthèses*, Bruxelles, Éditions Synthèses, 1949. Même remarque pour Kohler qui souligne que l'œuvre théorique de Schlözer est essentiellement celle d'une contribution à l'esthétique musicale, mais que les questions fondamentales posées par le russe, notamment celles sur l'être de l'œuvre et sur la relation entre création et réalité, le font entrer de plein droit dans une problématique d'ordre philosophique : *op. cit.*, 2003, p. 41-53.

128 L'*Introduction* a été traduite plusieurs fois, en espagnol et en allemand. Une réédition est parue chez Gallimard en 1979.

l'esthétique phénoménologique, le formalisme russe, l'idéalisme allemand et l'utopie d'une grande morphologie de l'art que Goethe appelait de tous ses vœux. Également par leur volonté de réformer la vision habituelle de la musicologie.

Et puis, ils sont avant tout des *faiseurs* d'un genre très particulier car ils élargissent les frontières de la création artistique en *touchant* également au discours¹²⁹ musicologique. Schlœzer, Souris et Boucourechliev connaissent la musique et la littérature de *l'intérieur* comme compositeurs ou écrivains. Et ce simple fait mérite d'être très tôt souligné car il permet de comprendre l'identité de leur *regard* musicologique. Nous n'entendons pas forcément que seuls les *faiseurs* sont les mieux placés pour parler de leur art ou pour construire des théories et des esthétiques. Mais le fait est que cette intimité est essentielle. Et leur force de proposition est là : dans la recherche continue et dialogique d'une certaine forme d'altérité comme si leur propre dédoublement les poussait à créer tout en témoignant, reliant inlassablement spéculation et action. Il est d'ailleurs révélateur de remarquer que Marc Weinstein débute son ouvrage sur le formaliste russe Tynianov, par le même constat. En soulignant la corrélation qui existe entre la conception de la forme que défend Tynianov (la forme est conçue comme énergie et dialectique entre principe constructif et matériau) et son statut d'écrivain, de poéticien et de critique littéraire qui, justement, connaît la littérature de *l'intérieur*¹³⁰, Weinstein sous-entend avec Léon Robel, « une position nouvelle de la théorie par rapport à la création, l'une ne pouvant se passer de l'autre : la théorie a chez lui un rôle générateur dans la production littéraire, et la pratique de l'écriture de fiction intervient efficacement dans les travaux historiques et théoriques. »¹³¹

La conséquence principale de cet état de fait est, comme nous aurons l'occasion de le développer plus loin, que leurs contributions musicologiques se démarqueront souvent des discours institutionnels et s'attacheront à diversifier leur rapport au public. Peu leur importera que ce public soit un compositeur, un musicologue, un esthéticien, un mélomane passionné, un amateur ou un anonyme¹³², le tout est d'aller à *sa* rencontre comme on part à

129 Célestin Deliège dit qu'il est « un musicien qui touche à la musicologie ». Cette définition d'un parcours personnel et singulier nous semble particulièrement pertinente et nous nous permettons, ici, de la paraphraser. Célestin Deliège, Pascal Decroupet et François Nicolas, « Contrepoint libre à trois voix. (Bruxelles, Printemps 1998). Premiers temps – Premières options », disponible via www.entretmps.asso.fr/Deliege.

130 Marc Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 23.

131 Léon Robel, « Un trio prodigieux », *Les Formalistes russes. Chklovski, Eikhensbaum, Tynianov*, *Revue Europe*, 911, Mars 2005, p. 9.

132 Nous pensons particulièrement aux émissions de télévision élaborées avec Jean-Pierre Burgart et diffusées en 1989 par Fr3 et la Sept. Cette série de dix émissions, intitulée *L'Archi-*

la recherche d'un territoire inconnu dont on sait, dès les premiers pas hors de soi-même, qu'il nous permettra de mieux *nous* comprendre et de nous extraire d'une certaine forme de narcissisme dont « l'erreur consiste à ignorer que le reflet ne renvoie qu'à soi : Narcisse est coupable en somme de s'ignorer comme origine du reflet. »¹³³ Un dialogue *seul à seul* que Célestin Deliège ne manque pas de fustiger, certes à sa manière : « D'ailleurs je n'aime pas les artistes. Les seuls avec qui ça a marché, parce qu'ils étaient des intellectuels, c'est Pierre Boulez, André Souris, Pierre Froidebise. Mais, en général, je ne peux pas les supporter. Je les trouve abominablement narcissiques. Or, je déteste toute forme de narcissisme. »¹³⁴ Hors de son contexte, cette citation doit, bien entendu, être maniée avec précaution tout comme la symbolisation négative de l'espace narcissique à partir duquel s'est pourtant construite notre subjectivité occidentale. Ici, seule demeure une libre spontanéité qui ne vise, intentionnellement, aucune forme de conceptualisation qui puisse d'une façon ou d'une autre servir de base à une réflexion esthétique sur le sujet, surtout pas à une opposition maladroite entre praticiens et théoriciens. Elle est un cri, une vocifération, proclamation d'un autre soi que ces faiseurs infatigables ont aussi recherché.

Esthéticiens, musicologues, compositeurs, hommes de Lettres, critiques littéraires ou traducteurs, chacun à sa manière réinterprète constamment le lien entre la réalité et la création qui a, par exemple, préoccupé Schläezer toute sa vie au point de constituer le thème récurrent de ses recherches qu'elles soient esthétiques ou littéraires. Et musicales, surtout : « Troublé naguère par certains problèmes auxquels je ne parvenais pas à trouver de réponse satisfaisante, je partis un jour à la recherche de la « Réalité Musicale ». »¹³⁵ Cette *réalité musicale*, il l'a cherchée toute sa vie d'écrivain et s'il n'est pas réellement un musicien comme le sont André Souris et André Boucourechliev, il a, disons-le bien rapidement, préparé le terrain. Il nous a appris « à penser la musique » dira de lui Boucourechliev¹³⁶ en soulignant combien la pensée de Schläezer « se révélait d'emblée en prise avec la pratique musicale moderne. »¹³⁷

pel sonore, s'adressait principalement à des amateurs, des mélomanes et à tous ceux que la musique intéressait de près ou de loin. Pour le plus grand bonheur du public qui découvrait ainsi, loin de toute technicité élitiste, un vrai plaisir de la découverte et de l'écoute vivante de formes musicales *en train* de se proclamer : Poirier, *op. cit.*, p. 25.

133 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 105.

134 Célestin Deliège, Pascal Decroupet et François Nicolas, *op. cit.*, 1/25.

135 Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 20 et *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 12. Également, Kohler, « Das publizistische werk », *op. cit.*, p. 27-30. Cette recherche débute en Janvier 1928 quand Boris de Schläezer écrit, de janvier à avril, un de ses premiers articles sur le sujet intitulé « À la recherche de la Réalité Musicale » publié dans la *Revue musicale* d'Henri Prunières où il assume dès 1921 et jusqu'en 1928, les fonctions de secrétaire de rédaction. Il y publiera de nombreux articles dont plus d'une soixantaine de critiques de concert et de livres.

136 Boucourechliev, « Boris de Schläezer », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 20.

137 Boucourechliev, *Cahiers pour un temps*, *ibid.*, p. 18.

Le point commun que nous partageons alors avec eux est d'être, comme eux, celui qui écoute et vit la *vie de la forme*¹³⁸ comme le proclame d'ailleurs André Boucourechliev dans son *Stravinsky* : « Parler de l'œuvre, n'est-ce pas, d'abord, *parler à l'œuvre* ? »¹³⁹ Une phrase apparemment anodine qui en dit déjà long sur l'implication esthétique que ces découvreurs garderont toujours en ligne de mire, chacun à sa façon. Mais la volonté est la même : l'appel d'une intimité esthétique avec l'œuvre d'art proche de celle évoquée, par exemple, par Mikel Dufrenne : « [l'objet esthétique] porte en lui sa propre signification, et c'est en entrant plus profondément en communion avec lui qu'on la découvre, comme on comprend l'être d'autrui à force d'amitié. »¹⁴⁰

138 Un hommage à peine déguisé à Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.

139 André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 10.

140 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'Objet esthétique*, Vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 292.

Il y a, dans l'appel même, un site qui est non moins appelé. C'est le site pour la venue des choses, présence logée au cœur de l'absence. C'est à une telle venue que l'appel qui les nomme dit aux choses de venir. Il le leur dit en une invite. L'invite convie les choses à se tourner, en tant que choses, vers les hommes, pour être ce qui les regarde.¹⁴¹

141 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, p.23.

7. À voix(es) croisées : des hommes de parole.

Parler. Ce mot, court et tout entier tendu vers l'extérieur, s'est imposé avec urgence dès qu'il s'est agi d'évoquer ces trois personnalités marquantes et atypiques du monde musicologique contemporain, tout en sachant que son évocation pouvait devenir une sorte de lieu commun, lâche et imprécis qui, très vite, desservirait ceux qu'il était censé valoriser. Prendre la parole (et avoir la possibilité de la prendre) est devenue une chose si courante qu'on en oublierait presque que la parole est aussi le récit originel, la marque identitaire de l'humanité qui se proclame enfant de la pensée et de l'émotion. *Parler* est ainsi devenu une ligne oblique et transversale traversant les hommes et leurs corps, qui, loin de se constituer en concept apte à comparer et réunir des personnalités aussi différentes que celles de Schläezer, Souris ou Boucourechliev, est bien plus concrètement un trait d'union qui fait de leurs expériences de musiciens ou de musicologues, un *itinéraire de voi(es)x croisées*. Le propos n'est, ni celui de l'exhaustivité, ni celui de la reconstitution chronologique tant les superpositions historiques sont nombreuses et entremêlées. Simplement, en invoquant cette notion de *parole*¹⁴², nous choisissons une autre voix : celle de la transversalité ou plutôt celle de *l'entrelacs*. Ce motif tressé – que nous écartons volontairement de ses habituelles représentations panthéistes ou spirituelles pour ne retenir que la logique de la figure artistique qu'il suppose – apparaît plus apte à décrire l'entrecroisement ou la superposition que nous évoquions plus haut. Composée de lignes courbes se recoupant entre elles, à l'enchevêtrement inextricable où, cependant, les croisements obéissent à une certaine forme de logique interne, l'image de l'entrelacs nous permet d'envisager la possibilité d'une intimité esthétique et non simplement celle d'une proximité biographique.

Ils avaient, ainsi, en commun une même attitude qui constituait le fondement de leurs nombreuses contributions¹⁴³ : leurs paroles étaient leur vérité et ces paroles n'étaient pas un moyen d'imposer leurs connaissances mais bien celui de découvrir l'autre et d'entrer en contact avec le monde des idées comme avec celui des corps. Ainsi l'oralité marque-t-elle de son

142 Notion qu'il s'agira de définir exactement et plus particulièrement dans le champ musical. Ce sera le propos du dernier chapitre de cet ouvrage.

143 Nous y reviendrons mais signalons que le concept du *moi mythique* élaboré par Schläezer pour différencier l'homme du créateur s'appuie sur la conviction que seul *l'homo faber* a à voir avec l'œuvre, et cet homme qui fait est un *lieu de passage* dans lequel la réalité (externe) acquiert un corps (musical), un homme *parlant* qui agit sans pour cela exprimer. Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 418 cité par Kohler, *op. cit.*, p. 47-49 : « sur le plan général de l'art on n'est que dans la mesure où l'on fait ».

empreinte leurs contributions¹⁴⁴ et leurs personnalités comme le rappelle Jean Starobinski en évoquant la relation entre Georges Poulet et Boris de Schlœzer, se rappelant : « les souvenirs de ces années où [il était] le témoin à Royaumont, à Nice, à Cap d'Ail, des discussions si vives qui intervenaient entre [eux]. Discussions extraordinairement stimulantes et qui [lui] paraissaient surtout ne pas pouvoir prendre fin sur un accord parfait. »¹⁴⁵

Ceux qui les ont connus en témoignent avec un visible attachement mêlé d'un respect inébranlable que ne semblent pas devoir flétrir les années écoulées ou les souvenirs estompés. De ces esquisses, naissent des portraits aiguisés qui reflètent des personnalités fortes, énergiques et passionnées, souvent exigeantes. Des iconoclastes, prêts à tout *essayer* pour combler leur désir d'aventure. Humaine et musicale, elle leur permettra de réunir sans cesse autour d'eux de nombreuses personnalités aussi diverses qu'ils le sont eux-mêmes : ils s'entoureront de musiciens mais aussi de critiques littéraires, de philosophes, d'écrivains ou de poètes... qui gardent, tous, le souvenir de discussions acharnées et de paroles enlevées qui agissaient et vivifiaient. André Souris écrivait d'ailleurs à Schlœzer, suite à une mésentente que nous aurons l'occasion d'évoquer plus loin : « Alors, vous avez raison, tâchons de nous parler plutôt que de nous écrire »¹⁴⁶ et Robert Wangermée¹⁴⁷ montre combien André Souris était « apprécié comme découvreur de musiques ignorées et comme agitateur de la vie musicale. Il était recherché pour sa dialectique subtile dans les débats et colloques. Dans les rencontres amicales, il était le premier à rire, d'un rire énorme et communicatif, de ses propres traits, d'un humour souvent ravageur. Il séduisait de plus larges assemblées par des observations inattendues volontiers provocatrices qu'il mêlait à ses analyses rigoureuses de la réalité musicale. »¹⁴⁸ L'intimité de Boucourechliev et de Roland Barthes, qui prêta sa voix à l'œuvre électro-acoustique *Thrène* composée en 1974 par le compositeur bulgare, est relatée

144 Soulignons la similitude esthétique de cette attitude avec celle de certains formalistes russes comme Andreï Ariev le souligne dans son article, « Des livres, commencés au printemps », *Les Formalistes russes*, *op. cit.*, p. 15-33. Ariev mentionne que pour Chklovski : « La parole libère l'âme de sa tension. » et que « C'est l'oralité qui a, plus que tout, marqué de son empreinte les particularités de son style. » Ariev relève également que dans un essai sur Mandelstam, Chklovski note que « C'étaient des œuvres pour la conversation. » : *ibid.*, p. 18. Et, plus loin que « Sa célèbre méthode par associations a été forgée dans un dialogue brûlant avec son interlocuteur, le public, et l'époque. » : *ibid.*, p. 19. Enfin, « La réalité, pour Chklovski, c'est un système de relations dialogiques en perpétuelle mutation » : *ibid.*, p. 20.

145 Jean Starobinski, « Des niveaux de l'œuvre », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 43.

146 Lettre ms. d'André Souris à Boris de Schlœzer datée du 4 avril 1954 (Bruxelles), Fonds Schlœzer (BSC4), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

147 Robert Wangermée rencontre André Souris à Bruxelles peu avant la guerre. Il a suivi de près toute l'évolution de la carrière du compositeur belge. Son témoignage dans l'avant-propos de l'ouvrage, *A. Souris et le complexe d'Orphée* (*op. cit.*, 1995, p. 9-12) est fondamental car il permet de comprendre le personnage et son esthétique.

148 Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 10.

par Alain Poirier : « Cette distance nécessaire qu'il cultivait avec malice, il la tirait d'une grande culture musicale, littéraire et artistique, acquise aussi au contact de personnalités exceptionnelles, dont celle, on le sait, de Roland Barthes : Du *Système de la mode* aux *Mythologies*, du *Degré zéro de l'écriture* au *Plaisir du texte*, on pourrait déterminer ce parallélisme, voire cette complicité souterraine, entre les deux hommes qui scrutaient et analysaient la matière de leur époque, jusqu'à leur réflexion commune concernant la difficulté de *parler de la musique* ». ¹⁴⁹ Michel Vinaver trace, par exemple, le portrait sensible ¹⁵⁰ de Schlœzer et laisse l'image d'un homme attachant et rigoureux, d'un *anti-ponte* qui « n'imposait pas mais poussait, secouait, défonçait, stimulait. (...) Il s'acharnait à libérer le pouvoir de l'autre » et « aimait mettre en action la pensée de l'autre comme il aimait provoquer la rencontre – collision, mariage – entre la sienne et celle de l'autre. » Tous deux d'origine russe, préoccupés de recherche esthétique et de forme, entretenaient une intime relation faite de discussions et de respect mutuel dans laquelle Vinaver, figure atypique du théâtre contemporain, puisera les fondements même de sa future ¹⁵¹ activité d'auteur et de sa recherche esthétique, peut-être même de sa conception si particulière et si musicale du texte dramatique. Vinaver ne sera pas le seul. Nombreux sont les témoignages d'artistes, de musiciens ou d'écrivains pour qui Boris restera celui qui les a écoutés ou encouragés ¹⁵². Nombreux sont les témoignages où l'on sent une porosité entre complicité et admiration, entre enseignement et partage, si bien que la proximité avec Schlœzer est, pour bon nombre d'entre eux, une source inépuisable de réflexions où, tour à tour, chacun est le maître et l'élève. Ainsi cet autre témoignage de Noël Devaulx : « il n'a cessé d'être mon premier lecteur, et même quand ses yeux l'eurent définitivement trahi, un critique d'une sévérité contre laquelle je me rebiffais fréquemment, mais à quoi je dois d'avoir progressivement épuré mon style » ¹⁵³. Souris et Boucourechliev montreront la même disponibilité et affirmeront, à leur tour, haut et fort, leur mépris pour toute forme de spécialisation comme le souligne Luis de Pablo en relatant certains souvenirs de sa relation avec Boucourechliev : « Quant à moi, ses commentaires sur mes travaux m'ont été précieux : il était un analyste « passionné » (encore quelque chose de rare), dont la rigueur ne devenait *jamais* un jargon inintelligible (rarissime !). Nous échangeons nos CD pour mieux nous connaître. Il m'appelait toujours

149 Poirier, *op. cit.*, p. 10.

150 Michel Vinaver, « Boris de Schlœzer, éléments d'un portrait », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 79-81.

151 Quand il rencontre Schlœzer, Vinaver a une vingtaine d'années et Boris, plus de 70 ans.

152 Voir également les hommages que lui rendent des personnalités comme Célestin Deliege, « Contrepoints à trois voix », *op. cit.*, Georges Poulet, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 29-35, Jean Starobinski, *ibid.*, p. 43-47 ou Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 51-60.

153 Noël Devaulx, « Quelques années de grâce », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 76.

« don Luis », avec un brin d'ironie pour l'affectation de la courtoisie espagnole du XVI^e siècle... »¹⁵⁴

Tous ces témoignages sont émouvants comme le seraient des esquisses à peine ébauchées. Ainsi cette parole est-elle intimement liée à ces êtres et cela, bien plus profondément que ne le laisse pour l'instant entrevoir l'évocation de ces quelques citations. Nous pourrions alors définir ces trois découvreurs comme *des hommes de l'oralité*¹⁵⁵. À la recherche de proximité et d'échange, leurs contributions et leurs écrits musicologiques portent les caractéristiques de cette oralité. Avec elle, ils retrouvaient, nous semble-t-il, le verbe créateur, témoignage et inscription de la présence de l'homme au monde¹⁵⁶. Eu égard à la somme plus que conséquente de conférences prononcées et d'articles publiés dans de très nombreuses revues, la publication effective d'ouvrages musicologiques est quantitativement peu importante comme si l'immédiateté d'une pensée proclamée et partagée leur était davantage familière que son inscription et sa fixation par l'écrit¹⁵⁷, comme s'il s'agissait là de prolonger dans le domaine esthétique et musicologique la vitalité de la pensée en action, restant au plus près de la réalité et espérant éviter tout monolithisme. Ce contact incessant avec un auditoire leur permettra d'être à l'affût de la nouveauté musicale qu'ils ne cesseront de scruter avec un regard pétillant, bien souvent à rebours des idées reçues. Un gage de vitalité qui traverse les modes les plus tenaces et rend leurs contributions, encore aujourd'hui, totalement pertinentes. Il serait difficile de citer toutes les conférences qu'ils ont prononcées, tous les cours qu'ils ont dispensés mais nous tenons, tout de même, à souligner les faits les plus

154 Luis de Pablo à Martine Cadieu, 1^{er} avril 2000. Cadieu, « Esquisse d'un portrait », Poirier, *op. cit.*, p. 50.

155 Ariev, *op. cit.*, p. 18 et 32.

156 Nous ne résistons pas, comme pour faire écho à cette idée, à citer, une fois encore Andreï Ariev : « En analysant le *Phèdre* de Platon, Chklovski soulignait la position de Socrate, son opinion sur la valeur comparée de l'expression écrite et de l'expression orale. « Il estime que les signes constituent non pas une mémoire mais un moyen de se souvenir, et que ce n'est pas la véritable sagesse mais l'apparence de la sagesse. (...) En revanche, la parole, la conversation, ce n'est pas un effort pour se souvenir mais une communication immédiate avec la source de la sagesse – c'est la sagesse elle-même... » » : *ibid.*, p. 20.

157 C'est également ce que souligne Robert Wangermée à propos de Souris : « Mais, de ses études théoriques sur la musique, il n'a laissé que les fragments d'une réflexion générale très cohérente qu'il faut reconstituer en partant d'articles publiés en diverses occasions et de textes manuscrits achevés ou non. » : *op. cit.*, 1995, p. 10. André Boucourechliev écrira sept ouvrages parallèlement à son intense activité de compositeur : Poirier, *op. cit.*, p. 419. Schloezer, quant à lui, rédigera cinq monographies dont quatre sur la musique : deux sont consacrées à des compositeurs : *Scriabine* (1923) et *Stravinsky* (1929) tandis que les deux autres sont des ouvrages esthétiques : *Introduction* (1947) et *Problèmes de la musique moderne* (1959). À cela, il faut ajouter un ouvrage sur *Gogol* (1932). Seul le *Scriabine* sera écrit et publié en russe chez Grani (Berlin). L'édition française verra le jour en 1975. Voir à ce sujet, les précisions apportées par Kohler, *op. cit.*, p. 33-36.

marquants. D'autre part, évoquer ces expériences, c'est aussi évoquer des moments et des lieux essentiels où leurs voix se sont croisées.

Les plus prolixes en matière de correspondance semblent être Schlœzer et Souris. Si la correspondance de Souris a déjà fait l'objet d'une publication¹⁵⁸, celle de Schlœzer est accessible, entre autres¹⁵⁹, à la Bibliothèque Louis Notari (Monaco) grâce à la patiente sauvegarde documentaire que mènera, jusqu'à la fin de sa vie, sa nièce Marina Scriabine¹⁶⁰. Après la mort de son oncle, elle collecte et annote avec un soin et une patience inégalables les documents encore en sa possession¹⁶¹ et témoigne de son attachement à la pensée de Schlœzer qu'elle se fait un devoir de conserver. Le moindre document sera classé, daté, répertorié. Elle réunit un nombre considérable de documents dont la lecture attentive demeure un témoignage essentiel pour comprendre l'homme que l'écriture nerveuse et précise dévoile à chaque page. Ainsi est-il aussi émouvant d'ouvrir ce petit cahier d'écolier acheté à Amélie-les-Bains en 1930, de se familiariser avec ces mots griffonnés et raturés puis d'identifier le manuscrit de *l'Introduction à Jean-Sébastien Bach* que de toucher les couvertures élimées de plusieurs passeports où la permanence administrative de l'état civil se soumet, sous nos yeux, au cours du temps qui altère, *renouvellement après renouvellement*, le visage de Schlœzer. Même sa voix « dense, vibrante, si particulière et inoubliable » est évoquée dans une lettre de condoléances que Natacha Dominique envoie à Mamie de Schlœzer et Marina Scriabine¹⁶². Tout cela est conservé précieusement jusqu'à ces photos enfouies au fond d'un carton que l'on regarde tout d'abord avec surprise puis avec une discrétion toute respectueuse de l'événement. Schlœzer étendu, les yeux clos.

À n'en pas douter, l'homme est bien là.
Et, il écrit.

Chacune de ses lettres est une petite part de sa pensée, un engagement qu'il ne semble pas séparer du regard que, quotidiennement, il pose sur les choses et le monde et que Gaëtan Picon, l'ami proche, le critique engagé, le

158 Wangermée, *op. cit.*, 1995.

159 Wangermée, *ibid.*, p. 279, note 17 : « Diverses lettres de B. de Schlœzer à André Souris dans le courant de 1949 (Archives et Musée de la Littérature [Bruxelles], n° 5436/496 à 507) ».

160 Une partie de la correspondance d'André Souris avec le groupe *Correspondance* a été publiée par Robert Wangermée, *op. cit.*, 2000.

161 Peu avant la fin de sa vie Marina Scriabine lègue ces documents à la Bibliothèque Louis Notari à Monaco. On sait cependant qu'une partie de ces sources (correspondances, écrits, etc....) est perdue suite à la descente que fera la Gestapo chez Schlœzer en 1941. Kohler souligne que le manque de matériel documentaire durant l'époque de la Seconde Guerre Mondiale est également dû au fait que Schlœzer aurait été arrêté comme probable sympathisant de l'URSS : *op. cit.*, p. 15-16.

162 Fonds Schlœzer (BSC0), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

pourfendeur de la culture pour tous¹⁶³, n'avait pas manqué de relever dans son hommage posthume en soulignant que la philosophie du russe « dépasse la musique et l'esthétique pour engager toute 'la vie de l'esprit'. »¹⁶⁴ Ému quand il écrit à sa future femme qu'il nomme affectueusement *Mamie*, Schläezer sait aussi être inébranlable quand il traite avec ses éditeurs ou tranchant quand, à de jeunes ou moins jeunes écrivains, il adresse de fermes critiques. Car « Tous ceux qui l'ont connu gardent l'image de Boris emporté. Boris pestant. Boris fulminant. Il était incapable d'indifférence et, dans certains domaines, d'indulgence. L'objet de ses fureurs ? Tout abandon, toute paresse, toute suffisance. Il ne supportait pas que chacun ne vive pas aux extrêmes limites de ses possibilités. »¹⁶⁵

En 1943, René Leibowitz lui demandera de corriger le manuscrit de son ouvrage *Le Compositeur et son double*. À l'époque, Leibowitz est professeur de composition à Paris et, amoureux des Viennois et du dodécaphonisme, il commence à enseigner et à faire connaître ce langage à de jeunes compositeurs et chefs d'orchestre comme Pierre Claude Helffer¹⁶⁶. Il écrit parallèlement des articles sur le sujet dans la revue *Les Temps Modernes* et, à ce titre, est le premier à importer en France la technique dodécaphonique dont la diffusion aura un impact essentiel sur les compositeurs de la génération de 1925. Schläezer corrigera les épreuves du manuscrit et terminera sa lettre par une remarque acerbe : « Il n'est pas nécessaire pour parler sérieusement de choses sérieuses, pour être logique, rigoureux, « scientifique », de se guinder, de prendre le masque d'une vieille barbe »¹⁶⁷. Les mots sont durs et montrent à la fois l'intransigeance du personnage et son refus de toute dérive théorique. Sa pire ennemie. Comme le souligne Jacques Gérard : « Pourvu d'une culture puisée aux sources de la pensée de tous les temps, ce philosophe véritable obéit spontanément à l'impératif majeur, peut-être au seul impératif de la métaphysique : celui qui exige rien de plus et rien de moins que de rendre explicite toute prise de

163 Gaëtan Picon (1915-1976), essayiste, écrivain critique littéraire et critique d'art s'est engagé aux côtés de Malraux dès les années 30 dans la *Ligue des intellectuels contre le fascisme*. En 1959, il rejoint le tout nouveau Ministère des Affaires Culturelles appelé par Malraux qui s'entoure d'hommes de confiance et d'amis de longue date. Tous deux avaient souvent rêvé de ce que pourraient être ces Maisons de la Culture dont l'implantation départementale est annoncée dès 1961. « Transformer en un bien commun un privilège, tel est le but des maisons de la culture » dira Gaëtan Picon, « 1961. Ouverture de la première maison de la culture au Havre. Les maisons de la culture : au-delà de leur « échec », leur vraie réussite », *disponible via www.culture.gouv.fr/historiques/rubriques/43ans.pdf*.

164 Gaëtan Picon, « Les formes et l'esprit. La pensée de Boris de Schläezer », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 63. Cet article est paru dans *Le Monde* du 7-8 décembre 1969, deux mois après la mort de Boris de Schläezer.

165 Vinaver, *op. cit.*, p. 79-80.

166 Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 8-9. Également, p. 267-290.

167 Lettre ms. de Boris de Schläezer à René Leibowitz datée du 23 décembre 1943, Fonds Schläezer (BSM1), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

position. »¹⁶⁸ C'est au nom d'un certain idéalisme intellectuel qu'il fustige Leibowitz, presque plus par déception que par réelle désapprobation. Ce que met en jeu Schläezer, c'est l'utilisation de la parole et des mots dès lors qu'ils sont au service de la connaissance : vivifiants quand ils demeurent accessibles ; ils n'en deviennent pas moins des instruments de pouvoir dès qu'ils se griment et se cachent derrière le masque de l'encyclopédisme. À terme, c'est bien de la perte du langage et de sa fonction originelle – celle de l'échange – dont il est ici question. Comme on peut l'imaginer, une brouille irréparable entre les deux hommes s'ensuivit.

Parmi toute la correspondance encore consultable à la Bibliothèque Louis Notari (Monaco), les lettres échangées avec Jacques Gérard et André Souris¹⁶⁹ constituent un fonds de toute première importance. Leur consultation permet, sinon de comprendre l'homme, du moins de saisir les pouvoirs que Schläezer accordait à la parole et aux mots échangés.

La correspondance entre Jacques Gérard¹⁷⁰ et Boris de Schläezer consiste en une vingtaine de lettres écrites entre 1950 et 1952. Elles prolongent, dans une sphère plus intime, un débat esthétique qui avait déjà eu lieu entre les deux hommes en 1949 et qui avait fait l'objet de deux publications dans la revue *Synthèses*. À l'origine de ce débat, la notice : *Les Significations musicales et la création artistique. Note à propos des idées de M. Boris de Schläezer sur l'être de la musique* que rédigea Jacques Gérard¹⁷¹. L'objet de cette note est une critique de l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* dans laquelle Jacques Gérard, tout en rendant hommage à la pensée esthétique du russe, passe au crible le bien fondé des trois dimensions de la signification musicale prônées par Schläezer, à savoir le *sens psychologique*, le *sens immanent* et le *sens spirituel*. Si Gérard s'accorde à reconnaître avec Schläezer l'immanence de la réalité musicale, il ne parvient pas, toutefois, à suivre la hiérarchisation de ces différents niveaux de signification dans laquelle le sens spirituel occupe la première place. Le sens spirituel est l'idée concrète de l'œuvre et existe indépendamment de l'auditeur¹⁷². C'est finalement le paradoxe de l'esthétique de Schläezer que Gérard n'accepte pas. Le fait que l'œuvre soit à la fois invention technique, réalité immanente et moyen d'expression. Schläezer s'accordera un droit de réponse sous la forme

168 Jacques Gérard, *op. cit.*, p. 2.

169 Fonds Schläezer (BSC 4), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

170 Le poète et écrivain Jacques-Gérard Linze naît à Liège le 10 septembre 1925, dans un milieu propice à l'écriture : son père est commerçant, mais aussi journaliste et chroniqueur d'histoire locale. Le futur écrivain est le neveu du poète, romancier et critique Georges Linze, chez lequel l'enfant découvre le plaisir de la lecture. Linze a été élu à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises le 14 février 1987.

171 Gérard, *ibid.*

172 Gérard, *ibid.*, p. 4-7.

d'une note de synthèse : *Le Statut de l'œuvre musicale*¹⁷³. Nous ne reviendrons pas sur les termes du débat, sauf à nous engager prématurément dans une discussion approfondie de l'esthétique de Schläezer¹⁷⁴. L'important est de prendre acte que ces réponses officielles, publiées à Bruxelles, se prolongeront de façon plus intime dans ces vingt lettres où les deux hommes se livrent à une joute intellectuelle dans la plus pure tradition de l'esprit courtois. Sans céder facilement du terrain, ils *s'écoutent* et tentent une des choses les plus difficiles : se comprendre, c'est-à-dire se respecter. Leur correspondance dévoile un mouvement progressif de rapprochement tant et si bien que leurs dissensions comptent finalement moins que l'intérêt de l'échange lui-même comme le montrent ces quelques phrases de Schläezer extraites de la lettre n° 15 :

Parviendrons-nous jamais à nous mettre d'accord ? Je l'ignore. À vrai dire, j'en doute, nos positions esthétiques étant en relation avec nos positions métaphysiques. Mais au fond, est-ce cet accord que nous poursuivons, chacun de nous cherchant à convaincre l'autre, à le gagner à ses conceptions ? Je ne le crois pas. Vous non plus probablement. Bien plutôt ces échanges, qui affectent par moment l'apparence d'un combat, nous donnent la possibilité, en confrontant nos idées, de les préciser, de les corriger, de les développer en les gardant ouvertes, accueillantes à certains aspects des choses au début négligés, et, surtout de prendre à l'égard de ces idées quelque recul, de les maintenir à distance, afin de les saisir sous un nouvel angle, dans la perspective précisément où les considère l'étranger, forcément désintéressé et sinon hostile du moins critique.¹⁷⁵

Toute autre est la correspondance avec André Souris consistant en une quinzaine de lettres écrites entre 1947 et 1969. Des fragments de vie interceptés, vestiges d'une tumultueuse amitié et d'une longue collaboration. Leur histoire est celle, intemporelle, des liens toujours ambigus qui existent entre un maître et son disciple et, comme de nombreuses autres relations, la leur subira au fil du temps une certaine érosion due à l'autonomie croissante que Souris prendra vis-à-vis des choix intellectuels de Schläezer. Jusqu'en 1954, leur intimité est forte : Schläezer joue le rôle de conseiller et même de protecteur. Il soutiendra, avec fidélité, André Souris quand celui-ci se froisera avec Albert Richard¹⁷⁶, éditeur de la revue *Polyphonie*. Souris avait été chargé de diriger quatre numéros mais certains soucis liés, notamment, à l'irrégularité de la publication et à la concurrence déloyale provoquée par d'autres revues créées par Richard lui-même, le conduiront à abandonner le

173 Boris de Schläezer, « Le statut de l'œuvre musicale », *Synthèses*, Bruxelles, Éditions Synthèses, 1949.

174 Nous reviendrons sur ces nuances de l'esthétique de Schläezer dans le chapitre 4.

175 Correspondance entre Boris de Schläezer et Jacques Gérard, 1950-1952, Fonds Schläezer (BSC 4, Lettre n°15), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

176 Voir également à ce sujet, Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 269-279.

projet. Les deux hommes rédigeront une lettre de démission commune – Schlœzer ayant lui aussi accepté de collaborer au projet comme directeur de collection. Pas un seul instant, Schlœzer ne faillira et ne mettra en doute l'honnêteté intellectuelle de Souris, pourtant largement mise à mal par l'éditeur. Ainsi sera-t-il dans toutes les lettres de cette époque où leur entente paraît forte et inébranlable. De projets échangés en conseils apportés, ils ne perdent jamais une occasion de s'épauler et de prendre chez l'autre, des avis que l'on devine décisifs¹⁷⁷. Qu'il s'agisse de l'organisation des *Décades de Royaumont* ou des déboires éditoriaux (nombreux) que connaîtra Souris, cette intimité résonne dans chacune de leurs lettres et, dans son hommage posthume de 1981, Boucourechliev ne manquera pas d'y faire référence :

Cette pensée et cette personnalité [celles de Schlœzer] avaient rassemblé autour d'elle un grand nombre de créateurs – musiciens, poètes, écrivains : chez Schlœzer et aussi à Royaumont où, à l'instigation de G. Gadoffre, notre ami présidait aux premiers colloques d'échanges musicaux à thématique véritablement moderne. André Souris, ami intime de Schlœzer et l'un des rares théoriciens d'alors à mettre en pratique une nouvelle « pensée de la musique », Boulez, Pousseur, s'y retrouvaient.¹⁷⁸

Quelques années plus tard, la situation est bien différente. Suite à la publication des *Problèmes de la musique moderne*, Souris adresse à Schlœzer et à Marina Scriabine de sévères critiques musicologiques¹⁷⁹. Il relève, tout au long de l'ouvrage, de nombreuses approximations historiques concernant l'évolution de la polyphonie ou la nature du tempérament égal ainsi que la trop grande généralité des constats techniques et stylistiques qui ne permettent pas une vue détaillée et actuelle de la réalité historique comme le montrent les affirmations quelquefois grinçantes qui suivent :

Il me faut maintenant vous avouer qu'à partir du [paragraphe] IV, je décroche peu à peu, jusqu'à ne plus vous suivre du tout dans la 2^e partie. C'est que, dès la page 65, se multiplient vos étranges références à ce que vous nommez l'histoire, références chronologiques au nombre de 10, une par siècle, et références techniques tellement générales qu'elles englobent parfois plusieurs siècles. J'ai beau faire, si vous me parlez du XVI^e siècle (pour ne pas remonter plus loin) je ne sais vraiment pas à quoi vous faites allusion. Je n'ai

177 « Les deux hommes ne se sont rencontrés qu'au début de 1947, mais, dès leurs premières conversations, des connivences intellectuelles étroites se sont établies entre eux. Schlœzer était davantage formé aux idées esthétiques et philosophiques, Souris avait une connaissance technique plus intime d'un grand nombre de musiques. Ils ont alors noué une amitié solide reposant sur un profond accord intellectuel qui permettait et provoquait entre eux des débats permanents » : Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 237.

178 Boucourechliev, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 19.

179 Voir la correspondance entre les deux hommes à partir de 1954, Fonds Schlœzer (BSC4), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

qu'une modeste connaissance de la musique de ce siècle (environ 3000 pièces), mais elle suffit à m'en donner une vue si variée, si hétérogène, que je ne trouve aucune constante qui puisse le recouvrir tout entier et en même temps le caractériser. Ainsi pour les autres siècles.¹⁸⁰

Cette lettre sévère affectera profondément Schlœzer, si profondément qu'on ne peut s'empêcher de penser qu'il ne s'agit pas, là, d'une simple blessure d'amour-propre. Schlœzer a souvent recherché, comme nous l'évoquions plus haut au sujet de sa relation avec Jacques Gérard, les joutes intellectuelles qu'il affectionnait tout particulièrement car elles lui permettaient de progresser et de mettre en cause ses propres connaissances. Pourtant, la critique de Souris réveille en lui une blessure enfouie au plus profond de son être, une blessure qui ébranle sa confiance car elle lui rappelle à *demi-mots* qu'il n'est pas *réellement* un musicien et un spécialiste de la discipline, paradoxe qui semble être, tout à la fois, sa force et sa fragilité. Une lettre de Souris datée de 1959 montre que, plus de cinq ans après, la blessure est toujours aussi vive et l'incompréhension toujours aussi présente. Suite à la proposition de Schlœzer d'une discussion commune, Souris réitérera une nouvelle fois son jugement. Au-delà de la querelle, c'est bien de territoire dont parle Souris : à *chacun son domaine*, semble-t-il dire à Schlœzer. *Restez sur le vôtre : celui de l'esthétique musicale, rénovez et proposez mais laissez aux spécialistes le soin d'infirmier ou pas la plausibilité de tout cela et surtout accordez à cette réalité musicale d'être l'arbitre empirique de la théorie :*

À ma lettre, vous répondez en ajournant la discussion de mes objections majeures, ce que j'admettrais fort bien si, en même temps, vous ne sembliez supposer que j'aie pu vous lire avec quelque négligence. Quoi qu'il en soit, je vous confirme que mes critiques se rapportent à toute la matière de votre ouvrage, mis à part le 1^{er} chapitre et le début du second. Elles m'amènent à ceci qu'à mes yeux, vous avez échafaudé des théories sur des théories et non sur des faits musicaux. Si j'ai tort, c'est maintenant à vous de me le prouver. Encore faudra-t-il que nous parlions des mêmes choses, et au même niveau technique.¹⁸¹

À partir de cette époque, leur correspondance se fera plus rare. De courtes lettres courtoises et respectueuses de leur amitié passée leur permettront de garder des liens, de plus en plus distanciés. Une des dernières lettres d'André Souris date du 3 septembre 1969, soit quelques mois avant la mort de Schlœzer. Il n'en demeure pas moins que cette correspondance

180 Lettre ms. d'André Souris à Boris de Schlœzer et Marina Scriabine, Bruxelles, 14 mars 1954. Fonds Schlœzer (BSC4), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

181 Lettre ms. d'André Souris à Boris de Schlœzer et Marina Scriabine, Munich, lundi de Pâques 1959, Fonds Schlœzer (BSC4), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

révèle des purs moments de vie, ambigus, contradictoires et passionnés comme le sont bien souvent les *histoires de famille*.

Quoi qu'il en soit, Schlœzer sera un homme de dialogue et c'est grâce à ces échanges qu'il tissera de solides amitiés professionnelles. Dès la publication de son *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, on se réunissait pour en parler à Paris, à Bruxelles ou à Liège comme le relate Célestin Deliège :

Le grand modèle, pour moi, était Boris de Schlœzer. Il nous rendait souvent visite. C'est ce qui arrive quand on vit dans la périphérie. Nous avons reçu à peu près toutes les personnalités musicales du moment, Souris, dans un château de Waterloo en 1948, Froidebise chez lui. Boris de Schlœzer venait très souvent, ayant vécu tout un temps à Bruxelles, comme Scriabine d'ailleurs, il y avait ses assises. Il descendait chez ses cousins les Baucher, rue de Naples, de célèbres architectes ensembliers de l'Avenue Louise.¹⁸²

Cet esprit de convivialité et de libre discussion, Schlœzer le mettra pleinement au service de la musique en organisant deux décades, à Royaumont en 1951 : *La Musique et le cœur* et à Cerisy en 1953 : *Le Musicien dans la cité*¹⁸³. Il y invite de nombreuses personnalités européennes ; certaines rencontrées chez André Souris, aux Conférences du Séminaire des Arts à Bruxelles comme Pierre Froidebise, Étienne Souriau, Marcel Beaufils, André Scheffner, Pierre Boulez et André Boucourechliev. Les Décades de Royaumont et de Cerisy¹⁸⁴ prolongeaient l'esprit de celles créées à l'Abbaye de Pontigny par Paul Desjardins (1859-1940) qui, dès 1905, en avait fait un centre culturel et intellectuel de grande envergure. Profondément porté par un projet européen de libre circulation des idées, Paul Desjardins avait fondé, en 1892, l'Union pour l'Action Morale, un ordre militant et laïque traitant des événements politiques, culturels ou religieux ou des faits de société, avec la volonté de servir la démocratie et la paix¹⁸⁵. À Pontigny, autour d'un noyau dont les principaux membres sont André Gide, Charles Du Bos, André Malraux, Roger Martin du Gard, François Mauriac, André Maurois, Paul Valéry, Paul Desjardins prolonge son projet, invitant successivement des hommes très divers, originaires de tous pays, pour discuter librement de sujets philosophiques, littéraires ou plus sociologiques¹⁸⁶. En 1953, sa fille Anne Heurgon-Desjardins (1899-1977) remettra en état le château de Cerisy et continuera l'œuvre de son père y organisant,

182 Deliège, Decroupet et Nicolas, *op. cit.*

183 Kohler, *op. cit.*, p. 305-309.

184 Après Pontigny, les Décades se dérouleront, de 1952 à nos jours, à Cerisy-La-Salle après deux périodes transitoires : de 1942 à 1944, pendant la guerre, elles s'exileront aux États-Unis et rejoindront, de 1947-1952, l'Abbaye de Royaumont.

185 En 1905, l'Union pour l'Action Morale devient l'Union pour la Vérité.

186 L'ensemble de ces sources est disponible sur le site <http://www.ccic-cerisy.asso.fr>.

dans le même esprit, des retraites de dix jours où se retrouvaient des personnalités des Arts et des Lettres. Et il est étonnant de constater que c'est justement cet esprit de libre-échange des idées et de dialogue qui est le plus souvent évoqué dans les nombreux témoignages que l'on peut lire à propos de l'ambiance qui règne, toujours, plus de cinquante ans plus tard, à Cerisy¹⁸⁷. Tous sont unanimes, l'esprit de Pontigny demeure. Aller à Cerisy, c'est un peu retrouver les sources d'un vaste projet humaniste fondé sur la fécondité du dialogue et de la parole comme stimulation de la connaissance. Parmi tous les témoignages qu'il nous a été donné de lire, nous avons particulièrement été sensible à celui d'Hélène Cixous. Par son évocation d'une convivialité enracinée dans le métissage et l'exil, son témoignage semble prolonger la réalité de Schlœzer qui fut contraint de quitter définitivement la Russie après la Révolution de 1915 :

La table de Cerisy, – avec ses nombreuses tables virtuellement rondes, – est le foyer de ces rencontres fatidiques. Nous qui, pour la plupart, sommes gens sans maison-de-famille séculaire, gens de récence, d'immigration, gens aux racines séparées de l'existence, gens sans propre terre nous voilà pour un temps héritiers et recommenceurs. Porteurs d'une fidélité illimitée pendant une dizaine de jours.¹⁸⁸

Schlœzer découvre Pontigny très tôt, dès 1923. André Gide, Jacques Schiffrin et Léon Chestov seront également au rendez-vous. Ces rencontres seront l'occasion pour Schlœzer d'entamer une fructueuse collaboration avec Schiffrin : traduction commune de *La Dame de Pique* de Pouchkine en 1923 et direction de la traduction des œuvres complètes de Chestov aux Éditions de La Pléiade fondées, la même année, par l'éditeur russe¹⁸⁹. Schlœzer s'est déjà fait une solide réputation de traducteur et sa passion pour la littérature russe qu'il gère parallèlement à ses activités de musicologue et de critique littéraire le conduira, en 1926, à accepter la direction de la première collection Gallimard consacrée à la jeune littérature russe¹⁹⁰. Et, les souvenirs de ces années marquées par l'esprit de Pontigny et de Desjardins persisteront

187 « Cerisy, les témoignages », disponible via www.ccic-cerisy.asso.fr/témoignages.html.

188 « Cerisy, les témoignages », *ibid.*

189 Jacques Schiffrin, né à Bakou en 1894, diplômé en Droit à la Faculté de Genève, s'installa à Paris après-guerre. Amateur de littérature, il créa en 1923 les Éditions de la Pléiade. Le jeune éditeur publiait des livres de luxe illustrés d'auteurs français (Green, Maurois, Tardieu, Valéry...) et de classiques russes (Pouchkine, Tolstoï, Tourgueniev). Ce fut pour lui l'occasion de se lier à un certain nombre d'auteurs proches de la *N.R.F.*, comme Paul Desjardins et André Gide. Les Éditions de la Pléiade furent ensuite reprises par la *N.R.F.* en 1933. Schiffrin en resta le directeur jusqu'en 1941, année de son exil à New York, victime de l'antisémitisme de l'époque. Dès son arrivée en France dans les années 20, Jacques Schiffrin poursuivit un but, celui de rendre la littérature mondiale accessible au plus grand nombre. Source : <http://www.gallimard.fr>.

190 Cette collection s'intitule « *Les Jeunes russes* » : *ibid.*

dans l'œuvre de Schlœzer. De cette simple constatation, ne tirons pas de conclusions trop hâtives mais, force est de constater que le souvenir de ces réflexions toujours ouvertes et curieuses l'orientera davantage vers un mode d'écriture moins fixe et plus *inachevé* que la lourde monographie, acte symbolique d'une pensée contenue et maîtrisée, établie et institutionnalisée. Ce goût pour l'oralité contaminera significativement la forme de ses écrits. La profusion, la quantité et la diversité des articles publiés sont impressionnantes¹⁹¹. Et il suffit de le lire pour se rendre compte combien sa pensée est toujours aussi proche de nos préoccupations. Qu'il s'agisse de sa réflexion sur la création, sur la réalité musicale, sur la forme... Nous entendons cette parole non comme un témoignage classé et étiqueté, autant dire canonisé, mais comme une parole toujours agissante. N'est-ce pas là le privilège des *esprits modernes*, celui-là même que revendiquait André Boucourechliev, en *parlant*, il est vrai, de Beethoven ? Une proximité que n'ont pas manqué de souligner les compositeurs de la jeune génération avec en tête de liste ce même Boucourechliev, Henri Pousseur ou Pierre Boulez qui ont trouvé dans l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach*, une justification de leur démarche et un soutien sans condition que Schlœzer leur accorda jusqu'à la fin de sa vie¹⁹². Cette proximité est toujours là, d'autant plus présente qu'elle paraît être le porte-parole de maintes œuvres musicales, des plus anciennes aux plus contemporaines car cette parole révélée, certes, au contact des œuvres les plus audacieuses de la première moitié du XX^e siècle ne leur est pas contingente. Au-delà de cette contemporanéité historique et après soixante ans d'existence, l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* est aussi, et bien simplement, une introduction à la musique.

Pourtant, cette proximité ne va pas de soi et accéder à cette pensée est chose d'autant plus difficile que l'éloignement paraît faire écho au bon sens populaire qu'un proverbe aussi galvaudé et elliptique que le célèbre *loin des yeux, loin du cœur* révèle. Schlœzer est décédé en 1969, depuis près de quarante ans. Sa contribution officielle et régulière à la réflexion esthétique s'amenuise à la fin des années 50 quand il décide, en partie pour des raisons de santé¹⁹³, de se retirer de la *N.R.F.* Schlœzer a été oublié. Comment pourrait-il en être autrement alors même que certains de ses ouvrages sont

191 Voir la liste exhaustive des articles de Schlœzer publiés en français à partir de 1922 dans l'ouvrage de Kohler, *op. cit.*, p. 369-383.

192 Boucourechliev, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 17-24.

193 La notice biographique de *Cahiers pour un temps* souligne également la volonté de Schlœzer de consacrer les dernières années de sa vie à des réflexions plus philosophiques et métaphysiques : « Ses dernières œuvres en témoignent. En 1964 paraît, dans le *Mercur de France*, une étrange nouvelle : « Rapport secret » [dont le texte intégral se trouve dans ce numéro spécial de *Cahiers pour un temps*, p. 89-110]. C'est un conte philosophique où se pose la question de la conquête de l'immortalité dont le prix serait la désincarnation. 1969 voit une nouvelle œuvre d'imagination, un roman : *Mon nom est personne*, bâti également à partir d'une réflexion philosophique : le rapport entre la création et la « réalité ». » : *op. cit.*, p. 12.

d'ores et déjà introuvables comme ceux sur Scriabine et Stravinsky¹⁹⁴, que ce sera certainement le cas de l'*Introduction* dont la dernière réédition date de la fin des années 70, que ses nombreux articles n'ont pas encore fait l'objet d'une publication synthétique ? Comment pourrait-il en être autrement alors même que le titre de son ouvrage le plus connu masque la réalité de son contenu de façon presque étonnante ? La figure mythique de Jean-Sébastien Bach le conduira à un questionnement esthétique et philosophique. Schløezer reste, pour bon nombre de musiciens et musicologues, un penseur légèrement désuet, attaché aux cinquante premières années du XX^e siècle. Ne serait-il, finalement qu'un *passer* entre deux siècles ?

André Souris rencontre Schløezer à Bruxelles¹⁹⁵ et très vite une forte intimité les réunit. Comme Schløezer qui est, à l'époque, le représentant d'une nouvelle voie musicologique, André Souris défend avec ferveur la possibilité d'une exploration « des musiques libérées des contraintes académiques. »¹⁹⁶ Robert Wangermée ouvre l'avant-propos de *La Lyre à double tranchant*, ouvrage consacré aux écrits sur la musique et le surréalisme de Souris, par quelques phrases révélatrices : « il se fait que sa curiosité et son exigence l'ont conduit à se comporter en spécialiste dans des domaines très divers de l'activité musicale et parfois extra-musicale »¹⁹⁷. Cette volonté se manifestera dès 1945, à la fin de la guerre, quand André Souris commence à écrire « régulièrement sur la musique (...) à l'occasion de commentaires aux programmes des « concerts clandestins » qu'il avait organisés sans les soumettre à la censure allemande. »¹⁹⁸ Ses cycles de conférences prononcées au Séminaire des Arts à Bruxelles de 1945 à 1946 attendront plus de vingt ans avant d'être publiés sous la forme d'un essai qui s'intitulera *Conditions de la musique*¹⁹⁹. Comme l'est l'ouvrage de Schløezer, cet essai reste un *modèle de pénétration du phénomène musical*²⁰⁰. Souris souhaitait mettre la réflexion musicologique à la portée du plus grand nombre et acceptait, pour cela, la nécessaire vulgarisation de la réflexion musicologique. Il faut le rappeler, ces conférences ne s'adressaient pas uniquement à des musiciens mais plus généralement à de jeunes étudiants qui se destinaient aux disciplines artistiques²⁰¹. Le choix de Souris sera celui d'une parole libre et

194 Si l'ouvrage sur *Scriabine* a fait l'objet d'une traduction en français en 1975, Boris de Schløezer n'a jamais donné son consentement pour la réédition de son ouvrage sur *Stravinsky* : Kohler, *op. cit.*, p. 35. Voilà donc plus de trente ans que l'ensemble de son œuvre est difficilement accessible.

195 Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 45-46.

196 Ce que souligne Wangermée, « Avant-propos », *op. cit.*, 2000, p. 5.

197 Wangermée, *ibid.*

198 Wangermée, *ibid.*, p. 7 et *op. cit.*, 1995, p. 217-237.

199 Jacquot, *op. cit.*, 1976, p. 9-12 et Wangermée, *ibid.*, p. 5-10.

200 Wangermée, *ibid.*, p. 7.

201 « Au début du mois d'août 1944, dans les derniers jours de l'occupation allemande, une association sans but lucratif est constituée à Bruxelles sous le nom de « Séminaire des arts ».

accessible, explorant les dimensions les plus élargies de la *réalité musicale*, celle-là même que recherchait Schlœzer. Ainsi le musicologue belge ne limite-t-il pas la compréhension de l'œuvre à l'analyse de la seule partition mais place cette réalité écrite au centre d'un réseau quasi écologique formé par le compositeur mais aussi l'interprète et les auditeurs. Annonçant les recherches sur les médiations musicales telles qu'elles se développeront plus tard²⁰², il défendait une approche directe et sensible du musical qu'il concevait davantage dans sa dimension perceptible que dans sa dimension écrite, influencé en cela par la *Gestalttheorie*²⁰³. Et cette option pédagogique possède l'immense mérite de renouer avec la dimension sonore, véritable trait d'union entre les musiciens et les amateurs, trace perçue, fondamentalement ouverte si nécessaire vers des réflexions plus théoriques. La démarche de Souris est fondamentalement concrète car elle confère à la dimension auditive une place de toute première importance comme le souligne Robert Wangermée : « Souris voulait se centrer de la manière la plus concrète, sur la vie des formes, l'étude des styles et des œuvres, en partant de la matière sonore telle qu'elle est perçue par l'auditeur »²⁰⁴. Les témoignages à ce sujet sont nombreux, comme celui de Jean Jacquot²⁰⁵ :

Comme il ne s'adressait pas aux seuls musiciens, il se devait d'éviter un vocabulaire trop technique. Il posait des questions préalables à toute initiation, les questions les plus simples, celles aussi auxquelles il est le plus difficile de répondre : relation des instruments et des formes, fonction du langage musical, démarche du créateur. Il partait d'une réflexion sur la perception de l'univers sonore pour examiner en terminant les rapports du musicien au monde, de la musique à l'existence, et proposait une conduite humaine bien éloignée de l'esthétisme pur.

Et plus loin :

Ce qui frappe d'ailleurs dans ses causeries, c'est l'étendue des perspectives, qu'atteste le choix des exemples donnés à l'audition. Extension aux musiques extra-européennes, aux traditions non-écrites, mais aussi aux œuvres du Moyen âge et de la Renaissance. En provoquant ce dépaysement par rapport au répertoire habituel des concerts, il mettait en évidence la relativité du système tonal qui servait à un enseignement sclérosé d'unique référence.

Son but est de « donner au Palais des Beaux-Arts un cycle de cours portant sur l'esthétique, les arts plastiques, la musique, la littérature et le cinéma », à l'intention « des artistes et des amis des arts désireux de compléter et d'entretenir leur culture générale ». Le Séminaire voulait aussi « devenir un centre vivant où les artistes et le public pourraient communier dans l'admiration du Beau sous toutes ces formes. » » : Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 217.

202 Citons simplement l'ouvrage d'Antoine Hénion, *La Passion musicale. Une Sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1999.

203 Wangermée, *ibid.*, p. 218-220.

204 Wangermée, *ibid.*, p. 218.

205 Jacquot, *op. cit.*, 1976, p. 10-11.

L'œuvre publiée d'André Souris provient, presque en totalité, de conférences qui resteront à l'état de manuscrits et qui seront réunies, après sa mort, par Jean Jacquot et Robert Wangermée²⁰⁶. Et, à la lecture de ces nombreuses miniatures musicologiques ou esthétiques habitées par l'instantané et le fugitif, la proximité et la chaleur, ce relatif inachèvement leur donne la valeur inestimable d'un savoir toujours accessible. Car l'expérience affleure à chacune des pages et ne verse que très peu dans un discours professoral²⁰⁷. Souris conduit le lecteur, en toute confiance, vers un savoir proposé comme un stimulant de la pensée. Plus de trente ans après la mort de son auteur, l'œuvre de Souris doit également être envisagée comme une contribution pédagogique tant elle interroge directement les conditions de la transmission du savoir. Ces conditions de la musique sont aussi celles d'une appropriation personnelle que la proclamation du savoir se doit de susciter et d'accompagner.

Peut-être est-ce là leur plus grande force comme leur plus grande faiblesse ? La voix de l'auteur y est toujours présente et elle ne ménage pas ses éclats comme le montre cette citation, particulièrement révélatrice :

L'histoire étudie et transmet l'œuvre musicale comme un document ; elle peut classer, établir des rapprochements, s'étonner d'une audace, constater une influence. Elle décrit les particularités d'un style, trace avec précision son évolution, donne aux étapes d'une civilisation musicale les qualificatifs de primitive, classique ou décadente. Mais elle demeure toujours en dehors de l'enceinte fermée de l'œuvre en tant que structure vivante, elle est impuissante non seulement à nous l'expliquer, mais même à nous en rapprocher.²⁰⁸

Ainsi les démarches habituelles de tout musicologue (classer, élaborer des méthodes...) ne lui sont-elles jamais apparues essentielles et, au-delà des controverses que suscite inévitablement une telle position, Souris défend une certaine forme d'appropriation du musical. Celle du *rapprochement* et de la

206 Jean Jacquot signera la publication des *Conditions de la musique*, *op. cit.* et Robert Wangermée, quant à lui, se chargera de rééditer ces *Conditions de la musique*, épuisées depuis longtemps et augmentées de nouveaux textes : *La Lyre à double tranchant*, *op. cit.* La même année, il publiera *André Souris et le complexe d'Orphée*, portrait exhaustif du compositeur et point esthétique sur l'implication de Souris au mouvement surréaliste.

207 Par exemple et au hasard des *Conditions de la musique* : « Il y aurait une longue étude à entreprendre sur les rapports que la musique entretient avec son écriture. À regarder les choses avec suffisamment de naïveté, il apparaît déjà bien étrange que la musique se puisse écrire. Et si l'on compare ensuite la vie concrète de l'univers sonore avec le système de signes qui prétend le représenter, l'on ne peut qu'être frappé des insuffisances de ce système, de ses infidélités et même de ses trahisons. Au point que l'étude de la notation musicale serait peut-être plus profitable, pour la connaissance de la musique, si elle était poursuivie dans un sens négatif c'est-à-dire qu'au lieu d'interroger la notation sur ce qu'elle représente, il y aurait intérêt à l'interroger sur ce qu'elle ne représente pas. » : *op. cit.*, 1976, p. 36.

208 Souris cité par Poirier, *op. cit.*, p. 228.

rencontre avec les œuvres considérées comme des organismes vivants, fondamentalement ouverts. Vision quasi *écologique*, au plus près de la réalité, que nous avons déjà soulignée et qui ne prendra jamais la forme d'une théorie statique. Souris sera toute sa vie un des acteurs les plus passionnés et les plus militants de la vie musicale du moment, cherchant sans relâche à bousculer les habitudes comme le montre le programme des concerts qu'il organise à l'Institut des Hautes Études en 1944²⁰⁹. À cette occasion, il entreprend « de mêler dans un programme des œuvres de différentes époques – notamment contemporaines – et de faire ressentir leurs parentés spirituelles selon un projet esthétique original »²¹⁰, doublant ainsi l'histoire sur son propre terrain et élargissant, de fait, la définition même de la musicologie. Pourtant, Souris n'a jamais négligé l'histoire. Bien au contraire. Simplement, il lui paraissait bien souvent plus essentiel de donner le goût et de susciter l'envie, de provoquer le questionnement et de tenir compte de la diversité de l'environnement sonore qui entoure, au quotidien, le monde vécu. Pour preuve, la notice du programme imprimé des concerts clandestins de 1944 :

Il existe entre les œuvres d'art des affinités qui ne sont point inscrites dans les canons d'un style, des parentés profondes qui se révèlent à travers les temps, en dépit des usages et du temps lui-même. Cette vue n'est guère contestée, mais l'on semble hésiter à lui donner une forme concrète, tant nous sommes soumis aux cadres de l'histoire, aux hiérarchies qui en dérivent. L'expérience, pourtant, vaudrait d'être tentée, qui réunirait, sans souci primordial d'ordre chronologique, des œuvres choisies en vertu de propriétés ou de tendances qui leur soient communes. Éclairées et regroupées selon des perspectives à la fois très particulières et très naturelles, elles révéleraient, sans doute, des vertus encore inconnues. L'on y verrait, par exemple, des créations récentes prolonger leurs échos jusque dans un passé fort lointain – et d'anciens ouvrages se présenter à nous sous un air familier.²¹¹

C'est en 1957 qu'André Boucourechliev prend la relève de Schlœzer à la *N.R.F.* et débute une activité de chroniqueur et de critique. Ses nombreuses collaborations dans de multiples revues, aux Rencontres de Darmstadt, au Festival de Royan ou aux concerts du Domaine Musical sont évoquées par Jean Ducharme dans son esquisse biographique²¹² et il n'est donc pas nécessaire de revenir sur l'ensemble de ces données historiques. Certains faits sont cependant éloquents et les extraire de cette source

209 Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 221-225.

210 Wangermée, *ibid.*, p. 221.

211 Wangermée, *ibid.*, p. 222. Pour consulter le programme de ces concerts, *ibid.*, p. 221-225.

212 Ducharme, « Esquisse biographique », Poirier, *op. cit.*, p. 17-26. Poirier, « Ecrire sur la musique », *ibid.*, p. 225-240.

documentaire pour les mettre en corrélation avec les choix de Schläezer ou de Souris permet de mieux comprendre leur filiation.

Boucouchliév naît en 1925. L'entre-deux siècles tumultueux et la première Guerre Mondiale appartiennent à une autre réalité que la sienne éloignée déjà de celle vécue par Schläezer et, dans une moindre mesure, par Souris. Si le bouillonnement de la création artistique et la volonté de défaire l'histoire des traditions par l'affirmation de la modernité a débuté dans le champ musical avec Debussy, Stravinsky et Schönberg²¹³, la situation n'est plus tout à fait la même dans la seconde partie du siècle. Ces nouvelles expériences que Schläezer et Souris défendront avec conviction, plaidant leur cause avec la volonté de soutenir le progrès en art, sont devenues des héritages. La marche du progrès, inéluctable, est acceptée comme telle par les compositeurs de la *génération de 1925* comme Boulez ou Stockhausen qui, forts de ces innovations, pousseront à l'extrême ces explorations : « Le but explicite est de s'attaquer davantage aux outils du langage qu'à la possibilité de la communication. (...) Les jeunes compositeurs se tournent moins vers les problèmes des rapports avec la société et le public que les expériences sur le langage »²¹⁴. Ils défendront une modernité exigeante, symbolisée par le mythe de Darmstadt²¹⁵. La rupture paraît assumée et c'est vers l'avenir détaché de son passé immédiat que se tourneront les compositeurs de cette génération, revendiquant le droit d'être à leur tour les tenants d'une seconde avant-garde plus libre et plus adulte. Tout en prêtant sa voix et son geste créateur à la défense de ces nouvelles perspectives du langage musical, Boucouchliév adoptera une attitude moins tranchée, cherchant la réconciliation plutôt que l'opposition comme s'il avait la crainte des positions trop uniformes, trop statiques à l'image de son projet compositionnel oscillant entre un langage postwébérien, une prédilection pour le chromatisme, la musique électroacoustique et la poétique de l'indétermination. Sa double activité de compositeur et d'*écrivain de musique* le conduira à observer un certain recul, reliant obstinément le présent et le passé, se permettant une constante relecture de l'histoire – Poirier parle à ce propos d'une véritable obsession²¹⁶ –, *dé-rangeant* à son tour le champ musicologique.

213 Voir à ce sujet Jean Molino, « Technologie, mondialisation, tribalisation. Un Survol rétrospectif du XX^e siècle », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, op. cit., 2003, p. 69-86. Mario Baroni, « Naissance et décadences des avant-gardes », *ibid.*, p. 89-112 et Philippe Albèra, « Tradition et rupture de tradition », *ibid.*, p. 113-135.

214 Baroni, *ibid.*, p. 103.

215 Hermann Danuser, « 'L'école de Darmstadt' et son mythe », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, op. cit., 2003, p. 264-282.

216 Poirier, « Ecrire sur la Musique », op. cit., p. 229.

Comme le note Jean Ducharme :

André Boucourechliev s'engage, dès ses premiers écrits, aux côtés des compositeurs de sa génération. Il défend avec ferveur et perspicacité la musique électronique et, surtout, le sérialisme et ses développements. Il contribue à les faire comprendre et apprécier du plus grand nombre. Il explore le territoire musical américain et nous fait immédiatement partager ses nouvelles richesses. Ses propres *Archipels* opèrent un rapprochement et procèdent d'un double héritage – américain et européen. Boucourechliev restera très attaché aux compositeurs et aux œuvres fréquentés au début de sa carrière ; des articles rédigés ou réédités quelques décennies plus tard en font foi. Berio, Boulez, Brown et le « premier » Stockhausen demeurent. À l'écoute de son temps, Boucourechliev s'emploie à découvrir et promouvoir. Au cœur de l'action créatrice, il retrace des trajectoires remarquables, propose des bilans provisoires,²¹⁷ synthétise ses réflexions et nous les communique avec générosité.

Tout comme Schläezer ou Souris, ses nombreux articles porteront souvent la trace et la fragilité de l'oralité. Il aimait interroger et s'interroger. Bien souvent, il n'hésitait pas à faire part de ses propres questionnements comme le rapporte François Nicolas :

J'aime me rapporter à cette pensée d'André Boucourechliev en sa singularité, qui porte désormais pour moi le signe non seulement de sa cohésion mais surtout de sa voix, de ses intonations, de son corps et de ses gestes.²¹⁸

Ses écrits sont également le fruit de rencontres et de hasards, d'amitiés au long cours et d'admiration réciproque. Ainsi cette parole agissante ne se conçoit-elle pas en dehors du réseau humain qui entoure nécessairement l'œuvre musicale : les interprètes et le public sont intégrés de plein droit dans le processus de création et forment une chaîne humaine sans laquelle nulle vie ne pourrait lui être accordée. Boucourechliev prolonge ainsi les propositions de Roland Barthes ou d'Umberto Eco mais également celles de Souris, concevant l'œuvre au centre d'un environnement mouvant fait de conduites multiples, toutes plus essentielles les unes que les autres. Ne disait-il pas : « Entre la surcharge affective et le fantasme de l'« objectivité », il y a une zone que l'interprète doit labourer, sous peine de mort de l'œuvre. »²¹⁹ Il ne laissera jamais le discours théorique s'imposer mais préférera bien souvent laisser la parole aux compositeurs ou aux interprètes comme en témoigne la vaste enquête intitulée *La Musique sérielle*

217 Ducharme, « André Boucourechliev et ses contemporains », Poirier, *op. cit.*, p. 251.

218 Nicolas, « Définir la musique ? », Poirier, *op. cit.*, p. 263.

219 Boucourechliev, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 20. Voir à ce sujet « Boucourechliev et ses interprètes », Poirier, *ibid.*, p. 267-398.

*aujourd'hui*²²⁰ qu'il conduira en 1965 pour la revue *Preuves*. Il réalisera de nombreux entretiens avec plus d'une trentaine de compositeurs, allant chercher l'information là où elle est la plus éloquente et, sans imposer un discours stéréotypé, se fait le porte-parole des doutes et des désillusions qui surgissent en Europe plus de dix ans après l'adoption de la série. Nous ne résistons pas à reproduire dans son intégralité une citation du compositeur bulgare. Elle montre, plus que nous ne pourrions le faire, combien la démarche esthétique de Boucourechliev, comme celle de Schlœzer, fait fi des discours empesés et des théories toutes faites, combien elle est elle-même une parole qui ne vit et ne comprend son rapport au monde que dans le dialogue et l'échange. À la lecture des lignes qui suivent, la proximité avec Souris et Schlœzer paraît évidente. À propos des œuvres ouvertes, il disait :

Ces « musiques en action » qui, lançant un défi aux notions d'unité et de structures auxquelles nous sommes habitués, sont-elles pour autant privées de cohésion interne ? Nous n'avons plus affaire à un réseau d'éléments de langage répondant à un commun dénominateur comme dans la musique classique ou la musique sérielle. L'absence d'une telle référence, la nature hétérogène du langage où s'insèrent, parfois brutalement, des « objets trouvés », citations ou images, déconcertait profondément le public. Néanmoins, il nous semble qu'un facteur d'unité profonde existe là – celui précisément, de l'« action » humaine. Au premier niveau, c'est l'interprète, l'« opérateur » qui soude les innombrables facettes d'un langage éclaté, leur donne élan et direction. Au second niveau, plus décisif encore, c'est l'auditeur lui-même. À lui le dernier mot, à lui d'espérer la synthèse finale de ces forces multiples superposées et enchaînées. C'est, en dernière analyse, lui que l'on investit de cette *liberté responsable* qui est l'air où respirent les « œuvres en action ». Et il ne peut les pénétrer, moins encore les juger, que s'il accepte d'assumer cette investiture – s'il accepte d'*agir*.²²¹

Tout cela serait bien incomplet si nous n'évoquions les analyses musicales qui s'intitulaient *L'Archipel sonore* et qui étaient diffusées en 1989 par FR3 et la Sept, élaborées avec l'ami de toujours, Jean-Pierre Burgart à qui Boucourechliev dédiera sa dernière œuvre, *Trois Fragments de Michel-Ange* (1995). Elles sont, à notre sens, un symbole de cette parole agissante qui souhaitait offrir, au plus grand nombre, un accès à la tradition musicale européenne en choisissant pour cela des œuvres clés du répertoire : Bach, Beethoven, Bartók, Monteverdi, Debussy, Stravinsky... Ces choix sont aussi ceux de Boucourechliev, miroirs de ses propres passions musicales : des madrigalistes italiens à la musique de son temps. Sans

220 Voir Ducharme, *op. cit.*, p. 242-244.

221 Poirier, *op. cit.*, p. 238. Cette citation a été extraite de *Musiques en action*, Compte rendu du Festival de Royan 1970, NRF, 1970.

oublier bien entendu, celui qu'il considérait comme le moderne par excellence : Beethoven. Il est toujours émouvant de le voir commenter, analyser avec des mots simples ces œuvres marquantes. Nul besoin de la partition. L'interprète est là, répondant à ses questions et prolongeant ses commentaires. Et la musique résonne. Et l'œuvre devient soudain plus cohérente, d'une cohérence toute musicienne. L'oreille, mise en condition par ces explications préalables, suit pas à pas le déroulement de l'œuvre, vit ses moindres développements et accidents et, brusquement les questions s'envolent tant on a l'impression de saisir, même subrepticement, une forme vivante qui se construit dans l'acte même de la perception. Cette cohérence ne prétend pas accéder à l'exhaustivité d'une analyse technique identifiant, comme le ferait un archéologue, toutes les subtilités harmoniques et les prouesses d'écriture. Boucourechliev laissait cela aux spécialistes et aux enseignants en mal de légitimité. Seul lui importait le sens commun du musical, cette temporalité qu'il a recherchée tout au long de ses écrits et qui lui semblait être le trait d'union entre les hommes et les œuvres. Un trait d'union quasi fraternel s'adressant à l'oreille devenue un instrument à part entière de compréhension et d'appropriation du monde.

Peut-être est-ce pour cette raison que Boucourechliev revendique dans ses écrits, un droit : celui d'*interpréter*. Comme le souligne Martine Cadieu : « J'ai relu plusieurs fois le livre sur Beethoven. Boucourechliev avait le don de vous glisser à l'intérieur de l'autre, de sa pensée »²²². Et il est un fait que ses ouvrages et ses articles²²³ sont des essais dont le plus éclairant est, sans doute, son ouvrage de 1991 : *Essai sur Beethoven*. Boucourechliev l'aimait tout particulièrement, lui réservant une place à part²²⁴. Écrit plus de vingt-cinq ans après le *Beethoven* de 1963, cet essai est une monographie plus intime et plus personnelle aussi où le compositeur assume plus que jamais ses prises de position : éloignant toute neutralité et objectivité, il revendique le droit « de faire part d'une réflexion sur la musique de Beethoven. »²²⁵ Au fil des pages, se mêlent les dimensions esthétiques, historiques et même sémiotiques dans la mesure où la musique y est définie comme *système de différences* se structurant lors de l'acte de perception, prolongeant en cela la réflexion conduite depuis les années 60 :

Beethoven, aujourd'hui, ne cesse de me poser de nouvelles questions ou du moins, de me suggérer des approches différentes. Concentrées comme naguère – et peut-il en être autrement ? – sur la modernité du compositeur, déterminante de l'histoire musicale que nous vivons. Mais plus directes et

222 Cadieu, *op. cit.*, 2002, p. 31.

223 Boucourechliev, *op. cit.*, 1963 et *op. cit.*, 1991. Voir également à ce sujet, l'article de Poirier, *op. cit.*, p. 225-240.

224 Boucourechliev, *op. cit.*, 1991, p. 11-13.

225 Boucourechliev, *ibid.*, p. 12.

plus fermes sur l'essentiel, sans doute aussi plus farouches à l'égard des idées reçues et des pieux sentiments dont la glose beethovénienne fut si longtemps – et reste encore souvent – tributaire.²²⁶

Cette modernité, l'organisation de son *Beethoven* la suggérait déjà, bien plus sûrement que ne pourraient le faire de longues explications, car elle est celle de l'économie de moyens. Ce fait est bien connu mais il convient, pourtant, de le rappeler tant il est représentatif de l'attitude de Boucourechliev. Inversant l'ordre habituel de toute biographie, à savoir l'étude de la vie avant celle de l'œuvre, Boucourechliev libère l'œuvre et rompt de fait avec toute une tradition psychologisante et sentimentaliste héritée du XIX^e siècle car, dit-il : « ce n'est pas lui mais un autre Beethoven qui est l'auteur de ses chefs-d'œuvre. »²²⁷

Il faut donc retourner aux œuvres elles-mêmes, affirmera-t-il et ce conseil écarte la sphère artistique d'une vocation illustrative que toute une frange de l'esthétique hétéronome lui a, depuis longtemps, assignée *de facto*. En réaffirmant l'immanence et l'autonomisation de l'art et du sensible déjà suggérée par Lessing puis Goethe²²⁸, Boucourechliev rénove l'analyse musicale. Et il poursuit : « En les abordant dans leur réalité sensible, approcher autant que possible le langage du musicien dans ses structures vivantes, tenter de dégager ses lignes de force, ses pouvoirs nouveaux d'ordonner le temps. Périlleuse entreprise... »²²⁹

L'œuvre isolée de son contexte biographique, de ses réseaux d'influences et des rapports productifs subordonnant l'acte créateur à des contingences extérieures.

L'œuvre libérée, donc.

Et singulière.

Prête, comme il le disait lui-même, à cheminer dans les consciences...

Plus qu'un disciple, Boucourechliev sera un *continueur*²³⁰ qui se chargera de prolonger les perspectives esthétiques, pédagogiques et musicologiques ouvertes par Schlœzer et Souris. Il réalisera une synthèse et la

226 Boucourechliev, *op. cit.*, 1991., p. 11.

227 Boucourechliev, *ibid.*, p. 13. Cette position est très proche du concept de *moi mythique* développé par Schlœzer.

228 Ces remarques sont essentielles car elles nous permettront de tracer la *généalogie* esthétique de ces découvreurs. Voir Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

229 Boucourechliev, *op. cit.*, 1963, p. 13.

230 Ducharme qualifie, quant à lui, Boucourechliev de *porteur* : « Avant-propos », À *l'Écoute*, *op. cit.*, p. 9. C'est également le titre d'un article paru dans *Le Courrier musical de France* (32), 4^e trimestre 1970 et reproduit dans le même ouvrage, p. 19-32.

dépassera, il réunira la théorie et la pratique de la musique à la lumière de sa propre symbiose, celle qui est la marque de sa personnalité : l'écrivain de musique et le compositeur sont parvenus à dialoguer.

Écrit. Le mot n'a pas trait ici à la matérialité d'une écriture : la plupart de ce qui s'imprime n'est pas écrit, mais, au mieux, rédigé, ou simplement consigné. À l'inverse, un texte peut s'écrire, et s'écrit, dans l'esprit de son auteur sans encre ni papier, avant toute notation. Écrire, c'est former mentalement avant de la consigner, ou chemin faisant, une texture de mots et de pensée : improviser, cela peut être déjà écrire.

L'écriture s'entend. Bien que *tacite*, l'écrit ne s'adresse pas aux seuls yeux ; sur la page où il gît, il semble une parole figée, en attente du regard qui l'illuminera, mais aussi d'une voix et d'un souffle qui l'animeront. Lisant du regard, nous l'entendons s'articuler en nous ; il semble que le poème se profère de lui-même avec une voix sans timbre qui peut-être n'est pas la nôtre, mais celle de ce « je » qui serait *un autre*, la réplique dans le lecteur de ce « moi mythique » qui, selon Boris de Schlœzer (et André Boucourechliev), est, dans le créateur, le véritable et seul auteur de l'œuvre.²³¹

231 Jean-Pierre Burgart, « La poésie sans les mots », Poirier, *op. cit.*, p. 146.

8. Itinéraire de voix(es) croisées : des hommes dépayés.

Engagés corps et âme, ces hommes l'étaient et la parole n'était pas un moyen d'imposer leurs connaissances mais bien celui de découvrir l'autre par l'œuvre et d'entrer en contact avec le monde des idées comme avec celui des corps. Regroupés, ici, sous l'égide de la notion de *parole*, ces auteurs sont des *parleurs* insatiables qui ont proposé une autre manière de toucher la *réalité musicale*. Des parleurs pour qui, à l'image de Stefan Zweig, « la vie est la substance de l'art ; et l'art est le regard qui plonge au cœur de la vie. »²³² Et leurs paroles ne seront jamais restées lettres mortes. Écrites ou orales, polémiques ou consensuelles, discutables parfois, elles seront toujours portées par une grande sincérité qui n'élève pas pour autant Schlœzer, Souris et Boucourechliev au rang d'hommes exceptionnels, enfermés dans une tour d'ivoire à la pureté immaculée. Simplement, des êtres pour qui la transmission va de pair avec le ton, le choix et le partage des mots, pour qui « Faire connaître, expliquer, (...) c'est intervenir »²³³, comme en témoignera Boucourechliev, en 1946, en créant à Sofia « une brigade d'interprètes se produisant dans les usines pour les ouvriers. »²³⁴

Schlœzer, Souris ou Boucourechliev ne s'enferment jamais dans de longs monologues, qui ne les intéressent pas. Leur inlassable désir de découvrir cette parole au sein des œuvres les poussera à être, eux-mêmes, des *êtres de parole*, à témoigner et à dire jusqu'à inventer un territoire sans frontière qui en fait des voyageurs au long cours, ouverts à de multiples rencontres. Rendre vivante la connaissance, la mettre coûte que coûte à la portée de tous sans caricature outrancière, mais en restant au plus près de la réalité restera peu ou prou, tout au long de leurs multiples activités, leur principal engagement. Car cette lignée est avant tout une lignée de *parleurs engagés* refusant tout concept galvanisé qui gît à force d'être enfermé, toute parole relâchée qui se perd à force d'être déversée, comme en témoigne Jean Ducharme à propos de l'action déjà évoquée que mène André Boucourechliev vis-à-vis des musiques électroacoustiques et sérielles : le compositeur affirmait « avoir voulu faire de la critique engagée dans le combat de sa génération »²³⁵. Le souci de *migration* perpétuelle entre les hommes, les

232 Stefan Zweig, *Amok ou le fou de Malaisie*, Préface de Romain Rolland, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 9.

233 Picon, « Les formes et l'esprit », *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 63.

234 Ducharme, op. cit., p. 19.

235 Ducharme, *ibid.*, p. 21.

styles ou celle *des œuvres à travers le temps et les consciences*²³⁶, les réunira. Alain Poirier souligne la remarquable attitude d'André Boucourechliev vis-à-vis de la musique électronique et « il retiendra sa capacité à ouvrir des voies nouvelles et inouïes, sans jamais chercher à la particulariser : parler de musique électronique, c'est parler de musique tout court. »²³⁷ Jean Jacquot, à son tour, rappelle qu'André Souris « se révèle ouvert à tout ce qui était valablement nouveau dans les idées et dans les œuvres »²³⁸ et Robert Wangermée que « Ceux qui ont connu Souris ont remarqué qu'il a toujours été sensible aux nouveautés de toutes sortes : au fil des années, la *Gestalttheorie*, l'existentialisme, le structuralisme, la linguistique post-saussurienne, Levi-Strauss ou Bachelard ont nourri sa conversation et sa pensée. En musique, il a été particulièrement attentif aux indices de nouveauté qui surgissaient en dehors de son environnement immédiat ; il les a captés et utilisés : souvent, il a pu ainsi jouer un rôle d'initiateur et de vulgarisateur. »²³⁹ Tandis que Gaëtan Picon, rend hommage à la *grande disponibilité pour le nouveau libéré de l'histoire* de Boris de Schläezer²⁴⁰. Une ouverture qui deviendra, par exemple, pour Boucourechliev, le sens même de sa poétique musicale²⁴¹ à l'heure où elle fait également écho chez de nombreux intellectuels et artistes comme Umberto Eco, Luciano Berio ou Roland Barthes, tous intimes du compositeur bulgare, à la recherche d'une esthétique moins dogmatique et d'une parole libérée où les inflexions, certes changeantes, sont l'indice de « ce qui est en train de se taire », de « ce grain sonore qui se désagrège et s'évanouit »²⁴².

Des êtres pour qui ce voyage-*rencontre* est lié avec l'entièreté de leur corps. Nomades et sédentaires, Schläezer, Souris et Boucourechliev font, à peine leur carrière esquissée, l'expérience de *l'exil*... Politique pour Schläezer et Boucourechliev, esthétique pour Souris, cet exil laissera des blessures profondes mais permettra l'éclosion de personnalités pleines de

236 Poirier, *op. cit.*, p. 241.

237 Poirier, *ibid.*, p. 9.

238 Jacquot, « Avant-propos », *op. cit.*, 1976, p. 11.

239 Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 8.

240 Picon, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 61.

241 Voir à ce sujet, le chapitre « Boucourechliev et la forme ouverte », Poirier, *ibid.*, p. 55-140 et notamment l'article de Ducharme, « Clefs pour l'ouverture », *ibid.*, p. 55-117. Ainsi, parlant de la rencontre entre A. B. et Umberto Eco et de l'esthétique de l'ouverture du début des années 60 : « l'œuvre ouverte » apparaît comme l'aboutissement d'une évolution des formes et comme le reflet d'une conception du monde, sous le signe non plus de la *nécessité* mais de la *possibilité* dont témoignent tous les domaines de la pensée, de la science et de la culture contemporaines, et que l'artiste traduit, pour sa part, dans la structure même de son œuvre. » : *ibid.*, p. 61. Ou encore Burgart, Poirier, *ibid.*, p. 154 : « À l'opposé, *Lit de neige*, témoigne de ce désir de l'ouvert, qui, me semble-t-il, est au cœur de la pensée et de la poétique d'André Boucourechliev. »

242 Barthes cité par Cadieu, Poirier, *ibid.*, p. 40.

relief, cosmopolites et polyglottes. On voit déjà ce qui se dessine derrière ce constat : cette parole qui les constitue et qu'ils ont recherchée a-t-elle à voir avec des événements biographiques ou psychologiques ? Question difficile à poser car implicitement elle fait l'hypothèse d'un lien créé par une nécessité, d'un lien causal qui apparaît, à première vue, bien simpliste. L'exil serait-il l'unique cause, l'unique explication de ce qui semble être, plus qu'un état d'esprit, un véritable regard sur le monde ? Comment affirmer, sinon sur la base de notre propre conviction, que, de cela, il n'en est rien, qu'il ne s'agit pas d'une simple corrélation biographique mais d'une expérience bien particulière qui forge les esprits comme les regards ? Comme le souligne Pierre Boulez à propos de Pierre Souvtchinsky : « l'exil aiguise le regard et forge une perspective à la fois plus dégagée et plus engagée, en maintenant l'analyse et le point de vue dans un état perpétuellement transitoire. »²⁴³ Comme Schlœzer lui-même qui, s'interrogeant sur l'origine de toute réflexion philosophique, la rapproche dans le sillage du philosophe et ami, Chestov, de l'offense et de la réaction d'une âme blessée par la réalité²⁴⁴.

Regard, point de vue que la parole révèle en les refigurant, leur *voyage-rencontre* sera aussi celui de l'expérience singulière d'une musicienneté métissée.

Réfugiés russe et bulgare, Schlœzer et Boucourechliev²⁴⁵ resteront toute leur vie des apatrides même si le sol français, très vite accueillant et fertile, pansera la douleur de la perte de terres aimées, violentées et inaccessibles. Comme bon nombre d'intellectuels, Schlœzer quittera définitivement la Russie en 1920²⁴⁶ mais son souvenir restera présent grâce à la pratique de sa langue maternelle aux inflexions si caractéristiques qu'il aimait tant parler et traduire²⁴⁷. Toute sa vie, Boucourechliev continuera à lire les auteurs romantiques allemands dans le texte et c'est seulement quatre ans avant sa mort qu'il reverra sa terre natale, la Bulgarie restée présente toutes

243 Pierre Boulez « Préface. Figure d'exil », *Pierre Souvtchinsky. Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 9.

244 Kohler, *op. cit.*, p. 41. Kohler fait référence à l'article sur Chestov de Schlœzer daté de 1932 et publié à la *N.R.F.*

245 Comme bien d'autres après la Révolution, Schlœzer quitte la Russie en 1921 pour regagner la France. Il ne sera naturalisé que dans les années 50 et gardera longtemps son passeport Nansen de réfugié russe : Fonds Schlœzer (BSCO), Bibliothèque Louis Notari, Monaco et Kohler, *ibid.*, p. 15-16. Boucourechliev, bénéficiant d'une bourse d'études du gouvernement français quitte la Bulgarie en 1948, fuyant par la même occasion la radicalisation du régime politique. Il deviendra citoyen français en 1956 : Poirier, *op. cit.*, p. 20.

246 Kohler fait référence à un voyage de Schlœzer en Russie en 1967 tout en précisant le peu d'informations existant à ce sujet : *ibid.*, p. 17. En 1968, il participera également à deux colloques sur la Russie à Aix-en-Provence et à Cerisy, *ibid.*, p. 325-332.

247 Voir à ce sujet, son très bel article : « En marge d'une traduction », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 139-152.

ces années²⁴⁸. Loin de leurs pays d'origine, ils auraient tout aussi bien pu faire l'expérience d'un exil intérieur pareil à celui que leur imposait la radicalisation des régimes politiques russe et bulgare et que semble souhaiter Schlœzer quand il se rendait, dans les années 40, au couvent des Bénédictins d'En-Calcat à la recherche de recueillement et de silence²⁴⁹. Mais il n'en sera rien et, toute leur vie, ils n'auront de cesse de transmettre et de témoigner comme pour inscrire ou asseoir l'espace *sans-lieu* qui les constitue...

... Comment ne pas voir dans cette quête incessante la transfiguration poétisée de l'engagement que la fuite ne leur a pas permis de mener ? Comment ne pas y voir le signe de leur fidélité à ces terres natales, le contrat tacite passé avec elles ? Témoigner et agir en attendant le retour car, un jour ou l'autre, le voyageur revient sur ses pas. Pour Schlœzer et Boucourechliev, ce retour sera différé et transfiguré, une errance forte, curieuse et ludique où la douleur de l'abandon et de l'exil devient une manière de vivre et de dire le monde et sa réalité artistique. Comme le souligne Pierre Souvtchinsky, la pensée de Schlœzer est une « pensée vivante, vécue, inquiète, interrogative, précise, juste et subtile » où il s'agit de « penser contre soi »²⁵⁰, comme pour garder les yeux ouverts et jouir intensément de chaque instant du voyage entrepris sans oublier pour autant l'origine désespérée et pourtant fondatrice de ce voyage.

La situation est différente pour Souris et son exil sera d'un tout autre ordre. Esprit ouvert et curieux, tourné vers les avant-gardes du début du siècle, rejetant très tôt toute forme d'académisme, il rejoint, en 1925, le mouvement surréaliste belge et adopte ses idéaux révolutionnaires et subversifs, se plaçant ainsi sous la protection de Paul Nougé et de René Magritte. Son ralliement, pourtant, l'isolera de la vie musicale belge²⁵¹ et de

248 « Un jour nous parlons de Mahler ; il aimait les grandes forêts que le vent incline... Quels paysages André avait-il traversés dans son enfance ? Il me parla des vacances à Borowetz, dans les montagnes de Rila, il rêvait des chemins obscurs entre les sapins... Quelles voix avait-il entendues ? voilées, dévoilées... Celles de sa tante, Dora Boucourechliev, qui lui enseigna le piano ? Les chants folkloriques collectés par le grand-oncle Anguel en Macédoine bulgare du Sud ? Les poèmes dits en français par sa mère, les prières orthodoxes dans la cathédrale ? Il y avait en lui ce désir de revoir son pays. Il y retournera une fois en 1993... » : Cadieu, Poirier, *op. cit.*, p. 30.

249 Dans les années 40, Schlœzer domicilié à Amélie-les-Bains où il a trouvé refuge, obtient un sauf-conduit pour se rendre à l'Abbaye d'En-Calcat près de Toulouse : Fonds Schlœzer (BSC0), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

250 Notice biographique MGG, Bärenreiter vel Kassel.

251 Au sujet de l'adhésion d'André Souris au mouvement surréaliste bruxellois jusqu'à son *excommunication*, voir Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 61-216. Voir également, *La Lyre à Double Tranchant*, *op. cit.*, 2000, p. 5-10. « Les ambitions même du projet ont souvent paralysé Souris au moment de composer. Des lettres, des pages de journal donnent maints témoignages de ses hésitations, de son accablement devant la difficulté de traduire effectivement en expressivité nouvelle tout ce qu'il aurait voulu faire dire aux notes de musique. » : *ibid.*, p. 6. Et plus loin, parlant des textes surréalistes de Souris, Wangermée note : « Ces textes ont contribué à l'écarter d'un accès à des fonctions importantes dans la vie musicale

ses premières vocations : la direction d'orchestre et la composition. La suite est bien connue. En 1936, Souris est écarté du mouvement surréaliste après une condamnation sans appel formulée par Paul Nougé²⁵². Loin de l'amoin-drir, cette exclusion sera salvatrice : elle le conduira à renouer avec sa carrière de chef d'orchestre, à reprendre la composition et à s'intéresser avec passion et sous un angle différent au discours sur la musique. De cette période, datent de nombreux articles qui deviendront, en 1966, les *Conditions de la musique*. Bien entendu, André Souris n'est pas un apatride comme le sont Schläezer et Boucourechliev. Il n'a jamais connu l'expérience douloureuse d'être coupé de ses racines et de sa terre natale et c'est par conviction qu'il renonce temporairement à ses premières activités lorsqu'il rejoint le mouvement surréaliste. Mais la conviction n'efface pas toujours l'éloignement. Durant dix années, Souris met en suspens sa liberté de créateur en acceptant de la contrôler. Au service de représentations et d'idéaux, de mots d'ordre et d'expressions, il rompt avec l'esthétique du progrès qu'il découvre, jeune musicien, en écoutant la musique de Stravinsky²⁵³. Comme d'autres, comme Schläezer et Boucourechliev, ce sera un véritable choc esthétique dont il s'éloignera pourtant, happé par d'autres envies, d'autres expériences. Cet éloignement n'est-il pas, alors, une forme d'exil hors de ses terres natales avec lesquelles il renouera aussitôt son exclusion prononcée ? Des terres natales chargées, à leur tour, de l'expérience du voyage : il n'oubliera pas le surréalisme et son enseignement : ses écrits, souvent subversifs, toujours en rupture avec les institutions, en témoignent²⁵⁴.

Les hommes ne sont pas les mêmes. Pas plus que les situations. Pourtant, ces hommes ont fait l'expérience du voyage. Chacun à sa façon a vécu et appris de cette expérience. Leur souci de métissage et de migration n'en est-il pas ainsi la marque ? On l'a déjà dit : leurs contributions sont

belge de cette époque. Il a dû gagner sa vie en dirigeant des fanfares et des chorales d'amateurs et en enseignant dans des académies de musique de sa région natale de Charleroi. » : *ibid.*

252 En fait, André Souris avait accepté, en 1935, de diriger « une « messe des artistes » à la mémoire d'Henry Le Bœuf, administrateur général de la Société Philharmonique, au mépris des règles de discrétion, voire d'anonymat qui, selon Nougé, devaient s'imposer aux surréalistes. C'est par la publication d'un pamphlet très violent qui le prenait pour cible que son exclusion du « Groupe surréaliste en Belgique » sera annoncée au public en janvier 1936. » : Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 6.

253 « Cependant, après avoir entendu aux Concerts Pro Arte, animés par le Quatuor du même nom et Paul Collaer, des œuvres récentes d'Igor Stravinsky, telles que *L'Histoire du soldat*, les *Pièces pour Quatuor* et *l'Octuor pour instruments à vent*, au début de 1925, il révisé fondamentalement sa manière d'écrire et, sous l'influence de Stravinsky, il compose un *Choral et marche* pour deux trompettes et deux trombones qu'il sous-titre « opus 1 » pour marquer sa sortie de l'orbite debussyste. » : Wangermée, *op. cit.*, 2000, p. 5.

254 Jacquot note également : « À cet esprit, il est toujours demeuré fidèle, et il n'a pas ménagé les signes de complicité aux surréalistes d'une génération nouvelle. » : *op. cit.*, 1976, p. 9-10. À propos de sa fidélité au surréalisme, voir Wangermée, *ibid.*, 1995, p. 371-406.

diversifiées ; leurs investigations nombreuses à l'image de la profonde mutation que vivent le monde et le discours artistique dès le début du XX^e siècle. Leur testament est aussi celui de leur engagement quasi politique face à la musique et à ses institutions car ils avaient, très tôt, pressenti combien une parole se perd à demeurer enfermée. En souhaitant parler des hommes et des œuvres, en les actualisant coûte que coûte avec, en tête, la volonté inébranlable de les mettre à la portée du plus grand nombre, ils rejoignaient en cela bien d'autres utopies comme celle qui a pu présider à la création des maisons de la culture initiée par Malraux et Picon dans les années 60²⁵⁵. Lors du discours inaugural qui célébrait l'ouverture de la première maison de la culture au Havre en 1961, Malraux précisait, en ces termes, ses objectifs :

Elle [la maison de la culture] exclut la spécialisation (...) et abrite toutes les formes de culture sous tous leurs aspects. (...) Elle n'a pas pour souci d'organiser l'enseignement même des arts, et donne toujours le pas à l'œuvre. La confrontation qu'elle suscite est directe, évite l'écueil et l'appauvrissement de la vulgarisation simplificatrice, et se fait évidemment aux risques réciproques des parties mises en présence. (...) La première forme de ce qu'on appelle d'ordinaire, par un mot d'ailleurs magique, « l'initiation » aux arts, est une rencontre intime.²⁵⁶

Schlœzer, Souris et Boucourechliev ont, chacun à sa mesure, cherché le moyen de témoigner le plus simplement possible de la réalité de la création artistique et en cela, ils ont nécessairement accepté la part de vulgarisation qui accompagne un tel choix. N'ont-ils pas d'ailleurs été, très tôt, les témoins et les acteurs de cette nouvelle répartition de la culture qui marquera le dernier tiers du XX^e siècle ? N'ont-ils pas prolongé l'idéal des Lumières et son utopie de partage des connaissances ? Difficile de le dire mais ces quelques mots de Boucourechliev écrits à propos du Festival de Royan, permettent de le penser :

La question de l'avenir d'un festival comme Royan se trouve néanmoins posée pour la première fois en termes d'alternative et de choix. Ou bien cette manifestation optera pour le succès facile, pour une avant-garde entrée dans l'*establishment* et vouée à plus ou moins court terme à la sclérose, ou bien elle gardera sa mission de prospective (celle-là même qui fit sa renommée)

255 En 1959, le Général De Gaulle créait Les Affaires Culturelles. « Quatre mois après sa nomination comme Ministre d'Etat chargé des affaires culturelles et avant même la constitution du ministère, Malraux annonçait qu'avant trois ans chaque département aurait sa Maison de la Culture. Sept seulement rayonnaient pleinement à son départ en 1969. (...) Plus de quarante ans après, le but que lui assignaient en profondeur Gaëtan Picon et André Malraux était atteint. » : www.culture.gouv.fr

256 André Malraux, « 1961. Ouverture de la première maison de la culture au Havre. Les maisons de la culture : au-delà de leur « échec », leur vraie réussite », *op. cit.*

confrontant œuvres et hommes en mouvement dans la périlleuse aventure d'une création *réci-proque*. (Royan 1970)²⁵⁷.

Défendant l'accessibilité, la diffusion et la diversification des connaissances, ces hommes ont aussi rêvé d'un espace transsocial où la culture se permettrait de descendre *dans la rue* et de se dire avec simplicité et exigence²⁵⁸ comme le met particulièrement en lumière l'action de Souris. Pour les Concerts Clandestins, il s'atèle à *cultiver l'oreille* ; dans ses conférences au Séminaire des Arts, à abolir la frontière entre compositeurs et mélomanes, spécialistes et non-spécialistes.

Parler pour témoigner et mettre en commun. Parler pour transmettre un événement vivant à une infinité de personnes comme le propose la notion de *générations successives* maintes fois évoquée par le compositeur bulgare²⁵⁹. Parler et écarter ainsi les résonances galvaudées, élimées ou tressées de contradictions qu'a pris, de nos jours, la notion de communication. L'idée d'un art comme *espace partagé* qui s'imposera dès les années 70 grâce aux nombreuses expériences d'artistes contemporains comme Fred Forest semble faire écho à leur positionnement musicologique. Il s'agira alors de rendre inlassablement présent le passé car cette accessibilité devient une fenêtre sur le monde et porte, au-delà des frontières, le témoignage de ces pensées en action, gage d'une profonde tolérance humaine et intellectuelle qui semble, à son tour, faire écho à la réalité nécessairement métissée qui est la leur.

257 Poirier, *op. cit.*, p. 232.

258 Voir à ce sujet, l'excellent dossier *Discussion autour de la notion de Culture de Masse* réalisé par Véronique Campa avec l'aide de Atsuko Tanaka Séminaire de Communication Interculturelle et Internet. Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO). Paris 2002-2003, *disponible via semioweb.msh-paris.fr/escom*.

259 « Car le Beethoven d'hier, celui d'aujourd'hui et celui de demain ne sont ni ne seront le même. Il n'y a pas une « vérité » de Beethoven, écrivais-je déjà en 1963, mais une chaîne mouvante de témoignages dont la totalité – infinie – constitue cette vérité, insaisissable. D'où l'obligation de témoigner soi-même, de forger un chaînon, parmi d'autres. » : *op. cit.*, 1991, p. 12.

L'homme dépaycé, arraché à son cadre, à son milieu, à son pays, souffre dans un premier temps : il est plus agréable de vivre parmi les siens. Il peut cependant tirer profit de son expérience.²⁶⁰

260 Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996, p. 24.

9. Territoires européens : Paris, Moscou, Saint-Pétersbourg, Bruxelles, Sofia.

Comme nous le constatons précédemment, ces trois hommes sont aussi les garants d'une mémoire et d'un regard : ceux que les Lumières allemandes ou les avant-gardes du début du XX^e siècle portèrent sur la notion de forme en art. Et c'est ainsi qu'il nous faut évoquer maintenant le territoire qu'ils se sont approprié et sans lequel cet itinéraire de voi(es)x croisées n'aurait tout simplement pas de sens. Là encore nul déterminisme, nulle relation de cause à effet. Seule la volonté de relier leur action respective à des *milieux intellectuels* et à des *territoires culturels*. Des *lieux*... Car ces découvreurs sont parvenus à habiter une terre qu'ils ont rendue fertile, sorte de terreau inconscient et esthétique ; alchimie et contrepoint aux entrelacs que nous évoquions au début de ce chapitre et qui rappellent que ces hommes ne sont pas nés *n'importe où* et *n'importe quand*. Et cette mémoire peinte symboliquement en 1945 par René Magritte, ils la portent en eux comme une présence du passé, chargée d'émotion en même temps qu'ancrée dans le présent.

L'axe le plus évident à tracer est celui qui réunit Schläezer et Souris. Tous deux sont nés à la fin du XIX^e siècle dans une Europe en pleine mutation. Ainsi cette lignée musicologique prend-elle sa *source* au tournant des XIX^e et XX^e siècles, point névralgique inaugurant une période intense de révolutions sociales et culturelles, théâtre d'une effervescence artistique hors du commun dont nous mesurons encore aujourd'hui toute l'ampleur. Dès la fin du XIX^e siècle, les artistes remettent en cause les lois apparemment inébranlables de la figuration du réel et bouleverseront une nouvelle fois l'histoire du rapport de l'homme au monde. Cette période de recherches intenses inaugure, à l'image des bouleversements que connaissent les mathématiques et la physique de Poincaré et d'Einstein, un intérêt nouveau pour la forme libérée des contraintes académiques et de son mode objectif de représentation du monde. Le premier tiers du XX^e siècle, faut-il le rappeler, est une période fondamentale de l'histoire de la modernité, tant les révolutions politiques suivent de près les remaniements dans le domaine du savoir, de la linguistique et de l'art. Le monde tourne, le monde change et ce qui apparaissait comme des évidences toutes naturelles ne reçoit plus l'assentiment des artistes, ces scrutateurs, pourvoyeurs visionnaires d'un nouvel imaginaire. Comme d'autres, Schläezer et Souris choisiront de questionner l'œuvre musicale *de l'intérieur* et leur *modèle de pénétration du musical* relevé par

les compositeurs de la génération de 1925 deviendra pleinement efficient dans la seconde partie du XX^e siècle. Comme le soulignait Jean Paulhan à propos du cubisme : « Au lieu du comment, le pourquoi. Et peut-être plus loin : mais qu'est-ce donc le monde et de quoi il est fait ? »²⁶¹, ils chercheront le *pourquoi* de l'œuvre musicale. Ils extrairont, ainsi, l'esthétique musicale classique de la sphère expressionniste en suggérant un retour au musical et à sa spécificité²⁶². Ces rénovations, Boucourechliev, compositeur avant tout, se chargera de les appliquer concrètement au domaine de l'analyse musicale avec la limpidité que l'on sait.

Leur pensée est celle d'une Europe en pleine construction, attirée par le nouveau et la migration des cultures. Comme celle d'autres artistes et intellectuels, elle trouvera hors de ses terres d'origine un lieu d'élection et une terre d'accueil : Paris, qui en favorisera l'éclosion et la diffusion. Leurs origines nous conduisent donc à évaluer un vaste territoire : celui qui relie la Russie, la Bulgarie, la Belgique et la France, et à rappeler brièvement des histoires européennes qui sont celles d'une formidable attirance pour *le nouveau libéré de l'histoire*. Des histoires, évoquées ici, pour tisser d'autres entrelacs et renforcer encore la cohérence de cette *autre musicologie*. Car l'esprit qui habitera leur pensée est, d'une certaine façon, celui, cosmopolite, du défi que l'art lança au monde au début du XX^e siècle. Les mouvements d'avant-garde artistiques, contemporains de profondes mutations sociales, ont ainsi forgé des esprits critiques et libres. Les conférences de Souris au Séminaire des Arts de Bruxelles, la brigade d'interprètes créée en Bulgarie par Boucourechliev, ainsi que la volonté de Schlœzer de croiser les discours artistiques, sont quelques faits exemplaires de cet esprit si particulier : celui de la fronde et de la subversion, du décadage permanent et du recul théorique. Volonté intemporelle de faire coïncider spéculation et action. Paroles de proximité, du mouvement et du changement, du devenir aussi. *Esprit révolutionnaire...* Le leur n'est pas celui de la destruction ou de la table rase, de l'amnésie ou de l'aveuglement, mais celui de la mémoire : celle de cette culture bouillonnante et spéculative dont ils sont les héritiers et qui les conduira, peut-être même inconsciemment mais en tout cas presque naturellement, à cultiver leur regard et à développer un goût immodéré pour les contradictions et les remises en cause. Avec urgence, ils s'efforceront de

261 *L'Aventure de l'Art au XX^e siècle*, op. cit., p. 7.

262 « Une telle lignée, nous la qualifions comme celle de la « conscience interne », par opposition à l'exclusivité d'une « matière » qui serait « positivement » explicable « en extériorité ». Dans le domaine des idées, elle s'ouvre sur la dimension propre et intérieure du sujet, sur sa conscience, sur son inconscient, pour impliquer ensuite la psychologie de la forme, le rapport de l'être au temps et le structuralisme. Du point de vue des arts, elle interroge la relation entre le sujet et l'objet sur voie d'impression, d'expression profonde, réintroduisant à son tour les dimensions de la forme, du temps et de la structure » : Gilles Boudinet, *Des Arts et des idées au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9.

réviser certaines idées reçues et mèneront, dès leurs premiers écrits, une véritable croisade esthétique contre l'idée communément répandue qui veut que la musique soit expression sonore des sentiments du compositeur et rêve imaginaire de ceux de l'auditeur. Prolongeant d'une certaine façon les affirmations d'Edouard Hanslick en pleine période romantique, ils s'attacheront à dénoncer les apories et les impasses de cette esthétique hétéronome avec en ligne de mire la même volonté de rénover la musicologie. La signification musicale est avant tout *présence*. Présence d'une forme singulière et organique pour Schlœzer qui, dès 1951, organisera à Royaumont une Décade autour de la relation entre *La Musique et le cœur*, histoire de faire le point et de se reposer quelques questions essentielles²⁶³. Présence du *dialogue du créateur avec la matière sonore* pour Souris²⁶⁴ qui rappellera ainsi l'urgence qu'il y a à rénover certaines idées reçues, traditions subjectivistes venues d'un lointain héritage esthétique, devenues au fil des années de rassurantes conventions d'écoute et d'analyse. Boucourechliev éprouvera le besoin de revenir une dernière fois sur ce débat dans son ouvrage de 1993 : *Le Langage musical*. Question pour lui si cruciale qu'il l'aborde dès les premières pages, espérant d'emblée étouffer les inévitables réticences qu'elle ne manquerait pas de soulever. Portant ainsi la parole que d'autres avant lui avaient déjà proférée²⁶⁵ :

La musique a-t-elle, comme le langage parlé, un sens ? La réponse (affirmative) allait naguère de soi, assortie de toutes sortes de connotations fantaisistes. Aujourd'hui elle tourmente bien des consciences et nous fait vivre dans un malentendu permanent. C'est que cette notion de sens est maniée par la musique de façon assez perverse ; l'auditeur, pour se douter qu'elle n'est pas littérale, comme dans le langage parlé, fait comme si elle l'était, s'efforce même, encore et toujours, d'attribuer à la musique des significations plus ou moins précises. Qu'en revanche, le véritable sens de la musique lui soit immanent, qu'il renvoie à la musique elle-même où il est illusoire de vouloir chercher du rationnel, provoque des résistances, quoique cela soit vrai et d'autant plus vrai que se trouve ainsi soulignée l'absolue singularité du sens de chaque œuvre. Mais ce modèle trop pur se trouve subverti par d'autres éléments, par certains codes, certaines figures, voire par certains gestes sonores et par les réactions que ceux-ci suscitent chez l'auditeur. Réactions variables d'un sujet à l'autre, voire d'une écoute ou même d'une heure à l'autre, à des éléments que l'on confond avec le sens.²⁶⁶

263 On notera lors de cette Décade, l'intervention de Pierre Boulez : « *L'intellectualisme est-il une tare en musique ?* » : Fonds Schlœzer (BSC 4), Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

264 Souligné par Jacquot, *op. cit.*, 1976, p. 11.

265 Voir également à ce sujet l'article de Souris : « Les correspondances (La conception du monde) », *op. cit.*, 1976, p. 102-107.

266 Boucourechliev, *op. cit.*, 1993, p. 10.

Et cette *parole-témoignage* sera aussi celle de la nostalgie et du souvenir : témoigner pour se souvenir de leurs terres natales, berceau européen d'une incroyable force créatrice. Être révolutionnaire coûte que coûte. Peut-être, pour assumer paradoxes et contradictions ?

Paris.

Schlœzer arrive à Paris en 1921 au terme d'un long périple. Il a 39 ans. C'est en 1949 que Boucourechliev, jeune pianiste de 24 ans, quitte définitivement la Bulgarie après l'annexion de son pays par l'URSS pour rejoindre Paris où il poursuivra ses études en piano et en écriture²⁶⁷. Comme nous l'avons déjà souligné, nul exil pour Souris mais – comme l'ont fait, avant lui, nombre de ses compatriotes dès la seconde moitié du XIX^e siècle – il fréquentera durant toute sa vie la capitale française. Les frontières entre Paris et Bruxelles sont minces et leur proximité géographique aussi bien que culturelle a depuis toujours contribué au rapprochement des deux nations. Si le jeune état belge de 1831 à l'esprit libéral, prospère et curieux de modernité, attire très vite après sa constitution des écrivains comme Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ou Mallarmé ou des artistes comme Rodin et les impressionnistes, Paris, grâce à sa renommée et à son rayonnement culturel a souvent permis aux artistes belges d'accéder à une reconnaissance européenne comme ce sera le cas pour Maeterlinck ou pour César Franck. À son tour, Souris parcourt le chemin entre Bruxelles et Paris, Paris et Bruxelles. On sait que c'est à Bruxelles qu'il rencontre Boris de Schlœzer quand ce dernier rend visite à ses cousins, les Baucher²⁶⁸ et y tient plusieurs conférences, et que c'est à Paris qu'il découvrira Boucourechliev, jeune compositeur dont les premières œuvres seront données aux Concerts du Domaine Musical créé par Pierre Boulez et Pierre Souvtchinsky en 1955²⁶⁹.

S'il est évident que Schlœzer et Boucourechliev ont rejoint Paris par nécessité et pour des raisons politiques, il est tout aussi évident que ce choix ne s'est pas imposé par hasard et qu'une longue histoire unit Paris à la

267 En 1947, Boucourechliev gagne à Sofia un Concours National d'interprétation. « Le rideau de fer tombait alors sur le pays, l'isolant de l'Occident. Or, l'ambassade de France à Sofia offrait au lauréat du Concours une bourse d'études du gouvernement français. C'est au cours d'un entretien avec le ministre de la Culture qu'Andreï obtint la permission de se rendre à Paris pour y parfaire sa formation. Il ne retournera dans son pays natal qu'en juillet 1993... Il arrive donc [en France] en mars 1949, et s'installe dans une chambre d'étudiant – avec piano. À l'expiration de son passeport et visa, il aura le statut d'« apatride, asilé bulgare ». Il acquerra la nationalité française en 1956. Dès l'automne 1949, il s'inscrit à l'École Normale de musique » : Poirier, *op. cit.*, p. 20.

268 En quittant la Russie et après un court séjour à Constantinople, Schlœzer habite quelques mois à Bruxelles chez sa famille maternelle avant de rejoindre Paris : Kohler, *op. cit.*, p. 12.

269 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jésus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.

Russie et aux pays balkaniques. Après la révolution de 1917, après l'entrée de l'Armée Rouge en Bulgarie en 1944 qui marque les débuts de la jeune république populaire bulgare, ils sont, comme d'autres, les émigrants de la seconde vague, celle de la survie et celle de la fuite de toute forme de totalitarisme²⁷⁰. Rejoindre ainsi Paris (et ne plus la quitter) est presque une évidence pour cette deuxième génération d'émigrants car d'autres avant eux y ont déjà élu domicile. Cette première vague d'émigrants qui n'avait encore rien de politique, avait trouvé à Paris le lieu idéal pour diffuser en Occident sa vision artistique, d'ailleurs directement inspirée des propositions d'artistes comme Renoir, Cézanne ou Matisse. En effet, le début du XX^e siècle est marqué par un foisonnement de courants intellectuels et artistiques qui se répandent à travers le monde, de Moscou à New York *via* la capitale française²⁷¹. Avec l'Exposition Universelle de 1900, Paris accueille plus de cinquante millions de visiteurs venus de toute l'Europe et, par là, préside à la diffusion de l'art moderne : fauvisme et expressionnisme, cubisme, futurisme, suprématisme, constructivisme se succèdent à un rythme effréné, souffles de l'histoire et du progrès que tous recherchent avec avidité et curiosité. On se retrouve à Paris, ville cosmopolite qui arbore alors les couleurs bigarrées d'une Europe métissée. Les langues russe, allemande, polonaise, italienne, espagnole, bulgare, hollandaise et francophone résonnent, et, avec elles, la rumeur de toutes ces cultures européennes inconscientes encore de l'immense réseau international qu'elles sont en train de tracer, avec la volonté cependant de se mélanger et de s'informer afin de donner au vieux continent européen un souffle nouveau et d'éviter son inévitable érosion.

Paris, ville de Voltaire, de Rousseau et des Droits de l'Homme est pour beaucoup une nouvelle *utopia*. Paris est là à portée de mains, incarnation de symboles forts, ancrés dans toutes les mémoires, même les plus jeunes. Lieu d'accueil et de pèlerinage au parfum de scandale depuis que Matisse a, selon la formule bien connue d'un critique, *jeté un pot de peinture à la face du public* en exposant sa *Femme au chapeau* en 1905 au Salon d'Automne, depuis qu'en 1906 les Ballets russes de Diaghilev ont enflammé le public parisien, depuis que Chagall et Gontcharova y ont séjourné en compagnie de Kandinsky et de Larionov. Et puis il y a Montmartre, le quartier russe et les cabarets des années folles. Montparnasse qui devient le lieu encore confidentiel mais déjà emblématique de cette jeune modernité curieuse et extrême²⁷². À Paris, on se sent entre soi et dans le monde. Les amis sont là et les contacts peut-être plus faciles qu'ailleurs grâce, entre autres, à la présence de Prokofiev exilé en France depuis 1917.

270 Voir à ce propos, Kohler, *op. cit.*, p. 19-21.

271 Nadia Filatoff et Jean Chauvelin, *Alexandra Exter*, Paris, Max Milo, 2004.

272 Voir l'exposition qui s'est tenue du 12 mai 2005 au 2 octobre 2005 au Musée du Montparnasse, Paris : *Montparnasse déporté : Artistes d'Europe*.

Il y accueillera Schlœzer et lui présentera Henri Prunières, alors directeur de la *Revue Musicale* ainsi que des personnalités appelées à jouer un rôle essentiel dans la diffusion de la musique dans la seconde partie du XX^e siècle comme Pierre Souvtchinsky en 1925. On se tend la main, on se loge et on s'aide...

Pour tous, Paris sera centrale, une sorte de gare de triage où l'on a choisi de stationner tout en attendant le retour que l'on sait quelquefois improbable dans son pays d'origine ou le départ vers de nouveaux horizons. Sorte de carrousel artistique où l'incroyable concentration de forces vives qui traverse de part en part toute l'Europe culturelle jusqu'au premier tiers du XX^e siècle trouve une terre accueillante et la promesse d'une future modernité et humanité occidentales. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composé par Debussy en 1894, inaugure la jeune modernité musicale et cette œuvre est contemporaine du Couronnement de Nicolas II dont l'avènement semblait alors placé sous les meilleurs auspices tant il semblait garantir une réponse à la situation des paysans russes et une consolidation des relations européennes placées sous l'égide de la longue fraternité avec la France. Du départ de Kandinsky et de Jawlensky de Russie pour Munich en 1896²⁷³ à la première exposition internationale d'art moderne à New York en 1913, dite de l'*Armory Show*, où Duchamp fait scandale en exposant son premier ready-made et *son nu* aux proportions certes généreuses mais *terriblement démultipliées* pour les tenants de l'académisme artistique ; l'histoire des premières avant-gardes est telle qu'il est impossible de tout rappeler quand bien même notre passion nous enjoindrait à le faire. Les faits sont, de toute façon, bien connus et largement commentés et les relater dépasserait de loin nos propres compétences sauf à courir le risque d'une vulgarisation naïve et d'une approximation intenable.

Reste qu'à Paris, l'air y est plus léger que dans d'autres parties d'Europe. La ville devenue cosmopolite ; l'Europe entière se voit contrainte

273 Départ qui donnera par la suite naissance au mouvement du *Blaue Reiter* (*Le Cavalier bleu*). Groupement d'artistes fondé à Munich, en 1911, il marque une étape dans l'évolution de l'expressionnisme. Sans règles strictes, ce mouvement reposait toutefois sur l'Almanach du *Blaue Reiter*, rédigé par ses fondateurs, Wassily Kandinsky et Franz Marc et contenait des écrits sur la peinture et la musique. Paul Klee, August Macke et le peintre russe Alexeï von Jawlensky se joignirent par la suite au groupe. Comme le groupe *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* rejetait les conventions académiques et la recherche d'une expression réaliste. Héritier du mouvement symboliste, le groupe célébrait la force de l'instinct et revendiquait l'expression de ce que le catalogue de leur exposition décrivit comme leur nécessité intérieure. *Der Blaue Reiter* s'intéressa particulièrement aux affinités entre la peinture et la musique (le compositeur Arnold Schoenberg participa aux expositions du groupe) ainsi qu'aux rapports avec le théâtre. Dans ce domaine et, bien après sa dissolution au début de la Première Guerre Mondiale, il eut une influence certaine sur le Bauhaus, où Kandinsky et Klee enseignèrent par la suite.

de réévaluer ses frontières. À la géographie dogmatique et classificatoire du siècle dernier, se juxtapose une géographie plus sociale et culturelle dont l'objectif est de délaissier les nomenclatures abstraites pour dessiner de nouveaux territoires reliés par les fils invisibles de l'histoire humaine. Schløezer, Souris et Boucourechliev témoignent de cette modernité naissante. Par la force des choses, ils suivent son *expatriation* et, avec d'autres, participent à son acclimatation sur le sol français et international. Comment peut-il en être autrement alors que la réalité esthétique du jeune Schløezer est celle des premiers mouvements d'avant-garde russes et celle de Souris l'Art Nouveau, la *Jeune Belgique* et le Surréalisme ? Réalités dont s'imprégnera Boucourechliev, plus jeune, mais héritier *consanguin* de cette Europe si bouillonnante. Chacun d'eux porte une petite part de cette culture européenne et, l'insérant dans le champ musicologique, participe activement à sa rénovation, quelquefois jusqu'à la subversion, avec la commune volonté cependant de *toucher* au plus près la réalité musicienne.

Moscou, Saint-Pétersbourg.

Schløezer fait ses premières armes d'écrivain et de critique à Moscou et à Saint-Pétersbourg après son retour de Bruxelles en 1901 où il a soutenu son Doctorat de Sociologie²⁷⁴. Il se lie d'amitié avec Scriabine à peu près à la même époque et, sous sa protection, écrit dans des revues d'avant-garde²⁷⁵ comme *La Toison d'Or* et *Apollon* qui se caractérisent par leur tolérance esthétique et leur ouverture internationale. Il habite successivement à Saint-Pétersbourg, à Kiev et à Yalta, voyage plusieurs fois en Europe de l'Ouest et s'immerge rapidement dans les milieux intellectuels et artistiques les plus progressistes. Alors même que le vent de l'histoire est déjà en train de tout éparpiller²⁷⁶, les propositions des artistes et intellectuels russes fusent de toutes parts, inspirées en cela par les nombreux voyages en Europe entrepris par les peintres russes dès la fin du XIX^e siècle. Les avant-gardes russes sont ainsi le fruit d'une connaissance pratiquement en temps réel des courants artistiques nés à l'Ouest – le manifeste futuriste de Marinetti (1909) est publié à Saint-Pétersbourg peu après sa création en Italie – et d'une aptitude étonnante d'intégration et de dépassement qui produit une profusion de courants, conscients de leur filiation avec le cubisme et le futurisme et, cependant, si largement originaux qu'ils sont également l'émanation d'une

274 Pour de plus amples informations biographiques, Kohler, *op. cit.*, p. 7-18.

275 Kohler, *ibid.*

276 Le *Dimanche Sanglant* du 9 janvier 1905 à Saint-Pétersbourg consterna la nation entière, la mutinerie de l'équipage du cuirassé Potemkine à Odessa le 14 juin l'effraya comme les défaites cuisantes de la guerre russo-japonaise et l'anéantissement de la Flotte impériale à Moukden et à Tsoushima. Le 17 octobre 1906, Nicolas II mit fin à des siècles d'absolutisme en concédant les libertés démocratiques à ses sujets et en autorisant la création d'une assemblée nationale la Douma. Voir à ce sujet, Filatoff et Chauvelin, *op. cit.*, 2004.

profonde singularité. Moscou et Saint-Pétersbourg, suivies de très près par Kiev, berceau du futurisme littéraire et pictural, deviennent les lieux emblématiques où cette jeune modernité s'épanouit : de nombreux mouvements, revues ou sociétés de pensée voient le jour comme la revue *Mir Isskovstva* (Le Monde de l'art) diffusée à Saint-Pétersbourg²⁷⁷ et comme les *Salons d'Art International*²⁷⁸, expositions itinérantes où se côtoient les œuvres d'artistes de renom comme Bonnard, Braque, Gleizes ou Kandinsky. L'année 1910, largement célébrée depuis, verra à Moscou la création du groupe *Le Valet de Carreau*. Créé par Gontcharova, Larionov, Malevitch et Vladimir Tatline, ce mouvement rassemblera, lors de sa première exposition, les courants artistiques les plus originaux directement inspirés de Cézanne. En 1917, après la Révolution Russe, des chercheurs fondèrent la *Société pour l'étude de la langue poétique* (OPOIAZ). En s'opposant à l'esthétique impressionniste et historique en vigueur dans les études poétiques, en s'alliant avec les poètes futuristes, ceux qui prendront le nom de formalistes russes édifient une des premières théories de la littérature.

Devenus, depuis, des maillons essentiels de l'évolution de l'art contemporain, ces courants s'inscrivent plus globalement dans le sillage de la réforme politique qui mène à la Révolution marxiste²⁷⁹. L'élargissement du savoir et des modes de représentation du monde parlent aussi de l'utopie d'une société nouvelle et renouvellent la fonction de l'art, le concevant désormais au plus près de la réalité sociale, au service de l'homme nouveau que symbolisent les *ouvriers de Pétrograd* et leur révolte après le Dimanche Sanglant d'Octobre 1905. L'art devient politique, proche des préoccupations de la rue et de sa culture populaire. Jusqu'en 1920²⁸⁰, ces avant-gardes parviennent à s'épanouir et soutiennent la jeune URSS, organisant régulièrement des expositions, portant ainsi haut et fort cette parole d'avenir. Ensuite... D'autres directions surgiront, directement liées aux paradoxes même de la révolution oscillant entre liberté et violence, utopie et idéologie. Et la doctrine du réalisme socialiste s'amplifiant, et avec elle la censure, les avant-gardes se disperseront choisissant les voies de l'allégeance, de l'expatriation et même de la dissolution ou de la disparition à l'image du poète soviétique Maïakovsky choisissant de se donner la mort en 1930. Symbole de la difficulté à concilier le progrès en art et les contraintes de la

277 C'est également le nom d'un mouvement porté par Alexandre Benois et Sergueï Diaghilev qui sera actif à Saint-Pétersbourg de 1898 à 1906. Il a permis de développer de riches échanges entre la Russie et la France grâce à l'organisation d'expositions ou à la publication de la revue du même nom : *ibid.*

278 Les *Salons d'Art International* nommés également *Salons d'Izdebski* étaient des expositions itinérantes imaginées par un sculpteur d'Odessa, Izdebski.

279 Kohler, *op. cit.*, p. 57-63.

280 Voir l'exposition qui s'est tenue à la Fondation Maeght (Saint-Paul-de-Vence) en 2003 : *Les Avant-gardes en Russie (1908-1928)*.

propagande politique, son suicide est un cri, clamant l'impossibilité de cette conciliation, devenue de plus en plus difficile à réaliser après l'arrivée au pouvoir de Staline.

Tout cela, Schlœzer le *vit* et le *voit* et les rumeurs de cette histoire en mémoire ne cessent de lui parvenir, même après son arrivée sur le territoire français. Jusqu'en 1930, et parallèlement à son activité de critique à la *Revue Musicale* et la *N.R.F.*, il travaille également comme journaliste et collaborateur dans divers organes de l'immigration russe, gardant sa mémoire intacte et cherchant la difficile conciliation entre les cultures russe et française. À la fois témoin de l'utopie pré-révolutionnaire et porte-parole de l'identité bourgeoise russe, il devra constamment négocier avec les valeurs de cette société européenne où, depuis les dernières années du XIX^e siècle, la critique est dirigée contre la bourgeoisie dirigeante²⁸¹. Et c'est, aussi, au nom de cette complexité historique et politique que ses multiples contributions tentent de cerner la réalité musicale dans ce qu'elle a de plus riche. En Russie, il a appris le paradoxe, celui-là même que l'esthétique contemporaine s'attachera à résoudre durant tout le XX^e siècle. Ce paradoxe qui pousse l'art et ses artistes au dépassement et à la rupture tout en se posant inlassablement la question de leur rapport à la tradition, à l'histoire et au pouvoir. De tout cela, et sans qu'on puisse avec précision tracer des liens chronologiques ou relater des rencontres décisives, demeure l'évidence d'une contemporanéité dont on peut, avec certitude, affirmer qu'elle a marqué toute la quête intellectuelle du personnage. Le jeune homme vivra ce rêve d'utopie et de liberté, sans cesse bousculé et rétréci par les valeurs morales et éthiques de l'édifice politique. Et même si l'esthétique de Schlœzer est souvent qualifiée de formaliste et de structuraliste, ces qualificatifs ne nous semblent pas complètement appropriés pour approcher sa singularité esthétique, car Schlœzer tente de cerner les aspects les plus paradoxaux du fait musical. Son esthétique parle de l'objet mais aussi du sujet. Elle parle du sens, vide sans structure et intention ; cantonné à n'être que pure virtualité sans l'action qui conduit à sa concrétisation. Tout cela, nous aurons l'occasion de l'aborder à nouveau et, pour l'heure, terminons par une citation de Gaëtan Picon qui écrivait, après la mort de Schlœzer :

Si l'intelligence a pour objet privilégié l'œuvre musicale, c'est que celle-ci est le paradigme d'un sens, qui est un sens singulier, concret, un individu, comme Pierre ou Paul – et que l'on peut aimer, comme l'on aime Pierre ou Paul, mais d'un amour *autre*. Par l'intelligence détachée du rire et des larmes, il [Schlœzer] a cherché les objets d'une *autre* passion.²⁸²

281 Kohler, *op. cit.*, p. 21.

282 Picon, *Cahiers pour un temps, op. cit.*, p. 66.

Bruxelles.

Souris vit à Bruxelles, capitale d'un état jeune que son indépendance acquise de haute lutte en 1830²⁸³ propulsera sur la scène artistique mondiale. En quelques décennies, grâce aux expositions de rayonnement international comme celles du Cercle des XX (de 1864 à 1893), Bruxelles-la-médiévale devient un centre de création et de diffusion de l'art contemporain où se côtoieront les mouvements les plus originaux du XX^e siècle. L'art nouveau, la libre esthétique, les arts appliqués, les fauves, les futuristes, le surréalisme et, plus tard, le mouvement Cobra ou l'internationale situationniste font de Bruxelles l'une des villes les plus cultivées et les plus engagées de toute l'Europe. Un pays dont le goût pour la modernité et la subversion y est, depuis longtemps déjà, une attitude si profondément ancrée dans les mentalités que certains ont pu y voir la marque d'une âme belge cultivant avec ardeur la truculence et la dérision, la piété et l'ironie à l'image des nombreux carnivals, processions religieuses, géants et autres ducasses qui fleurissent dans les différentes régions et communautés du pays. Une vision burlesque portée haut et fort par de nombreux peintres flamands comme James Ensor (1860-1949) dont les représentations fréquemment liées à la symbolique du masque permettent de poser un regard à la fois tragique et bouffon sur la société de son temps. Le masque, déformation du visage humain hypertrophié et caricaturé, devient le moyen pour Ensor de représenter l'hypocrisie de la nature humaine et ce symbole prolonge l'héritage flamand et le goût pour la truculence et l'absurde d'un Jérôme Bosch où le réel, sans cesse malmené par l'irréel, se pare d'une brutalité dérangeante, fruit d'une critique lucide du monde et de ses structures sociales. Les peintures de James Ensor, précurseur au même titre qu'un Gauguin ou qu'un Van Gogh de la peinture du XX^e siècle, sont aussi un écho de cette âme belge qui verse à tout moment dans la démesure et l'ironie. Son célèbre tableau, *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888), pousse la subversion jusqu'à mêler des revendications ouvrières (*Vive la sociale*) à des slogans catholiques (*Vive Jésus, roi de Bruxelles*), jusqu'à révéler tous les paradoxes de la société belge : minutieuse comme un tableau de Van Eyck ou de Bruegel et ubuesque à l'image du *Père Ubu*, anarchiste convaincu et personnage grotesque, créé par Alfred Jarry (1896).

Très tôt, et comme pour démentir l'étroitesse et la complexité de ses frontières sans cesse redessinées depuis le V^e siècle, ce petit pays d'Europe du Nord est depuis le Moyen-Âge un centre industriel et culturel très actif au point de devenir au XIX^e siècle la deuxième puissance économique mondiale

283 En 2005, la Belgique a fêté le 175^e anniversaire de son indépendance. À cette occasion, Bruxelles a accueilli un nombre impressionnant d'expositions, témoignages d'une vitalité culturelle toujours actuelle et d'un souci constant de mémoire, comme : *La Belgique visionnaire. C'est arrivé près de chez nous*. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles ou *Made in Belgium*, Centre Van Der Borgh, Bruxelles.

après le Royaume-Uni. Composée aux deux tiers de plaines et de bas-plateaux, *avec des cathédrales pour uniques montagnes et de noirs clochers comme mâts de cocagne, où des diables en pierre décrochent les nuages*, la Belgique est le centre de la plus importante concentration industrielle et urbaine de toute l'Europe occidentale. Carrefour entre le Nord et le Sud de l'Europe, passage obligé entre les cultures germaniques et latines, territoire aux multiples fleuves, elle partage ses frontières avec les Pays-Bas, l'Allemagne, la France, le Luxembourg et avec Ostende et Anvers, pose son regard vers la Mer du Nord et le Royaume-Uni, et au-delà, vers le grand océan à la dimension internationale, route de la soie et de la laine, vers l'Asie : avant même la théorisation du libre échange née au XVIII^e siècle en Angleterre avec Adam Smith et David Ricardo, elle est le lieu européen le plus emblématique de la libre circulation des marchandises et des cultures. Cette situation unique en Europe, si bien chantée par Brel, en fait un territoire où la libre pensée – que Souris a pratiquée avec ferveur tout au long de sa carrière musicologique – s'épanouit, où la diversité culturelle paraît une seconde nature forcée en cela par la complexité de son identité politique et territoriale, écartelée entre les langues flamande, wallonne et allemande, les religions catholique et protestante. Pourtant, et loin d'idéaliser cette position atypique et toujours conflictuelle, cette monarchie à la constitution la plus libérale de toute l'Europe a réussi le pari d'être également un état fédéral et multinational composé de trois communautés et de trois régions indépendantes à tel point que la survie de l'unité belge ne peut exister sans la tolérance réciproque de chaque partenaire en présence²⁸⁴ : de nombreuses tentatives de collaborations entre flamands et wallons ont d'ailleurs eu lieu, dès la veille de la Première Guerre Mondiale et en 1952, ces contacts entre intellectuels flamands et wallons aboutiront à la constitution d'un Manifeste commun²⁸⁵, prélude à l'adoption officielle du fédéralisme en 1993.

L'exemple belge frappe par sa précarité et sa fragilité mais montre également combien cette situation paradoxale a pu ouvrir les esprits et construire un rapport à la réalité complètement en décalage avec toute forme d'académisme trop hégémonique : la proximité de certains poètes belges comme Fernand Divoire, Clément Pansaers ou Paul Neuhuys au mouvement

284 Marc Verdussen (Professeur à la Faculté de droit de l'Université de Louvain), « Le fédéralisme belge », *disponible via www.unisi.it/ricerca*.

285 « À partir de mars 1952, de façon régulière, des réunions permettent à Maurice Bologne, Arille Carlier, Jean Pirotte, Jean Van Crombrugge et Fernand Schreurs de discuter avec leurs homologues flamands, A.J. Aernouts (Historien), J. Braeckman (Avocat, secrétaire du Vlaams Comité voor Federalisme), E.-F. Brieven (Licencié en Sciences Commerciales), Walter Couvreur (Professeur à l'Université de Gand et par ailleurs Président du Vlaams Comité voor Federalisme) et J. Van der Elst (Avocat). Leur but est d'assurer à la Wallonie et à la Flandre l'autonomie la plus large par l'instauration du fédéralisme », *disponible via <http://www.wallonie-en-ligne.net>*.

impulsé à Zurich par le jeune roumain Tristan Tzara montre à quel point la subversion absolue portée par le mouvement Dada y a reçu un accueil des plus chaleureux, et cela avant même que Tzara rencontre Breton à Paris en 1919 et que ne soit officiellement fondé le surréalisme français²⁸⁶, souhaitant en cela manifester aussi leur profonde critique des valeurs politiques et morales qui ont marqué la guerre et ses horreurs. Ensuite... Et dans l'entre-deux-guerres, le surréalisme marquera profondément les mentalités belges, même s'il demeurera toujours critique vis-à-vis de son homonyme français²⁸⁷. Écartelé entre le groupe de Bruxelles créé par Nougé et Magritte et le groupe du Hainaut où s'affirmera un surréalisme social engageant plus complètement qu'à Bruxelles la création poétique dans le politique, le surréalisme belge pratique avec gourmandise l'ironie et le détournement, la subversion et la révolte, témoignant par là d'une « attitude de l'esprit, faite d'intransigeance et de remise en question permanente »²⁸⁸. Il combattra toute forme de reconnaissance et de notoriété (Souris, on le sait, en fera les frais) souhaitant, par là, écarter le risque d'un retour à l'idéal de l'œuvre d'art, entité achevée et inaccessible²⁸⁹.

286 Après la rupture avec Tzara, André Breton fondera en 1922 le mouvement surréaliste.

287 Voir à ce sujet, le numéro spécial consacré au surréalisme belge de la revue *Europe* et notamment l'article de Pierre Vilar, « Hommage aux incompatibles », *Les Surréalistes belges, Revue Europe*, 912, Avril, 2005, p. 3-10 et l'entretien avec Paul Aron, « Originalités du surréalisme belge », *ibid.*, p. 39-49. Voir également à ce sujet le texte de Pierre Vilar, « Les revues littéraires et COBRA », *Prétexte 10*, disponible via le site de la revue *Prétexte*, http://pretexte.club.fr/revue/critique/histoire_litteraire. [Revue de critique littéraire qui a existé en format papier, diffusée en librairie et sur abonnement. Née en août 1994, les parutions se sont arrêtées en octobre 1999 pour faire place à de nouveaux projets éditoriaux. Ce site se propose donc dans un premier temps de rendre disponible, en ligne, une partie de la revue].

« *Exégètes pour y voir clair rayez le mot surréalisme*. Cette récusation paradoxale de Paul Nougé, si elle fut prononcée tardivement (1945), n'en est pas moins le signe de la constante méfiance méthodiquement exercée, de Bruxelles à Mons et Charleroi, par tous ceux, si différents et si insoumis, qui collaborèrent en Belgique à l'activité nommée surréalisme pour les besoins de la conversation. Cette galaxie d'écrivains et de peintres, trop peu connus en France, se réunit en effet dès 1924-1926, issue d'un improbable dadaïsme dans une Belgique introuvable, marquée par les figures de Haussmann et Pansaers. René Magritte et son frère Paul, E.L.T. Mesens, Goemans et Marcel Lecomte se réunissent d'un côté, Paul Nougé les contre, puis les rencontre et forme avec eux le projet d'une activité parallèle aux surréalistes français. Au fil des ans ce qui n'est jamais un groupe bureaucratique ni une chapelle ardente se déploie en constellation, en mosaïque, se rétracte ou s'élargit. Viendront Scutenaire, Irène Hamoir, Paul Colinet, bien plus tard le jeune Marcel Mariën, Raoul Ubac, Christian Dotremont. Tous soulèvent le langage et subvertissent les images, inventent, se révoltent, s'engueulent avec passion et se font photographier sur les plages de la côte belge ou les trottoirs d'Ixelles. De ces disputes, de ces congés, de ces amitiés prodigieuses, naissent des revues étonnantes, dont la durée de vie est souvent inversement proportionnelle à l'intérêt ».

288 Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 6.

289 Souris, « Paul Nougé et ses complices », *op. cit.*, 2000, p. 122-172.

Et bien avant, en 1881, paraît à Bruxelles la revue littéraire *La Jeune Belgique*²⁹⁰, organe au service de la modernité et symptôme du renouveau artistique et littéraire qui touche, en cette fin de siècle, la Belgique. Contestataire, proche des mouvements ouvriers, progressiste, elle impulsera ce goût pour le libre examen, la révision des idées reçues, ce goût pour la diversité et le rejet de l'argument d'autorité, ce goût pour l'indépendance du jugement qui marque si profondément ce que nous avons appelé l'âme belge, celle de Souris et, d'une certaine façon aussi, celle de Schlœzer qui avant son installation parisienne, a séjourné à Bruxelles dans sa famille maternelle²⁹¹.

Autant de manifestes que l'Université Libre de Bruxelles, constituée en 1836, place toujours au premier plan de ses missions :

Située au cœur de l'Union européenne, l'Université Libre de Bruxelles est ouverte sur le monde. Elle s'implique dans la réalisation d'une Europe multiculturelle et contribue ainsi à faire rayonner ses valeurs humanistes et démocratiques. » (...) Moteur permanent de réflexion, lieu de débat et d'opinions, foyer de créativité et de diffusion des connaissances, l'Université Libre de Bruxelles fonde son enseignement et sa recherche sur une totale liberté de pensée. Cette pratique du libre examen, qui passe par une attitude critique vis-à-vis de tout pouvoir, est pour elle un des multiples aspects de l'émancipation humaine.²⁹²

Très tôt, la Belgique rejettera toute forme d'académisme et sans défendre à outrance une modernité progressiste choisira plus volontiers la voie de la subversion et du détournement, celle aussi de l'anticanonisme comme le montre Paul Aron. Au sujet du surréalisme belge, il dira qu'il est un « héritage qui va féconder l'histoire de la bande dessinée et implanter l'idée qu'il peut y avoir un véritable patrimoine non canonique. »²⁹³, héritage qui constitue André Souris au-delà même de son expérience surréaliste et qui lui apprend, comme Schlœzer, un paradoxe teinté d'une ironie prospère. Ainsi son exposé présenté au Séminaire des Arts le 6 Janvier 1945, dont on mesure toute l'audace et qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de la citation précédente écrite au frontispice de l'Université Libre de Bruxelles :

Au moment de vous présenter le studio musical du Séminaire des arts, un mot de Michel Bréal me revient à l'esprit : « Un professeur est un homme qui enseigne ce qu'il ne sait pas ».

290 Voir à ce sujet l'article publié par René Fayt (Ecrivain, Bibliothécaire de l'Université Libre de Bruxelles) dans *Esprit libre*, revue en ligne de l'Université Libre de Bruxelles : « Un événement à l'ULB : naissance de la *Jeune Belgique* », *Esprit Libre*, disponible via <http://www.ulb.ac.be/espritlibre/html>.

291 Sa mère Marie Aleksandrovna (1847-1937) est née en Belgique.

292 Université Libre de Bruxelles, disponible via <http://webserv1.ulb.ac.be>.

293 Aron, « Originalités du surréalisme belge », *op. cit.*, 2005, p. 49.

Vous penserez avec moi que seul un professeur pourrait inventer une telle boutade, car elle suppose une expérience profonde de l'enseignement. Et si l'on ne peut certainement pas y voir une règle de conduite, qui ruinerait toute pédagogie, du moins peut-on la considérer comme un sérieux avertissement. Pour ma part, j'y verrai un double appel à la prudence. D'abord, c'est qu'il y a des choses que l'on ne peut enseigner, ensuite, que toute méthode d'enseignement est sujette à caution. Aussi bien ces deux constatations me semblent-elles propices à orienter les recherches de notre Séminaire. Cette institution n'est pas, à proprement parler, une école. Elle se situe au-delà des écoles, mais aussi en marge de l'esprit des écoles. On y parle de choses qui ne figurent pas dans les programmes officiels, mais aussi on en parle d'une manière qui n'est pas celle de l'enseignement officiel. Le Séminaire de musique n'est donc pas un super-conservatoire, une école supérieure de technique, mais bien, comme son nom l'indique, un lieu où l'on enseigne et où l'on tente de faire germer des désirs, des pensées, des activités qui ont pour objet la musique. (...)

Le propre de l'enseignement traditionnel, et son illusion, c'est justement de vouloir conférer aux choses une certaine mesure définitive, par exemple limiter toute la technique à celle d'un style déterminé. Je préfère vous aider à découvrir ce que j'ignore et qui est en vous – cependant, je ne puis le faire qu'en vous entretenant de ma propre expérience, que je vous propose de ne considérer que comme un prétexte à vos réflexions. Il m'importe peu d'avoir raison contre vous, puisque mes raisons ne sont pas les vôtres. Je ne veux seulement m'appliquer qu'à vous intéresser à un objet qui nous dépasse et n'hésiterai pas, dans ce but, à me servir des moyens détournés de la polémique, du paradoxe, et même du parti-pris.²⁹⁴

Sofia.

Comme celle de la Russie et de la Belgique l'histoire de la Bulgarie est faite de conquêtes, de soulèvements et d'oppressions. Et plus encore car le territoire, situé au cœur des Balkans, est complexe. Étape entre l'Orient et l'Occident mais également entre les mondes chrétiens et musulmans, la Bulgarie a été bien souvent l'héroïne d'enjeux et de conflits internationaux, tiraillée et métissée, souvent isolée. La question de l'identité linguistique, politique et religieuse s'y pose comme un paradoxe douloureux. Islamisée par l'Empire Ottoman en 1396 et pendant presque 500 ans, la République Populaire de Bulgarie débutera, en 1980, une vaste campagne de bulgarisation des populations turco-musulmanes, conquérant à tout prix une identité usurpée²⁹⁵. Envahie par l'Armée Rouge en 1946, elle deviendra un satellite de l'URSS connaissant tour à tour la terreur du stalinisme et le culte de la

294 Souris, « Introduction. Prise de conscience », *op. cit.*, 2000, p. 15-16.

295 Nous ne souhaitons pas nous attarder sur ces éléments relevant d'une géopolitique délicate et complexe. Signalons simplement que la reconnaissance des minorités linguistiques turques a débuté en 1990 parallèlement à l'aspiration européenne de la Bulgarie dont la candidature à l'entrée dans la Communauté Européenne sera examinée en 2007.

personnalité, isolée, par le rideau de fer, de la culture occidentale. L'hégémonie militaire de l'URSS s'étendant en Europe de l'Est, le rideau de fer traversant le continent européen, la Bulgarie comme d'autres pays voisins se voit contrainte d'accepter un gouvernement qu'elle n'a pas choisi. Beaucoup comme Boucourechliev fuiront et deviendront selon l'expression de Todorov des *hommes dépaysés*²⁹⁶.

Et pourtant, à la fin du XIX^e siècle, le Traité de San Stefano signé à la suite de l'insurrection contre le pouvoir ottoman permet à la Bulgarie de devenir une principauté autonome²⁹⁷ qui s'empresse de s'ouvrir aux influences occidentales, principalement françaises et allemandes. Comme de nombreux autres intellectuels bulgares, les parents d'André Boucourechliev admirent la France dont ils parlent parfaitement la langue et André Boucourechliev fera ses études dans des écoles et collèges français, à Sofia, tout en apprenant les langues russes et allemandes²⁹⁸. À la libération du joug ottoman, Sofia deviendra la capitale de la principauté bulgare renouant ainsi avec son passé prestigieux de cité antique, ville thermale où venaient se reposer les empereurs romains, se rappelant également qu'elle est l'une des plus vieilles capitales d'Europe, bâtie au pied du Mont Vitocha. Elle connaît un important essor et devient le principal centre culturel du pays. La famille Boucourechliev, composée de musiciens, d'hommes de Lettres et de Sciences fréquentera les milieux artistiques les plus actifs du moment²⁹⁹. Pour autant, Sofia n'est pas Paris, Moscou, Saint-Pétersbourg ou Bruxelles et le vent de la liberté artistique qui souffle sur l'Europe au début du XX^e siècle n'y est pas aussi enthousiaste. Pour de nombreux intellectuels russes venus y trouver refuge après la Révolution, Sofia demeure une ville *provinciale* et fait figure de parente pauvre dans l'Europe de ces années folles où le monde bouge et où les langues se délient pour clamer une vision nouvelle et progressiste de leur avenir. En 1921, de Paris, Prokofiev écrivait à Pierre Souvtchinsky qui habite Sofia après sa fuite d'Ukraine :

Je comprends que vous êtes près de devenir fou dans cette Sofia bête et provinciale, mais que pourrait-on vous trouver d'autre ? Moi, soit je ne vois rien en vivant loin de Paris, soit je suis bien trop pessimiste en voyant combien les meilleures têtes russes, une fois à Paris, ne pensent plus à autre chose qu'à la survie. Préservez vos arrières à Sofia et venez passer quelques semaines à Paris.³⁰⁰

296 Todorov, *op. cit.*

297 En 1878, le Traité de San Stefano restaure, après l'insurrection contre les turques en 1876, la Grande Bulgarie comprenant l'essentiel de la Macédoine avec un accès sur la mer Egée. Elle devient une principauté autonome et accède à son indépendance complète en 1908 en devenant un royaume.

298 Poirier, *op. cit.*, p. 17-20.

299 Poirier, *ibid.*

300 Franck Langlois, « Introduction », *Pierre Souvtchinsky, Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, *op. cit.*, p. 37.

Si Sofia n'a pas le rayonnement des autres capitales d'Europe occidentale, c'est pourtant là que débutera *une grande aventure intellectuelle*³⁰¹, celle du mouvement eurasien, quand le trio formé par le linguiste Nikolay Troubetzkoy, l'économiste Petr Savitzky et le musicien Pierre Souvtchinsky, décide de se réunir pour interroger l'Eurasie, ce *sixième continent*, cet espace géographique et multinational et revendiquer les origines asiatiques du peuple russe³⁰². Ces hommes quitteront ensuite Sofia pour Vienne ou pour Berlin avec la commune volonté d'exporter dans toute l'Europe le message eurasien et défendre ainsi l'identité du peuple russe, une unité qu'ils conçoivent dans le paradoxe et l'affirmation de la diversité culturelle et ethnique de la Russie. « Les eurasiens considéraient le territoire de l'ancien Empire russe (approximativement l'actuelle URSS) et ses peuples comme un monde géographique à part, distinct de l'Europe et de l'Asie, et possédant ses traits particuliers » écrit la Princesse Zinay de Schakovskoy³⁰³. Un message que porte en son sein l'ouvrage de Souvtchinsky – *Un Siècle de musique russe* – qui, loin de n'être qu'une histoire chronologique de la musique en Russie et en ex-URSS est bien davantage une quête de ses racines populaires et spirituelles. Ainsi écrit-il à propos de Stravinsky :

La musique de Stravinsky est la plus philosophique de toutes les musiques de notre époque, aussi bien par les concepts qui la constituent que par les considérations et les méditations qu'elle évoque. Cette philosophie, malgré qu'elle soit universelle, n'en est pas moins d'essence et de nature russes. Le malheur est que cette musique se forme et existe sur un plan extrêmement élevé et sur des hauteurs arides qui demandent un effort pour être franchis. Mais cet effort est indispensable au rehaussement de la culture musicale soviétique et, tôt ou tard, cet effort devra être tenté et accompli.³⁰⁴

Et c'est à Sofia et en Bulgarie, symboles presque emblématiques de cette région intermédiaire, que le mouvement naîtra, car Sofia n'a finalement que la prétention d'être un *passage* entre l'Orient et l'Occident et si elle n'est pas un *carrefour* aussi stratégique que Bruxelles ou Paris, elle demeure bien

301 Pour reprendre l'expression de Langlois, *op. cit.*, p. 30-38.

302 « Disons simplement que l'Eurasie est regardée d'abord comme un « sixième continent », entre l'Europe orientale et l'Asie. Tournant le dos à la Russie occidentalisée, depuis Pierre Le Grand, cette théorie politique préconisa la réévaluation des origines russes, tatares et mogoles de la Russie et du peuple russe. Elle rejetait les russes blancs, ces émigrés nostalgiques du régime tsariste, et voyait d'un œil assez sympathique l'expérience bolchevique qui, pourtant, les avait tous obligés à émigrer. Dans la Russie révolutionnaire, elle approuva la naissance d'un corps social unique, expression d'un pouvoir unitaire. Plusieurs grands points de divergence subsistaient entre eurasiens et bolcheviks : les eurasiens souhaitaient un régime théocratique, assis sur les origines ethniques des peuples qui composent la Russie, et « unissant organiquement vie privée, ordre étatique et existence cosmique ». » : *ibid.*, p. 34.

303 Langlois, *ibid.*, p. 35.

304 Souvtchinsky, *op. cit.*, p. 235.

discrètement, une passerelle à traverser pour accéder au monde libre et à son idéologie... Mais à l'époque, ce monde demeure quoi qu'il en soit le territoire de la liberté, de l'expression et de toutes les audaces. Boucourechliev quittera la Bulgarie et les années de jeunesse passées à Sofia sont celles de l'apprentissage. Il est prématuré d'y déceler l'écrivain de musique qu'il deviendra, plus tard. Il sera un *porteur*, un *continuateur*, portant la mémoire de ces expériences et de ces terres complexes et fragiles.

Schlœzer, Souris et Boucourechliev seront, tous trois, *des hommes dépaysés* même si ce terme emprunté à Tzvetan Todorov s'applique bien davantage à la situation de Schlœzer et de Boucourechliev qu'à celle de Souris qui n'a pas vécu, rappelons-le, l'expérience de l'exil politique mais celle, certainement plus douce, de l'éloignement esthétique. Ils portent en eux, la mémoire de ces terres étrangères et de ces mutations artistiques qu'ils raviveront dans d'autres lieux ou dans d'autres contextes esthétiques. En cela, leur proximité intellectuelle n'est pas uniquement réductible à leur proximité culturelle. Elle est, bien davantage, l'émanation d'un croisement de cultures dont le métissage favorise l'identité. Schlœzer, Souris et Boucourechliev ont appris *le relatif et l'absolu*, le goût pour la tolérance et la curiosité³⁰⁵. Est-ce pour cela qu'ils seront des initiateurs et des agitateurs ? Le raccourci est tout autant rapide que sommaire et répondre par l'affirmative reviendrait à gommer leurs histoires individuelles et leurs spécificités indéniables. Pourtant, ils seront, tous trois, des découvreurs attirés inlassablement par le nouveau, préférant le camp des minorités aux institutions officielles³⁰⁶, privilégiant le témoignage spontané aux longues diatribes intellectualistes.

Ils seront *ces hommes de parole* que nous souhaitons évoquer, acceptant en cela l'inévitable globalisation à laquelle ce rapprochement pouvait inmanquablement conduire et, sans pour autant défaire ce que nous voulions mettre en œuvre, nous évoquerons maintenant celui qui a *pris la parole* en premier, jouant, au-delà de sa propre volonté, le rôle de créateur d'impulsions. Montant plus haut, nous hissant sur la pointe des pieds, tendus vers l'horizon, c'est Boris de Schlœzer que nous apercevons maintenant dans la mesure où sa *situation frontalière* nous conduit à adopter une attitude plus focalisante, complément au rapprochement évoqué plus haut. Par son statut d'exilé politique alimenté par ses activités de critique, de traducteur et de

305 Todorov, *op. cit.*, p. 24.

306 Ainsi à propos de l'adhésion de Souris au dodécaphonisme, Wangermée note : « Cette position de pointe a plu à Souris qui a toujours aimé se placer dans le camp des minorités brimées. Il a écrit un jour de 1950 qu'il voyait dans Schönberg « le détenteur d'une souveraine puissance d'éclatement ». Le dodécaphonisme semble alors avoir été pour lui un substitut à la force de subversion du surréalisme auquel il restait profondément attaché. » : *op. cit.*, 1995, p. 8-9.

philosophe, il assume aussi le rôle de médiateur en transplantant en France et en Belgique les idées les plus innovantes de la culture et des avant-gardes russes comme le soulignent les recherches fondamentales sur Schläezer de Gun-Britt Kohler³⁰⁷. La thèse de la musicologue allemande postule que l'entrée dans un nouveau contexte culturel implique très souvent une position ambivalente de l'émigré qui le pousse à la réinterprétation des valeurs culturelles qu'il laisse (sans les oublier pour autant) face à celles qu'il rencontre dans la nouvelle sphère culturelle. Cette réinterprétation est bien souvent le lieu de la synthèse pour peu que l'émigré sache l'effectuer en recontextualisant les éléments de son milieu originel. Les critiques, les journalistes ou les traducteurs apparaissent, dans ce cas, comme des personnalités tout à fait intéressantes. Occupant une place privilégiée, ils sont certainement *les mieux placés* pour réaliser cette synthèse. Témoins et observateurs, ils sont des *passseurs* comme le soulignait aussi Boulez à propos de Souvtchinsky. Todorov fait, par exemple, appel au concept de *transculturation* qui lui permet de comprendre son statut d'émigré bulgare et d'intellectuel français :

Mon état actuel ne correspond (...) pas à la déculturation, ni même à l'acculturation, mais plutôt à ce que l'on pourrait appeler la *transculturation*, l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu pour autant. Je vis désormais dans un espace singulier, à la fois dehors et dedans : étranger « chez moi » (à Sofia), chez moi « à l'étranger » (à Paris).³⁰⁸

Car la *transculturation* dont il est ici question n'est pas amnésie mais superposition, ajout de sens, accumulation d'anciens éléments dans un autre contexte. Une identité qui constitue cette lignée musicologique dessinée par le jeu de l'entrelacs. Celui des paroles glanées, des histoires évoquées et des concepts imaginés avec en tête la volonté de faire émerger une autre conception de l'histoire des idées qui serait celle d'un long processus d'intégration où il s'agit de transplanter un système de référence dans un autre contexte que celui avec lequel il a partie liée au départ, construisant alors une combinatoire de niveau plus élevé qui n'absorbe pas le système de référence mais le transforme en le problématisant.

L'idée est donc de partir à la recherche des origines de cette lignée musicologique et de révéler ses bases fondatrices qui sont celles d'une

307 Kohler, *op. cit.* Nous tenons à rendre particulièrement hommage à cette recherche qui force l'admiration par le remarquable travail de synthèse historique qu'il propose. L'ouvrage de Kohler explore les dimensions historiques mais aussi sociologiques, politiques, linguistiques et artistiques de l'émigration russe et tente de comprendre plus généralement les activités culturelles de la diaspora russe. Et même si, comme le précise l'auteur et eu égard à la dimension interdisciplinaire, plurilinguistique et à la longévité de l'esthéticien russe, l'ouvrage n'approfondit pas l'activité de Schläezer comme chroniqueur musical, il demeure indispensable.

308 Todorov, *op. cit.*, p. 23.

réflexion où est, très tôt, questionnée l'une des problématiques les plus essentielles de la seconde partie du XX^e siècle, à savoir celle de la forme musicale. Une réflexion où il s'agissait de libérer la forme musicale de sa réalité écrite et de la concevoir comme une réalité vécue, révélant ainsi sa profonde singularité.

Comme le note Pierre Souvtchinsky dans la notice biographique qu'il consacre à son ami dans l'Encyclopédie Bärenreiter, les conceptions de Schläezer sont inspirées de Nietzsche, Hegel, Husserl pour la philosophie mais aussi de celles de Wertheimer, Kohler, Koffka ou de Ehrenfels pour la théorie de la forme. Elles tentent de formuler, très tôt, une phénoménologie de l'art musical dans la perspective d'une esthétique générale. En cela, et comme le note également Picon, Schläezer se démarquera du structuralisme français « qui fait un sort au formalisme russe, totalement ignoré quand Schläezer écrivait ses pages [il fait référence à l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach*], et qu'il a ainsi contribué à acclimater sur un tout autre sol »³⁰⁹.

Une réflexion où Schläezer a joué le rôle de *l'abeille qui bourdonne*³¹⁰...

Et voilà qu'après l'horizon aperçu du haut du point de vue, c'est une perspective qui se déploie désormais.

309 Picon, *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 65.

310 Pour reprendre une expression que nous a soufflée Jeanne Boucourechliev.

Le voyage devient un espace à vivre, à partager car il est un horizon qui s'ouvre à d'autres horizons. Le voyageur pèlerin, nomade, philosophe, aventurier, touriste, étudiant, poète (...) est le seul à pouvoir se donner les moyens de déchiffrer *in situ* un langage subtil, des odeurs, des reliefs, des manières d'être, de se comporter, de manger, de vivre que l'on désigne souvent par un ensemble de pratiques, de coutumes sous le concept de culture.³¹¹

311 Bernard Fernandez, « L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la rencontre », disponible via http://iwww.barbier-rd.nom.f/accueil_MarcoPolo.html, 2004, 16/29.

IV - « L'abeille qui bourdonne » :

Boris de Schlœzer

Boris de Schlœzer est un intellectuel qui *côte* Chestov, Tchekhov, Dostoïevski et Gogol. Sa formation fait de lui et avant tout un penseur pour qui le mot et le concept sont une nourriture quotidienne. Ses premières armes, il les fera en Russie en devenant critique littéraire et traducteur après ses années de formation. Cependant, très tôt, la musique est, pour lui, un port d'attache aussi important que la littérature : il a reçu, enfant, des leçons de piano et a suivi, parallèlement à ses études en sociologie à Bruxelles, des études musicologiques à Paris. De son enfance à Piatigorsk, ville du Caucase où s'est installée sa famille³¹², où il grandit avec sa sœur Tatiana loin des capitales, il garde le souvenir d'une atmosphère intellectuelle et artistique. Sa rencontre décisive, en 1902, avec Alexandre Scriabine qui devait devenir son beau-frère, nourrit profondément sa pensée esthétique et musicale et le conduit en 1919, pendant un séjour à Yalta, à débiter une monographie sur le compositeur, mort en 1915³¹³, qui sera, d'ailleurs, sa toute première monographie. Paris, ensuite. Paris, plus que tout, où la découverte de la vie musicale et littéraire française sous la protection de Prokofiev, le conduit, grâce à sa collaboration initiale à la *Revue Musicale* d'Henri Prunières³¹⁴ et à la *Nouvelle Revue Française*, à écrire de nombreux articles, critiques et notices qui assurèrent rapidement sa renommée, car « partant des événements de la vie musicale, il percevait toujours au-delà de l'actualité de telle première audition de ballet, le sens profond, la portée générale de l'événement, la tendance dont il était le signe. »³¹⁵ Des compositeurs russes et français à la psychologie de la musique, de la musique classique à la musique sérielle et électroacoustique, du rythme à l'expression, de l'émotion à la forme, pratiquement aucun domaine de l'esthétique et de la musicologie ne semble lui avoir échappé. Et il est un

312 Kohler, *op. cit.*, p. 9-10.

313 Cet ouvrage, publié en 1923 chez Grani (Berlin) en russe et traduit, ensuite, en français en 1975, s'intéresse aux dimensions esthétiques et philosophiques de la pensée de Scriabine. Il devait être complété par un second volume d'analyse de sa musique qui ne verra jamais le jour. Kohler, *ibid.*, p. 34 et suivantes.

314 Dès son arrivée à Paris en 1921, il travaille à la *Revue Musicale* d'Henri Prunières et collabore régulièrement à la *N.R.F.* jusqu'en 1940, date à laquelle la revue cesse de paraître. Une fois la guerre finie et les années sombres de la revue oubliées (elle a été placée sous tutelle allemande sous la direction de Drieu La Rochelle jusqu'en 1943), Boris de Schlœzer reprend sa collaboration à la *N.R.F.* et ce, jusqu'en 1957. Voir à ce sujet la notice biographique, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.* et également Kohler, *ibid.*

315 *Cahiers pour un temps*, *ibid.*, p. 10.

fait que le nombre de ses écrits est surprenant³¹⁶, sans compter qu'il n'a jamais abandonné son activité de traducteur et de philosophe. Ses contributions sont de précieux témoignages de la réalité éditoriale de l'époque : *La Revue Musicale*, *la NRF*, *Les Temps Modernes*, *Polyphonies*, *Mesures*, *Synthèses*... Autant de publications dont certaines ont, à l'heure actuelle, disparu et qui évoquent des noms désormais mythiques. On peut d'ailleurs noter qu'après la Seconde Guerre Mondiale, ses contributions dans les revues de l'immigration russe s'amenuisent et que Schlœzer se consacre jusqu'à la fin de sa vie presque exclusivement au domaine esthétique, musical et musicologique³¹⁷ dans divers organes français.

Son dernier ouvrage sera un roman *Mon Nom est personne* où le rapport entre la création et la réalité³¹⁸ laisse entrevoir, une dernière fois, la réflexion philosophique que Schlœzer a conduite tout au long de sa vie, dans un dénuement presque émouvant. Qu'il s'agisse de musique ou de littérature, une quête incessante : celle de *l'être*, du *se connaître*, du *qui suis-je ?*³¹⁹ Faut-il y voir sa propre brisure (sa propre contradiction ?), écartelée entre le mot et le son ? Quelle importance finalement ? Sa réalité musicale en nourrira plus d'un qui, dans l'acte même du prolongement et de l'application, lui ôteront virtualité et intellectualisme.

Plus palpable, plus concrète.

Du plus près que nous le permettent nos oreilles...

316 On peut en prendre la mesure en consultant le Fonds Schlœzer, Bibliothèque Louis Notari, Monaco ou la bibliographie figurant dans l'ouvrage de Kohler, *op. cit.*, p. 367-385.

317 Kohler, *ibid.*, p. 27-30.

318 *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 12. Également Kohler, *ibid.*, p. 39-40.

319 Jean Rousset, « Pour Boris de Schlœzer », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 40.

À le côtoyer, on apprenait que l'intellect ne dessèche pas mais nourrit l'émotion. Aucune séparation entre sa vie quotidienne (...), son rapport à l'art (...), sa quête philosophique. (...) À son contact s'évanouissait tout complexe d'être un intellectuel.³²⁰

320 « À propos de Schläezer », Vinaver, *op. cit.*, p. 80-81. Nous tenons à remercier chaleureusement Michel Vinaver d'avoir bien voulu nous accorder un peu de son temps lors de l'entretien téléphonique que nous avons eu ensemble : Marseille, le 7 avril 2006. Michel Vinaver a également réalisé une lecture sur Boris de Schläezer au Musée Zadkine, Paris, le 23 février 2006 et, à cette occasion, a repris les termes de son article publié dans *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*

10. L'Introduction à Jean-Sébastien Bach : entre symbolisme et formalisme.

En 1947, Schlœzer publie l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* dont la rédaction l'occupe depuis le milieu des années 30. On sait qu'il avait initialement en tête d'écrire un ouvrage sur *l'art et la personne*³²¹ de Jean-Sébastien Bach et que progressivement ce projet se transforme en essai d'esthétique musicale où la figure du compositeur n'est plus qu'un fil parmi tant d'autres dans le réseau des questionnements et des problématiques qui entourent une pensée principalement centrée sur la réalité de la forme musicale et son rapport à la pensée créatrice³²². Une *dérive*³²³ qui s'impose d'elle-même, comme le révèlent les premières lignes de la *Préface* :

À mesure en effet que je pénétrais plus avant dans mon sujet, les termes que j'utilisais m'apparaissaient manquer singulièrement de rigueur et donner lieu à de grossières confusions. (...) Pouvais-je me livrer à de savantes dissertations sur la musique de Bach alors que j'ignorais ce qu'est au juste une œuvre musicale, comment elle est constituée, ce que signifie exactement l'écouter, la comprendre, si elle est capable ou non d'exprimer (et que veut dire d'ailleurs « exprimer » ?), ce qu'est sa forme, sa matière, son contenu (et a-t-elle un contenu ?), quel est le rapport entre le rythme, l'harmonie, la mélodie ?³²⁴

Ces questionnements peuvent paraître insolubles, improbables, démesurément éloignés de la réalité musicienne, superflus ou même stériles ; pourtant, ils deviendront pour beaucoup des préalables nécessaires qu'il paraîtra de plus en plus difficile de passer sous silence tant ils constituent des exigences méthodologiques qui permettront à l'esthétique musicale de la seconde moitié du XX^e siècle de faire le point et d'éclaircir son champ d'action. Et, s'ils sont les signes d'un évident intellectualisme, ils sont aussi ceux d'une pensée en perpétuel mouvement, incapable de se fixer et de se figer, sans cesse à la recherche de nouvelles perspectives. On note d'ailleurs que les questions par lesquelles André Souris débute son article intitulé *Les*

321 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 11.

322 Comme il en fait l'aveu dans la préface de l'*Introduction* écrite à Amélie-les-Bains en 1944, *ibid.*, p. 11-13.

323 Ce terme fait librement référence au situationnisme de Guy Debord qui définit la dérive comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points à la notion classique de promenade.

324 Schlœzer, *ibid.*, p. 11.

*Correspondances*³²⁵ et que nous tenons à rappeler ici, évoquent ces premières interrogations et montrent, plus d'une quinzaine d'années après la publication de l'*Introduction*, toute la modernité de la pensée de Schläezer :

Que signifie la musique ? A quoi se rapporte-t-elle ? Est-elle l'expression des sentiments du compositeur, le « miroir de l'âme » comme on a dit ? Ou n'est-ce qu'un langage formel, purement mathématique ? Faut-il partager la production musicale en œuvres expressives et en œuvres non-expressives ? Y a-t-il une musique pure, une musique impure, une musique objective et une autre subjective ? C'est à peu près dans ces termes que l'on se pose généralement le problème du langage musical mais je pense que ce sont ces termes-là et les notions qu'ils représentent qui empêchent de le résoudre ou plutôt de se faire une idée adéquate de la réalité.³²⁶

Avec la publication de l'*Introduction*, Schläezer devient une des personnalités les plus appréciées et les plus recherchées du monde musicologique et littéraire. À Paris, il prend une part active aux mouvements de défense de la nouvelle musique, assiste aux concerts du Domaine Musical³²⁷ et soutient les musiques sérielles ainsi que les œuvres de jeunes compositeurs comme Pierre Boulez ou Olivier Messiaen. Il plaidera leur cause auprès du public parisien dans ses conférences à Royaumont ou dans ses articles à la *Nouvelle Revue Française*. Son second ouvrage d'esthétique, *Problèmes de la musique moderne*³²⁸, lui donne l'occasion de questionner les expériences les plus récentes de la modernité musicale et de rester ainsi *connecté* en comblant le fossé qui existe inévitablement entre sa génération et les jeunes compositeurs de la seconde moitié du XX^e siècle. Si Schläezer y fait part de ses doutes, s'il souligne avec perspicacité les profondes mutations (problèmes ?) qu'entraînent ces musiques sur le plan de la création et de la réception³²⁹, il les accueille également avec la plus grande

325 Souris, « Les correspondances » *op. cit.*, 1976, p. 102-107.

326 Souris, *ibid.*, p. 102.

327 Kohler, *op. cit.*, p. 305-313.

328 Schläezer et Scriabine, *op. cit.*

329 À propos de l'auditeur face à une œuvre de musique électronique, Schläezer écrit : « Ambiguë elle aussi [il vient de *parler* du compositeur] apparaît l'attitude de l'auditeur, partagé entre la curiosité et la méfiance, à la fois séduit et inquiet de se voir entraîné dans une nouvelle aventure dont la signification lui échappe, alors qu'il vient seulement de surmonter la crise de la tonalité. Sans doute la présence physique de l'exécutant ne lui est plus indispensable, bien qu'elle reste souhaitable. Devant son tourne-disque ou sa radio, il écoute l'œuvre électronique dans les mêmes conditions, lui semble-t-il, que l'instrumentale, « à l'aveugle » ; avec cette différence toutefois que celle-ci bénéficie du prestige qui s'attache généralement au nom de l'interprète, prestige dont celle-là est privée. Mais lorsque la musique électronique est présentée au cours d'un concert public, et qu'au programme figurent également des pièces instrumentales, n'éprouve-t-on pas une certaine gêne ? Ne ressent-on pas qu'il y a quelque chose de ridicule, presque d'incongru, à se trouver ainsi réunis face à des machines qui dégorgent un flot sonore ? On finira peut-être par s'y habituer ; la stéréophonie d'ailleurs résout la difficulté : les hauts-parleurs multipliés et dissimulés, nous baignons dans une musique qui

bienveillance, comme un écho du bouillonnement intellectuel de ses jeunes années de formation dans la Russie pré-révolutionnaire. En Belgique et en Suisse, il côtoie les jeunes représentants de l'*École de Genève* comme Georges Poulet (avec qui il entretiendra une longue amitié), Jean Rousset ou Jean Starobinski et discute avec eux de l'avenir de la critique littéraire qu'il souhaite voir se détacher des méthodes exclusivement historiques et biographiques du siècle passé³³⁰. À Paris, il assiste à l'avènement de la *Nouvelle Critique*³³¹ portée par Jean-Pierre Richard, Roland Barthes ou Gérard Genette qui fera scandale en s'opposant à la critique universitaire et institutionnelle. De ces discussions, naîtront de nouvelles perspectives épistémologiques qui verront l'autonomisation de l'œuvre littéraire en même temps que l'affirmation de sa nature fondamentalement interprétative³³². Après plus de deux siècles d'*inféodation*, l'œuvre acquiert liberté et indépendance et choisit d'oublier, pour un temps, l'autorité de son auteur et celle des circonstances. Elle se tient prête à cheminer, désormais indépendante de toute historicité, et se livre au bon vouloir (au *bon plaisir* dirait Barthes) de son exégète qui se permet de *la faire parler* en l'isolant (s'il le faut) de son contexte, de l'analyser dans une perspective structurale ; de la décadrer et de la *décontextualiser*. Schläezer participera activement à ces discussions car elles rejoignent ses propres préoccupations sur la relation qui unit l'œuvre à son auteur³³³. Ce questionnement le hantera tout au long de sa vie intellectuelle et l'*Introduction* en est, d'une certaine façon, l'incarnation. Écrite dans une toute autre logique que celle de ses premières monographies (*Scriabine* et *Stravinsky*), de larges biographies rédigées dans la plus pure tradition du genre, l'*Introduction* est un essai d'esthétique qui conduit Schläezer à repenser en profondeur le fait musical³³⁴ et à élaborer une réflexion philosophique car, selon ses propres termes, « toute théorie esthétique est liée, ne fût-ce qu'implicitement, à une certaine position métaphysique. »³³⁵ Ainsi son activité de traducteur, de critique et d'esthéticien ne se démarque-t-elle pas de sa réflexion philosophique et c'est une pensée unifiée qui s'exprime dans l'*Introduction* tant il est vrai que sa profonde connaissance de Dostoïevski, de Gogol, de Tolstoï, de Nietzsche et, plus

jaillit de partout et de nulle part. » : *Problèmes de la musique moderne, op. cit.*, 1959, p. 173-174.

330 Kohler, *op. cit.*, p. 16-17.

331 Kohler, *ibid.*, p. 313-324.

332 Au sujet des relations (et des distances) de Schläezer avec la *Nouvelle Critique*, voir Picon, *Cahiers pour un temps, op. cit.*, p. 65.

333 Ce sera d'ailleurs le titre d'un de ses plus célèbres textes, « L'œuvre, l'auteur et l'homme » prononcé, peu de temps avant sa mort, au colloque qui s'est tenu à Cerisy du 2 au 12 septembre 1966 et publié dans *Les Chemins actuels de la critique* sous la direction de Georges Poulet, Paris, Plon. Publié également dans *Cahiers pour un temps, ibid.*, p. 111-121.

334 Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 12.

335 Schläezer, *ibid.*

généralement de la pensée philosophique européenne de son temps, traverse l'ouvrage de part en part.

L'Introduction est un *amer*.

Sa publication symbolise l'intégration de Schläezer au sein de la société française, ce qui paraît d'autant plus évident si l'on note que sa naturalisation date de cette époque. Progressivement, l'émigré russe disparaît derrière la figure élégante et brillante de l'esthéticien français. Actif jusque-là principalement dans la diaspora russe, il trouve enfin le moyen de dialoguer avec la culture française. La modernité de l'ouvrage sera saluée de façon relativement unanime, même s'il faut nuancer quelque peu ce propos en précisant que *L'Introduction* sera davantage appréciée des praticiens que des théoriciens (musicologues ou esthéticiens³³⁶) tant elle déplace leurs croyances puisées aux sources de l'historiographie traditionnelle, tant elle bouleverse, impudique, leurs références les plus établies. En 1951, Boulez rappelle combien la contribution de Schläezer est totalement pertinente sur le plan de la théorie de la forme³³⁷ et prolonge ainsi l'opinion de nombreux autres compositeurs. *L'Introduction*, ouvrage apparemment théorique et esthétique, comblera leurs solitudes artistiques plus qu'ils ne pouvaient eux-mêmes l'espérer. Il faudra, pourtant, attendre 1979 et le colloque organisé en sa mémoire³³⁸ par le Centre Pompidou pour qu'un hommage lui soit officiellement rendu même si on peut déplorer, avec Boucourechliev, que cet hommage soit davantage celui de philosophes, d'écrivains et de critiques que de musiciens. Dix ans après la disparition de Schläezer, la contribution du compositeur bulgare est un acte de foi qui n'est pas seulement le fait d'une nostalgie et d'un devoir posthumes³³⁹ mais bien la proclamation d'une pensée toujours vivace où « le passé, aimé, vital, était une succession de présents »³⁴⁰ :

Lorsque les musiciens de ma génération ouvrirent au lendemain de la guerre, *L'Introduction à Jean-Sébastien Bach*, ils eurent l'impression que pour la première fois on leur parlait du phénomène musical tel qu'ils le concevaient et le vivaient eux-mêmes. (...) Je ne m'étendrai pas sur l'apport immense de cette œuvre à l'esthétique musicale, et, par-delà, à l'interrogation philoso-

336 Au sujet des réactions que provoqua la publication de *L'Introduction à Jean-Sébastien Bach*, voir Kohler, *op. cit.*, p. 297-305.

337 Pierre Boulez, « Moment de Jean-Sébastien Bach », *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 14-15. Cet article paraît initialement en 1951 dans le n° 7 de la revue *Contrepoint*.

338 Cet hommage regroupant les contributions de nombreuses personnalités qui ont côtoyé Schläezer paraîtra en 1981 dans les *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*

339 Comme on pourrait de prime abord le penser dans la mesure où, en 1957, André Boucourechliev prend la relève de Boris de Schläezer à la *Nouvelle Revue Française* : Poirier, *op. cit.*, p. 21.

340 Cadieu, « Esquisse d'un portrait », Poirier, *ibid.*, p. 31.

phique – il appartient aux esthéticiens, aux philosophes ici présents de le faire. Je suis là en tant que compositeur (et je regrette d'ailleurs d'y être le seul de mon espèce). Je ne rappellerai donc quelques idées maîtresses de Schlœzer que pour dire la résonance, bien plus : *l'impact*, et *le rôle* et *l'action* qu'elles ont eues auprès des musiciens de ma génération.³⁴¹

L'*Introduction* est une *passerelle*.

Elle se nourrit à d'autres sources, plus anciennes et certainement plus lointaines dont l'évocation nous reconnecte, sinon à une certaine utopie du rêve européen, du moins à un même terroir, histoire de ne pas oublier que nous sommes tous, d'une certaine manière, des hommes dépayés. Avec l'*Introduction*, nous sommes tenus d'élargir notre observation en dépassant celle du seul contexte occidental car, si tel n'était pas le cas, on oublierait que les frontières dessinées après la Première Guerre Mondiale et la Révolution Russe ne sont finalement que des artifices humains – politiques – visant à séparer plus qu'à sauvegarder le patrimoine arborescent à partir duquel se sont construites (et sont en train de se construire) notre conscience et notre mémoire européennes. Ces frontières, pour la plupart, n'existent plus. Pourtant, leur récente abolition n'a pas toujours permis de prendre conscience de cette communauté intellectuelle qu'un ouvrage comme celui de Schlœzer restaure plus *sensiblement* et plus *tactilement* que ne le feraient de vastes études géopolitiques car, et c'est une de leurs nombreuses vertus, les contributions intellectuelles sont bien souvent des fragments de pensée interceptée comme le seraient les vestiges des temps passés avec pour pierres empilées, les mots tracés par une main, guidée par une *tête pensante* qui vit, sent, regarde et raisonne. Et c'est aussi à ce mouvement de la pensée que nous convie Schlœzer, comme un écho des phrases par lesquelles Focillon débute son *Éloge de la main* :

J'entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d'amitié. Au moment où je commence à l'écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l'entraînent. Elles sont là, ces compagnes inlassables, qui, pendant tant d'années, ont fait leur besogne, l'une maintenant en place le papier, l'autre multipliant sur la page blanche ces petits signes pressés, sombres et actifs. Par elles l'homme prend contact avec la dureté de la pensée. Elles dégagent le bloc.³⁴² Elles lui imposent une forme, un contour et, dans l'écriture même, un style.

341 Boucourechliev, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 17.

342 Focillon, « Éloge de la main », *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 103. À ce texte, renvoient, comme un miroir inversé, certaines lignes de l'*Introduction* où l'esthéticien écrit aussi son éloge de la main, *ibid.*, p. 104-105 : « Cette extrémité de mon corps qui tient la plume avec laquelle j'écris, je puis lui donner un nom, c'est-à-dire la classer : elle rentre dans le genre de choses appelées « main ». Cependant ma main n'est pas un élément du tout qu'est mon corps, mais bien un membre, ce qui signifie que nous ne pouvons pas la considérer comme une main

Avec l'*Introduction*, Schløezer contourne l'*esquisse de rien, l'ébauche sans tableau* qu'est la vie pour Kundera³⁴³ en permettant à ses convictions les plus profondes de *prendre forme*. Il a 66 ans lorsque l'ouvrage paraît. Profondément marquée par la pensée française³⁴⁴ qu'il côtoie depuis près de vingt ans, l'*Introduction* est en même temps traversée par d'autres énergies. L'*Introduction* est son histoire, trace de son expérience intellectuelle dans la Russie pré-révolutionnaire et soviétique et celle de sa culture puisée aux sources des premières avant-gardes philosophiques et artistiques, qu'il choisira d'acclimater ailleurs. C'est, pourtant, avec précaution que nous nous risquons à cette hypothèse eu égard à certains de ses postulats théoriques³⁴⁵. Schløezer recherchait l'autonomie de l'œuvre et distinguait, soigneusement, deux personnes dans l'artiste : celui qui crée (*le moi mythique*) et celui qui vit (*le moi naturel*)³⁴⁶ ; le premier transcendant le second dès qu'il se met à *faire*, c'est-à-dire à *créer*³⁴⁷. L'*Introduction*, pourtant, n'est ni une confession, ni même un aveu. Et, c'est entre les lignes, dans le silence qui *donne corps*, que résonne une pensée esthétique absolument visionnaire, transfigurée dans cette trace matérialisée et éditée en 1947. Un témoignage où l'on peut, avec évidence, penser que Schløezer n'a pas été aveugle à la confluence de coïncidences et de hasards qu'il a observés avant son arrivée sur le sol français et qu'il a, consciemment ou non, juxtaposés, ensuite, à d'autres hasards et à d'autres coïncidences, choisissant la voie de l'intégra-

quelconque devenue « ma » main du fait qu'elle appartient à mon corps lequel la qualifie strictement jusqu'à lui conférer un caractère unique : elle n'existe véritablement qu'en tant qu'elle est ma main à moi ; elle ne possède une certaine réalité comme main que dans l'unité du corps dont elle est une des parties. »

343 Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

344 De façon générale, on peut noter que Schløezer cite peu ses sources et, quand il le fait, c'est pour faire principalement référence à des artistes, critiques littéraires ou théoriciens français comme Mallarmé, Delacroix, Proust, l'Abbé Brémond, Charles Mauron, Paul Guillaume, Jean-Paul Sartre, Jean Paulhan ou Maurice Merleau-Ponty.

345 C'est également la thèse de Kohler, qui précise que Schløezer a presque 40 ans lors de son émigration et qu'il est tout à fait naturel de penser que son expérience intellectuelle avant son départ servira de base à son activité sur le sol français et orientera largement le contenu de l'ouvrage, point final, selon Kohler, de son acculturation. *op. cit.*, p. 286-288.

346 Schløezer, *op. cit.*, 1947, p. 413-415.

347 Cette théorie du *moi mythique*, il l'exprimera pour la première fois dans sa biographie de Gogol. « En 1932 paraissait son *Gogol* dans la collection « Le roman des grandes existences » (Plon). Le livre n'avait rien à voir avec le genre alors en faveur des biographies romancées. Gogol, nous dit Schløezer, a peint un milieu de petits fonctionnaires et de propriétaires terriens qu'il ne connaissait pas. C'est lui qu'il peint à travers eux, parce qu'il est lui aussi « une âme morte » — qu'il n'accepte pas d'être : il veut se purifier par la création de l'inertie coupable qu'il partage. Mais le passage de la mort à la vie, la résurrection, ne pourront s'opérer dans l'œuvre que s'ils s'effectuent en lui-même : écrivant, il doit faire l'homme nouveau. L'œuvre ne pourra donc aller jusqu'à son terme que si se constitue par elle la réalité qui n'est pas encore. » : Picon, *op. cit.*, p. 63.

tion plutôt que celle de la disjonction et de la séparation³⁴⁸. C'est cette histoire silencieuse³⁴⁹ que nous rappellerons brièvement dans les lignes qui suivent, soulignant ses saillances les plus remarquables, celles qui nous semblent primordiales pour accéder au terreau de cette autre musicologie, à son horizon aussi. Et c'est aussi de ces saillances, peu ou mal repérées en partie parce que Schlœzer reste très discret en la matière, que se produira la rencontre avec Sartre, Merleau-Ponty ou Paul Guillaume. Et, immanquablement ce silence questionne.

La position esthétique de Schlœzer est complexe, faite d'un réseau de problématiques quelquefois contradictoires et de zones franches où il est bien souvent difficile de relever une antériorité théorique ou des influences manifestes. Œuvrant hors des limites esthétiques de son époque, sa pensée dérange l'intuition commune et dévoile un goût proprement intellectuel pour les contradictions qui n'est pas un jeu de langage, autoproclamé et superficiel, mais une façon de regarder le monde et de proclamer son amour profond pour la pensée en soi, souvent évoqué par ses amis et ses collaborateurs les plus proches. Ce goût aiguisé pour la réflexion, la lecture de l'*Introduction* nous y confronte très rapidement. Si l'on y sent le musicien et l'amateur, l'écouteur de musique, on est aussi face à une pure intellectualité qui n'échappe pas au masque sérieux et quelquefois rébarbatif de l'abstraction et de la généralisation. Schlœzer est impatient. Schlœzer veut tout embrasser, tout comprendre et tout expliquer. Conscient du retard de l'esthétique musicale, finalement peu touchée par les débats qui traversent les théories de l'art, il défend avec force l'idée que la musique est une science humaine à part entière et l'œuvre musicale, une source de connaissance. L'œuvre sera le lieu de maints paradoxes comme le sont la vie et l'homme. Et cette pensée décontenancera nombre de ses pairs et confrères qui y verront une polyphonie (une cacophonie, diront certains) d'opinions contradictoires et de raisonnements à l'emporte-pièce qui dévoilent, comme nous l'avons déjà mis en évidence, la profonde unité entre la structure stylistique de l'ouvrage et la structure intellectuelle de l'esthéticien russe.

L'œuvre musicale, et plus généralement l'œuvre artistique, est donc le lieu du paradoxe : celui, entre autres, du surgissement du sujet dans l'objet³⁵⁰.

348 En écho à une phrase de Kundera : « mais on peut avec raison reprocher à l'homme d'être aveugle à ces hasards et de priver ainsi la vie de sa dimension de beauté. » : *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 82.

349 Elle constitue ce que Kohler appelle son *horizon intellectuel*, sa *valise d'émigré*, c'est-à-dire l'arrière-plan de sa pensée : Kohler, *op. cit.*, p. 55-86.

350 Dans son article « Les formes et l'esprit », Picon, *op. cit.*, fait preuve de perspicacité et met en perspective la pensée esthétique de l'esthéticien russe : « Il [Schlœzer] a précédé et préparé les analyses les plus actuelles en posant en termes neufs le problème de la nature de

Mais ces aspects, plus philosophiques et plus esthétiques, passeront presque inaperçus. La réception française de l'*Introduction* dans les cercles intellectuels de l'époque réduira sa portée esthétique et privilégiera une lecture fortement *technicisée*, centrée principalement sur sa conception de la forme comme système de relations et comme combinatoire d'éléments en interrelation. Comment pourrait-il en être autrement alors que la seconde partie de l'ouvrage, centrale, clé de voûte de toute l'architecture et de loin la plus longue, est toute entière consacrée à *La Forme musicale* que Schläezer s'appliquera à élargir ? Il choisira de ne pas en faire un unique parcours du tendre, balisé et prévisible, un cadre ou un moule, une association mécaniste d'éléments et de rapports, mais de restaurer son dynamisme, son jeu du mouvement et de l'organique, de l'unité et de la multiplicité. On louera cette volonté de trouver un lexique approprié et de demeurer au plus près de la matière musicale mais seuls les praticiens saisiront complètement la portée de ces propos et pressentiront, derrière la distinction entre *systèmes mécaniques* et *systèmes organiques* que se plaît à instaurer Schläezer³⁵¹, un discours nourri au cœur même de la pratique, dévoilant sa dimension certainement la plus secrète et la plus confidentielle³⁵². Schläezer deviendra un positiviste, fervent défenseur de l'autonomie et de l'autoréférentialité de l'œuvre musicale et l'*Introduction*, le premier manifeste structuraliste français écrit quelques années avant les textes fondateurs de Pierre Boulez³⁵³, préludes à l'expansion et à la généralisation du mouvement dans le domaine musical. Et, s'il est vrai que cette dimension de l'immanence y est essentielle, cette lecture lui enlèvera ce que l'on se risquera volontiers à appeler sa part d'irrationnel et d'imprévu car la forme dont parle Schläezer est avant tout un *principe actif*.

Tels sont les mystères et les aléas de la réception des idées. Condensé de connaissances, de goûts et d'interprétations imposés par l'*horizon d'attente*³⁵⁴ d'un individu, d'un groupe ou d'une époque, toute lecture est une expérience intersubjective. Pourquoi le déplorer et s'en émouvoir ? Pourquoi faire de Schläezer un incompris ? Sa théorie ne pouvait être perçue autrement, en France tout au moins, où le débat structuraliste battait son plein et où l'on découvrait, *via* les travaux de Leibowitz, Schoenberg, le

l'œuvre, de sa relation au créateur, de sa communication — d'une façon générale, de la relation entre l'objectif et le subjectif. » : p. 63.

351 Nous y reviendrons mais il est bon d'ores et déjà de souligner que cette distinction, largement tributaire de la philosophie romantique allemande, structure le début du chapitre et constitue l'hypothèse esthétique, de loin la plus forte : Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 95-152.

352 Pour de plus amples précisions sur la réception française de l'*Introduction* dans les milieux musicologiques et littéraires, voir Kohler, *op. cit.*, p. 297-313.

353 Comme par exemple, *Relevés d'apprenti*, *op. cit.*

354 Concept emprunté librement à Hans Robert Jauss, *Pour une Théorie de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

système de douze sons et la pensée sérielle. D'autre part, Mallarmé, Proust, Valéry ou Gide avaient déjà accordé à l'œuvre littéraire toutes leurs attentions en l'examinant sous l'angle formel. Schläezer a été *bien* lu mais avec les filtres et les préoccupations des intellectuels et des compositeurs français de l'époque et cette lecture en vaut bien d'autres car elle n'est pas pour autant dénuée d'intérêt. Elle n'a pas rêvé un Schläezer structuraliste puisque Schläezer parle bien de forme. D'autre part, Schläezer, dépourvu, selon ses proches, de toute ambition, n'a que rarement accordé d'importance à la clarification de ses idées, préférant citer des auteurs français et jouer la carte de l'intégration plutôt que celle, plus actuelle, et alors anachronique, du métissage. Le pouvait-il d'ailleurs ? Lui qui tentait, inconsciemment, la conciliation d'influences diverses et foisonnantes, à l'image de ces cinquante premières années du XX^e siècle qui, à peine remises des premières modernités, versaient déjà dans une seconde modernité tout aussi exigeante et revendicatrice. D'autre part, encore, l'*Introduction* n'a pas été lue et commentée en Russie soviétique³⁵⁵ ; difficile alors d'y déceler d'éventuelles parentés avec la pensée et les avant-gardes russes d'autant plus que ces dernières ont souvent fait les frais de l'idéologie du régime. Et plus encore, le post-structuralisme saussurien européen a bien souvent englobé sous la puissance du concept de *structure* d'autres réalités comme celles précisément de *forme*, de *formation* ou d'*organisme* qui, appliquées à l'art, postulent une vision plus morphologique de l'esthétique³⁵⁶. La forme dont parle Schläezer n'est-elle *que* structure³⁵⁷ ?

Notre *horizon d'attente* n'est plus le même et parce que, désormais, nous puisons aussi dans notre passé les sources de notre modernité, nous choisissons d'écouter les rares voix, comme celle de Picon³⁵⁸, qui se sont faites, à l'époque, très discrètes. Peut-on le regretter alors qu'elles nous laissent ainsi l'opportunité de pouvoir proposer une autre lecture à celles déjà effectuées ? Il est alors nécessaire de rappeler les conditions qui ont marqué la formation intellectuelle de Schläezer, si profondément qu'elles constituent le plan le plus reculé de la réflexion proposée par l'*Introduction*, un plan qui ne se montre pas de prime abord mais qui se laisse déchiffrer pour peu qu'on sache lire entre les lignes et que l'on ait conscience *d'où il*

355 Kohler, *op. cit.*, p. 303.

356 Voir à ce sujet, Petitot, *op. cit.* Et également Sergueï Tchougounnikov, « Le formalisme russe. Entre pensée organique allemande et premier structuralisme », *Protée 3. Cannes Hors Projection, Volume 31, Numéro 2*, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2003, p. 83-97.

357 À propos des différences entre projet structuraliste et projet formaliste, voir Tchougounnikov, *ibid.*, p. 86-87.

358 Nous faisons, une fois de plus, référence à cette phrase essentielle de Picon dans son article « Les formes et l'esprit », *op. cit.*, où il postule la possible parenté entre l'esthétique de Schläezer et le formalisme russe.

*vient*³⁵⁹. Car la lecture approfondie de cet ouvrage révèle d'autres horizons esthétiques.

Entre symbolisme et formalisme.

Schlœzer défendra la possibilité d'une véritable rencontre avec l'œuvre d'art, altérité stylisée et parole figurée. Jamais, l'œuvre ne sera une entité isolée, ni même un objet manufacturé construit de toutes pièces : son apparence et ses qualités formelles, si elles se montrent de prime abord comme les parties constitutives d'un organisme complètement unifié, portent en filigrane bien d'autres réalités. Humaines en premier lieu. On est donc loin d'une simple contribution formaliste ou pré-structuraliste. L'œuvre est trace, inscription et incarnation, ce qui ne ramène pas, pour autant, le débat dans le giron du subjectivisme et de l'hétéronomie que Schlœzer a combattus tout au long de sa vie, mais affirme plutôt l'emboîtement paradoxal du sujet dans l'objet. Interaction qui paraît désormais aller de soi ou du moins qui constitue une des voies possibles de l'esthétique et de l'anthropologie³⁶⁰ mais qui, en 1947, pouvait paraître intellectuellement complexe. Transcendé par l'acte de création, l'auteur est présent dans l'œuvre mais cette présence n'est pas celle de l'homme historique et quotidien, il est devenu un *moi mythique*, et la forme artistique léguée à la postérité, substance unique et singulière, l'invente et le rend presque étranger à lui-même. Si confession il y a, elle est celle de l'incarnation dans la forme, celle du masque, de la transposition et de la transfiguration, car le *moi mythique* est tout entier contenu dans le moi quotidien, puissance virtuelle – nietzschéenne ? – à réaliser et à accomplir. Ce concept qui résonnait déjà dans la monographie consacrée à *Gogol* (1932) est devenu au fil du temps une des notions les plus commentées de la théorie schlœzerienne, saluée par les critiques littéraires comme une des – sinon *la* – principales contributions de l'esthéticien à la théorie de l'art. Le *moi mythique* le rendra célèbre et marquera de façon indélébile l'originalité de sa pensée : cet emboîtement du signifiant et du signifié, du sujet et de l'objet et qui, plus qu'une contribution à la théorie du sujet et à la dimension proprement psychanalytique de la création, lui permettra finalement (et c'est ce qui nous paraît le plus prospectif) de porter un regard, toujours actuel, sur la forme musicale, vibrante de multiples échos et de paroles chuchotées dans laquelle la réalité – forcément extérieure – acquiert un *corps*³⁶¹ et conquiert, en *parlant* (en résonnant ?) sa musicienneté.

359 Voir Kohler qui aborde les conditions de la formation intellectuelle de Schlœzer dans le Chapitre II, *op. cit.*, p. 55-86 et son arrière-plan théorique, puisé aux sources de la culture et de la philosophie russes, dans le dernier chapitre, p. 339-354.

360 Citons par exemple, les travaux de Morin comme son *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*

361 Voir à ce sujet, le chapitre consacré à la philosophie de Schlœzer dans l'ouvrage de Kohler, *op. cit.*, p. 41-52.

En ce sens, l'*Introduction* est, d'une certaine façon et comme Gun-Britt Kohler en fait l'hypothèse, une *synthèse* qui tend à réconcilier deux des mouvements les plus originaux et les plus opposés des avant-gardes russes : le symbolisme et le formalisme³⁶². Et, si cette réconciliation est tout à fait plausible et même probable³⁶³, elle n'en demeure pas moins problématique car elle soulève la question cruciale de la filiation du formalisme³⁶⁴. Si certains formalistes se sont très tôt intéressés aux avant-gardes poétiques et principalement à la poésie futuriste d'un Maïakovsky ou d'un Khlebnikov ; d'autres comme Eikhenbaum et Jirmunski se sont tournés vers la poésie symboliste et acméiste. Chklovski limite le formalisme à la théorie littéraire de l'Opoïaz qu'il crée à Saint-Pétersbourg, affirme la matérialité du langage et reprend le célèbre slogan des futuristes *le mot en tant que tel*, tandis que « Jirmunski en fait un mouvement beaucoup plus vaste qui s'articule mieux à ses prédécesseurs symbolistes »³⁶⁵ et qui, tout en se fondant sur la matérialité du mot, accepte qu'il soit aussi le symbole d'une réalité supérieure. Avec son ouvrage *Le Vers lui-même* (1924), Tynianov prolonge les directives de l'Opoïaz qu'il rejoint assez tardivement en 1918³⁶⁶, mais il paraît aussi prolonger la pratique initiée en France par Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, libérant progressivement le vers de la prose et autorisant l'auditeur à goûter le plaisir du rythme et des accents de la poésie. Et l'on sait combien la dimension rythmique du mot sera essentielle pour Tynianov, comme pour l'ensemble des représentants du formalisme. Pourtant, là encore, le formalisme russe ne sera pas imperméable à d'autres réalités et la matérialité du texte, conquête essentielle de la théorie littéraire moderne, ne supposera pas pour autant une attitude uniformément autarcique. Tynianov,

362 Hypothèse formulée par Kohler qui reprend d'une part, les affirmations de Gaëtan Picon à propos de l'acclimatation du formalisme russe sur le sol français, « Les formes et l'esprit », *op. cit.*, et, d'autre part, les travaux publiés en russe, en 1998, d'Andreas Wehrmeier sur la signification et l'importance historique des positions esthétiques et musicales de Schlœzer et leurs relations avec les idées symbolistes de Scriabine : Kohler, *ibid.*, p. 35, 88, 304, 314, 340-341, 351, 366.

363 Ainsi pour Tchougounnikov, *op. cit.*, p. 87. « En lisant ce premier ouvrage de Chklovski [La Résurrection du mot (1914)], on observe que, malgré l'apparence de révolte contre une poétique symboliste, il insiste sur une perception du mot opposée à celle qui s'accomplit par la « reconnaissance ». En fait, la fameuse *ostraténie* (ou défamiliarisation, ou *Verfremdung*) issue de la notion de « mot ressuscité », met en valeur des procédés « symbolistes » par excellence, comme la forme externe (son) contre la forme interne (image). Le conflit entre le symbolisme et le formalisme se situe sur un terrain essentiellement symboliste. On assiste à l'articulation du paradoxe qui surgit dès la naissance de l'Opoïaz et qui a duré longtemps après sa mort historique ».

364 Georges Nivat, « Le formalisme russe », *Encyclopedie Universalis*, 7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 1186-1188. Voir également *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965.

365 Nivat, *ibid.*, p. 1187.

366 Weinstein, *op. cit.*, p. 14-16.

par exemple, fondera la théorie littéraire sur la base de contradictions comme le montre sa réconciliation de l'idéalité et de la relativité : le principe constructif (la littérarité) fonde l'œuvre dans son idéalité en ce que « Un peu comme le plan dans la maison construite, le principe constructif n'est, dans l'œuvre littéraire, matériellement nulle part, mais il est idéellement partout. »³⁶⁷ Cette idéalité n'empêche pas la reconnaissance du principe de relativité dans la mesure où le principe constructif, en relation avec un matériau, n'est littérairement valable que pour une synchronie d'auteurs et de lecteurs³⁶⁸. Les formalistes déplacent ainsi la notion de contenu « de la classe des éléments thématiques dans la classe des éléments d'élaboration »³⁶⁹ qu'ils ne conçoivent pas, cependant, comme autonomes : « Perçue dans sa variabilité permanente, [l'évolution de la notion de forme] a conditionné la perception de l'œuvre littéraire non comme un fait isolé, un fait en soi, mais en relation avec d'autres œuvres. »³⁷⁰

On le devine, la théorie des formalistes n'est pas une théorie unifiée et c'est d'ailleurs ce qui en fait toute la richesse et toute la complexité. Partagé entre deux tendances³⁷¹ (celle de Saint-Petersbourg et celle de Moscou), le formalisme produira une profusion de notions et de concepts qui circuleront d'un cercle à l'autre³⁷² : la théorie de Tynianov inspirera Jakobson, principal représentant du Cercle de Moscou, à bien des égards. Leur intérêt commun pour la linguistique moderne et la poésie futuriste les conduira à créer une science littéraire autonome reposant sur la reconnaissance des qualités intrinsèques du matériau littéraire. De nombreuses variations verront cependant le

367 Weinstein, *op. cit.*, p. 17.

368 Comme le précise Weinstein : « La relativité littéraire doit permettre, selon Tynianov, de dépasser les deux points de vue symétriques-opposés : celui du relativisme absolu, où se réfugient tous ceux pour qui la littérarité n'existe que différente dans l'esprit de chaque lecteur, et celui de l'objectivisme absolu, en vertu duquel le théoricien pose, en soi, une définition de la littérarité... qui n'est finalement que la sienne », *ibid.*, p. 18.

369 Eikhenbaum cité par Tchougounnikov, *op. cit.*, p. 88.

370 Tchougounnikov, *ibid.*

371 À l'initiative de Victor Chklovski (1893-1984), alors étudiant en littérature, fut créée l'O.P.O.I.A.Z. (Obchtchestvo izoutchenia POetitcheskovo IAZyka) soit « Société pour l'étude de la langue poétique ». Elle regroupe des spécialistes de la littérature, comme Boris Eikhenbaum (1886-1959), Iouri Tynianov (1894-1943) et Boris Tomachevski (1890-1957), mais aussi des linguistes comme Lev Iakoubinski (1892-1945) et Lev Polivanov (1891-1938). Les membres d'une autre société savante, fondée à Moscou par des étudiants passionnés de dialectologie et de poésie folklorique, participeront également à ces publications et fonderont le « Cercle Linguistique de Moscou ». Il compte dans ses rangs des linguistes, comme Roman Jakobson (1896-1984), qui en est le président et qui allait devenir l'un des principaux acteurs de la linguistique moderne, Piotr Bogatyriov (1896-1972) et Grigori Vinokour (1896-1947), mais aussi des poètes, comme Vladimir Maïakovsky (1893-1930), Boris Pasternak (1890-1960) et Osip Mandelstam (1891-1938), ou encore des amateurs de poésie, comme Ossip Brik (1888-1945). Voir également au sujet du formalisme russe, Tchougounnikov, *ibid.*

372 La question est complexe et nous ne pouvons, une fois de plus, que renvoyer à l'article de Tchougounnikov, *ibid.*, qui aborde de façon exhaustive et approfondie le sujet.

jour et les contours théoriques de ces deux sociétés apparaissent aussi sous des reliefs nettement moins homogènes. Le Cercle de Saint-Pétersbourg prônera, par exemple, la notion de *procédé* et de *facteur constructif* tandis que le Cercle de Moscou préférera celle de *fonction* qui déterminera toute la théorie linguistique de Jakobson. Des contours qui fondent ainsi la spécificité de ces deux écoles partagées entre une vision plus dynamique de la langue pour la première et, pour la seconde, une perspective qui conduira tout droit au structuralisme : le texte, assimilé à une structure, sera ce jeu complexe de relations de complémentarité et d'opposition qui fondera toute la linguistique moderne. Toutes deux, cependant, chercheront à révéler la *littéarité*, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre artistique une singularité, ce qui fait d'une forme un organisme vivant.

Dialectique et jeu des opposés. Dimensions contradictoires. Schløezer y a-t-il été sensible ?

Ceci dit, le rapprochement entre symbolisme et formalisme demeure problématique dans la mesure où les formalistes défendront bec et ongles l'autonomie du vers et celle de ses principales composantes comme le rythme, le son et la syntaxe qui n'étaient alors que secondaires pour la critique littéraire de l'époque. C'est en affirmant le primat du procédé (*priëm*) sur l'évocation qu'ils parviendront à contourner l'équivalence entre le mot et l'image³⁷³ que les symbolistes avaient repris de la théorie de Potebnja, qu'ils privilégieront la *fabrication* de l'œuvre plutôt que sa dimension mystique et qu'ils préféreront partir à la découverte de la spécificité du geste créateur plutôt que de le sacrifier. En 1917, Chklovski écrira un article au titre provocateur : « L'art comme procédé »³⁷⁴, où la poésie s'apparente davantage à un discours *qui organise* plutôt qu'à un discours *qui évoque*. Pourtant, c'est fort de ces paradoxes qui le garderont toujours en marge de l'orthodoxie de l'Opoïaz que Tynianov paraît adopter, dans les lignes qui suivent, une position nettement moins tranchée :

Quand on parle de « tradition littéraire » ou de « succession linéaire », on imagine d'ordinaire une ligne droite reliant le représentant le plus jeune d'un courant littéraire à son aîné. En réalité l'affaire est beaucoup plus complexe. La ligne ne va pas tout droit ; arrivée à un certain point, elle oblique, il y a

373 Ainsi, pour Eikhenbaum, « La théorie de la méthode formelle (1925) », *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 43 : « En s'éloignant du point de vue de Potebnja, les formalistes se libéraient de la corrélation traditionnelle fond/forme et de la notion de la forme comme une enveloppe, comme un récipient sur lequel on verse le liquide (le contenu). Les faits artistiques témoignent que la *differentia specifica* de l'art ne s'exprimait pas dans des éléments qui constituent l'œuvre, mais dans l'utilisation particulière qu'on en fait. Ainsi la notion de forme obtenait un sens autre et ne réclamait aucune autre notion complémentaire, aucune corrélation ».

374 Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 76-97.

rupture, conflit. Toute succession linéaire est avant tout conflit, destruction de l'ancien système et nouvelle construction à partir d'éléments anciens.³⁷⁵

Et pour revenir plus précisément aux liens entre le formalisme et le symbolisme, Tynianov note à propos de la poésie russe du début du XX^e siècle :

Le combat du futurisme et de ses ramifications contre le symbolisme (...) est sans précédent dans l'histoire plus égale et plus lente de la poésie du XIX^e siècle. Il nous transporte au XVIII^e siècle, vers sa lutte grandiose et cruelle pour les formes. En même temps, il détourne notre attention d'une autre branche de la poésie qui s'est opposée au symbolisme et qui, ne sachant comment s'appeler, a failli s'appeler l'acméisme et dont les adeptes n'ont pas de nom. J'ai nommé plusieurs des courants principaux ; il y a des courants isolés qui constituent peut-être une ligne future d'évolution. *L'actualité nous offre le matériau le plus commode, le plus apte à nous convaincre de la pluralité des chemins empruntés par la littérature* [souligné par l'auteur], de leur corrélation complexe, de l'absence d'une seule ligne droite de l'évolution artistique.³⁷⁶

Ces deux passages montrent à eux seuls combien tout cela est entremêlé, combien Tynianov, qui vit de l'intérieur ces nouvelles directions de la théorie littéraire, accorde à la problématique de la filiation du formalisme – et à celle de toute filiation en général – une place essentielle à l'intérieur de sa théorie, comme si toute innovation se devait de faire le point et plus encore de situer. Le formalisme reprendrait ainsi le terrain laissé en friche par le symbolisme, notamment la notion de forme et il n'est donc pas complètement illusoire de postuler, à la suite de Kohler, la charge proprement synthétique³⁷⁷ et paradoxale d'un ouvrage comme *l'Introduction* qui propose à l'esthétique musicale de repenser sa propre situation et de se construire, loin de toute querelle entre ancien et moderne, au plus près de la

375 Tynianov cité par Weinstein, *op. cit.*, p. 30.

376 Tynianov cité par Weinstein, *ibid.*, p. 118.

377 En raison de la complexité des relations théoriques entre le symbolisme et les divers groupements de l'Opoïaz et de la difficulté à contourner les tensions de la discussion sur l'art en Russie entre 1890 et 1925, Kohler préfère, d'ailleurs, renoncer à une présentation approfondie de ces courants et de leurs possibles relations avec l'esthétique de Boris de Schlœzer. Elle préfère évoquer la probable parenté entre Schlœzer et l'Ukrainien Potebnja qui a eu une influence considérable sur le symbolisme, même si Schlœzer ne le mentionnera qu'une seule fois. Potebnja serait ainsi une sorte d'interface (anachronique) entre les deux approches qui semblent avoir marqué Schlœzer. Si le symbolisme se réfère à Potebnja de façon explicite ; le formalisme, en revanche, le contestera. Pourtant, la thèse de Potebnja sur l'immanence poétique du langage laisse entrevoir les points d'ancrage entre symbolisme et formalisme en ce que ce n'est pas la pensée (extérieure) qui influence le langage (intérieur) mais l'inverse. Le langage est la source de l'activité créatrice. Voir à ce sujet Kohler, *op. cit.*, p. 343-354.

réalité artistique avec un goût immodéré, quasi *exotique*, pour le paradoxe qui paraît fonder toute l'originalité et la physionomie de la culture russe au début du XX^e siècle³⁷⁸.

Le symbolisme russe, objet de nombreuses controverses, s'éteindra vers 1910. Son enseignement, cependant, restera diffus parmi les futuristes qui, tout en refusant la dimension spirituelle et mystique des œuvres, affirmeront avec lui la toute-puissance de la matérialité du mot³⁷⁹. Ces postulats ouvriront, toutes grandes, les portes des recherches formalistes qui s'en empareront pour fonder l'histoire des formes et celle de la littérature, offrant ainsi à la théorie le droit de devenir histoire³⁸⁰. En 1930, le marxisme triomphant sonnera définitivement le glas du formalisme, « avorton de l'idéalisme appliqué aux problèmes de l'art »³⁸¹ selon Trotski. Ainsi, le formalisme étend-il ses sources du côté du symbolisme, de façon diffuse et lointaine, discutable aussi, mais finalement inévitable car l'amour du vers et du mot qui marque leur quête respective les réunira bien plus sûrement que ne le ferait un réseau de concepts et de postulats avérés. Jeu de mots jusqu'à la pureté du son s'il le faut ; mise à nu du langage et de sa fonction poétique.

Pour Paul Valéry, les formalistes cherchaient à reprendre à la musique son bien : le rythme qui est le facteur constructif du vers, c'est-à-dire le *corps* du texte. Le postulat de la possible autonomie du mot et, plus généralement la libération du signifiant, les conduira à se concentrer sur la part à leur sens la plus essentielle de l'acte créateur : la *main-d'œuvre*. Ils défendront ainsi une vision quasi triviale de la création, érigeant l'artiste en artisan et en producteur ; balayant l'image romantique de l'artiste inspiré³⁸², avec comme unique volonté le combat contre toute forme d'académisme. La modernité de la jeune génération du début du XX^e siècle leur offrira l'opportunité d'étudier de nouveaux objets et de dégager de nouvelles méthodes d'études parallèlement aux premiers balbutiements de la linguistique moderne. Ils s'attacheront, alors, à manipuler le langage et à comprendre son organisation et ce, indépendamment de son contenu³⁸³ car, libéré de ses significations conventionnelles (la signification n'est plus finalement qu'un

378 Voir à ce sujet, Kohler, *ibid.*, p. 57-63.

379 Le problème des sons dans le vers a été analysé du point de vue des rapports entre sons poétiques et émotionnels par Jakobson, du point de vue de la métrique et du vers par Tomachevski, de l'intonation comme principe constitutif des vers par Eikhenbaum et de la morphologie des récits par Propp. La dernière synthèse tentée par Tynianov met en évidence le rôle essentiel joué par le couple forme-fonction qui définit un élément textuel par une forme qui n'est plus une enveloppe et par une fonction qui reste intratextuelle.

380 Voir à ce sujet l'article de Marie Gil, « Foucault invente l'histoire littéraire », *Fabula*, 10, 2005, disponible via <http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html>.

381 Nivat, *op. cit.*, 1985, p. 1186.

382 Voir à ce sujet : Michel Aucouturier, *Les Formalistes russes*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 1985.

383 Kohler, *op. cit.*, p. 353.

accident du mot), le langage est aussi un matériau à organiser et à construire. En ce sens, la théorie formaliste approfondira la quête d'autonomie et la fascination pour la technique qui marque toute la pensée européenne dès le milieu du XVIII^e siècle. Très vite, surgira un mot d'ordre, presque un slogan, celui de l'art comme procédé de « désautomatisation et de défamiliarisation de la perception »³⁸⁴. L'art comme renouvellement permanent de la sensation de vie, comme vision, comme étonnement et finalement comme parole. Ainsi et comme le proclame Chklovski : « pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. »³⁸⁵ Après la Première Guerre Mondiale, le *Manifeste Dada* de Tristan Tzara refusera, à son tour, la logique au nom de la contradiction et de la subversion, du non-sens aussi. En contrepoint au formalisme russe et dans un tout autre contexte, Tzara libèrera l'art de la soumission à un sens préétabli, laissant aux matériaux, désormais libérés, le soin de conquérir leur autonomie. Ainsi, et comme en écho à Chklovski, Tzara dira :

L'artiste nouveau proteste : il ne peint plus/reproduction symbolique et illusionniste mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée.³⁸⁶

La théorie esthétique de Schläzer est imprégnée de symbolisme d'autant plus que sa longue intimité avec Scriabine le prédispose naturellement à y être réceptif, et c'est à cette première source d'inspiration que Wehrmeier consacra ses travaux en montrant combien cette proximité a profondément marqué la pensée de Schläzer au point d'en être un prolongement³⁸⁷ et, jusqu'à sa mort, un de ses moteurs les plus essentiels. Car Scriabine, adepte de la théosophe russe Helena Petrovna Blavatsky, est un mystique qui voit dans la composition musicale un moyen d'atteindre une certaine forme de transcendance et d'être en relation avec l'univers et le cosmos – hors de l'histoire. Il est question ici de transfiguration du réel et l'on peut effectivement supposer que la distinction entre réalité et création, entre *moi mythique* et *moi naturel* que développe l'esthéticien a, peu ou prou, à voir avec la part de spiritualité que Scriabine accorde à l'acte créateur comme à la charge signifiante de l'œuvre. En ce sens, toute approche symbolique participe d'une longue et solide tradition philosophique : celle de la théorie spéculative de l'art qui sacralisera l'Art jusqu'à en

384 Chklovski, « L'art comme procédé », *op. cit.*

385 Chklovski, *ibid.*, p. 83.

386 Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, *op. cit.*

387 Kohler, *ibid.*, p. 86-110. Chapitre II.2 : *Boris de Schläzer und Aleksander Skjabin.*

faire une pure idéalité³⁸⁸. En bon héritier du Romantisme allemand, Schläezer n'y échappe pas et il consacre de longs chapitres de l'*Introduction* à discuter des différents *niveaux* de sens présents dans l'œuvre. Il en dégage trois : le *sens psychologique*, le *sens spirituel* et le *sens rationnel*³⁸⁹. Et si l'évocation de la notion de spiritualité condense à elle seule l'héritage symboliste de Schläezer, elle n'en est pas pour autant liée à une lointaine religiosité mais à la part d'universel et d'absolu qui constitue aussi l'être humain. Ce *il y a* dont parlait Merleau-Ponty³⁹⁰.

Une fois de plus, la terminologie employée par l'esthéticien paraît bien ambiguë et déborde presque nos réflexes philosophiques. Le *sens rationnel*, objet de nos attentions les plus nobles, est proprement dénigré par Schläezer car, appliqué au domaine musical, il est celui du décodage et de la primauté de l'explication externe sur la considération interne de la forme. Le *sens rationnel* est celui du langage, du général, celui du quotidien, du signifié lié au signifiant. Celui qui a fait naître chez de nombreux commentateurs de bien mauvaises habitudes et chez de nombreux auditeurs la croyance presque dogmatique que la musique est l'image déformée, nettement moins précise, des mots ou des images. Le *sens rationnel* est celui de la perversion, de l'humiliation et de la dénaturation du matériau musical, longue diatribe qui conduira Schläezer à condamner toute hétéronomie dès lors qu'elle oublie l'essence du musical. Le *sens rationnel* demeure proprement étranger à la musique car celle-ci est ailleurs, toute entière exposée, concrète.

Seules les deux autres *strates* retiendront son attention car elles lui sembleront plus en accord avec l'essence du musical. Le *sens spirituel* et le *sens psychologique* ne s'excluent pas mais procèdent l'un de l'autre comme le recto et le verso d'une même page car le *sens psychologique* est « l'aspect que revêt le sens spirituel au cours de l'acte de synthèse »³⁹¹ réalisé par l'auditeur. La question de l'être et du devenir, essentielle de Nietzsche à Heidegger, est librement interprétée dans le cadre de l'esthétique musicale. L'œuvre musicale est une réalité temporelle en même temps qu'intemporelle et ces deux dimensions se fertilisent mutuellement. Le *sens spirituel* – hors-temps – est l'idée concrète de l'œuvre, son âme en quelque sorte, son unité, l'incarnation de ce qu'elle est, « un tout indissoluble, à la fois totalement charnel et totalement spirituel. »³⁹² C'est aussi le sens premier, celui de l'intuition mais aussi celui de l'achèvement du processus intellectuel de con-

388 Gusdorf, *op. cit.* et pour une critique de la théorie spéculative : Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 11-24.

389 Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 333-352 (Chapitre VIII : *Le sens psychologique et le sens spirituel*) et p. 353-393 (Chapitre IX : *Le sens psychologique et le sens rationnel*).

390 Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 12-13.

391 Schläezer, *ibid.*, 1947, p. 349.

392 Schläezer, *ibid.*, p. 345.

naissance de l'œuvre. Il est synthèse et désir, intégration et transcendance mais n'est pas pour autant une pure idéalité en ce qu'il est incarné dans une forme temporelle. Comme l'écrit Schläezer : « Je vise ce qui est hors du temps mais je ne peux l'atteindre que dans le temps et à condition de prendre personnellement part à l'œuvre pour autant qu'elle est événement, histoire. »³⁹³ Et ces propos, largement tributaires de la quête ontologique de l'art comme compensation du réel, interrogent. L'histoire n'est-elle pas un peu toujours la même et ces deux concepts, s'ils étaient transposés dans la sphère littéraire et linguistique, ne nous parleraient-ils pas aussi de la parole contenue dans la langue, de l'usage dans la norme ou de la performance dans la compétence³⁹⁴ ? C'est-à-dire, somme toute, de cette oscillation douce et équidistante, quasi-éternelle, de l'âme et du corps, de la pensée et de l'action, du général et du particulier ; source de l'intention et de la présence au monde comme le pressentait, peut-être, Schläezer quand il écrivait :

Dans le temps, elle [l'œuvre] est toujours une mais cette unité peut être dissociée : elle a un dedans et un dehors, une âme pour ainsi dire et un corps qui exprime cette âme, qui la rend audible.³⁹⁵

Le *sens psychologique*, à l'inverse, se fait *dans* le temps et il est, pour Schläezer, le plus fondamental car une musique a-psychologique ne serait que pure fiction³⁹⁶. Cette affirmation montre de façon évidente que la théorie schläezerienne n'est pas uniquement une théorie positiviste, aussi ne faut-il pas se laisser aller à des raccourcis rapides. Comme de nombreuses autres positions esthétiques, elle ne cherche à isoler l'œuvre ni de la sphère psychologique, ni de la sphère historique³⁹⁷ mais, plutôt que de concevoir une esthétique du reflet où la forme serait le réceptacle passif de ces réalités, Schläezer renverse le rapport et fait de la forme, l'incarnation musicalisée – l'interprétation ? – de ces sphères extérieures. Le sens psychologique n'est pas celui des ressentis subjectifs, ni même une simple notion affective (la perception propre à telle ou telle personne). Le sens psychologique est celui de la rencontre entre l'auteur, l'auditeur et la structure du système sonore. Il partage, ainsi, avec la perception le privilège d'être à l'origine de l'acte créateur. Le sens psychologique est *l'expression rendue audible*.

La forme devient ainsi ce lieu de passage, mystérieux et pourtant savamment ouvragé, où l'artiste met en forme sa pensée, profondément ancrée dans la réalité musicale, unique témoignage par lequel nous goûtons

393 Schläezer, *op. cit.*, p. 349.

394 Des concepts empruntés respectivement à Saussure, Hjelmslev et Chomsky.

395 Schläezer, *ibid.*, 1947, p. 345.

396 Schläezer, *ibid.*, p. 334.

397 Voir à ce sujet, Jimenez, *op. cit.*, 1997, p. 89-95 : « Ambiguïtés de l'autonomie esthétique ».

le geste créateur. Et, par une volonté d'effleurer aussi la spécificité du musical (la *musicienneté* versus la *littérarité* ?), Schlœzer situe le sens psychologique *dans* la temporalité de l'œuvre musicale, ce qui la place d'emblée dans la catégorie du *devenir*. *Schlœzer-symboliste* rallie alors, et presque naturellement, le champ de la réflexion formaliste et affirme cette spécificité avec autant de conviction que Chklovski quand il tente de définir l'essence du phénomène artistique :

Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art.*³⁹⁸

Ici nous touchons à l'essentiel et nous retrouvons le *regard* dont nous parlions bien plus avant. Par cette volonté de fonder la spécificité de l'art sur la perception, les formalistes russes lui accordent une place de choix³⁹⁹ et de ce fait, donnent à la forme un sens nouveau : « elle n'est plus une enveloppe, mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même, hors de toute corrélation »⁴⁰⁰. Ce dynamisme fonde directement l'acte artistique et esthétique *dans* le présent : la forme en train de se faire et en train d'être vécue. Posture que suggère d'ailleurs Schlœzer, dès le début de l'*Introduction*, en citant un fragment d'Héraclite : « Si vous n'attendez pas l'inattendu, vous n'atteindrez pas la vérité ». Véritable clé de voûte de l'ouvrage. Indice ? Symbole ? Procédé ? En tout cas, valeur initiatique de ce qui suit car elle nous rappelle certaines idées héraclitéennes sur l'être et le temps. Tension de l'être vers le dépassement de lui-même, dynamisme

398 Chklovski, « L'art comme procédé », *op. cit.*, p. 83.

399 À ce propos Tchougounnikov écrit (*op. cit.*, p. 86-87) : « Au commencement de ce « roman familial », paraît en 1914 la « nouvelle » de la résurrection du mot. C'était peu après celle de la mort de Dieu et à la veille de la Grande Guerre. L'inertie, les automatismes ont « mangé » ces deux événements. Vivre avec le mot ressuscité s'est révélé en revanche plus difficile. Il fallait comprendre que la forme est quelque chose qui doit être vécue, que vivre signifie s'attribuer des formes. La vie étant perçue comme ce qui se développe et s'exprime dans et par les formes artistiques, la forme et la vie ne sont plus dissociées. Ce formalisme mélange la perception des formes artistiques avec la perception de la vie ou du « monde externe ». C'est ce qu'a formulé Viktor Chklovski dans le texte fondateur *La Résurrection du mot* (1914). La vie est une forme vécue et non pas un mode d'emploi. Car dans le cas contraire, les mots deviennent des « signes algébriques » perçus en dehors de leur forme interne (image) et de leur forme externe (son). Le mot est mort quand il se transforme en marque d'équivalence. (...) *La Résurrection du mot* pose « comme trait distinctif de la perception esthétique le principe de la sensation de la forme », rappelle Eikhenbaum, qui cite Chklovski : « la perception artistique est cette perception dans laquelle nous éprouvons la forme ». »

400 Eikhenbaum, « La Théorie de la méthode formelle », *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 44.

inhérent à l'art... Dans tout cela, la musique se taille enfin la part du lion. *Exit* les théories purement subjectivistes et hétéronomes des siècles précédents. Le sens de l'œuvre musicale lui est immanent et la position esthétique de Schläezer rejoint la distinction opérée par les formalistes entre *langue quotidienne* (où le mot est soumis à la signification) et *langue poétique* (où le mot acquiert une valeur autonome)⁴⁰¹. Distinction essentielle en ce qu'elle implique l'irréductibilité de l'art déjà défendue par les romantiques, prélude moderne à sa spécificité. Affirmation proprement libératoire qui fait de l'artiste un *parlant* bien particulier et de l'analyse des œuvres artistiques, celle de leur *énonciation* (acte singulier d'actualisation de la langue comme le soulignait plus haut Chklovski) plutôt que celle de leur *énoncé* (mise en forme et en signification de la langue selon des règles académiques). Chklovski note, par exemple, que « les gens font parfois usage des mots sans se référer à leur sens »⁴⁰² et y voit l'opportunité d'affirmer la dimension proprement ludique du geste artistique qui libère le matériau de la signification et l'éloigne de la rationalité de l'équivalence. Il se réfère aux expériences futuristes et à leur souhait de créer une langue transrationnelle (*zaoum*) qui, à l'image du babil enfantin, révélerait l'autonomie des mots et du son, indépendamment de leur signification mais au plus près de leur valeur *plastique*. L'intérêt de cette position sera aussi de déplacer le problème de l'art vers la notion de procédé et de privilégier la question du *comment*. Les formalistes renouvelleront ainsi la notion de forme⁴⁰³ et concevront le matériau sous un angle nouveau, comme soudé à la forme.

Comment nier, alors, la présence de cet enseignement dans *L'Introduction à Jean-Sébastien Bach* ? Simplement, l'influence de la théorie formaliste y sera dispersée, ne fera jamais l'objet d'une confession et se teintera, suivant les circonstances, de spiritualité et de transcendance, héritages lointains du Romantisme *via* le Symbolisme. Schläezer se livrera à une acclimatation des théories formalistes dans le domaine musical. L'importation est osée en cette période où le tournant structuraliste n'a pas encore affecté les différentes écoles de pensée et où les méthodes structurales issues de Saussure et de Lévi-Strauss n'ont pas encore complètement pénétré le champ méthodologique des Sciences Humaines et surtout pas celui de la

401 Dans son article « La Théorie de la méthode formelle », *op. cit.*, p. 39, Boris Eikhenbaum cite à ce sujet Iakoubinski : « Les phénomènes linguistiques doivent être classés du point de vue du but visé dans chaque cas particulier par le sujet parlant. S'il les utilise dans le but purement pratique de communication, il s'agit du système de la langue quotidienne (de la pensée verbale), dans laquelle les formants linguistiques (les sons, les éléments morphologiques, etc.) n'ont pas de valeur autonome et ne sont qu'un moyen de communication. Mais on peut imaginer (et ils existent en réalité) d'autres systèmes linguistiques dans lesquels le but pratique recule au deuxième plan (bien qu'il ne disparaisse pas entièrement) et les formants linguistiques obtiennent alors une valeur autonome. »

402 Chklovski cité par Eikhenbaum, *op. cit.*, p. 40.

403 Tchougounnikov, *op. cit.*, p. 87.

musicologie encore largement inféodée aux méthodes historiques. Rappelons simplement, pour mémoire, que les premières analyses dites structuralistes en musique apparaîtront de façon spécifique chez Pierre Boulez (1966) et de façon plus approfondie chez Nicolas Ruwet (1972)⁴⁰⁴. Schlœzer sera ainsi un des premiers à revendiquer au XX^e siècle la valeur cognitive de la musique refusant comme les formalistes d'en faire le lieu de l'*enchantement* et de la *distraction*⁴⁰⁵ :

[La musique] est bien une évasion, mais nous ne nous évadons du monde spatio-temporel que pour accéder à un autre monde, nullement fantomatique, aussi vrai sinon plus vrai que le nôtre. On rejoint ainsi les théories du second type : l'art n'est pas un mirage, substitut mensonger mais consolant ou distrayant de l'existence ; il nous ouvre l'accès à quelque chose qui est réellement et qui autrement ne pourrait être atteint⁴⁰⁶.

Comme Goethe, passant allègrement de la poésie à la minéralogie ou à la botanique et rêvant qu'il n'y ait pas de rupture entre la science et l'art⁴⁰⁷, Schlœzer ne conçoit pas de séparation nette entre la musique et la connaissance et rejoint le poète allemand qui exigeait de l'art une connaissance menant des apparences aux essences. En tout état de cause, cette conviction (proche de la *défamiliarisation* de Chklovski) le conduira à étudier la relation qu'il existe entre la *compréhension*⁴⁰⁸ et la *connaissance*⁴⁰⁹ de l'œuvre musicale. Il en fera le lieu d'une dialectique, ce qui lui permet très tôt, et sans toutefois la conceptualiser, d'explorer la *polarité* entre sémiotique et sémantique, telle qu'elle hantera, par exemple, la quête philosophique d'un Paul Ricœur⁴¹⁰ : d'armistice en armistice, réconcilier les paradoxes et réduire les alternatives de toutes sortes. Que l'on se permette alors, ici, un dernier salut à celui qui a fait de ces armistices successives un chemin de vie : Paul Ricœur dont l'arc herméneutique et la dialectique entre expliquer et

404 Boulez, « Stravinsky demeure », *Relevés d'apprenti, op. cit.*, Ruwet, *op. cit.* Également, Roman Jakobson, « Musicologie et linguistique (1932) », *Musique en jeu*, 5, Paris, Seuil, 1971, p. 57-59. Signalons également que ce numéro de la revue *Musique en Jeu* traite entièrement de la possible application des méthodes structurales dans le domaine musicologique.

405 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 90.

406 Schlœzer fait une distinction entre deux types de théories : les « irréalistes » qu'il condamne et les « réalistes » qui lui semblent plus aptes à saisir la spécificité du musical : *ibid.*, p. 91.

407 Voir à ce sujet Goethe, *Écrits sur l'Art*, Paris, Flammarion, 1996 et notamment l'introduction limpide de Tzvetan Todorov (1983), p. 29-32.

408 Schlœzer, *ibid.*, p. 17-63.

409 Schlœzer, *ibid.*, p. 64-92.

410 Voir à ce sujet, un remarquable passage de Ricœur, *Réflexion faite, op. cit.*, p. 38-39 où le philosophe aborde cette polarité entre sémiotique et sémantique.

comprendre a marqué indéfectiblement le champ de la recherche philosophique⁴¹¹.

Si la *connaissance* demeure une relation quasi érotique et unique entre l'œuvre et son lecteur, proche de l'intimité et du dialogue amoureux, la *compréhension*, quant à elle, convoque une attitude plus rationnelle d'observation de l'objet, puisée au cœur même de sa spécificité matérielle. Cette double activité rappelle, comme le clamait aussi Goethe à propos du travail de l'artiste⁴¹², que l'on accède souvent à l'œuvre par un travail d'étude comparable à celui du savant. Élitisme de l'accès aux œuvres de l'art ou idée toute ricoeurienne selon laquelle il faut « expliquer plus pour comprendre mieux »⁴¹³ ? On saisira alors pourquoi Schlœzer interroge si finement les dimensions sonores et temporelles de l'œuvre musicale, témoignages audibles de notre rapport au monde. Ainsi ne s'agit-il pas d'un structuralisme de type essentiellement mécaniste mais bien d'une esthétique de la forme où la compréhension et, en dernier lieu, la connaissance de l'œuvre reposent sur la perception active de sa réalité sonore. La connaissance de l'œuvre musicale et de toute œuvre artistique est ainsi spécifique en ce qu'elle permet d'accéder à un autre monde – celui de l'altérité et de la singularité (Goethe évoquerait celui du particulier⁴¹⁴) – car elle repose sur la rencontre entre l'écouter et la parole singulière proférée par l'œuvre⁴¹⁵ écoutée. On comprendra également que jamais il ne s'agira pour Schlœzer de canoniser l'œuvre, ni de la catégoriser, bref, de la dissoudre dans une communauté de traits généraux⁴¹⁶. Comment le pourrait-il ? L'œuvre est une

411 « La dialectique nouvelle [expliquer-comprendre] affrontait deux opérations que W. Dilthey avait fortement opposées au début du siècle [XX^e]. Or le traitement de cette situation conflictuelle entraînait un remaniement de ma conception antérieure de l'herméneutique qui était restée jusque-là solidaire de la notion de symbole, comprise comme expression à double-sens, et avait trouvé son style conflictuel dans la concurrence entre interprétation réductrice et interprétation amplifiante. La dialectique entre expliquer et comprendre, déployée au niveau du texte en tant qu'unité plus grande que la phrase, devenait la grande affaire de l'interprétation et constituait désormais le thème et l'enjeu majeur de l'herméneutique. » : Ricœur, *op. cit.*, 1995, p. 49.

412 « À son talent [celui du peintre de fleurs] se joignent les connaissances d'un botaniste bien informé. », Todorov, « Introduction », *op. cit.*, p. 31.

413 Ricœur, *Réflexion faite, op. cit.*, p. 51.

414 « Savoir saisir et représenter le particulier, c'est la vie même de l'art » dit Goethe cité par Todorov, *op. cit.*, p. 30. Et en ce qui concerne la préférence de Goethe pour une pensée qui parte du particulier plutôt que du général, voir également : *ibid.*, p. 13-15.

415 Et en écho, Ricœur, une fois de plus : « Pour une sémiotique, toutes les relations sont internes au système de la langue. En permettant de distinguer entre ce qui est dit et ce au sujet de quoi quelque chose est dit, la sémantique, selon moi, ouvrait à nouveau le discours sur l'autre que lui-même, à savoir sur le monde. Parler, c'était à nouveau dire le monde. » *Réflexion faite, ibid.*, p. 41.

416 Schlœzer aborde cette problématique plusieurs fois dans l'*Introduction*. Citons simplement un passage qui éclairera complètement cette question : « Bien entendu, la raison n'est pleinement satisfaite que lorsque s'éclaire le visage pour elle énigmatique que lui offre la phrase musicale, quand ce qu'insinue celle-ci tout en se déroband, se trouve enfin nommé.

personne et demeure, à ce titre, *singulière*⁴¹⁷. C'est ce postulat, essentiel, qui légitime l'acte intellectuel de synthèse et de reconstruction de l'unité de l'œuvre qui sera l'enjeu principal de sa compréhension :

Je ne comprends cette série sonore, autrement dit je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse ; et l'acte intellectuel de synthèse opéré, je me trouve en face d'un système complexe de rapports qui s'interpénètrent mutuellement, système 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. (...) Cependant et 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.⁴¹⁸

Ainsi la connaissance de l'œuvre repose-t-elle sur une phase d'analyse que l'on peut sans crainte appeler structurale⁴¹⁹. Ce détour inévitable par le signe (la sémiotique ?) constitue le tribut le plus évident de l'esthétique schlœzerienne au formalisme russe et représente en tant que tel un des présages de ce que Ricœur nomme le *linguistic turn* : véritable tournant épistémologique que connaîtront les Sciences Humaines et certaines écoles philosophiques dans les années 60 et 70, né de la fascination pour les méthodes structurales, prélude à l'adoption officielle du structuralisme comme modèle universel d'explication des structures langagières et sociales de l'être humain⁴²⁰. Schløer y sera plus que sensible mais ne versera pas, pour autant, dans une approche autotélique, indifférente au fait que toute quête de sens suppose un sujet agissant et pensant à qui il revient, en dernier lieu, de trancher et d'apprécier, de lire et de reconstruire l'objet étudié⁴²¹ s'il le désire, si l'œuvre le choisit. C'est, donc, l'observation attentive de l'œuvre conçue comme système de rapports⁴²² qui conduit finalement Schløer à affirmer la spécificité temporelle du phénomène musical.

La musique est l'image paradoxale du devenir⁴²³ : en l'organisant elle permet de le transcender. La musicologie part en quête d'un terrain d'in-

Mais du coup, l'individu [la phrase musicale dans sa singularité] fait place au genre, à l'idée concrète se substitue l'idée générale, la notion. » : *op. cit.*, 1947, p. 365.

417 Voir à ce sujet les Prologomènes de la deuxième partie de l'*Introduction* : « La forme musicale », *ibid.*, p. 95-152.

418 Schløer, *ibid.*, p. 34.

419 Par exemple, Schløer, *ibid.*, p. 138-140.

420 Ricœur, *op. cit.*, 1995, p. 33-34.

421 Schløer, *ibid.*, p. 140-142 et également 145.

422 Observation et analyse que réalisera Schløer dans la deuxième partie de l'*Introduction* (La forme musicale), *ibid.*, p. 93-298.

423 Schløer, *op. cit.*, p. 39-41.

vestigation neuf : la dimension temporelle des œuvres musicales qui constitue toujours à l'heure actuelle une des branches les plus dynamiques des recherches musicologiques. Il est à noter, d'ailleurs, que les recherches sur le temps musical se font de plus en plus pressantes à partir des années 20 et les travaux, parmi les premiers, de Charles Kœchlin, d'Henri Delacroix ou de Gisèle Brelet⁴²⁴ se chargent de défricher le terrain. Ainsi pour Gisèle Brelet :

La musique, art du temps par excellence, est régie par des catégories spécifiquement temporelles. Cette constatation fondamentale, qui nous oblige à réviser les concepts et les méthodes de la musicologie, à repenser l'histoire et la sociologie musicales, entraîne des conséquences fructueuses sur le terrain positif. C'est ainsi par exemple qu'en reconnaissant le rôle central du temps dans la musique, l'on éclaire d'une nouvelle lumière le problème du style – des styles historiques et personnels ; car le style, structure temporelle, apparaîtra alors comme l'expression du temps vécu des races et des époques, le symbole des ordonnances temporelles de l'âme.⁴²⁵

Schlœzer parlera surtout de forme et ne discutera pas directement cette question du temps musical mais il ne l'occultera pas non plus⁴²⁶. En concevant la forme dans sa globalité, il en fait un processus où « le rythme est la condition *sine qua non* de la perception d'un devenir en tant que tel »⁴²⁷ et en vient finalement à distinguer la durée du rythme proprement dit, qui est davantage « un ordre qui embrasse aussi bien les rapports d'intensité et de durée que ceux de hauteur et de timbre, autrement dit un rythme musical »⁴²⁸. On pense bien sûr ici à Stravinsky fustigeant la charge expressive de l'œuvre musicale et sacralisant sa dimension temporelle⁴²⁹ mais plus encore à celui qui a été le maître du compositeur russe et l'ami intime de Schlœzer⁴³⁰ et de Pierre Boulez : Pierre Souvtchinsky qui écrit en 1939 un article fondateur

424 Voir à ce sujet Émery, *Temps et musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 432-478.

425 Gisèle Brelet citée par Émery, *op. cit.*, p. 433.

426 En plus de l'*Introduction*, on peut relever un article de Schlœzer paru en 1947 dans la revue *Polyphonie*, 1, 15-25 : « Le temps du drame et le temps de la musique ». Publié également dans *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 163-173.

427 Schlœzer, *ibid.*, 1947, p. 161.

428 Schlœzer, *ibid.*, p. 168.

429 *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952 et également *Chroniques de ma vie* (1962), Paris, Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, 1971.

430 « À mesure qu'il créait son réseau dans le milieu artistique parisien – citons Jean Paulhan –, Pierre Souvtchinsky s'éloigna progressivement du milieu des Russes émigrés, qu'ils fussent rouges ou blancs. (...) Ainsi s'éloigna-t-il de Boris de Schlœzer (ce dernier avait contre lui le fait d'avoir épousé la nièce d'un compositeur russe (sic) qu'il n'aimait pas : Scriabine, et d'aimer Stravinsky sous un angle qui lui disconvenait), et des membres plus ou moins proches des Ballets russes » : Langlois, *op. cit.*, p. 61-62.

qui inspirera le compositeur du *Marteau sans maître*⁴³¹ : « Igor Stravinsky. La notion du temps et la musique (Réflexions sur la typologie de la création musicale) »⁴³². L'expérience du temps forme l'œuvre musicale et constitue, selon les propres termes de Schlœzer, « une donnée exceptionnelle et inexplorée du don musical. »⁴³³ Ainsi :

(...) le *tempo* est le temps absolu de l'œuvre, non plus quantité mesurable mais bien une qualité spécifique, l'un des caractères constitutifs de cet objet unique, irremplaçable. Ce que nous percevons alors directement ce n'est pas à proprement parler la vitesse à laquelle se déroule l'œuvre (...) mais ce que l'on pourrait appeler son « allure » individuelle, le mode particulier de son devenir. Il en est alors du *tempo* comme du comportement physique des personnages du romancier, du dramaturge : leur manière d'agir, leurs gestes, la rapidité de leur débit ont une valeur expressive et révèlent leur nature. Il y a donc pour chaque œuvre un *tempo* optimum, celui précisément qui se trouve inscrit dans sa structure mélodique, rythmique, harmonique.⁴³⁴

Le tempo se trouve élargi à tous les paramètres musicaux et constitue l'œuvre perçue bien plus que ne le feraient, par exemple, les rapports harmoniques⁴³⁵. Cette révision de l'ancienne opposition entre rythme et mètre et cette extension du rythme à la construction globale de la forme musicale ne sont pas sans rappeler, une fois de plus, l'enseignement des formalistes tel qu'il apparaît, par exemple, chez Boris Eikhenbaum⁴³⁶ et tel qu'il paraît inscrit dans la physionomie même de la langue russe ce qu'en traducteur attentionné et exigeant, Schlœzer ne manque pas de relever dans un article passionnant intitulé, « En Marge d'une traduction »⁴³⁷. Non qu'il y ait, là, la

431 Voir « Stravinsky demeure », *op. cit.* qui fondera la conception du temps selon Boulez et particulièrement la distinction entre temps lisse et strié qu'avait déjà effleurée Souvtchinsky dans son article de 1939 en proposant de distinguer la musique chronométrique de la musique chrono-amétrique : *Un Siècle de musique russe, op. cit.*, p. 242.

432 Paru initialement dans le numéro spécial consacré à Stravinsky de la *Revue Musicale* (Mai-Juin 1939). On peut lire cet article dans *Un Siècle de musique russe, op. cit.*, p. 239-252. Voir également à ce sujet, Émery, *op. cit.*, p. 496-497.

433 Souvtchinsky, *op. cit.*, p. 241.

434 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 58.

435 On retrouvera cette conception chez Souris et Boucourechliev.

436 Eikhenbaum, « La Théorie de la méthode formelle », *op. cit.*, p. 31-75.

437 Schlœzer, *Cahiers pour un temps, op. cit.*, p. 139-152. Cet article constituait la préface de la traduction française de *La Guerre et la Paix* de Tolstoï réalisée en 1960 par Schlœzer. À noter également que Schlœzer avait déjà très tôt exprimé cette hypothèse dans le cadre de son activité de critique littéraire. Il sera un des premiers critiques à écrire un article sur Marcel Proust et ce dès son arrivée à Paris en 1921 et cet article intitulé « Une œuvre miroir » montre combien la phrase proustienne est tributaire du mode de pensée de son auteur. En cela, le style n'est pas une simple affaire de maîtrise ou de technique mais est largement tributaire d'un regard. Voir Gervaise Tassis, « Lectures de Marcel Proust dans l'émigration de l'entre-deux-guerres », *Actes des Premières Rencontres de l'Institut Européen Est-Ouest, La Russie d'Alexandre Ier : Réalités, perceptions, mythes. Parcours de l'émigration, 1917-1945*, Lyon,

reconnaissance d'un principe mécaniste, d'une relation de cause à effet dont dépendraient les recherches russes sur la langue mais plus fortement la conviction que Schläezer partage avec d'autres avant lui, comme Humboldt ou Potebnja⁴³⁸, de la profonde relation qui unit le langage et la pensée : le langage crée la pensée⁴³⁹ et prouve, si besoin en était, la nature foncièrement créatrice de l'humanité⁴⁴⁰.

...les écrivains russes ont généralement pris de grandes libertés avec la langue. Comment du reste n'auraient-ils pas été tentés de tirer parti de son extraordinaire plasticité qui permet de former des termes composés, des néologismes, de gonfler encore la liste déjà longue des diminutifs de tout genre, de manier les préfixes qui introduisent dans les verbes des subtiles nuances (et font le désespoir du traducteur), et cela en utilisant une grammaire beaucoup moins élaborée que celle par exemple du français et en ayant affaire à des lecteurs qui dans la masse se montrent peu difficiles à cet égard ? Aussi les strictes limites qu'impose tout de même cette grammaire sont-elles souvent transgressées, soit négligence, soit recherche de l'expression juste, de l'image évocatrice.⁴⁴¹

Il s'agit là d'un changement de plan, alors inédit, dans le processus d'analyse musicale : l'*oralité* de l'œuvre supplante sa réalité écrite ; la grammaire musicale n'existe qu'en fonction de l'œuvre écoutée⁴⁴². Ce postulat détermine l'ensemble de l'esthétique de Schläezer ancrée ainsi dans un premier niveau de lecture d'obédience phénoménologique. Souris et Boucourechliev⁴⁴³ souligneront la modernité de cette proposition, accueil qui

Institut Européen Est-Ouest, Décembre 2004, p. 415-438, disponible via <http://russie-europe.ens-lsh.fr/IMG/pdf/tassis.pdf>

438 Voir à ce sujet l'article d'Élena Kokochkina, « De Humboldt à Potebnja : évolution de la notion d'"innere Sprachform" dans la linguistique russe », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 53, Genève, 2000, p. 101-122. Également disponible via le site de l'Université de Lausanne. Section des langues slaves. Option linguistique <http://www2.unil.ch/slav/ling/index.html>

439 Voir, comme un prolongement de cette relation entre langage et pensée, le passage de l'*Introduction* où Schläezer discute la relation entre révolution et conservatisme en musique et explique l'inertie de son développement au XX^e siècle comparativement à la peinture et à la littérature par la constitution même de son matériau : *op. cit.*, p. 135-138.

440 C'est également au nom de cette même nature créatrice que Goethe s'intéressait avec autant de soin à la poésie populaire de tous les peuples qu'aux poésies plus savantes : Todorov, « Introduction », *op. cit.*, p. 26-27.

441 Schläezer, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 147.

442 Sur ce dernier point, un des plus impertinents et des plus intellectuellement fascinants, nous semble-t-il, de toute l'esthétique de Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 105-107. « Trop souvent on oublie que la grammaire musicale n'existe qu'en fonction de l'œuvre musicale et pour celle-ci, de même que la grammaire du langage n'existe qu'en fonction de la parole et pour la parole » (p. 105).

443 Dans son article, « Notes sur le rythme concret », *op. cit.*, 1976, p. 246, Souris écrit : « Pour mesurer le chemin parcouru, que l'on compare la définition tout abstraite que donnait du rythme musical, il y a un demi-siècle, Vincent d'Indy : « L'Ordre et la Proportion dans le Temps » à celle, toute récente de Boris de Schläezer : « la structure d'un système sonore

n'est pas sans rappeler celui que recevra le concept de *moi mythique* dans les milieux littéraires. En 1966, Schlœzer prononce au Colloque de Cerisy une conférence qui paraîtra ensuite dans *Les Chemins actuels de la critique littéraire* sous la direction de Georges Poulet sous le titre « L'œuvre, l'auteur et l'homme »⁴⁴⁴. La maxime par laquelle Schlœzer conclut son article est « Est ego celui qui *dit*⁴⁴⁵ ego ». Par cette pirouette presque anodine, ce jeu de mots un peu forcé, Schlœzer interroge directement la question du sujet, le cogito cartésien et son idéalisme. Il est bon d'ailleurs de signaler que son point de vue se heurtera à la critique française de l'époque car le moi schlœzerien est instable et virtuel tant qu'il n'est pas objectivé dans une action ou dans une œuvre et, selon ses propres termes, « l'expression est l'expression de quelqu'un et non pas seulement de sa pensée »⁴⁴⁶. Cette affirmation dépasse le personnelisme ambiant⁴⁴⁷ d'un Georges Poulet et délaisse, définitivement, la longue tradition des méthodes biographiques encore en vigueur inspirées d'un Sainte-Beuve. Le moi est aussi le langage d'un corps agissant et l'œuvre, la forme que prend l'expression de cette parole⁴⁴⁸.

C'est donc à une rencontre entre personnes que nous convie Schlœzer quand il s'agit de s'intéresser aux œuvres artistiques :

Est œuvre pour moi ce qui se présente orienté vers moi, animé d'une intention me concernant, c'est un moi autre que moi, un sujet autonome, un foyer pareil à moi de pensées, de sentiments, d'images, avec lequel, répondant en quelque sorte à son appel, j'institue un dialogue silencieux (...) c'est la voix de l'œuvre même qui ne me dit rien d'autre que ce qu'elle est : c'est une présence parlante, parlante de soi.⁴⁴⁹

Authentiques vestiges du langage *corporel* :

La façon dont je fume un cigare, ou dont je marche, est un langage plus vrai que la parole. (...) Le sens de l'œuvre n'est autre chose que sa forme. La création d'une forme est en même temps création d'un sens. C'est ainsi que,

organique conçu sous la catégorie du devenir » (*Introduction à Jean-Sébastien Bach*, 1947). L'esthéticien est ici plus près de la réalité que le musicien. » Voir également les propos de Boucourechliev à ce sujet, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 18.

444 *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 111-121.

445 C'est nous qui soulignons.

446 Pour cette relation entre l'expression et la pensée, on se reportera aux dernières pages de cet article où Schlœzer défend avec passion et ferveur son opinion en la matière, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 119-120.

447 Voir au sujet de ce débat et notamment celui qui opposa Schlœzer à Poulet, Kohler, *op. cit.*, p. 313-324.

448 Schlœzer, *Cahiers pour un temps*, *ibid.*, p. 113.

449 Schlœzer, *ibid.*, p. 117-118.

dans les arts, apparaît la fonction essentielle du langage : la création d'un sens.⁴⁵⁰

...Indices, concrets et singuliers, de la parole et de l'expression⁴⁵¹ :

Ainsi, c'est l'homme de culture qui nous révèle l'homme de nature, parce que c'est le premier qui nous parle du second, et que celui-ci n'existe pour nous que posé, proféré par l'homme de culture⁴⁵².

Ainsi en est-il du structuralisme de Schläezer... Quelque chose finalement de très flou, un complexe d'attitudes et d'idées, de couches superposées dont la nébulosité paraît s'estomper si l'on veut bien s'en approcher⁴⁵³. Une simplicité cachée derrière un arsenal impressionnant, et quelquefois décourageant, de concepts témoignant, pourtant, d'un bon sens puisé au cœur même de la réalité musicale. La dimension *subjective* de la réception des œuvres y est essentielle mais n'est jamais antérieure au geste créateur. *Reste* incompressible, petit bout d'âme (ou d'intention, comme on le voudra) inatteignable, marquant de son sceau la forme de l'œuvre qui le *donne à entendre*. Cette ouverture vers la réalité esthétique fait, finalement, de cette *forme-support*, un processus singulier mais aussi, ne l'oublions pas, un processus fondamentalement dynamique. Ainsi, le principe transcendant directement issu du symbolisme russe se mêle-t-il chez Schläezer aux conceptualisations formalistes et se coule-t-il aussi dans une autre strate d'expérience : celle de la forme comme *energeia*.

450 Schläezer cité par Kohler, *op. cit.*, p. 322.

451 Voir également Georges Gusdorf, *La Parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 5. « La parole désigne la réalité humaine telle qu'elle se fait jour dans l'expression. Non plus fonction psychologique, ni réalité sociale, mais affirmation de la personne, d'ordre moral et métaphysique. »

452 Schläezer, *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 121.

453 Gusdorf dira, par exemple, à propos du Romantisme (ses mots résonnent en ce qui nous concerne comme un véritable positionnement épistémologique) qu'il est une « nébuleuse de significations, comportant une périphérie et un noyau, entre lesquelles se déploieraient une série de couches superposées, les unes superficielles, les autres plus essentielles. La recherche au sein de cette réalité complexe risque à tout moment de lâcher la proie pour l'ombre. L'intelligibilité prend la forme d'un labyrinthe où l'on n'avance qu'en tâtonnant. », *op. cit.*, T.1, p. 162.

Les « formes », ainsi que nous avons souvent appelé ces créations évoquant une figure quelconque, ont également une allure, – une allure résultant de la façon de mettre en mouvement les groupes d'éléments choisis.⁴⁵⁴

454 Klee, *op. cit.*, p. 27.

11. La forme musicale n'est-elle que structure ?

Pour comprendre la notion de forme chez Schläezer, il faut rapidement rappeler la discussion qui l'opposera à la Théorie de la forme (ou *Gestalttheorie*) introduite en France par Paul Guillaume et Maurice Merleau-Ponty. À première vue, il semble pourtant que Schläezer ait été un des premiers esthéticiens à appliquer les principes de la *Gestalttheorie* au domaine de l'art⁴⁵⁵ tant il est vrai que sa définition de la forme comme un *système de rapports sonores* le place d'emblée dans le giron des expériences de la nouvelle psychologie de la forme. En effet, matière et forme sont indissociables, l'une dépend de l'autre et le principal postulat de la théorie de la forme est adopté : « dans une forme, c'est le tout qui détermine les parties, d'où il résulte que les parties ne préexistent pas au tout ou qu'une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée ou dans un autre tout. »⁴⁵⁶ Reprenant l'opposition goethéenne, il distinguera ainsi les systèmes mécaniques des systèmes composés et organiques⁴⁵⁷. Si les premiers sont simplement une addition successive d'éléments dont la structure est principalement due au hasard et représentent des unités de fait ; les deux autres catégories impliquent un choix, des principes et des règles et sont toujours dictées par une volonté d'organisation. Les systèmes composés assument un rôle des plus importants dans la création artistique dans la mesure où les œuvres sont toujours, peu ou prou, structurées et reposent sur des grammaires plus ou moins normatives selon les périodes. Ainsi en va-t-il, par exemple, du XVIII^e siècle et de l'émergence des formes d'école qui paraissent à l'époque régir bon nombre de démarches compositionnelles et que Schläezer considère comme des schèmes formels⁴⁵⁸. Restent les systèmes organiques⁴⁵⁹ plus complexes à définir en ce

455 Souris, « Sur quelques termes fondamentaux du vocabulaire musical », *op. cit.*, 1976, p. 249.

456 Souris, *ibid.*

457 Le romantique allemand oppose la forme organique à la forme mécanique comme le fera aussi Goethe dans *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1999. August Wilhelm Schlegel, cité par Gusdorf, reprend cette différence structurale dans ses conférences de Berlin (1801-1804) et de Vienne (1808-1809). « La forme organique est innée ; elle opère du dedans au dehors, et parvient à sa pleine expression au moment où s'achève le complet développement du germe. (...) Seule cette unité organique justifie l'intelligibilité de l'ensemble. » : Gusdorf, *op. cit.*, T.1, p. 434.

458 Ainsi écrira-t-il : « C'est abusivement que l'on appelle « formes » les schèmes formels utilisés par l'artiste : « sonate », « rondo », « fugue » ne sont pas des formes musicales, celles-ci étant par définition individuelles, mais des types de différents modes d'action de l'unité sur la multiplicité. » : *op. cit.*, 1947, p. 117-118.

459 Schläezer proposera une distinction au sein même des systèmes organiques qui pose de façon presque sémiotique le statut des systèmes de signes entre eux ainsi que celui de leur

qu'ils mettent en jeu la problématique de l'unité de la forme et qu'ils sont également des systèmes composés⁴⁶⁰. Toute forme est, pour Schläezer, une *unité statique* c'est-à-dire une unité singulière, concrète et objective, forcément artificielle, toujours tributaire d'un ordre, le plus aléatoire soit-il. Une fois de plus est maniée avec précaution, mais détermination, la dialectique du collectif et de l'individuel, de la tradition et de l'innovation car ce que cherche l'esthéticien est plus fuyant, moins rationnel. Ce qu'il cherche est ailleurs, tout entier contenu dans l'œuvre comme individu et comme singularité, et cet ailleurs le conduira finalement à se démarquer des postulats de la *Gestalttheorie*⁴⁶¹ tout en conservant la problématique de l'unité. La Théorie de la forme s'est, au départ, intéressée à la perception des formes visuelles qu'elle a tenté de formaliser en partant de l'hypothèse que la perception est initialement structurée et que cette structuration peut être abstraitement ramenée à un certain nombre de règles⁴⁶², toutes dépendantes d'un postulat initial : celui de la séparation de la figure et du fond⁴⁶³. Si Schläezer accepte la conception systémique comme modélisation de l'œuvre musicale et l'importance du tout sur les parties, il refusera certaines implications de la théorie, jugées trop mécanistes. À l'origine de cette distance : la réalité même de la *Gestalt*, notion difficilement traduisible de l'allemand⁴⁶⁴, habituellement associée à la notion de forme que, cependant, elle ne recouvre pas complètement. La *Gestalt* est l'apparence de la forme ou encore la forme telle qu'elle

référenciation. Les systèmes organiques fermés où le sens est immanent à la forme sont ceux, spécifiques, de l'art et principalement de la musique en ce qu'ils relèvent de la création. Les systèmes organiques ouverts où le sens est ouvert sur autre chose qu'eux-mêmes, sur ce à quoi ils se réfèrent, comme par exemple la poésie ou la peinture. Mais il le reconnaît lui-même, il est des situations et des œuvres comme *Finnegans wake* de Joyce où le poète semble avoir voulu s'engager dans la première voie : celle de la création d'un système fermé où le mot se signifierait lui-même : Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 107-111

460 « Il faut le reconnaître : l'homme ne peut créer que conformément à un certain plan. Ce plan déterminé par l'École, la tradition, l'artiste le suit sans même s'en douter, d'un mouvement tout naturel ; parfois aussi, réagissant contre la routine il l'invente et se l'impose volontairement ; ce qui n'en est pas moins dans un cas comme dans l'autre une ordonnance abstraite, formulable » : Schläezer, *ibid.*, p. 119.

461 Schläezer, *ibid.*, p. 111-114.

462 *La loi de la proximité* : les points les plus proches sont regroupés en premier. *La loi de similitude* : si la distance ne permet pas de regrouper les points, les plus similaires sont repérés pour percevoir une forme. *La loi de destin commun* : des parties en mouvement ayant la même trajectoire sont perçues comme faisant partie de la même forme. *La loi de clôture* : une forme fermée est plus facilement identifiée comme une figure (ou comme une forme) qu'une forme ouverte.

463 *La loi de la bonne forme* est la loi principale dont les autres découlent. Un ensemble de parties informes (comme des groupements aléatoires de points) tend à être perçu d'abord (automatiquement) comme une forme. Cette forme se veut simple, symétrique, stable, en somme une bonne forme.

464 Voir à ce sujet, la note de traduction de Fernand Cambon à propos du texte de Friedrich Schlegel, « Discours sur la mythologie », *Le Romantisme révolutionnaire, Revue Europe*, 900, Avril 2004, p. 41-47.

nous apparaît dans l'immédiateté de sa saisie. Elle est ainsi une entité signifiante, telle que nous la mettons instantanément en forme et telle qu'elle dépend du contexte de perception. La *Gestalt* est une globalité qui implique un regard plus large et plus spontané que celui, détaillé, de la synthèse et de la compréhension si chères à Schläezer. Épris de déchiffrement, plaçant la démarche intellectuelle au-dessus de tout autre mode d'appréhension de la réalité artistique, cette spontanéité ne pouvait le satisfaire. Pour l'esthéticien, la perception de l'œuvre comme système organique est une véritable lecture, fruit d'une reconstruction patiente et curieuse. La séparation devait donc être inévitable :

Si l'on récuse l'activité intellectuelle de l'auditeur ne se voit-on pas obligé de recourir à la notion périmée, difficilement défendable, d'une mémoire-réceptacle ?⁴⁶⁵

Que faire de l'instantanéité en musique où les formes sont fondamentalement des formes en mouvement, où la multitude des attitudes d'écoute se laisse difficilement formaliser par des processus perceptifs normatifs, où l'auditeur est confronté à des œuvres plus longues que la simple phrase ou mélodie ? Pour Schläezer qui cherche autre chose dans la forme, la *Gestalttheorie* ne permet, ni de comprendre, ni de connaître l'enjeu signifiant se nouant entre l'œuvre, son créateur et son auditeur. Refus donc de l'artefact et de toute théorisation si elle ne repose pas sur la *réalité musicale*, une réalité qu'il a recherchée très tôt et qui transparait dans la notion de *système organique*. Cette notion fait directement référence à la métaphore de l'organisme vivant et à une conception plus écologique du rapport entre le tout et les parties que celle proposée par la Théorie de la forme⁴⁶⁶. Comment analyser le reste incompressible, le petit bout d'âme qui constitue certainement pour une large part l'équilibre et l'unité du système ? Par le liant entre les membres ? Par la force d'une alchimie mystérieuse ? Les mots manquent. Le terrain est glissant car la notion d'organisme, concept clé de toute la pensée classique, romantique et de l'idéalisme allemand depuis Kant⁴⁶⁷, porte en elle une histoire chargée, étriquée et quelquefois gênante. Entité innée se suffisant à elle-même pour certains, structure *a priori* de la représentation et de l'action pour d'autres⁴⁶⁸, la métaphore de

465 Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 114.

466 Et d'ailleurs Schläezer ne se privera pas de faire des aller-retour entre la description de la forme musicale et la description de la structure de l'organisme humain : « Or, de même qu'un corps vivant, une mélodie n'étant ni une somme, ni une composition (...), il nous faut évidemment renoncer au terme « élément » qui implique une certaine indépendance et le remplacer par celui de « membre » ou « partie » ; l'un et l'autre signifient que la chose ainsi désignée n'existe pas isolément, par elle-même, mais pour autant seulement qu'elle dépend d'autre chose ; elle n'a de réalité que dans un tout » : *ibid.*, p. 99.

467 Voir, par exemple, Petitot, *op. cit.*, p. 85-114.

468 Gusdorf, *op. cit.*, T.1, p. 433.

l'organisme appliquée aux œuvres d'art paraît soumettre toute la richesse de l'expérience esthétique au rétablissement d'une position métaphysique. Schløezer le rationnel rencontre une fois de plus Schløezer le spirituel et, sans amalgame, choisit de faire une place à cet aspect plus irrationnel de la création au sein de son esthétique, pourtant si scientifique, pourtant si éprise de rationalité. Le *système organique* est au *système composé* ce qu'était le *sens spirituel* pour le *sens psychologique*. Un système organique se reconnaît dans la mesure où son unité résulte du rapport dynamique entre les parties et le tout. Unité et multiplicité s'écoulent, s'éprouvent, s'imposent et répondent au fait que toute forme est à la fois dynamique comme processus et statique dans sa complétude d'objet achevé. Paradoxes, encore, *crystallisés en pôles opposés*⁴⁶⁹. Un système organique est une *unité en action*⁴⁷⁰ qui procède d'une activité créatrice au sens le plus profond du terme. Les systèmes organiques sont le propre de l'art : des catégories de choses dont la fonction formelle engendre la matière, dont l'unité est à la fois la forme et le contenu. Cette loi d'immanence dynamique garantit le maximum d'unité et « constitue la loi de la forme parfaite »⁴⁷¹.

La loi de la forme parfaite...

Schløezer est tombé...

Pourquoi cette expression paraît-elle si suspecte et résonne-t-elle de tout un conservatisme dont on ne croyait pas Schløezer capable ? Déception. Où veut-il en venir ? Tout cela ne serait-il finalement qu'une histoire de perfection ? Un retour à une sorte de métaphysique de la création ? Un idéalisme de la révélation et de la création hérité d'une théorie spéculative de l'art ? Un épuisement de l'esthétique face à la complexité du sensible ? Schløezer chercherait-il à tirer sa révérence et à faire oublier le non-musicien qu'il est en invoquant l'inaccessible et l'inexplicable, la loi et la norme aussi : *la perfection formelle* ? On ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit là d'un mot bien malheureux car, finalement, on ne peut se résoudre à accepter toute la théorie de l'être et de la sacralité, de la vérité et de l'exclusion, toute la légitimation et le travestissement de l'art que cette expression transporte en son sein et qui constitue, ne fermons pas les yeux, une part évidente de la pensée esthétique de Schløezer. En tout état de cause, peut-être faut-il y voir, de façon plus positive, ce sentiment évoqué par Merleau-Ponty et que gardait la science classique, celui « de l'opacité du monde, c'est lui qu'elle entendait rejoindre par ses constructions, voilà pourquoi elle se croyait obligée de chercher pour ses opérations un fondement transcendant ou transcendantal. »⁴⁷² Ou encore la part ineffable de toute

469 D'après Ricœur, *op. cit.*, 1995, p. 18.

470 Schløezer, *op. cit.*, 1947, p. 109.

471 Schløezer, *ibid.*, p. 138.

472 Merleau-Ponty, *op. cit.*, 1964, p. 9-10.

connaissance intuitive que ravive aussi à sa manière Paul Valéry en soulignant que « L'unité, l'intégrité de la forme d'une coquille [lui] imposent l'idée d'une idée directrice de l'exécution ; idée préexistante. »⁴⁷³ D'autre part, y voir le seul signe d'un idéal artistique conduirait à oublier bien rapidement l'acuité avec laquelle Schløezer a constamment exploré le *Nouveau* ou encore l'intimité qu'il a tissée avec les mouvements artistiques côtoyés pendant près de quarante ans dans la Russie pré-révolutionnaire. Ainsi, écrit-il :

Il ne faut pas oublier en effet que le conformisme, dont à l'exemple de leurs prédécesseurs témoignent nos réformateurs musicaux réputés les plus audacieux, ne tient pas seulement à ce qu'ayant besoin d'être compris il leur faut s'adapter plus ou moins aux habitudes auditives, aux conventions transformées en principes ; ce conformisme s'impose à l'artiste aussi indépendant qu'il soit, parce que l'homme ne crée pas comme le Dieu de la Bible qui tire les choses du néant, mais plutôt à la façon du démiurge de Platon qui modèle une matière d'après les types idéaux qu'il contemple.⁴⁷⁴

Des propos engagés. Pas très diplomates. Presque politiques. L'esthéticien rencontre le journaliste et le critique dans un surprenant mélange des genres. Doit-on le déplorer ? Schløezer n'est rien moins que lucide, d'une lucidité légèrement acidulée comme pour déplacer le questionnement. La création n'est pas tant un problème d'innovation qu'une problématique de la *main-d'oeuvre*⁴⁷⁵. Et, même si la référence à Platon et, quelque part aussi, au dogmatisme de l'esthétique de l'imitation fausse les pistes, l'évocation du modelage de la matière donne une étrange et singulière vitalité à ces propos. Les systèmes organiques où forme et matière sont entrelacées sont le propre des œuvres d'art comme *présences au monde* et comme *installations du monde*. Choses qui font venir le *Monde* et la *Terre*⁴⁷⁶. La perfection formelle en art ne serait-elle pas alors celle de l'évidence de sa présence en tant qu'elle est justement œuvre d'art et qu'en elle se confondent forme et matière dans un entrelacement inévitable ? La philosophie de l'art ancrée dans l'œuvre telle qu'elle rappelle celle de Heidegger, lu à cette

473 Paul Valéry, *L'Homme et la coquille* (1937) cité par Petitot, *op. cit.*, p. 121.

474 Schløezer, *op. cit.*, 1947, p. 136.

475 Pour Schaeffer, par exemple, « une œuvre ne saurait être réduite à ses légitimations : la confection d'un tableau, d'un texte, d'une œuvre musicale, relève d'une intentionnalité processuelle qui est inséparable de la rencontre de l'artiste avec le médium travaillé » : *op. cit.*, p. 363.

476 Nous faisons bien entendu référence à Heidegger et à l'idée que l'être de l'œuvre est à la fois monde qui ouvre et terre qui situe. Terre et Monde sont opposés et pourtant ont un destin lié. Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1953, p. 13-98.

époque en France avec assiduité par Merleau-Ponty et d'autres, n'est pas loin⁴⁷⁷ :

Il [le tableau] n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant la « peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.⁴⁷⁸

Pourtant, Schlœzer n'en reste pas à ce constat de l'idéalité de l'art et, l'évocation de cette perfection formelle ne sera pas synonyme de fermeture. Allers-retours délicats et incessants entre position ontologique et réalité esthétique. Balbutiements théoriques. Volonté de s'extraire de la tradition en même temps qu'appartenance à ce qui détermine son être individuel, social et culturel... Avec ces propos à double sens, modelés par cette culture du paradoxe que nous avons maintes fois évoquée, Schlœzer pose une question essentielle : *Qu'est-ce que l'œuvre d'art ?*⁴⁷⁹ et colore sa position ontologique et transcendante d'un réel projet esthétique avec l'idée qu'une œuvre *se juge sur pièce* et que l'expérience artistique est toujours *précaire*⁴⁸⁰. Schlœzer invoque en dernier lieu le pouvoir du lecteur à qui sont finalement confiées la reconstruction de l'unité dynamique de l'œuvre et surtout l'appréciation finale c'est-à-dire la charge proprement esthétique de l'œuvre. Le domaine de l'art serait aussi celui du *choix*. Choix d'apprécier l'œuvre pour soi, certes, mais cette première option n'est finalement pas la plus intéressante. Choix, surtout, d'apprécier l'œuvre pour ce qu'elle est et ce qu'elle montre⁴⁸¹. Choix, donc, de se décadrer pour mieux regarder, de s'oublier pour mieux scruter car, si la pensée de Schlœzer trouve ses fondements dans la philosophie et dans la métaphysique, elle n'en demeure pas moins une esthétique des plus fécondes :

477 Pierre Souvtchinsky notera également dans la notice qu'il consacre à Schlœzer après sa mort, dans la MGG, les racines heideggériennes de l'esthétique de Schlœzer.

478 Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 69.

479 Qui remplace une autre question associée et plus ancienne, *Qu'est-ce que l'Art ?*. « Depuis deux cents ans environ, cette question, jusque-là marginale dans la conscience artistique et philosophique, comme dans la conscience humaine tout court, n'a cessé de prendre de l'importance, au point que dans le domaine des arts plastiques certains en sont venus à considérer que la finalité même de leur pratique résidait dans la recherche de sa réponse. Kandinsky dira ainsi à propos de l'art moderne : « Son « quoi » ne sera plus le « quoi » matériel, orienté vers l'objet, de la période précédente, mais un *élément intérieur artistique*, l'âme de l'art... », Schaeffer, *op. cit.*, p. 14-15.

480 Schaeffer, *ibid.*, p. 23.

481 Comme le souligne Schaeffer : « le lecteur est en droit d'attendre du critique d'art, d'abord, qu'il décrive l'œuvre qu'il lui propose d'aller voir, ensuite, qu'il évalue en se fondant sur des critères explicites (que les lecteurs, comme l'artiste, peuvent bien sûr récuser) : quant à l'interprétation, si l'œuvre d'art doit rester une expérience, elle devrait être avant tout affaire de réception individuelle. » : *ibid.*, p. 13.

Quoiqu'il en soit, c'est à l'auditeur qu'il appartient finalement de juger en se référant au critère subjectif, et son jugement est sans appel.⁴⁸²

Et plus loin :

(...) le fait qu'une œuvre soit correctement composée ne garantit pas encore sa perfection formelle en tant qu'organisme, en tant que créée. L'examen de sa structure ne nous livre donc pas l'essentiel et le critère objectif apparaît insuffisant. On se voit ainsi obligé de recourir au critère subjectif, de se référer au sens immanent de l'œuvre tel qu'il se révèle à l'auditeur compréhensif.⁴⁸³

Il laissera au lecteur le soin d'apprécier l'ensemble ou tout simplement de se rappeler l'émotion qui l'a fait s'arrêter, il y a quelque temps, devant une œuvre exposée parmi tant d'autres dans un musée ou ouvrir, toutes grandes, ses oreilles devant certaines notes égrenées... Celles, par exemple, jouées par Michel Petrucciani interprétant un standard aussi mythique que *Caravan* de Duke Ellington. S'arrêter, écouter, prendre le temps et goûter une énigme cachée de la connaissance intuitive, une parmi tant d'autres... Prendre le temps d'entrevoir le bruissement de toutes ces paroles. Dialoguer aussi avec le monde et retourner aux œuvres comme on retourne à ses origines : celles de l'humanité créatrice, se détourner un temps de nos habitudes et ouvrir notre corps. En ce sens, il y a bien là un passage de la philosophie de l'art à l'anthropologie à travers l'esthétique, et la pluralité des disciplines convoquées n'est pas le fruit d'un savant pédantisme mais la conviction que le langage est la manifestation par excellence de l'esprit humain dans laquelle se révèle pleinement sa créativité. Transposée au plan artistique, cette hypothèse déplace l'enjeu vers les œuvres en ce qu'elles cristallisent une part essentielle de l'esprit humain : sa capacité proprement artistique à regarder et à montrer le monde. Et quitte à prolonger plus que de raisonnable l'intention de Schläezer, nous y verrions bien volontiers un timide manifeste en faveur d'une esthétique du plaisir et de l'action, « inséparable d'une attitude cognitive (perceptive *et* conceptuelle) et donc aussi d'une attention soutenue à ce que l'œuvre d'art peut nous apprendre (...). »⁴⁸⁴ C'est-à-dire en faveur d'un regard qui, à tout moment, peut agir⁴⁸⁵.

482 Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 142.

483 Schläezer, *op. cit.*, p. 145.

484 Schaeffer, *op. cit.*, p. 386.

485 Schläezer consacre un long passage dans l'*Introduction* à cette notion de plaisir qu'il juge inséparable de la connaissance de l'œuvre comme le sous-entend son expression de *connaissance érotique*. Simplement le plaisir esthétique n'est ni l'agrément de l'oreille, ni la délectation physique (corporelle) mais bien une *sympathie* qualitative, particulière et unique avec l'œuvre. Une joie comme il se plaira à le dire, la rapprochant d'une communion avec l'autre, « une joie dont la nature dépend de ce qui m'est révélé et à quoi je participe dans la mesure de mes capacités. Bref, c'est parce qu'écouter de la musique ce n'est pas en fin de

De tout cela, demeure évidente la tentative de conciliation entre l'œuvre musicale comme système de rapports organisés et la réalité de son énonciation. À ce titre, on pourra voir là une parenté, certes lointaine, avec les travaux qu'Émile Benveniste a conduits sur le discours et se rappeler également tout l'impact qu'ils ont eu pour Paul Ricœur⁴⁸⁶ dans la constitution de sa position herméneutique. Dans les *Problèmes de linguistique générale* (1966), Benveniste tente l'un des premiers dépassements du structuralisme, impliquant le sujet dans le processus de lecture du texte, ancrant l'énoncé dans la situation d'énonciation. Ouverture également sur la pragmatique et la théorie de l'action. Émergence d'une nouvelle sensibilité qui ne s'affirmera que bien plus tard avec les écrits de Mikhaïl Bakhtine⁴⁸⁷ et la découverte, dans la théorie littéraire et linguistique, du rôle essentiel de la parole. Ouverture vers l'action, la parole est un acte fondateur en ce qu'elle objectivise la pensée et s'ouvre à l'altérité. En d'autres termes, l'œuvre artistique cristallise le *moi créateur* et celui-ci, tout entier contenu dans la forme, s'offre au lecteur qui le constitue à son tour, l'expérimente dans tous ses états et lui permet d'exister. Le *moi mythique* schlœzerien vers lequel nous revenons un instant, est ainsi cette instance volontiers nomade, voyageuse, un *lieu de passage*⁴⁸⁸.

compte jouir de quelque chose mais comprendre et connaître amoureusement quelque chose, que le plaisir musical global, la joie dispensée par telle œuvre se trouve qualitativement différente de celle octroyée par telle autre. » : *ibid.*, 1947, p. 85.

486 « Quelqu'un dit quelque chose à quelqu'un sur quelque chose selon des règles » : Ricœur, *op. cit.*, 1995, p. 39.

487 Les œuvres de Mikhaïl Bakhtine n'ont été connues en Europe que dans les années 70 : *Esthétique et théorie du roman* (1963), Paris, Gallimard, 1978. *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, Seuil, 1970. *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977. Dans le champ littéraire, le dialogisme a été l'occasion d'une critique du structuralisme littéraire et a décloisonné l'analyse du texte, trop exclusivement centrée sur les structures internes. D'autre part, la problématique dialogique a permis d'échapper au simple retour du collage d'informations historiques, biographiques et psychologiques, foncièrement étrangères au texte, qui caractérisait la critique pré-structuraliste.

488 Selon l'expression de Schlœzer lui-même.

L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière.⁴⁸⁹

489 Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 148.

12. « De l'Oural à l'Atlantique » : De Schløezer à Goethe *via* Humboldt.

Reste que Schløezer parle d'organisme et ce concept convoque un champ plus élargi de l'histoire des idées, celle de la possible filiation entre le formalisme russe et l'organicisme allemand. Longtemps éludée, cette filiation fait l'objet de recherches de plus en plus nombreuses⁴⁹⁰. Todorov montre que les écrits scientifiques de Goethe, tombés très vite dans l'oubli, ont trouvé en Russie, dans les années 20, un écho grandissant chez les littéraires, les psychologues, les anthropologues, c'est-à-dire chez les spécialistes de la culture⁴⁹¹ au point qu'il n'est pas du tout exclu d'y voir une des sources du formalisme et du structuralisme. Lévi-Strauss avait, d'ailleurs, déclaré dans l'*Anthropologie structurale* (1958) sa fidélité à l'œuvre de Goethe et principalement à sa *Métamorphose des plantes*⁴⁹² comme le fera également le folkloriste russe, Vladimir Propp. D'autre part, la résurgence d'une école morphologique en Russie soviétique⁴⁹³, si elle n'est pas complètement apparentée au formalisme, montre cependant la volonté de transposer les faits culturels et artistiques dans le domaine des sciences de la nature et ainsi, d'implanter comme modèle d'appréhension de la réalité culturelle ce sens de la biologie et de la vie qu'André Souris appelait de ses vœux. Schløezer n'est pas le seul à invoquer la métaphore de l'organisme vivant comme support descriptif de la nature ontologique de l'œuvre d'art mais il l'est immanquablement dans le domaine musical. Ses références en la matière ne sont pas explicitement connues⁴⁹⁴ mais comme tout intellectuel russe, il connaît parfaitement la philosophie et l'esthétique allemandes. Kant, Goethe ou Nietzsche sont le socle même de sa culture puisée aux sources de cette Moscovie, région intermédiaire et longtemps marginale dans le système des nations européennes, située entre Orient et Occident, choisissant presque par réaction de renouer avec ses racines orientales dans la seconde partie du XIX^e siècle. Cependant, depuis longtemps les bords de la Baltique résonnent des langues russes et allemandes. Saint-Pétersbourg est bien cette fenêtre sur

490 Nous pensons principalement aux recherches de Tchougounnikov, *op. cit.* et à celles de Petitot qui cite les recherches les plus fécondes en la matière, *op. cit.*, p. 73-74. Quelques pistes essentielles chez Todorov, « Introduction », *op. cit.*, 1996.

491 Todorov, *ibid.*, p. 44-48.

492 Todorov, *ibid.*, p. 44. Voir également Petitot, *op. cit.*, p. 69-72.

493 C'est en 1926 que Wilhelm Troll édite Goethe et c'est cette publication qui donne l'impulsion aux études morphologiques dans le domaine de la culture en Russie mais aussi en Allemagne. Todorov, *ibid.*, 1996, p. 46-47.

494 Schløezer ne fait référence explicitement à Goethe qu'une seule fois dans l'*Introduction*, *op. cit.*, p. 394.

l'Europe que souhaitait édifier Pierre le Grand, lui octroyant pour cela un nom à consonance germanique et une symbolique biblique, judéo-chrétienne. L'édification de Saint-Pétersbourg en 1703 prend la valeur d'un véritable manifeste en faveur de la noblesse du peuple russe, considéré alors comme un peuple de barbares illettrés aux origines douteuses⁴⁹⁵. De nombreux allemands vivaient en Russie et occupaient des postes importants et il était fréquent que le tsar épouse une princesse protestante allemande. Catherine II, née Sophie-Auguste d'Anhalt-Zerbst, sera ainsi la plus russe des allemandes. Boris de Schlözer est né d'une mère belge et d'un père russe, mais la famille Schlözer, comme de nombreuses autres familles, possède des origines germaniques en la personne de l'historien d'August Ludwig von Schlözer (1735-1809)⁴⁹⁶ qui rédigea en 1760 une des premières historiographies modernes sur la Russie, privilégiant une méthodologie pragmatique inspirée des recherches françaises, allemandes et anglaises. Schlözer inspirera, une vingtaine d'années plus tard, les recherches de l'historien français Charles Levesque qui contribueront à redorer le blason de la Russie en Occident. Proximité que les avant-gardes de Berlin et de Moscou, de l'expressionnisme au constructivisme, prolongeront avant l'ère des dictatures nazie et soviétique⁴⁹⁷. L'hypothèse d'une proximité théorique entre le formalisme russe et l'organicisme allemand paraît donc presque évidente même si les deux théories donneront lieu à de nombreuses et subtiles variations. Il est bon de rappeler ainsi que la forme de Schlözer n'est pas seulement une entité abstraite et mécanique, prélude au seul structuralisme musical, mais qu'elle est aussi une *formation* comme l'affirmera à son tour André Souris⁴⁹⁸.

Nous avons déjà noté le rôle qu'a pu jouer la pensée, pourtant symboliste, du philosophe russo-ukrainien Alexander Potebnja (1835-1891) dans la constitution des présupposés théoriques du formalisme et de l'esthétique de Schlözer⁴⁹⁹. Pourtant, dans les deux cas, un chaînon manque. Non qu'il soit forcément nécessaire d'invoquer le poids de l'histoire et la rigidité de sa chronologie pour justifier la volatilité des idées. Simplement, toute fiction se construit sur un scénario et c'est bien de lui dont il s'agit, ici. C'est

495 Voir à ce sujet, le passionnant article de Francine-Dominique Liechtenhau, « De l'abus de l'historiographie. Approches de l'histoire russe de Herberstein à Custine », *Cahiers du Monde Russe*, 41/1, Janvier-Mars 2000, p. 135-150 disponible via <http://monderusse.revues.org/documents41.html>.

496 Kohler, *op. cit.*, p. 7.

497 La revue d'avant-garde russe *Objet* était éditée à Berlin en 1922.

498 Souris, « Forme », *op. cit.*, 1976, p. 249.

499 Voir à ce sujet l'article de Kokochkina, *op. cit.*

Goethe⁵⁰⁰ qui jouera le rôle principal, figure initiale de l'émergence de l'organicisme dans la philosophie allemande. Le personnage secondaire sera Wilhelm von Humboldt (1767-1835)⁵⁰¹ dont les idées ont été largement diffusées et réinterprétées par Potebnja en Russie à la fin du XIX^e siècle⁵⁰². Ce personnage aux facettes multiples, philosophe et linguiste allemand, fonctionnaire et diplomate à ses heures, ami de Goethe et de Schiller sera ce chaînon manquant, indice du passage d'un territoire à l'autre.

« *De l'Oural à l'Atlantique ?* »⁵⁰³

L'étude des langues conduira Humboldt, tout en rendant compte de leur diversité, à s'intéresser à leur unité. Il réalisera une typologie générale et fera l'hypothèse de types linguistiques. Ainsi son observation repose-t-elle sur la reconnaissance de la diversité des langues comme marque de la pluralité du genre humain et comme moyen de formation (*Bildung*) des peuples. Cette diversité est également le ciment de l'humanité et forme le caractère fondamentalement dialogique du langage, lieu de « l'objectivisation des subjectivités dont l'entrecroisement n'est jamais à perdre de vue, milieu entre l'homme et le monde et entre les hommes »⁵⁰⁴.

Cette diversité dans l'unité conduit Humboldt à concevoir le caractère organique de la langue qui d'emblée laisse supposer une conception dynamique de la forme qu'il compare à la voie ou au chemin qu'emprunterait la langue pour se configurer. Car, comme le souligne Denis Thouard, « la langue n'est pas simplement une forme, elle *est* forme, elle est forme

500 Jean Petitot fera de Goethe l'inventeur de l'analyse structurale moderne en montrant que son *Sur Laoccon* (1798) « constitue une sorte d'acte de naissance du structuralisme » et postule l'identité profonde de l'être vivant et de l'œuvre d'art : *op. cit.*, p. 13-68.

501 Ses travaux linguistiques (notamment *Introduction à l'œuvre sur le Kavi* ou *Sur la diversité de construction des langues et leur influence sur le développement de la pensée humaine*) font actuellement l'objet de constantes redécouvertes et réévaluations. Nombreuses sont les références et les nouvelles traductions qui accompagnent ce renouveau. Sa pensée encore peu connue en France a fait l'objet de prolongements dans le domaine esthétique (Cassier) et dans le domaine herméneutique (Habermas). Citons à ce titre, le site allemand où sont répertoriés ses œuvres et les travaux récents : <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/humboldt>.

502 Nous ne sommes pas nous-même spécialiste de linguistique et nous ne prétendons aucunement à l'exhaustivité. La pensée de Humboldt est complexe et a déjà fait suffisamment les frais de nombreux contresens pour que nous souhaitions y adjoindre le nôtre. Les travaux français de Denis Thouard, exemplaires, nous ont permis d'y voir plus clair : *Sur le Caractère national des langues*, Paris, Seuil, 2000 ainsi que le compte-rendu, paru dans les Archives de philosophie, de la traduction italienne *La Diversità delle lingue, Introduzione e traduzione a cura di Donatella di Cesare*, Premessa di Tullio de Mauro, Bari, Laterza, 1991 disponible via chspm.uni-paris1.fr/transophie/fichier/humboldtlingue.doc.

503 À noter depuis 2003, la création à Lyon de l'Institut Européen d'Est-Ouest qui contribue au regain des études slaves en France et s'atèle à clarifier les relations complexes entretenues tout au long de l'histoire entre la Russie et le monde occidental disponible via <http://russie-europe.ens-lsh.fr>.

504 Thouard, *Compte-rendu*, *op. cit.*

formante en tant que procès synthétique qui consiste toujours dans l'unification du multiple sensible en une forme spirituelle. »⁵⁰⁵ Cette fonction de la langue vue comme activité (*energeia*) introduira dans la pensée de Humboldt le terme de *forme interne de la langue*, célèbre notion qui fondera pour une bonne part la linguistique moderne et l'analyse du langage. La *forme interne de la langue* est en corrélation étroite avec *sa forme externe* même si la réception de la théorie humboldtienne aura tendance à sacraliser le concept de *forme interne*, à en faire le principe fondateur de la langue et à réduire ainsi la portée épistémologique de la notion de forme chez Humboldt⁵⁰⁶. Or la *forme externe* (forme phonique, structure morphologique, signification) n'est rien moins que vide sans l'âme qui l'anime et, de la même façon, la *forme interne* (ou principe constructif) ne peut être saisie qu'à partir de la *forme externe*. Ainsi, les langues ne distinguent-elles pas seulement différentes désignations de l'objet mais plutôt différentes manières de *voir* l'objet, ce qui revient à intégrer dans le champ des Sciences du Langage, celui de la culture mais aussi celui de l'esthétique : ces différentes manières de *voir* l'objet, sont comme autant de différentes subjectivités en action. De styles ? Finalement l'équivalence entre l'objet et sa représentation importe moins que la *façon*, c'est-à-dire le modelage et la facture, grâce à laquelle est exprimée cette équivalence. En ce sens, tout homme parlant est potentiellement un artiste en puissance. Union de la pensée et du son, principe dynamique et spirituel de la mise en forme, la langue est donc le lieu d'une nouvelle synthèse, celle de la forme et de la matière⁵⁰⁷. L'évocation de la pensée humboldtienne permet ainsi de faire le lien entre le formalisme russe et l'organicisme allemand dont elle procède et, ainsi, de remonter encore plus en amont. C'est également dans ce sens que Serge Tchougounnikov envisage le passage de l'idéalisme spéculatif romantique au formalisme russe car « Tout se joue autour de la distinction entre la forme mécanique (ou forme externe) et la forme organique (ou forme interne). C'est par rapport à cette notion issue de la grande tradition de la formation (*Bildung*) que se structure le champ théorique russe. »⁵⁰⁸ Et c'est ainsi que pour Tchougounnikov, la métaphore de l'organisme est également imprégnée, plus en amont, de la morphologie gœthéenne :

Le modèle organique issu de la tradition allemande de formation (*Bildung*) se manifeste avec force dans la morphologie, sciences de formes vivantes,

505 Thouard, *ibid.*

506 Thouard, *op. cit.*

507 Pour Humboldt, sans l'association entre la pensée et le son, les images ne pourraient pas passer en concepts. *La forme interne* est donc définie comme la caractéristique du travail que l'esprit exerce sur la langue. Voir Thouard, *ibid.*

508 Tchougounnikov, *op. cit.*, p. 91. On notera également pour plus d'approfondissement, la fin de l'article (94-96) où les points de convergence entre la pensée romantique allemande et le formalisme russe sont clairement énoncés par l'auteur.

fondée par Goethe dans ses écrits de philosophie naturelle. L'objet de la morphologie est la *Gestalt* (la structure), la formation et la transformation des corps organiques ou des totalités organiques vivantes. La morphologie se donne comme alternative aux sciences naturelles « classiques » (anatomie, physiologie) qui recherchent l'explication en termes de lois causales.⁵⁰⁹

Goethe⁵¹⁰, dont les écrits scientifiques ont été négligés autant par ses contemporains que par les générations qui lui ont succédé, ne se vivait pas autrement que polaire : savant et écrivain, naturaliste et poète⁵¹¹. Est-ce un pur hasard s'il mettra toujours un point d'honneur à ne jamais exclure la théorie de la pratique⁵¹² comme il le signifie à Schiller : « Je ne suis vraiment apte à penser qu'en agissant »⁵¹³ ? De la même façon, il n'y aura pas, dans sa pensée, de véritable rupture entre science et art⁵¹⁴ et sa *Métamorphose des plantes* est autant un ouvrage de botanique qu'un traité d'esthétique dans la mesure où ce qui est finalement visé n'est pas autre chose que l'universalité de la représentation du monde et de la connaissance humaine. Il s'intéressera plus volontiers au principe et à la manifestation de toute chose⁵¹⁵ qu'à ses changements dont la signification lui paraît toujours intacte au-delà des évidents relativismes : on connaît sa prédilection pour l'archétype, le type, le schème, le germe qui sont des *modèles intuitifs*⁵¹⁶ et participent de l'*universellement humain*⁵¹⁷ sans être des structures abstraites préexistantes ou construites après coup. Cette intime conviction, fondement de sa méthode scientifique et esthétique, donnera souvent lieu à des interprétations équivo-

509 Tchougounnikov, *op. cit.*, p. 95 (note 1).

510 Nous ne serons pas en mesure de présenter une critique exhaustive et approfondie de l'œuvre goethéenne. La tâche dépasserait de loin nos compétences. Nous renverrons largement à l'introduction de Todorov des *Écrits sur l'Art* de Goethe, *op. cit.*, à Petitot, *op. cit.* et à Class, voir *infra*.

511 Voir à ce sujet, et de façon plus approfondie, pour les fondements de la méthode scientifique goethéenne, l'excellent article de Nicolas Class, « Goethe et la méthode de la science », *Spinoza et le corps*, *Astérion*, 3, Lyon, ENS LSH, Septembre 2005, disponible via <http://asterion.revues.org>. *Astérion* est une revue de philosophie, d'histoire des idées et de pensée politique sur Internet et organe de diffusion de la recherche de l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines de Lyon. Todorov souligne d'ailleurs qu'il « n'existe pas deux Goethe, le poète et le savant ; le Goethe du Faust qui aspire au savoir et le Goethe naturaliste, qui l'a atteint, sont une seule et même personne. » : Todorov citant Propp, *op. cit.*, 1996, p. 46. Et, rappelons que de 1786 (date de son voyage en Italie) à 1792, Goethe finira *Iphigénie*, *Egmont* et *Le Tasse*, écrira *La Métamorphose des Plantes* (1790) et le *Traité sur l'Optique* (1791-1792).

512 Voir Class, *op. cit.* et Todorov, *ibid.*, 1996, p. 11-15.

513 Goethe à Schiller, Lettre 12-5-1798 citée par Todorov, *ibid.*, p. 14.

514 Todorov, *ibid.*, p. 29-32.

515 Todorov, *ibid.*, p. 21. L'histoire est, pour Goethe, soumise au système et il s'attachera à découvrir des valeurs absolues et des typologies plutôt que de décrire la relativité locale des changements.

516 Petitot, *op. cit.*, p. 17.

517 Todorov, *ibid.*, p. 63.

ques : Goethe devenant, tour à tour, le glorificateur du génie allemand et la justification philosophique de toutes sortes de récupérations nationalistes. Pourtant, sa recherche de l'universel ne se conçoit pas lisse et stable car le principe de toute chose (l'unité) est fondamentalement polaire : s'il y a vérité, elle ne se trouve que dans la résolution de forces opposées et dans l'interaction réciproque. Ainsi le phénomène est-il réel et idéal, sensible et intelligible, général et particulier, stable et varié⁵¹⁸ et la démarche du chercheur ne peut-elle osciller qu'entre analyse et synthèse. La nature des phénomènes, tout à la fois qualitative et quantitative, invite à une collision entre le sujet (la pensée) et l'objet (le phénomène étudié), conception qui dévoile la profonde modernité de Goethe⁵¹⁹, construite elle-même comme la résolution de deux pôles opposés : la recherche classique de valeurs absolues et la tendance romantique à gérer le synthétique ou réunion des contraires. Par ces paradoxes devenus fondements de sa théorie, Goethe propose une méthode intersubjective où l'individu dialogue avec l'autre (personne ou objet) *sans désirer qu'il se confonde avec lui*⁵²⁰ ; l'observation est tout autant regard de l'œil que de l'esprit, médiation entre l'objet et le sujet. Ainsi l'intuition et l'imagination viennent-elles humaniser une raison artificiellement pure et cette humanisation doit beaucoup à la lecture de Kant qui permettra à Goethe de clarifier ses intuitions italiennes (notamment celles de l'existence d'un schème générateur) après son retour à Weimar⁵²¹.

L'imagination devient ainsi la puissance d'appréhension du réel. Mais elle ne le devient en effet que par son exercice méthodique. Toute la vie de Goethe aura été traversée par l'effort consistant à la découvrir et à l'exercer. Il devait lui apparaître que l'imagination n'est pas tant cette puissance fantasque qui engendre des chimères et se plaît aux illusions que cette puissance par laquelle nous pouvons atteindre au contraire à la claire appréhension du monde. L'imagination rend nos organes plus aptes à saisir les êtres et les choses qui nous entourent et les rapports dans lesquels ils entrent. Elle autorise la perception des changements perpétuels qui affectent les choses en

518 Pour une étude approfondie sur les caractéristiques du phénomène selon Goethe, voir Class, *op. cit.*

519 Dans son Introduction aux *Écrits sur l'Art* de Goethe, Todorov distingue le Goethe classique (p. 15-32), romantique (p. 32-51) et moderne (p. 51-65) : *op. cit.*

520 Todorov, *ibid.*, p. 69. Todorov voit dans cette gestion de l'altérité un des fondements de la doctrine sociale de Goethe, souvent qualifiée péjorativement d'égoïste, aux antipodes d'une théorie de l'engagement, et pourtant intéressante en ce qu'elle paraît annoncer toute la problématique de l'altérité et de l'identité telle qu'elle se posera avec acuité dans la seconde moitié du XX^e siècle. « (...) l'être est l'autre. (...) L'être individuel n'est qu'une infime transition dans cet échange généralisé puisque nous sommes faits des autres, et que les autres sont et seront faits de nous. » : *ibid.*, p. 71.

521 Il est bien évident que manque à notre scénario la figure de Kant mais les généalogies sont toujours dangereuses en ce qu'elles sont forcément illimitées. Nous renvoyons à Schaeffer, *op. cit.* et Petitot, *op. cit.* pour les liens entre l'esthétique transcendantale de Kant et la méthode esthétique de Goethe.

devenir comme des formes qui s'y stabilisent un temps. Elle témoigne enfin de la continuité fondamentale qui donne sa cohérence au réel, et en fait quelque chose d'idéal et de concret, de pensable et de palpable à la fois. Encore faut-il ne pas précipiter les conclusions que nous serions tentés de tirer du matériau brut qu'elle livre à nos sens. Le plein exercice de l'imagination appelle un art d'inventer qui lui apporte, en autorisant la mise en ordre de nos sensations et de nos perceptions, sa véritable fécondité et sa créativité authentique.⁵²²

Göethe dira ainsi que tout ce qui est dans le sujet est aussi dans l'objet et, inversement, que tout ce qui est dans l'objet est dans le sujet⁵²³. La démarche de la science n'est donc pas moins subjective que la démarche esthétique et, inversement... Simplement les objectifs seront différents comme le sont les tâches : le savant devra exercer une *imagination sensorielle exacte* tandis que celle mise en œuvre par le poète sera plus singulière et personnelle. En cela, l'art est comme la science une connaissance du monde et la quête de Göethe est aussi celle d'une *nouvelle objectivité*⁵²⁴.

Il nous semblait important de préciser cela avant d'évoquer la théorie des formes göethéenne et de rappeler son lien généalogique avec le formalisme et le structuralisme modernes qui, ceci étant admis, deviennent des *naturalismes d'inspiration biologique*⁵²⁵ si tant est que l'on veuille bien revenir un instant sur la notion de forme chez Göethe :

Dans la Morphologie göethéenne, le concept de forme phénoménale (*Gestalt*) est inséparable de celui de formation (*Bildung*), de force formatrice (*bildende Kraft*), de pulsion (*Trieb*) et de structure au sens des relations entre Tout et Parties (ce que l'on appelle les relations *méréologiques*). Il pose un problème génétique, morphologique (morphogénétique) et structural.⁵²⁶

La forme n'est donc pas uniquement une structure logique mais un principe dynamique, c'est-à-dire un « principe « physiologique » par lequel un organisme est ce qu'il apparaît »⁵²⁷. On peut ainsi la comprendre comme une phénoménologie imaginative raisonnée⁵²⁸ plaçant au cœur de notre mode d'appréhension du monde et des formes, le sensible et l'apparaître. La forme sensible est donc un passage obligé et nécessaire pour accéder au principe (qui, lui, n'est plus perceptible par les sens) dans lequel on se confronte

522 Class, *op. cit.*

523 « Il n'est rien dans le concept qui ne soit aussi dans le phénomène, et rien dans le phénomène qui ne soit dans le concept ». Rudolf Steiner, « Introduction (1884) », *La Métamorphose des plantes* (1790), Paris, Triades, 1999, p. 37.

524 Todorov, *op. cit.*, p. 51-53. Et Morin, *op. cit.*

525 Petitot, *op. cit.*, p. 14.

526 Petitot, *ibid.*, p. 15.

527 Petitot, *ibid.*

528 Class, *ibid.*

forcément et naturellement à un « jeu de forces concrètes en tenant compte des particularités même de l'être visible auxquelles elles ont donné naissance »⁵²⁹. Autonomie et spécificité des modes d'apparaître du sensible et conquête du sensible sur l'intelligible sont ainsi un prolongement de l'héritage de l'esthétique pré-sémiotique de Lessing complètement assumée par Goethe⁵³⁰. La pensée renonce à l'absolu et à la fixité du concept pour se plonger dans le devenir des forces formatrices de formes. Ainsi, et pour reprendre un très célèbre passage⁵³¹ de la *Métamorphose des plantes* dans lequel, d'ailleurs, Goethe se livre à une étude étymologique, soulignant ainsi et comme Schläezer, l'importance de l'étude concrète de la langue (dans ce cas présent l'allemand), comme impulsion à toute conceptualisation :

On rencontre donc dans le cheminement de l'art, du savoir et de la science, plusieurs tentatives pour fonder et développer une connaissance que nous aimerions appeler la morphologie. (...) Pour désigner dans son ensemble l'existence d'un être réel, l'Allemand dispose du mot forme (*Gestalt*). En employant ce terme, il fait abstraction de ce qui est mobile, il admet que des éléments formant un tout sont établis, achevés et fixés dans leurs caractères. Mais si nous observons toutes les formes, et en particulier les formes organiques, nous constatons qu'il ne se trouve nulle part de constance, d'immobilité, d'achèvement, et qu'au contraire tout oscille dans un mouvement incessant. C'est pourquoi notre langue se sert à fort juste raison du mot formation (*Bildung*), tant pour désigner ce qui est produit que ce qui est en voie de l'être.⁵³²

La forme goethéenne est un processus, un principe et une énonciation car c'est aussi dans l'interpellation permanente et le dialogue avec ce qui l'entoure, qui change sans cesse et qui lui est étranger que l'homme est proprement humain. En ce sens, si la méthode scientifique et esthétique de Goethe est une phénoménologie, elle est également une rhétorique et une herméneutique : les formes montrent et témoignent. Leur signification est aussi une interprétation et leur histoire, le déploiement d'un mouvement d'idées.

La permanence de la pensée morphologique au XX^e siècle, dans le champ des sciences du langage et de la culture, semble bien assurée. Le principe goethéen a-t-il été finalement le schème générateur de multiples variantes ? Les héritiers seront, en Europe, Paul Valéry, Maurice Merleau-Ponty ou Umberto Eco⁵³³ auxquels on pourrait également adjoindre Lucien

529 Paul-Henri Bideau, « Présentation de l'édition de 1975 », Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* (1790), *op. cit.*, p. 12.

530 Voir à ce sujet, Petitot, *op. cit.*, p. 37-45.

531 Accaoui y fait, aussi, référence dans son ouvrage, *Le Temps musical*, *op. cit.*

532 Goethe, *La Métamorphose des plantes*, *op. cit.*, p. 76.

533 Petitot, *ibid.*, p. 115-136.

Goldmann. Proclamées *ailleurs*, les tendances formalistes, plus subversives et plus impatientes, en seront autant de rhizomes multiplicateurs et proliférants. La descendance directe de Goethe naîtra à l'Est, berceau d'une Europe mythique car ce que nous apprend le mythe c'est qu'Europe est née « à Tyr, en Phénicie, sur la rive orientale de la Méditerranée. Europe est une *Asiatique* »⁵³⁴, arrachée à son pays natal par Zeus pour s'unir avec elle.

Ainsi :

Europe n'est pas le nom propre d'une terre, mais le nom de l'enlèvement, de l'arrachement à une terre natale et de la traversée vers une terre à l'Ouest inconnue.⁵³⁵

Comme le fait remarquer Denis Guénoun, le mot grec *Europé* désigne ainsi un certain *rapport de lieux*. Ce passage de l'Est à l'Ouest révèle une Europe continentale aux frontières bien paradoxales. Si les frontières du sud définies par le détroit de Gibraltar sont claires, celles que marque le détroit du Bosphore le sont nettement moins car cette frontière est :

indécidable (l'Oural ?) et donne lieu à variations infinies (Moscou est-elle européenne ?). L'Europe est cap de l'Asie, cap du monde.⁵³⁶

Ce détour par le mythe pose la question de l'identité européenne et cette question n'est pas, finalement, celle de l'unité et de l'autonomie mais plus vraisemblablement celle du transport, du passage, du face à face, du vis-à-vis de plusieurs terres, *au point exact de leur séparation, de leur limite*⁵³⁷. Il n'y aurait d'Europe que face à l'Asie et à l'Afrique. Et ce passage comme transport serait aussi celui de la traduction et du transfert : des hommes et des idées, des marchandises et des connaissances. Ainsi, l'Europe :

n'est pas un patrimoine de natifs, mais de passagers qu'elle emporte à son bord, sur son pont. Que tout Européen y est de passage, traverse. Et que l'Europe n'est pas pensable hors de cela : traversée, c'est-à-dire à la fois parcourue, maillée de routes, et *comme traversée*, l'Europe en tant que passage. Et donc : l'Europe provisoire, devant être passée, franchie, libérée de soi. L'Europe intermédiaire, l'Europe-processus.⁵³⁸ Mi-lieu.

Le retour à l'esthétique de Schläezer s'imposerait ici. Ce n'est pas ce que nous proposerons. Rappeler les points de convergence reviendrait à

534 Denis Guénoun, *Hypothèses d'Europe. Un essai de philosophie*, Paris, Circé, 2000, p. 38. Et, au sujet de la légende du personnage d'Europe, p. 37-46.

535 Guénoun, *ibid.*, p. 44.

536 Guénoun, *ibid.*, p. 91.

537 Guénoun, *ibid.*, p. 35.

538 Guénoun, *ibid.*, p. 19.

réécrire tout cela en sens inverse et à forcer le silence : rappelons que Schläezer ne cite explicitement Goethe qu'une seule fois dans l'*Introduction*, et c'est pour relativiser sa pensée⁵³⁹. L'interaction gœthéenne entre l'objet et le sujet recouvre-t-elle la *rencontre* schläezerienne ? Le principe de polarité est-il celui du *paradoxe* ? La liaison entre la pratique et la théorie correspond-elle à la *réalité* schläezerienne ? La volonté d'observer les choses du monde pour ce qu'elles sont et parce qu'elles nous fournissent l'étalon de leur analyse a-t-elle nourri la méthode schläezerienne et sa volonté de mettre l'aspect rythmique au centre de la spécificité musicienne ? La complémentarité entre analyse et synthèse rime-t-elle avec l'interaction entre *compréhension et connaissance* ? La quête du principe à partir de la phénoménalité formelle a-t-elle à voir avec le *sens spirituel et le sens psychologique* ? La forme comme système organique de Schläezer a-t-elle des liens avec la *Bildung* gœthéenne ? Certainement. Mais, est-ce suffisant ? La seule réponse tangible serait peut-être de citer encore Schläezer. Presque à la fin de son *Introduction*, au moment même où il retrouve pleinement la figure de Bach et où il aborde sa théorie du *moi mythique*, Schläezer baisse la garde et se confie :

Cependant, l'œuvre, comme la plante, croît à partir d'un germe et, rigoureusement parlant, c'est ce germe qui est une virtualité, la chose en puissance.⁵⁴⁰

Rien d'autre.

*Les phénomènes sont la théorie*⁵⁴¹ disait Goethe.

L'œuvre est en nous dira Schläezer⁵⁴².

Deux temps, deux lieux qui ont conduit à mettre en œuvre notre désir d'Europe, non sous la forme d'une terre exactement localisable sur les cartes mais d'un *horizon terrien du voyage*⁵⁴³ et cela pour un retour aux hommes (Boris de Schläezer, André Souris, André Boucourechliev) comme *passeurs* et aux œuvres comme formes concrètes de la vie réelle, formes scandaleuses ou spirituelles, banales, sublimes, abstraites ou figuratives, formes jubilatoires, réjouissant nos sens à la limite de la défaillance et notre intelligence à la limite de sa logique, vers un partage et une *communauté du sensible*⁵⁴⁴ où les rideaux de fer de toutes sortes ne seraient plus que brume et poussière.

539 Schläezer, *op. cit.*, 1947, p. 394.

540 Schläezer, *ibid.*, 1947, p. 419.

541 Todorov, « Introduction », *op. cit.*, 1996, p. 12-14.

542 Schläezer, *ibid.*, p. 22.

543 Expression empruntée à Guénoun, *op. cit.*, p. 45.

544 Jacques Rancière, *Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Dès lors que la distinction matière-forme se dialectise et s'embrace dans l'incendie, la notion même de « partition » s'évapore : pourquoi et comment *partagerait-on* le Tout ?⁵⁴⁵

545 Charles, *Musiques nomades*, *op. cit.*, p. 223.

V - Unité et diversité

Ce concept [celui d'organisme], emprunté à la physiologie, est d'autant plus important que la philosophie, pour l'avoir négligé, s'est écartée du juste milieu et a conçu la vie soit d'une manière spiritualiste, soit d'une manière mécaniste, ne possédant plus alors d'un côté que le fantôme et de l'autre que le cadavre de la vie au lieu de la vie elle-même ». (...) Or, dans tout être vivant, forme et essence, unité et multiplicité sont inséparables et identiques, et c'est seulement lorsque unité et multiplicité s'opposent dans un être vivant qu'apparaît la contradiction. Le concept d'unité renferme en lui celui de multiplicité. Multiplicité et unité ne se contredisent pas.⁵⁴⁶

L'abeille qui bourdonne a bourdonné et, bourdonnant, a traversé les frontières et passé le relais. D'un bord à l'autre, elle a essaimé. Sans même s'en rendre compte. De façon volatile et diffuse. Sans chercher la reproduction fidèle de ses *idées* mais, plus justement, *une reproduction par division*⁵⁴⁷ forte de toutes ces pensées rassemblées sous un même concept : celui d'*organisme*. Tant et si bien que cette notion en vient presque à se surimposer à celle de *parole*, avec laquelle nous avons initialement souhaité nommer la proximité esthétique de Boris de Schlœzer, d'André Souris et d'André Boucourechliev, laquelle paraît, désormais, les situer dans le sillage du Romantisme allemand. Constatation étonnante et presque illogique (même si nous en avons largement évoqué la possibilité au sujet de Schlœzer) pour ces fervents défenseurs de l'autonomie musicale, toujours prompts à fustiger toute dérive de sens dès lors qu'elle ne se trouve pas dans l'œuvre en elle-même et pour elle-même, selon la formule consacrée. Ce serait oublier que le Romantisme est un large mouvement européen, un phénomène englobant la connaissance de la vie dans une vision bien plus proche des sciences de la nature et de la physiologie que des clichés sentimentalistes dont on l'a affublé au fil du temps, une « forme de sensibilité qui irrigue tous les champs de la culture, une vision du monde qui s'étend de la deuxième moitié du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. »⁵⁴⁸ Et dont l'existentialisme, la phénoménologie et le surréalisme sont des excroissances plus récentes. Sous la plume nerveuse et joyeuse de ces trois découvreurs, le recours à un vocabulaire organique montre une compréhension souple des phénomènes qui « ne s'inspire pas des formes solides de la géométrie, mais d'une dynamique de la fluidité, métamorphose continue du devenir vital selon l'axe de la croissance

546 Baader cité par Gusdorf, *op. cit.*, T.1, p. 425.

547 Ce qui est la définition même de l'essaimage.

548 Michael Löwy, « Charge explosive. Le Surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire », *Le Romantisme révolutionnaire, Revue Europe*, 900, Avril 2004, p. 192.

et de la dégénérescence. »⁵⁴⁹ Leur goût pour le nouveau s'enracine dans la pensée romantique où le terme d'organisme, à la mode dans tous les domaines, historiques, culturels et artistiques, était le prototype et même l'archétype de l'intelligence humaine et de la compréhension de l'unité de la forme en mouvement⁵⁵⁰. Dans leurs pages, les mots se renvoient les uns aux autres, signes d'un paradigme commun, oeuvrant à la constitution d'une certaine territorialisation de la musicologie. Une volonté, quasi épistémologique, de voir plus grand et plus large au sein même d'une vie atomisée. De la notion de *système organique* de Schläezer à la fameuse formule d'André Souris affirmant qu'il a manqué aux théoriciens de la musicologie *le sens de la biologie* ou *aux structures vivantes*⁵⁵¹ que les minutieuses descriptions musicales de Boucourechliev mettent à jour, un même champ sémantique proche de cette pensée et de ces images organicistes chères à Goethe ou à Herder et Schlegel⁵⁵² ou encore de cette *végétation luxuriante* évoquée par Focillon⁵⁵³.

549 Gusdorf, *op. cit.*, T.1, p. 425.

550 Gusdorf, *ibid.*, p. 426.

551 Boucourechliev, *op. cit.*, 1963, p. 13.

552 Voir à ce sujet, Gusdorf, *ibid.*, T.1, p. 427 et suivantes. Cette différence structurale entre la forme organique et la forme mécanique se retrouve également sous la plume de August Wilhelm Schlegel dans ses conférences de Berlin (1801-1804) et de Vienne (1808-1809) cité par Gusdorf, *ibid.*, p. 434 : « « La forme organique est innée ; elle opère du dedans au dehors, et parvient à sa pleine expression au moment où s'achève le complet développement du germe. (...) Dans les beaux-arts, comme dans le domaine de la nature, artiste souveraine, toutes les formes authentiques sont organiques. » Le contenu de l'œuvre impose sa loi aux matériaux qu'il assemble ; l'interprétation doit procéder du dedans au dehors, en suivant le processus germinatif de la composition. Seule cette unité organique justifie l'intelligibilité de l'ensemble. « Si les œuvres d'art doivent être considérées comme des ensembles organisés, alors l'insurrection des parties isolées contre l'unité du Tout correspond, dans la réalité organique, à la putréfaction, d'autant plus horrible et dégoûtante qu'était noble l'organisme qu'elle détruit » ; pourtant, ajoute Schlegel, les hommes semblent moins sensibles au pourrissement des formes littéraires qu'au pourrissement des êtres vivants. »

553 Focillon, *op. cit.*, p. 2. Schläezer cite discrètement Focillon dans un de ses articles « La présence transparente », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 153-157 (paru initialement en 1960 dans les Actes du IV^e Congrès International d'Esthétique, Athènes).

Dans l'arbre qui s'agite en tout sens à l'air libre, avec ses rameaux et ses branches, ses feuilles et ses fleurs, nous sentons le bruissement d'une vie ; nous sentons qu'il est un être vivant, en le comparant avec la montre, si habilement agencée soit-elle, et pourtant morte.⁵⁵⁴

554 Gusdorf, *op. cit.*, T.1, p. 431.

13. La musique comme parole.

Schlœzer, Souris et Boucourechliev seront amoureux de cette vitalité et, plus encore, de la cohérence qu'elle suggère entre le tout et les parties et entre la diversité des situations et des hommes. Solidarité compositionnelle, conceptuelle et presque politique. Défense de la possibilité d'une autre vie de la forme musicale après l'infiltration de la pensée structuraliste et systémique, dépouillant et déshumanisant la réalité, plus qu'elle-même ne l'aurait voulu. Défense de la possibilité d'instaurer une autre musicologie plus aventureuse dans sa capacité à intégrer le hasard et l'accident, la surprise et l'événement, écartant les poncifs, assumant sa partialité et sa régionalité. Car, l'idée d'organisme, si idéaliste soit-elle, est bien réelle. Hypothèse, structure *a priori* de la représentation et de l'action, elle enrichit le champ d'action du musicologue en lui donnant l'occasion de rendre l'œuvre directement accessible à la perception⁵⁵⁵. Elle est une jointure, une frontière transparente entre poétique et rhétorique, entre pensée rationnelle et imagination. Elle résonne en chacun de nous et rappelle que « toute technique n'est pas inertie mais action » et que la forme « prend corps dans la matière, par les outils, aux mains des hommes »⁵⁵⁶. Et, si elle ne prétend aucunement être unique, elle est assurément un préalable, un choix esthétique, au-delà de l'écriture et de la consignation, au-delà des savoirs fixés et institutionnalisés. Elle est finalement l'utopie inconsciente d'iconoclastes, de rêveurs impénitents, d'idéalistes, d'amoureux transis, de *bons vivants* goûtant la vie dans ce qu'elle a de plus croustillant et de plus imprévisible. Elle côtoie aussi bien l'individuel que l'universel et réunit les hommes de bonne volonté⁵⁵⁷ quelles que soient les particularités de leurs recherches. Fraternelle au-delà d'eux-mêmes. Rassemblant par sa présence, compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre, mélomanes, analystes, éditeurs, preneurs de sons, chorégraphes, danseurs, plasticiens, jardiniers, architectes, hommes d'état...

« Elle donne à entendre »⁵⁵⁸ dit Sève, rendant hommage dès les premières pages de son ouvrage, à la description du musical mise en œuvre

555 Ainsi pour Gusdorf : « La forme organique, structure *a priori* de la représentation et de l'action, intervient dans la perception des êtres et des choses, dans l'élaboration des théories scientifiques, mais aussi dans la création des œuvres d'art qui imitent, elles aussi, en leur constitution spontanée, le dynamisme vital immanent à l'univers. » : *op. cit.*, T.1, p. 433.

556 Focillon, *op. cit.*, p. 24-25.

557 Comme le note Sève, *op. cit.*, p. 35 : « L'expérience musicale apparaît ici comme un travail sur soi, qui suppose volonté et même bonne volonté ».

558 Sève, *ibid.*, p. 19.

par Boucourechliev⁵⁵⁹. Petite phrase bien anodine qui retient toute l'attention tant elle permet de penser l'expérience musicale sous un angle différent, nous rappelant d'ailleurs les propos d'Éric Rohmer que nous citons en préambule du troisième chapitre, nous étonnant de trouver sous la plume de Bernard Sève, éminent philosophe, professeur au lycée Louis-le-Grand, autant de sensibilité musicale et même de justesse. En véritable *écouteur*⁵⁶⁰, Sève pense la musique en terme d'énergie, de dynamique, de processus et l'œuvre « elle-même en tant qu'elle n'est pas un lieu où il se passe quelque chose, mais qu'elle est le *ce qui se passe* lui-même. »⁵⁶¹ L'essentiel est ainsi de faire l'expérience de l'œuvre⁵⁶² en se confrontant à ce que Sève appelle *la forme concrète*, proche du jeu et du mouvement libre de la forme kantienne qui « n'est plus une catégorie-étiquette, mais l'unité singulière d'une œuvre singulière, un dynamisme unique qui fond en un mouvement indivisible la multiplicité des événements sonores qui constituent une œuvre. »⁵⁶³ Les auteurs cités par Sève sont nombreux : philosophes, compositeurs, penseurs mais on sent une affinité particulière avec André Boucourechliev à qui il réserve une place de choix dès le début de son ouvrage et qu'il cite très fréquemment ; avec Boris de Schläezer, central⁵⁶⁴, qui lui donnera l'occasion de parcourir la distance entre philosophie et musicologie et avec André Souris, plus discrètement⁵⁶⁵, qui affinera sa position théorique. Sans forcer les comparaisons ou les éventuelles filiations⁵⁶⁶ ; simplement en citant ces auteurs page après page. C'est, à notre connaissance, un des rares ouvrages

559 Sève, *op. cit.*, p. 25 : « Une description de ce type *donne à entendre* quelque chose que l'analyse scientifique ne peut pas atteindre. Bien sûr, de telles descriptions dynamiques sont et seront toujours moins précises que celles d'un tableau ; mais c'est qu'elles décrivent autre chose qu'un objet, elles décrivent un processus et une expérience, une expérience temporelle et singulièrement rythmée. (...) On pourrait affiner cette analyse, suivre plus en détail les événements de la fugue, singulariser davantage, mais c'est le bon vocabulaire, la bonne manière de dire. La forme concrète qu'est cette fugue est ici restituée ».

560 François Nicolas, « Comment lire, en musicien, un livre de philosophie portant sur la musique ? » (À propos de l'énonciation philosophique dans le livre de Bernard Sève, *L'Altération musicale* », *Samedis d'Entretiens*, IRCAM, 10 janvier 2004, *disponible via* <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Philosophie.html>. François Nicolas rend hommage à l'ouvrage et à son écrivain qui montrent « qu'on peut être musicien lors même qu'on est ni compositeur, ni interprète mais véritablement écouteur, ce qui n'est pas dire auditeur de musique, moins encore percepteur » et « qu'on pense d'autant mieux la musique en musicien qu'on se soucie des autres types discursifs de pensée que celui de l'intellectualité musicale. »

561 Sève, *ibid.*, p. 22.

562 Sève, *ibid.*, p. 26.

563 Sève, *ibid.*, p. 227.

564 Sève, *ibid.*, p. 358. Sève réserve également quelques pages (206-210) à la notion de système organique chez Schläezer. Il y voit l'opportunité de fonder son propre concept d'*altération musicale*.

565 Sève, *ibid.*, p. 176 et 211.

566 Sève, *ibid.*, p. 176. « Après André Souris, Boucourechliev notamment a mis en lumière, par des concepts adéquats, des propriétés sonores que l'analyse traditionnelle négligeait ».

où ils se trouvent tous trois réunis, avec autant de perspicacité. Comme le souligne François Nicolas, Sève a le mérite « de penser la musique grâce à d'autres pensées »⁵⁶⁷, à quoi nous ajouterions volontiers que, s'il pense si justement et si largement la musique, c'est grâce aux écrits et aux témoignages de ces *autres musicologues* dont l'action semble prolonger cette citation de Jacques Rancière, parlant de la révolution romantique et la situant dans le sillage du nouveau statut que la *Critique de la faculté de juger* de Kant donne au beau, comme corrélat du libre jeu, du jeu *sans concept* des facultés :

La révolution qu'implique ce libre jeu est en effet bien plus que la suppression des normes codées du beau propres à l'univers représentatif, c'est la révocation du principe essentiel de cet ordre : le pouvoir de la forme active sur la matière passive.⁵⁶⁸

Sève souligne ce qu'il appelle *le théorème paradoxal de Boris de Schlæzer* et qui est la « tension dans l'œuvre, entre son inventivité organique et ses règles compositionnelles. »⁵⁶⁹ C'est-à-dire entre intérieur et extérieur de l'œuvre, entre inertie et action. Composée et finement agencée comme matériau en même temps qu'ouverte vers le monde comme organisme. Paradoxe qui n'en fait pas, faut-il encore le rappeler, le lieu d'une esthétique matérialiste mais qui l'ancre totalement dans le langage et sa dimension dialogique et qui rappelle, comme le fait Bakhtine, que *l'absence d'objet figuré n'est pas l'absence de contenu*⁵⁷⁰. L'œuvre musicale, telle qu'elle est observée, ne se réduit pas aux seules propriétés de son matériau ; la marque de l'homme y est indubitablement présente : celle du créateur, ce moi mythique qui la hante, celle, également, présente « entre [les] consciences, dans le mouvement, l'échange, le dialogue toujours ouvert, toujours inachevé, qui est la seule forme d'existence authentique des idées. »⁵⁷¹

Ainsi la notion d'organisme n'est-elle pas uniquement réductible à la seule réalité matérielle de l'œuvre artistique. Elle suppose un cœur qui bat et une vie qui s'écoule : l'œuvre telle qu'elle apparaît quand l'artiste et le spectateur orientent vers elle leur activité esthétique. Comme le souligne encore Bakhtine, dépassant ainsi la sphère positiviste et idéaliste, les œuvres sont un type d'objets réels entièrement matérialisés mais ne se laissant pas réduire à cette réalité matérielle⁵⁷².

567 Nicolas, *op. cit.*, 2004.

568 Jacques Rancière, « Schiller et la promesse esthétique », *Revue Europe*, 900, *op. cit.*, p. 9.

569 Sève, *op. cit.*, p. 207. Puisque, rappelons-le, tout système organique est aussi un système composé.

570 Bakhtine, *op. cit.*, 1978, p. 32.

571 Bakhtine, *ibid.*, p. 14-15.

572 « Lorsque nous aurons défini le contenu comme aspect de l'œuvre d'art, et défini comme il se doit la place du matériau, nous pourrions aborder correctement la forme, nous saurons

En ce sens, l'art est bien un langage... Affirmation à prendre avec précaution tant il ne s'agit pas d'en faire à nouveau le lieu de la communication et du concept, de l'abstraction et de la norme. Simplement, et à la suite du théoricien russe, de dépasser la doctrine saussurienne et de rénover ce qui constitue, doit-on en douter, la part proprement humaine de toute présence : sa réalité vivante. « Car le langage n'est rien en dehors de la parole, qui l'anime d'intentions. Et la parole n'est rien en dehors du dialogue, qui la fait vivre (car dans le monologue, elle se fige et meurt). »⁵⁷³

Et c'est ainsi que pour Bakhtine :

Lorsque le sculpteur travaille le marbre, indiscutablement il façonne aussi le marbre dans sa réalité et l'objet dans sa détermination physique ; mais ce n'est pas sur lui que se porte son activité esthétique valorisante de créateur ; ce n'est pas à lui que se rapporte la forme réalisée par l'artiste, même si l'exécution elle-même ne peut se faire un seul instant sans le marbre. Du reste, elle est impossible aussi sans le ciseau qui, lui, n'est en aucun cas un élément de l'objet artistique à créer. La forme de la sculpture est *la forme esthétiquement signifiante, d'un homme et de son corps* : telle est l'intention de l'artiste et du spectateur.⁵⁷⁴

C'est en ce sens qu'il faut comprendre la quête de ces trois musicologues : au-delà de leurs spécificités, définir ce qui fait de la musique un langage particulier et renouvelé, profondément ancré dans le sonore en même temps qu'inextricablement lié à ses multiples situations d'énonciation⁵⁷⁵. Un langage qui est autant affaire de composition que d'audition. Comme en écho, Eugène Green débute son ouvrage *La Parole baroque* par une confession qui éclaire, sous d'autres latitudes, leur quête : faire venir les œuvres à cette expression de parole où existent activement, l'homme et le monde⁵⁷⁶ :

Mon but en cherchant à faire revivre le théâtre baroque a toujours été d'en faire un art vivant capable de toucher un public moderne, et de rendre possible, dans notre siècle, la création d'œuvres d'art qui soient une expression de cette parole où existent l'homme et le monde. C'était donc aussi pour moi la voie de l'action.⁵⁷⁷

comprendre comment la forme est, d'un côté, *effectivement matérielle, entièrement réalisée à partir d'un matériau et soudée à lui ; d'autre part, comment, en tant que valeur, elle nous mène hors des bornes de l'œuvre comprise comme matériau organisé, comme objet.* » : Bakhtine, *op. cit.*, p. 39.

573 Bakhtine cité par Aucouturier, « Préface », Bakhtine, *ibid.*, p. 16.

574 Bakhtine, *ibid.*, p. 31.

575 Voir, à ce sujet, l'article de Nicolas, « Définir la musique ? », Poirier, *op. cit.*, p. 253-264.

576 Esclapez et Hauer, *op. cit.*

577 Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 15.

Pour Schläezer, Souris et Boucourechliev, il sera toujours fondateur de réunir (*de relier et de rapprocher*), loin de l'utopie de l'universalité des gestes et des techniques mais au plus près de la vie et du rapport au monde. Considérer la parole de l'œuvre comme ils le font, c'est considérer les reliefs et les contours qui fondent, à leur juste mesure, l'existence de la trace symbolique. Ou, comme le propose Focillon : « cessons de considérer isolément forme, matière, outil et main et plaçons-nous au point de rencontre, au lieu géométrique de leur activité »⁵⁷⁸. À quoi nous ajouterions volontiers que, si ce lieu géométrique peut être situé temporellement ou géographiquement, il est aussi le lieu de l'activité intense de tous ceux qui, de près ou de loin, s'y intéresseront. Il est le lieu du contact⁵⁷⁹ et de l'hospitalité, celui où l'on arrive, où l'on revient, celui que l'on quitte mais que l'on trouvera toujours sous nos pas dès que nos regards s'y porteront. Pourtant, au risque de la contradiction et du paradoxe, rappelons que ce lieu existe aussi en tant que tel, hors de ces regards et de ces allées et venues, dans sa réalité d'objet situé dans le monde. Un objet créé dont l'existence précède le regard porté, un libre projet en attente de l'autre, celui qui le fait être et qui le reconnaît comme objet créé. Il est le lieu du « créé qui se conserve en soi »⁵⁸⁰ comme le suggèrent Deleuze et Guattari. Cette conception de l'art comme *langage* s'ancre profondément dans le sensible et fait que « ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects »⁵⁸¹ et que « l'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi »⁵⁸². Ou, comme le rappelle Souris que « le *sens premier* du langage musical ne réside que dans ses propres formes »⁵⁸³. Ainsi, toute œuvre musicale et artistique est une prise de parole dans la mesure où elle relève à la fois d'un défi et d'une solution⁵⁸⁴. Un défi parce qu'elle tente, au plus profond de son être, de manifester sensiblement ce qui serait de l'ordre de l'inépuisable : l'expression du monde vue par le créateur. Une solution parce qu'en relevant le défi, elle cherche et invente les moyens de cette manifestation, préludes à son énonciation. La proposition d'action et d'expression du monde demeure alors inévitablement incomplète et la résolution temporaire du défi ne l'efface pas pour autant. Par là, l'œuvre échappe à une évidente menace : celle de ne pas avoir lieu, de ne pas être et de ne pas donner à penser. La création est, d'une certaine façon, un moyen de se compromettre sans se renier. Se compromettre car la parole léguée et singulière sera toujours

578 Focillon, *op. cit.*, p. 63.

579 Focillon parlera *d'énergie de l'accord* et empruntera aux peintres le terme de *touche* pour s'approprier encore davantage cette notion, *ibid.*

580 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991-2005, p. 154. Et au sujet de cette question en particulier : p. 154-188.

581 Deleuze et Guattari, *ibid.*

582 Deleuze et Guattari, *ibid.*, p. 155.

583 Souris, « Le timbre et les techniques instrumentales », *op. cit.*, 1976, p. 96.

584 Ricœur, « Arts, langage et herméneutique esthétique », *op. cit.*

ouverte et inépuisable. Se compromettre en accueillant l'œuvre comme un présent, presque comme un enfant, et en acceptant dès sa naissance qu'elle navigue et grandisse à sa guise jusqu'à transcender la volonté et les désirs de son créateur⁵⁸⁵. Cependant, au fil de ses transformations et réactualisations, elle prend inlassablement la parole, pour faire penser, pour appeler le souvenir, pour s'opposer, pour choquer, pour chercher, pour montrer... Par cette parole inlassable, elle se fraye des chemins et tente d'exister. En ce sens, elle ne sera jamais reniéement, même quand le créateur le proclame, dans la mesure où elle se renouvelle en agissant. Entre *défi* et *solution*, l'œuvre demeure ; sa matière ouvragée est la manifestation indélébile de traces, d'indices et de territoires de sens, souhaités consciemment ou non par son auteur, interprétés librement ou non par ses lecteurs mais énoncés et prononcés – quoi qu'il en soit – par sa propre chair. Cette chair palpable que le monde contemporain a débarrassée de sa connotation spirituelle et transcendantale, est finalement le noyau central, le lieu particulier où émerge la poussée du sens. À nouveau sacralisée sans être pratiquante, la chair de l'œuvre est ici le lieu par excellence de la genèse : celle de la signification où l'artiste tente d'exprimer son monde. Et Deleuze et Guattari, d'ajouter, de façon très émouvante, que :

L'artiste (...) déborde les états perceptifs et les passages affectifs du vécu. C'est un voyant, un devenant. Comment raconterait-il ce qui lui est arrivé, ou ce qu'il imagine, puisqu'il est une ombre ? Il a vu dans la vie quelque chose de trop grand, de trop intolérable aussi, et les étreintes de la vie avec ce qui la menace, de telle manière que le coin de nature qu'il perçoit, ou les quartiers de la ville, et leurs personnages, accèdent à une vision qui compose à travers eux les percepts de cette vie-là, de ce moment-là, faisant éclater les perceptions vécues dans une sorte de cubisme, de simultanéisme, de lumière crue ou de crépuscule, de pourpre ou de bleu qui n'ont d'autre objet ni sujet qu'eux-mêmes.⁵⁸⁶

De telles propositions, déjà anciennes, ne surprennent pas si on les confronte à la pratique contemporaine de l'art dont elles sont d'ailleurs issues. Doit-on cependant ajouter que, confrontées aux pratiques et aux œuvres plus anciennes, connues et reconnues, elles n'en demeurent pas moins fécondes ? En musique, comme ailleurs. Comment ne pas se rendre compte que ces matériaux en tant que tels sont devenus des enjambements au-delà de l'histoire, des ensembles de signes qui représentent ce qu'il y a à voir, à écouter, à regarder ? Comment ne pas écouter ces données sensibles

585 Ainsi Rosen dit-il : « Le concerto en *ré* mineur [de Mozart] est presque autant mythe qu'œuvre d'art : quand on l'écoute (on pourrait dire la même chose de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven), on ne sait trop parfois si on entend l'œuvre elle-même ou sa réputation, en d'autres termes l'image collective qu'on en a. » : *op. cit.*, 1978, p. 293.

586 Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 161-162.

libérées et qui valent désormais pour elles-mêmes ? Il ne s'agit pas d'occulter toutes les dimensions qui gravitent autour de l'œuvre et qui représentent autant de constellations infinies, croisant divers regards : historiques, sociologiques, sémiotiques ou herméneutiques... mais, de restaurer une de ses dimensions les plus essentielles et les plus vitales : sa dimension matérielle qui, loin d'être uniquement un support statique et modelé par la tradition, est un véritable trajet entre le lecteur et l'œuvre. Proposer cette dimension de la parole⁵⁸⁷ en musique, revitalise en effet le lien entre le sujet et l'objet : trajet projeté, mouvementé, effectué... Distance fragile entre parole et langue.

De la singularité des gestes créateurs du XX^e siècle, émergent des paroles inépuisables comme celles de Ligeti, d'Ohana, de Berio ou d'autres... Mais aussi Janáček, Monteverdi, Haydn ou Beethoven. Densité, luminosité, grain, texture... Autant de termes qui convoquent la forme sur le terrain de la matière et font entrer de plein droit les problématiques de l'énonciation dans le discours artistique. La matière devient langage au sens où l'entendait Gilles Deleuze en parlant de la langue kafkaïenne qui « [substitue] à l'usage significatif l'intensité de la pure matière verbale » et qui « devient rythme, accent, inflexion ». « Ainsi fonctionne la machine d'expression où la matière libérée n'est plus à décrire en recourant à la forme, mais à la force, à l'énergie et à ses niveaux d'intensité »⁵⁸⁸.

Ce *bloc de sensations* qu'est l'œuvre d'art est ainsi une *vibration*, une *étreinte*, un *corps-à-corps*⁵⁸⁹ dont chaque élément, même le plus infime, est saturé et comme traité en transparence⁵⁹⁰.

Lieu de l'hospitalité, l'œuvre favorise le dialogue, les opinions ou les débats. Lieu situé et créé, elle est une parole animée d'intentions. Et c'est ainsi que Boucourechliev écrivait :

Reconnaître l'énigme du génie et s'en tenir là, c'est ce que l'on fait depuis toujours ; cela rassure – mais aussi laisse l'esprit quelque peu insatisfait. Et l'on se dit : définir ce don est certes impossible, fût-ce en cinq pages, fût-ce en mille. Mais tenter, au moins, d'approcher ses cheminements, de le scruter *in vivo* – voilà qui peut enrichir l'écoute. Beethoven nous parle. Et demande que nous lui parlions en retour. Parler à l'œuvre, c'est-à-dire la comprendre selon le langage même du créateur.⁵⁹¹

587 Voir à ce sujet, Fontanille, *op. cit.*, 1999.

588 Deleuze cité par Macé, *op. cit.*, p. 199-200.

589 Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 159.

590 Virginia Woolf citée par Deleuze et Guattari, *ibid.*, p. 163.

591 Boucourechliev, *op. cit.*, 1995, p. 75.

Le langage même du créateur... Nous touchons, ici, au lieu évoqué plus haut par Focillon comme noyau central où se retrouvent forme, matière, outil et main, au point de coïncidence où la parole de l'œuvre *via* son auteur et celle du lecteur se rencontrent. Mais ce langage comme endroit stratégique est aussi le lieu privilégié où langue et parole peuvent converser c'est-à-dire *verser leur contenu l'un dans l'autre*. Ainsi ce langage est-il un trait d'union en action, un *corps respirant* dont le souffle peut être perçu ou entendu. Par ce jaillissement, le musical parle. Il dit aussi bien que le verbal, le pictural ou le poétique mais il le fait différemment et, avec ses propres moyens⁵⁹². Analyser la parole de l'œuvre est alors une « manière d'en appeler par le particulier à une signification étendue inscrite dans l'œuvre musicale et sa dynamique et non [seulement] dans les matériaux extérieurs qu'elle utiliserait. »⁵⁹³

Une manière de retrouver la présence de ces *visions arrêtées dans le temps et l'espace*⁵⁹⁴, toujours autres et, en même temps, continuellement elles-mêmes.

Une manière de *dire* le monde.

592 Spécificité du musical défendue également par Bernard Vecchione. Voir par exemple : « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », *La Musique au regard des Sciences Humaines et des Sciences Sociales*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 99-174.

593 Raphaël Brunner, « Entre style musical et signification musicale : la stylisation. À partir des 4^{èmes} pièces de *Pli selon Pli* de Pierre Boulez et de *Sept Haï-Kaï* d'Olivier Messiaen », disponible via <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No4/Vol2.No4.Brunner.pdf>, 1998.

594 Giacometti cité par Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 162.

Architecture des hommes de connaissance. – Il faudra prendre conscience un jour, et vraisemblablement ce jour est-il proche, de ce qui manque avant tout à nos grandes villes : des lieux calmes et vastes, de vastes dimensions où méditer, des lieux possédant de longs portiques très spacieux pour le mauvais temps ou l'excès de soleil, où ne pénètre pas le vacarme des voitures et des bonimenteurs et où une bienséance plus raffinée interdirait même au prêtre de prier à voix haute : des édifices et des jardins qui expriment comme un tout la sublimité de la réflexion et du cheminement à l'écart. Le temps n'est plus où l'Église détenait le monopole de la méditation, où il fallait toujours que la *vita contemplativa* soit d'abord *vita religiosa* : et tout ce que l'Église a bâti exprime cette pensée. Je ne saurais comment nous pourrions nous satisfaire de ses édifices, même si on les dépouillait de leur destination ecclésiastique ; ces édifices parlent une langue bien trop pathétique et partielle, en tant que demeures de Dieu et sièges fastueux d'un commerce supramondain pour que nous, sans-dieu, puissions y penser *nos pensées*. Nous voulons *nous* être traduits en pierre et en plante, nous voulons nous promener en *nous-mêmes*⁵⁹⁵ lorsque nous parcourons ces portiques (galeries) et jardins.

595 Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir. Quatrième livre (Sanctus Januarius, Gênes, janvier 1882)*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 229.

14. Un programme de prospection⁵⁹⁶.

Nous l'avons largement évoqué, l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* agira dans le domaine de l'esthétique musicale, même à l'insu de son auteur. Dans un premier temps, par filiation directe, par descendance de père en fils. Dans un second temps, par ramifications inconscientes, par proximités contagieuses. Certains tueront le père, d'autres parviendront à l'incarner tout en le dépassant, d'autres encore, sans même le savoir, deviendront des maillons de cette *autre* musicologie. Chaîne infinie, conquête de l'esprit ou plus simplement amitiés intellectuelles nées dans un lieu et dans un temps déterminés : l'Europe moderne et contemporaine. Car l'*Introduction* n'est pas une prospection commerçante, forçant les volontés ou s'appuyant sur un marketing outrancier, pas plus qu'elle ne cherche à évangéliser ses concitoyens. Elle se contentera d'occuper un lieu encore indéterminé : celui de l'esthétique musicale et, creusera, à sa façon, la question.

Souris et Boucourechliev seront ces deux fils spirituels qui, très tôt, verront dans cet ouvrage la promesse d'un *programme de prospection* que, chacun à sa façon, déclineront à l'envie. Ils glaneront de-ci, de-là, des éléments théoriques ou méthodologiques, ceux qui correspondront le mieux à leur propre personnalité. Ils récupéreront et recycleront au sens le plus noble du terme les questionnements de Schløezer et, par ce double mouvement, réactiveront cet ouvrage, tombé dans l'oubli. Rosen, Revault d'Allonnes, Stoïanova, Deshays et d'autres seront comme autant de maillons de cette longue chaîne ou comme autant de branches de cette arborescence intellectuelle, artisans curieux et méticuleux de son polissage et de sa croissance, quelquefois même sans que la filiation soit avérée, par le jeu de coïncidences intellectuelles et de proximités électives. Dans chacun de leurs ouvrages, une petite part de cette pensée s'insère subrepticement, *quotidiennement*, sur la pointe des pieds. Une autre génération qui ne cherche plus la revendication douloureuse et forcément militante de ces racines lointaines et qui, les ayant faites siennes quelquefois sans même s'en rendre compte, par accoutumance, à force de les côtoyer, tient simplement à les vivre.

L'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* se divise en trois sections inégales qui n'ont pas toutes eu le même impact dans le champ musicologique. La deuxième partie porte sur *La Forme*. Elle est la plus importante, celle qui sera jugée la plus innovante. Elle est précédée par une première partie

596 Nous reprenons, ici, le titre d'une section issue de l'ouvrage de Boucourechliev, *op. cit.*, 1993, p. 20-23 (*La définition comme programme de prospection*).

traitant de *L'Idée concrète* (compréhension et connaissance de l'œuvre) et suivie par la dernière section, *Le Mythe*, achevant cette longue réflexion par la proposition du concept de *moi mythique*. Cette sorte de tripartition avant la lettre⁵⁹⁷ pose les trois dimensions de l'objet symbolique : le pôle de la réception, celui de la forme et celui de la création. Simplement, et comme Boris de Schlœzer l'exprime dans la préface de l'ouvrage, il lui sera impossible de tenir le pari d'écrire des sections indépendantes les unes des autres et de forger ainsi une typologie de problématiques inhérentes à chacune des dimensions :

Le plan que j'ai suivi prête également à la critique : c'est en partant pour ainsi dire de l'auditeur que l'œuvre musicale est étudiée dans la première partie, et c'est la structure interne de l'œuvre qui fait l'objet de la deuxième partie, tandis que la troisième se place dans la perspective du compositeur. Cet ordre cependant, il m'a été impossible de l'observer avec la rigueur voulue : tous les problèmes sont si étroitement enchevêtrés, imbriqués les uns dans les autres qu'ils surgissent tous à la fois aussitôt que l'on s'attaque à l'un d'eux ; mais un livre a un commencement, une fin. Aussi n'ai-je pu éviter les redites ; et, ce qui est plus grave, il m'a fallu, au début en particulier, laisser dans l'ombre certains points très importants pour y revenir par la suite et traiter donc un peu à la façon des mathématiciens, des inconnues comme connues, au risque de provoquer des malentendus. Ces malentendus, seule pourrait les dissiper une seconde lecture. Mais c'est là, je le reconnais, une prétention exorbitante de la part d'un auteur. (Amélie-les-Bains, mai 1944)⁵⁹⁸

On reconnaîtra là, la réserve et la discrétion de l'esthéticien russe, son humilité aussi mais, sans nul doute, la réelle difficulté de traiter de la question avec discernement et méthode. Si les trois pôles bien connus paraissent être des instances évidentes sur un plan théorique, la prise en compte de la réalité de l'œuvre musicale évoque davantage un milieu liquide où chaque instance se trouve au contact des autres, traversée de toutes parts par des ondes de significations, au risque d'une certaine perte de sens et de lucidité, au prix d'un réel effort pour se faire comprendre et forger des concepts opérants. C'est pour cela qu'il est délicat de déterminer avec certitude ce qui relève concrètement de l'héritage schlœzerien chez Souris ou chez Boucourechliev. Chacun interprêtera l'*Introduction*.

Souris, chef d'orchestre, historien, ethnomusicologue et pédagogue y verra l'opportunité de rénover la musicologie mais également de suivre son propre chemin ; Boucourechliev, compositeur avant tout, prolongera la pensée de Schlœzer de façon plus intime. Elle lui permettra de dialoguer avec

597 Nous pensons à la tripartition de Molino-Nattiez telle qu'elle est exprimée dans l'article de Jean Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, Paris, Seuil, 1975, p. 37-62. Reprise par Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Bourgois, 1976.

598 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 13.

ses pairs (Beethoven, Stravinsky, Debussy...) et de faire part, à tous ceux qui voudront bien le lire, de ces rencontres musicales.

Parmi les nombreux articles écrits par André Souris, ceux réunis sous le titre de *Conditions de la musique* sont certainement les plus révélateurs de sa proximité intellectuelle avec Schläpfer. Ses connaissances historiques extrêmement précises sont mises au service d'une réflexion tout à fait concrète cherchant à expliquer la nature et la signification de la musique en partant du point de vue du créateur⁵⁹⁹, ce qui le conduira naturellement à interroger la forme sonore dans ce qu'elle a de plus schläpferien⁶⁰⁰. Nous retiendrons sa volonté de revisiter certains termes employés fréquemment par la théorie musicologique au risque d'une réactualisation audacieuse⁶⁰¹. C'est avec un plaisir non dissimulé, le sourire aux lèvres qu'on prend connaissance de son petit lexique à l'usage des iconoclastes, contribution presque utopique où Souris joue avec la terminologie traditionnelle. *Forme, rythme, mélodie, phrase, phrasé, mesure, tempo, temps, thème, variation, style...* sont passés au crible de son raisonnement et le retournement toujours élégant élargit la conception même de l'analyse. Il ne quittera pas des yeux ces *Conditions de la musique* et les affirmera avec la force de la conviction. Elles sont celles de la forme sonore, des fonctions organiques du langage musical et du temps musical, appliquées aux problématiques plus habituelles de la démarche historique, de l'analyse, du style ou de l'écriture. Sa contribution est large et concrète. Fourmillant d'exemples, abordant presque tous les domaines associés à la réalité musicale, elle transformera ce programme de prospection en réelle proposition musicologique et, ce faisant, conduira à insérer officiellement la musicologie dans le champ des Sciences Humaines, la dotant de problématiques pragmatiques directement liées à la réalité musicale contemporaine ou plus ancienne. Souris, on le sait, adopte comme principes d'analyse ceux de la *Gestalttheorie*, reconduisant ainsi l'opposition gœthéenne et romantique entre interprétation mécaniste et interprétation *organologique*⁶⁰², travaillant sur le plan des fonctions et des réactions internes des éléments musicaux entre eux. Son article sur la forme sonore⁶⁰³ est limpide, pertinent et habité par la conviction tout autant que la passion musicologique. Véritable stimulant d'une nouvelle compréhension du monde sonore :

599 Souris, « Prise de conscience », *op. cit.*, 1976, p. 16-17.

600 « Les formes sont des unités organiques individualisées et limitées dans l'espace et le temps ; ce sont des totalités de fonctions déterminées seulement par des lois d'organisation. La tâche essentielle de la théorie de la forme est de découvrir et de formuler ces lois » : Souris, « La forme sonore », *op. cit.*, p. 26.

601 Souris, « Sur quelques termes fondamentaux », *ibid.*, p. 248-266.

602 Souris, « La forme sonore », *ibid.*, p. 24-26.

603 Souris, *ibid.*, p. 23-35.

Compréhension basée sur une perception non pas rationnelle, mais immédiate, concrète et naïve d'où l'esprit créateur peut tirer des enseignements plus vrais, plus efficaces que ceux des méthodes purement analytiques.⁶⁰⁴

Boucourechliev, habité de façon moins *scientifique* par la pensée de l'esthéticien russe, se chargera de la faire vivre et de l'appliquer *in vivo*, proposant ses miniatures analytiques de formes musicales sonnantes et réactualisées. Pourtant, c'est lui qui, à notre sens, donnera à l'héritage schlœzerien toute sa cohérence en parvenant finalement à *l'arranger* silencieusement, sans trop de démonstrations, ni de justifications, mais en parvenant à réaliser pleinement la liaison entre théorie et pratique, en l'arrachant à la tension schlœzerienne pour finalement la résoudre par sa propre démarche, résolument singulière et atypique. Partant de l'observation du *particulier* (œuvre après œuvre, compositeur après compositeur), Boucourechliev atteindra, à la fin de sa vie, le *général* : grâce à ses ouvrages, la théorie esthétique de Schløzer s'incarnera aussi dans le projet, plus contemporain, d'une *sémiologie* de la parole des œuvres. Et, c'est encore avec précaution que nous avançons ce mot, qui aurait certainement paru bien grossier à Boucourechliev, l'écrivain de musique. Pourtant, il a toujours cherché à comprendre le langage musical et, ce faisant, à œuvrer aux frontières mêmes de la sémiologie ; une sémiologie qu'il débarrasse très tôt du joug linguistique, lui proposant de travailler à l'échelle des structures fines et nécessairement spécifiques du langage musical, enjeu qui est également présent dans ses biographies⁶⁰⁵. Dès son *Beethoven*, il inverse donc l'ordre habituel de toute monographie et débute son étude par l'analyse de l'œuvre⁶⁰⁶. L'œuvre, petite part de ce *moi mythique*, libérée et singulière, devient, comme l'aurait certainement souhaité Schløzer, l'objet de l'analyse. Dans son ouvrage de 1991 : *Essai sur Beethoven*, un pas de plus est franchi alors même qu'il s'agit de l'ouvrage le plus personnel du compositeur bulgare. Le second chapitre intitulé *Le Langage et le temps* paraît

604 Souris, *op. cit.*, 1976, p. 34.

605 En plus de Beethoven, Stravinsky et Debussy, *op. cit.*, Boucourechliev abordera aussi Schumann et Chopin : *Schumann* (1956), Paris, Seuil, 1989 et *Regards sur Chopin*, Paris, Fayard, 1996. Son ouvrage sur *Stravinsky* est directement lié à celui de Schløzer, *op. cit.* Les références à l'esthéticien russe y sont plus que fréquentes et montrent qu'il a été indéniablement le maître de Boucourechliev.

606 Voici ce que note Revault d'Allonnes à ce propos dans son ouvrage *Plaisir à Beethoven*, *op. cit.*, p. 54-55. « André Boucourechliev, dans son *Beethoven*, a raison de se débarrasser de l'insupportable méthode traditionnelle qui s'acharne à déduire l'œuvre d'un artiste à partir de sa biographie. Il consacre 126 pages à l'étude de l'œuvre, et 52 à la vie; encore est-ce comme une concession, ou comme le geste d'un auteur honnête qui doit aussi à son lecteur des informations, fussent-elles d'ordre anecdotique. Il fallait qu'un ouvrage, et prestigieux, sur Beethoven, exorcise ainsi les démons du bavardage. (...) C'est que l'œuvre résulte d'un choix, effectivement, existentiel, qui renvoie à l'existence même du sujet créateur (...). »

presque isolé au regard des autres sections plus historiques et plus esthétiques. C'est là, pourtant, que se manifeste la première tentative de synthèse et de généralisation⁶⁰⁷. Boucourechliev cite, côte à côte, Schläezer et Souris⁶⁰⁸ et, définit la musique comme un *système de différences* se structurant lors de la perception. Son analyse repose sur une observation attentive des éléments constitutifs mais aussi de leurs actions et interactions au sein de la structure. Peut-on parler de la recherche d'une certaine forme de grammaire de l'œuvre ? Certainement, en ajoutant cependant que cette grammaire n'est ni normée, ni préétablie, qu'elle émane directement de la forme questionnée et qu'elle lui est singulière. Il s'agit bien davantage de forger des outils adéquats pour saisir son organicités, sa *musicienneté*, à quoi on pourra reconnaître là les *restes* de la méthode formelle russe. C'est dans un de ses derniers ouvrages, *Le Langage musical*, que sa théorie se dote d'outils d'observations et se montre réellement comme une méthode à part entière. D'ailleurs il est intéressant de s'arrêter un instant sur le plan de l'ouvrage, allant, une fois n'est pas coutume, du *général* au *particulier*. Le premier chapitre (*Le Langage musical*) se veut synthétique et presque systématique, le deuxième (*Du Langage à l'œuvre*), fort de cette précédente contribution, aborde une série d'œuvres choisies. Le troisième chapitre (*Points d'ancrage*) revisite les objectifs de l'histoire de la musique et propose quelques balises, parmi les plus représentatives des mutations du langage musical au fil des siècles. L'histoire comme boussole et non comme gouvernail.

Nous pourrions citer bien d'autres auteurs dont nous avons croisé la route, au hasard de nos lectures avec, chaque fois, la sensation d'être en terrain connu ou l'intuition d'être face à l'une de ces ramifications évoquées plus haut. Quelques noms ont déjà été évoqués mais nous ne citerons ici que ceux qui nous semblent particulièrement représentatifs, à qui nous souhai-

607 « Quel est ce langage qui assurera à Beethoven sa domination sur le monde ? (...) Il nous faut interroger ses caractéristiques, ses éléments un à un et leurs hiérarchies, mais aussi leur fonctionnement, leur mise en œuvre. Car on ne peut rendre compte d'un phénomène musical que si ces deux codes de procédure ont été pris en considération et articulés l'un sur l'autre : le code « nominatif » qui désigne et décrit les éléments, et le code des actions et interactions de ces éléments dans la structure. À quoi il faudrait ajouter un code des comportements des structures dans la forme : comme énonciations, comme développements, répétitions, transformations, comme transitions, oppositions, symétries et dissymétries, points remarquables, ruptures, césures, retards, anticipations, « restes »... On peut certes aller très loin dans l'énumération de ces conduites et de ces gestes, irréductibles à une liste. Le rêve d'une « nouvelle analyse » serait d'élaborer un *programme* de comportement (le programme étant, comme chacun sait, non un catalogue mais un langage). » : Boucourechliev, *op. cit.*, 1991, p. 29.

608 À propos du rythme : « Aussi, la meilleure définition, la plus exacte, la plus exhaustive dans sa précision laconique, reste celle de B. de Schläezer : « Le rythme est la structure d'un système sonore organique conçu sous la catégorie du devenir » : *ibid.*, p. 46. Et au sujet du timbre : « (...) « C'est au niveau du timbre, à la source même des sons, qu'on peut le mieux saisir la genèse de la forme temporelle, c'est-à-dire de la forme rythmique » ainsi que l'écrit A. Souris. » : *ibid.*, p. 47.

tons rendre un hommage des plus sincères tant ils ont été à l'origine de nos plus belles découvertes musicologiques : Charles Rosen, Olivier Revault d'Allonnes et Ivanka Stoïanova. Nous évoquerons, également, la proposition de Daniel Deshays dans un tout autre domaine : celui de l'enregistrement sonore.

Peu après.

Charles Rosen est un pianiste américain et un musicologue qu'il n'est plus nécessaire de présenter tant ses ouvrages ont nourri de nombreuses générations d'étudiants en musicologie et ont occupé une place de choix dans les listes bibliographiques, généralement distribuées en début d'années universitaires. Et de cela, nous ne pouvons que nous réjouir ; reste simplement à espérer que la position musicologique adoptée par Rosen soit clairement énoncée. Ses contributions musicologiques, essentiellement d'ordre analytique et historique, prennent appui sur la musique savante occidentale⁶⁰⁹. Rien de bien extraordinaire, *a priori*. À ceci près que sa double activité de musicien et de théoricien le place d'emblée dans la même position que nos trois découvreurs, à mi-chemin entre théorie et pratique et qu'il faut y voir là, la profonde originalité de ses ouvrages, subversifs comme le seront quelques-uns des écrits d'André Souris. Des ouvrages militants, proférant sans relâche *les insuffisances et les absurdités*⁶¹⁰ d'une certaine méthode d'analyse que Rosen n'hésite pas à taxer de *scolaire*. Fer de lance de cette difficile campagne : la fameuse forme-sonate que la théorie des formes a conçue, depuis le XVIII^e siècle, comme un parcours du tendre, balisé et prévisible alors même qu'en elle est révélé (selon les termes mêmes de Rosen) le jeu de la *forme et du drame*. Cette question rejoint les préoccupations de nombreux musicologues dans la mesure où elle interroge directement la forme musicale, éternellement changeante et fuyante et pourtant toujours là. Cette rénovation, Rosen la considère comme essentielle car son oreille musicienne et ses doigts de concertiste lui font entrevoir un autre chemin. Il sera ainsi le défenseur d'une nouvelle analyse musicale, observant directement les œuvres et leurs formes et n'appliquera aucun schéma général et *a priori*, venu de catalogues des temps passés, élimés et plus proches des guides Michelin que du réel plaisir de goûter la vie de la forme. Car Rosen connaît précisément la littérature musicale dont il parle et entretient une réelle intimité avec Scarlatti, CPE Bach, Haydn, Mozart ou Beethoven qui ne sont pas, pour lui, des noms figés mais de véritables rencontres musicales. Et leurs œuvres, des formes qu'il a apprivoisées au fil

609 Charles Rosen, *Le Style classique, Haydn, Mozart et Beethoven*, op. cit., 1978. *Schœnberg*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. *Formes sonate*, op. cit., 1993. *La Génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Paris, Gallimard, 2002.

610 Rosen, *ibid.*, 1993, p. 15.

du temps passé devant son clavier. C'est au nom de leur présence et de leur singularité, déjà revendiquée par d'autres, qu'il défendra une nouvelle analyse reposant sur l'écoute et l'observation curieuse et attentive, comme le montre, en forme de clin d'œil, cette citation du célèbre paléontologue Jay Gould sur les chimpanzés qu'il évoque pour faire comprendre sa propre démarche, dans la préface de son ouvrage *Formes sonate* :

...Il n'y a pas d'essences, il n'existe rien d'assimilable au « chimpanzé ». Vous ne pouvez pas en prendre quelques-uns en laboratoire, effectuer des mesures, calculer une moyenne et en déduire ce qu'est l'« état » de chimpanzé. L'individualité prime par essence la matière, c'est incontournable. Il faut apprendre à reconnaître des chimpanzés isolément et les suivre pendant des années, en enregistrant leurs spécificités, leurs différences et leurs interactions... Lorsque vous aurez compris pourquoi la complexité de la nature ne peut se démêler autrement, pourquoi l'individualité est si importante, vous serez alors en mesure de comprendre ce dont traitent les sciences de l'histoire.⁶¹¹

Ses analyses ravissent les lecteurs tant elles semblent directement liées à leurs oreilles de musicien. Comme l'avaient fait avant lui Schlœzer, Souris ou Boucourechliev, Rosen s'applique presque ironiquement à faire tomber le mythe de la forme-sonate et, avec lui, sa mythologie : la vision quasi mécanique et industrialisée de la création, idée erronée de *compositeurs-assembleurs* créant des puzzles musicaux dont ils auraient disposé les multiples pièces le plus judicieusement possible⁶¹². Mythe d'une création normée. Mythe aussi d'un style : le style classique que Rosen affectionne par-dessus tout et qu'il ne peut se résoudre à réduire à cette vision dévitalisante. Le style classique sera cette *dialectique entre la forme et le drame*, dualité gœthéenne de la forme et du contenu. Ce qui importe sera l'organicité de la forme et le poids des liaisons entre ses différentes sections et membres. La forme est tension de forces symétriques ou opposées où la densité harmonique l'emporte, au niveau structurel, sur la réalité mélodique. Le style classique devient un style en mouvement, un style de la surprise et de l'événement, du jeu avec le public. La forme est audible et intelligible, espiègle aussi. Aux antipodes de tout académisme, ses ouvrages rendent accessibles les formes analysées. Charles Rosen donne envie d'entendre ces œuvres. De débusquer l'accident et l'événement plutôt que de repérer de façon finalement bien convenue la norme et la signature. En laissant nos

611 Jay Gould, « Animals are us », *New York Review of books*, 25 juin 1987 cité par Rosen, « Préface à l'édition révisée », *op. cit.*, 1993, p. 13-14.

612 Selon Revault d'Allonnes, « La création consiste alors à élaborer les formules musicales qui, dans leur microstructure, s'adaptent le mieux à la macrostructure définie ; trouvailles et succès sont souvent faits de conformités paradoxales où la loi de l'ensemble est satisfaite malgré les menaces qu'elle a connues (...). » : *op. cit.*, 1982, p. 78.

certitudes vaciller, nous avons l'opportunité d'être les témoins de ces prises de paroles successives.

C'est aussi à la stratégie de l'événement que s'intéressera Olivier Revault d'Allonnes dans son ouvrage *Plaisir à Beethoven*⁶¹³. Beethoven, encore : le moderne par excellence qui permet, on le remarquera, aux musicologues d'élargir leur champ de compétence et leurs méthodes d'analyses, un *diamant aux multiples facettes au travers duquel l'on voit mille soleils*, comme l'écrit, légèrement amusé, Boulez⁶¹⁴. Un essai, une fois de plus écrit par un philosophe et un esthéticien qui n'est donc pas directement un musicien. Doit-on le déplorer ou s'en réjouir ?... Quoiqu'il en soit ce petit ouvrage a acquis une place plus qu'honorable dans la très conséquente bibliographie beethovénienne et fréquente sans honte les innombrables et savantes monographies analytiques ou historiques. Comme chez Schløzer, cet essai dépasse la seule étude de l'œuvre beethovénienne et le philosophe et esthéticien Revault d'Allonnes en profite pour proposer une réflexion d'ordre ontologique sur l'activité créatrice⁶¹⁵ : ni reflet, ni idéologie mais fabrication et invention, réalisation et dépassement, quelque chose comme de *l'imaginaire réalisé*⁶¹⁶. Une réflexion centrée, une fois de plus, sur la forme et la réalité musicale dans ce qu'elles ont de plus singulier :

Bien qu'elle soit « orientée » ou « intentionnelle », l'œuvre d'art n'est pas (...) idéologie, parce qu'elle ne cache pas ses intentions, mais les montre ; bien qu'elle puisse exprimer la réalité, elle n'est pas science, parce qu'elle choisit ses objets en fonction de ses intentions.⁶¹⁷

Comme ses prédécesseurs, Revault d'Allonnes prendra fortement position et son essai se veut aussi militant. Décrire avec finesse et précision les œuvres de Beethoven, ne l'empêchera pas de donner son opinion, si *dérangante* soit-elle :

Une place pour Beethoven ? Mais n'en a-t-il pas déjà une et du reste, c'est la première – au Panthéon de la Musique ? Oui, une place avec des majuscules ; alors ce n'est pas la sienne. C'est celle dont l'historiographie a besoin, avec ses beaux termes journalistiques de génie, géant, colosse et autres monuments. La place que l'on cherche ici à ménager à Beethoven est celle d'un gêneur avec lequel on se chamaille parfois mais parce que l'on est d'accord avec l'essentiel, et dont on a toujours beaucoup à apprendre, à entendre, à écouter. Il n'y aura pas ici *un* mémorial, où l'on proposerait un

613 Revault d'Allonnes, *op. cit.*, 1982.

614 Pierre Boulez, « À l'occasion du bicentenaire de la naissance de Beethoven », *Die Welt*, 12 décembre 1970, cité par Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 7.

615 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 107-176.

616 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 118.

617 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 138.

Beethoven. Il y aura *des* rencontres avec lui – parfois même des malentendus, des mal entendus.⁶¹⁸

On retrouvera, chez Revault d'Allonnes, l'idée schlœzerienne du *moi mythique* dans la mesure où la composition est trace⁶¹⁹. Également l'hypothèse que la forme musicale est l'unité dans la diversité, et le lieu de la temporalité⁶²⁰. Beethoven sera un prétexte (comme l'était Bach pour Schlœzer ?) pour favoriser le développement d'une certaine musicologie *interprétative* dont une des principales missions serait de renouveler la compréhension des œuvres et des compositeurs tout en incluant « l'analyse, le commentaire, le discours inspiré ou articulé »⁶²¹. Revault d'Allonnes souhaite parler *autrement* des œuvres⁶²². Autant de questionnements qui révèlent un regard proche de celui de Schlœzer et de Souris, et une évidente filiation avec Boucourechliev dont le *Beethoven* l'a fortement inspiré. Son *Plaisir à Beethoven* en est une *variation*⁶²³. On pourrait continuer ainsi et citer sans relâche maints passages, maintes paroles. Ce serait aussi oublier que Revault d'Allonnes ne reste pas sur ce seul terrain de la réflexion théorique et que de nombreux autres chapitres réservent une place de choix à la musique analysée. On sent la patte de Boucourechliev et même son vocabulaire, notamment dans le chapitre intitulé *Stratégie de l'événement* où il s'agit de montrer que Beethoven construit son propre temps en fonction de l'œuvre, que le style classique n'est pas un style figé, que bien souvent les œuvres du Viennois sont un *jeu de préparations et de surprises*.⁶²⁴

Nul doute qu'il s'agit là de l'une des plus pertinentes variations de l'œuvre de Boucourechliev. Entre la ressemblance que la variation se doit de respecter par rapport au modèle initial et l'éloignement à ce modèle, il y a là une proposition renouvelée, un *autrement possible*.

Plus tard.

En 1996, paraissait le premier volume du *Manuel d'analyse musicale. Les Formes classiques simples et complexes* d'Ivanka Stoianova⁶²⁵. Exemple, à notre sens, de cette seconde génération qui dépasse toute forme

618 Revault d'Allonnes, *op. cit.*, p. 12-13.

619 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 17.

620 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 15-31.

621 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 12.

622 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 36.

623 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 12 et 35-36.

624 Revault d'Allonnes, *ibid.*, p. 79.

625 Ivanka Stoianova, *Manuel d'analyse musicale. Les Formes classiques simples et complexes*, Paris, Miverve, 1996. Le 2^e tome est paru en 2000 chez le même éditeur. *Manuel d'analyse musicale. Variations, sonate, formes cycliques*.

d'allégeance ou de citation explicite et qui, par coïncidence, prolonge ce regard plongeant au cœur même de la musicalité. Il n'est plus question de Beethoven, de Schläzer, de Souris ou de Boucourechliev, de considérations générales ou de réflexions esthétiques mais, bien plus concrètement, d'un manuel d'analyse musicale. Ouvrage en main, le lecteur jauge l'ensemble et se familiarise. Couverture bleue, titre en lettres blanches qui se détachent : *Le Manuel d'analyse musicale* d'Ivanka Stoianova joue la carte de la clarté et de la précision que des siècles de littérature à visée didactique imposent naturellement. Pourtant, la collection : *Musique ouverte* dirigée par Jean-Yves Bosseur et Pierre Michel paraît quelque peu en décalage face au sujet. L'illustration de la première de couverture laisse deviner une esthétique bien plus contemporaine que ne le sous-entend le titre. Décalage, dialogue ou coïncidence ? Continuant sa lecture, feuilletant page après page, la curiosité du lecteur s'aiguise. Si à la première impression, il s'agit bien d'un guide : exemples musicaux, recensement, typologie des principales formes ; l'introduction désorienté et élargit. Si ce guide se propose d'orienter, il redistribue également les cartes et les éparpille dans le même temps car il s'agit là d'une réflexion approfondie sur le monde des formes. Également d'un projet sémiotique puisque la démarche de Stoianova est de caractériser et de fonctionnaliser les éléments musicaux afin de saisir leur mode d'action au sein de la forme, de produire en quelque sorte et, à son tour, son *programme de comportement* où il s'agit de repenser la base essentielle de toute analyse musicale c'est-à-dire la forme dont la définition minimum est l'agencement des parties en un tout. De cela, tout le monde en convient tout en sachant pertinemment que cette première proposition n'est en aucune façon satisfaisante dans la mesure où elle ne dit pas tout et surtout pas l'essentiel. Quel type d'agencement ? Quelles parties choisir et considérer comme constitutives ? Quels critères de segmentation adopter ? Tout ceci, à la lumière d'un incessant questionnement qui devient d'ailleurs une incontournable alternative : doit-on se fier aux repères légués par les théories de la forme-schéma ou se laisser guider par les points d'ancrage que notre perception nous révèle ? En ce qui concerne la première proposition, on pense bien sûr aux répétitions tonales et/ou thématiques, aux hiérarchies d'ordre formel... alors que le second regard implique la considération de l'instabilité, du contraste, de la variation et de la transformation⁶²⁶. Que faire si les points de vue sont différents voire contradictoires ? Ce n'est pas tant que la contradiction empêche toute conciliation mais elle pose une question essentielle : celle du rapport à la réalité, à la filiation et à la tradition. Aucune dimension ne prend le pas sur l'autre. Bien au contraire. L'unité face à la diversité, la répétition face à la variation, la solidité de la structuration planifiée face à la plasticité du mouvement jaillissant. L'exploration du sonore, que les formes musicales proposent, engage tout notre être et appelle

626 Stoianova, *op. cit.*, 1996, p. 8-9.

une réceptivité particulière qui prête autant attention à la construction qu'au mouvement même du flux musical : l'entendre est ainsi segmentation tout autant que pur percevoir⁶²⁷. Le projet d'Ivanka Stoïanova propose finalement un *retour du sens* comme le laissent sous-entendre les dernières phrases de l'introduction :

Hommage à mes maîtres, cet ouvrage, élaboré pour et en relation avec mes étudiants, s'adresse à tous ceux qui, amoureux de la musique, cherchent à comprendre les principes formels qui la régissent.⁶²⁸

Cet hommage est aussi la transmission d'une chaîne humaine qui mêle passé et présent pour une meilleure compréhension de ce que sont les formes musicales et, au-delà, pour une meilleure appréciation de ce que pourrait être la musique. Que ce plaisir *amoureux* dialogue avec l'exploration et la découverte de principes structurants ne rend ce projet que plus enrichissant. La tradition analytique soviétique (le fonctionnalisme formel de Boris Asafief) à laquelle fait référence Stoïanova, inscrit cette approche au sein d'une filiation méthodologique⁶²⁹ qui entretient des liens évidents avec certains choix méthodologiques de Schläezer, notamment la distinction qu'il opère entre systèmes composés et systèmes organiques, eux-mêmes directement liés à certains présupposés de la méthode formelle russe.

Le Manuel pose donc ce regard sur la forme et la définit comme un dialogue entre les deux faces d'une même réalité :

Il s'agit donc des deux aspects fondamentaux – opposés et complémentaires – de toute forme musicale : l'aspect cinétique (du grec *kinéma* : mouvement), lié au mouvement, à la transformation, au processus [et] l'aspect statique (du grec *stasis* : arrêt), lié à l'immobilité, à la stabilité, à l'architectonique ».⁶³⁰

Ces deux aspects sont indissociables même si le premier est le plus habituel et constitue un des pôles les plus effectifs de notre tradition analytique. La formulation d'une théorie et d'une épistémologie de la forme a, en effet, été la première vocation de la musicologie mais l'élargissement de l'idiome et de la forme, dès la fin du XVIII^e siècle, sous l'impulsion des métaphores morphologiques, a rendu inévitable la relativisation de la dimension architectonique comme le montrent les travaux de Riemann ou de Kurth⁶³¹. L'œuvre d'art est pensée comme *Bildung*, c'est-à-dire comme for-

627 Accaoui, *op. cit.*, 2001, p. 77.

628 Stoïanova, *op. cit.*, 1996, p. 19.

629 Stoïanova, *ibid.*, 2000, p. 7-21.

630 Stoïanova, *ibid.*, 1996, p. 9.

631 Stoïanova, *ibid.*, 1996, p. 10.

mation et comme mouvement⁶³². Chaque dimension de la forme propose en fait deux points de vue sur l'œuvre qui renvoient respectivement à deux méthodologies différentes :

La notion de forme musicale en tant que donnée concrète appartient au domaine du discours ou de l'énonciation musicale, à la mise en évidence dans l'espace-temps de l'exécution des différences qui structurent tous les paramètres du son (hauteur, durée, intensité, timbre, lieu de production) et qui constituent les œuvres dans leur individualité spécifique et leur non-reproductibilité (excepté les cas de plagiat, bien sûr). La notion de forme musicale en tant que principe ou schéma formel renvoie par contre au domaine du langage et de l'énoncé musical avec son caractère normatif et historiquement stable, autorisant la reproductibilité des schémas formels établis (...) dans des contextes historiques et culturels fort différents.⁶³³

Ce dialogue entre l'énoncé et l'énonciation ouvre la réflexion sur le paradoxe du musical, à la fois stable et permanent et dans le même temps dynamique et variable. Quant nous dialoguons avec une forme, nous dialoguons certes avec un code mais aussi avec une certaine morphologie, une plasticité, une forme sonore en mouvement. Une parole ? Comme le proclamait Asafief : « le schéma de l'allegro de sonate est un, tandis que le nombre des formes de sa réalisation égale le nombre de sonates jamais écrites »⁶³⁴. Ce n'est pas tellement par l'équilibre qu'elle suggère entre le mouvement et le statisme présents dans toute œuvre musicale que se trouve l'importance d'une telle position mais c'est surtout l'ouverture qu'elle apporte à nouveau dans la compréhension du fait musical. Cette restauration de l'*oralité* de l'œuvre élargit l'analyse du code interne de l'œuvre (sa langue de référence) par la considération de sa parole qui lui appartient en propre. L'appartenance de la forme au langage et au style commun empêche-t-elle sa parole singulière ? Et vice-versa ? Pour Stoïanova, la solution est claire : « De fait, le but de l'analyse musicale est non seulement la découverte du ou des schéma(s) formel(s) régissant l'œuvre, mais aussi l'étude des particularités d'application des généralités formelles à l'intérieur d'une œuvre précise en tant que donnée unique »⁶³⁵. Cet engagement permet de restaurer un des principes essentiels de Schläezer, Souris ou Boucourechliev : la forme est *cohérence* mais aussi *cohésion*. Grâce à cette affirmation, l'intégration est possible. Pas seulement celle des différents éléments musicaux dans le champ méthodologique proposé par la forme mais aussi celle de la différence, indispensable à un éloge de la diversité.

632 Voir à ce sujet l'ouvrage de Accaoui, *op. cit.* Particulièrement le chapitre XIII « Temps organique, temps mythique », p. 233-262.

633 Stoïanova, *op. cit.*, 1996, p. 8.

634 Stoïanova, *ibid.*, 2000, p. 14.

635 Stoïanova, *ibid.*, p. 14.

Ailleurs.

Tout au moins hors de l'esthétique et de l'analyse de la musique savante mais indéniablement *dans* le musical : l'ouvrage de Daniel Deshays⁶³⁶ *Pour une Écriture du son*⁶³⁷. Là encore, perplexité. Pas d'équations ni de courbes sinusoïdales, mais un récit passionnant, poétique, truffé d'expériences, où imperceptiblement l'on se sent en terrain connu, où les fondations de cette autre musicologie se consolident sans même le demander et, surtout, sans prétendre se transformer en fortifications inébranlables. Daniel Deshays, personnalité atypique et touche-à-tout du son au théâtre, grand connaisseur de l'évolution de la musique occidentale savante et populaire, parle de l'enregistrement sonore avec une simplicité et une proximité qui touchent même les plus réfractaires. Il choisit d'en faire moins un problème de technique qu'un problème d'écriture. Il aime d'ailleurs se définir comme un *constructeur sonore*⁶³⁸ et affirme que la prise de son n'est pas une simple affaire de transfert. Le décor est planté aussi bien sur le versant plus technique où Deshays transmet et enseigne (ce qui fait, d'ailleurs, de cet ouvrage une des bibles de tout ingénieur du son) que sur le versant plus esthétique où il propose une stimulante réflexion sur le sonore et les enjeux de la rencontre entre le preneur de son qui *donne à entendre* et l'auditeur qui *entend*. Deshays nous invite au plaisir du jeu et de la dérive avec le son et confie dès l'introduction que l'enregistrement sonore, *prendre un son* comme il le dit⁶³⁹, est une captation, un acte d'interprétation à part entière⁶⁴⁰, c'est-à-dire un *regard* sur le monde :

Je crois que la question ne tient pas du tout à la technologie. Elle tient au regard. Je pense qu'on peut faire des choses extraordinaires avec très peu de moyens. Mais il faut une grande volonté. Ceux qui ont fait des choses, ce sont ceux qui y croyaient très fort. Par exemple, dans l'œuvre de Carmelo Bene, le sonore est fondamental. Sans le sonore, l'œuvre ne serait pas ce qu'elle est et elle ne dirait pas ce qu'elle dit. Même chose pour l'œuvre de Tati, dans laquelle le sonore ne peut pas être mis à part. Mais se dire qu'on va, à travers le son et par le son, penser l'œuvre qu'on va construire, ça demande de la lucidité, du savoir-faire et une grande distance sur la question artistique.⁶⁴¹

636 Daniel Deshays est ingénieur du son, responsable de l'enseignement du son à l'ENSATT (École Nationale des Arts et Techniques du Théâtre) à Lyon.

637 Daniel Deshays, *Pour une Écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

638 Deshays, *op. cit.*, p. 17.

639 Deshays, *ibid.*, p. 74-79.

640 Deshays, *ibid.*, p. 17 et 19. Et principalement le chapitre III de l'ouvrage, « La prise de son, une écriture », p. 67-88.

641 Catherine Richon, « Présences du sonore. Daniel Deshays. Dossier : Le son mis en scène ». Entretien avec Daniel Deshays, responsable du département « Mise en scène sonore et conception théâtrale » de l'ENSATT, 28 avril 2005, *disponible via* <http://www.fluctuat-net/2474-Daniel-Deshays>.

L'ouvrage regorge d'informations, de conseils, d'exemples pris dans les nombreux domaines du théâtre, du cinéma, de la littérature ou de la musique, tel qu'il est difficile d'en rendre compte. Nous n'en soulignerons que les aspects qui nous paraissent directement en relation avec notre propre problématique et qui permettront d'entrevoir, une fois de plus, la proximité intellectuelle que nous recherchons. Ces aspects sont d'ordre plus esthétique : autonomie du sonore, pouvoir de l'écoute et puissance de la parole transmise. Une série de choix mis au service d'une pensée complètement unifiée, concevant dans le même temps théorie et pratique, technique et réflexion. Deshays pense le son « comme une matière libre et brute outrepassant tout code préalable d'écriture »⁶⁴² et c'est à cette seule condition qu'il peut véritablement devenir le lieu de l'écriture, dégagé de toute fonction illustrative, imitative, comme fond sonore ou remplissage. Ce sonore *autonomisé* révèle les véritables pouvoirs de l'ouïe habituellement inféodée à ceux de la vue ou de la signification littérale. Position que nous ne creuserons pas davantage tant elle rappelle d'autres positions largement évoquées cherchant à libérer le mot de la signification univoque et rationnelle. Pour Deshays, il y a d'ailleurs urgence à revisiter le statut du sonore tant sur un plan esthétique que sur un plan plus politique. Il se fait porte-parole et milite activement, souhaitant initier les metteurs en scène, les aider à acquérir cette conscience du son qui prend part active à la dramaturgie et à la mise en scène⁶⁴³ comme *accumulateur de rêves et producteur d'images*⁶⁴⁴. Le son autonome devient un :

Jeu d'ensembles constitués, confrontations et chocs de mondes, mêler des bruits n'est pas mêler des signes. Il est nécessaire de laisser de côté la sémantique ; du moins, que la production du sens ne soit plus qu'un aspect parmi les autres données. Ces sons que l'on mêle ne sont ni des notes, ni des signes associés dans des rythmes mais des masses mises en contact évoluant avec la durée. Jouer du son, c'est confronter des temps, des matières et des énergies.⁶⁴⁵

... tant et si bien qu'il est nécessaire d'inventer « un véritable univers dans lequel notre désir pourra investir autre chose que la simple lecture du sens. »⁶⁴⁶ Ces précisions sont le terreau de sa propre esthétique qui réserve, dès les premiers chapitres, une place de choix à l'activité auditive. L'écoute suppose l'apprentissage et une certaine forme de contrainte, conditions au

642 Deshays, *op. cit.*, 2006, p. 29.

643 Deshays, *ibid.*, p. 34-35.

644 Deshays, *ibid.*, p. 30. « L'auditeur s'appropriant le son le personnalise, construisant ses mondes par sa mémoire. Les images sonores apparaissent alors, amplifiées par ce qu'ajoute son imaginaire. Ici, on retrouve un monde sans images contraintes, délivré de la vue, qui répond aux règles d'un monde autonome, accumulateur de rêves et producteur d'images. »

645 Deshays, *ibid.*, p. 42.

646 Deshays, *op. cit.*, p. 43.

plaisir de la découverte et de l'exploration de ce son libéré, valant pour lui-même et désormais indépendant⁶⁴⁷. Des propos déjà entendus. Comme Bakhtine que nous citions plus haut, Deshays, observe et écoute la forme du son sans que celle-ci rime avec *absence de tout contenu*⁶⁴⁸. Derrière le son, des présences. Des corps qui se manifestent et qui nous parlent : corps de celui ou celle qui est enregistré mais aussi corps du preneur de son, placé dans un lieu et dans un espace. Ce face à face entre enregistreur et enregistré est le secret de la prise du son telle que la conçoit l'auteur et qui pourrait sembler bien barbare aux oreilles de ceux qui souhaitent préserver la prétendue pureté de la source originelle. La prise de son, rappelons-le, est une *interprétation*, c'est-à-dire un *dialogue* et une *rencontre* :

[L'enregistrement] conserve la présence vivante de la chair, la mémoire d'un corps parlant, corps dont je bricole l'image en moi. En écoutant une voix, j'entends le corps qui parle tandis que me parvient le sens de la parole ». (...) « Les prises trop policées, trop nettoyées, effacent la présence des corps des musiciens et, dans le même temps éliminent toute possibilité pour le preneur de son d'affirmer sa présence par l'existence de la place de son corps.⁶⁴⁹

*

Le sonore prend *au* corps, prend *le* corps et libère, une fois de plus, les rumeurs venues d'un vécu en train d'être vécu. Et que la proximité ou l'amitié intellectuelle de Deshays, de Rosen, de Revault d'Allonnes ou de Stoianova avec Schläezer, Souris et Boucourechliev soit réelle ou simplement le fruit de notre propre volonté à faire plier par moment les événements ou les idées, peut-être même à leur insu, nous importe peu. Leurs regards sont tout entiers tendus vers *ce qui apparaît*, certainement comme d'autres témoignages que nous vous invitons à découvrir au hasard de vos lectures, sous d'autres latitudes et d'autres espaces. Au long cours. Paroles qui partageraient, elles aussi, une petite part de cette communauté intellectuelle qui, de tout temps, a occupé l'homme et la femme : écouter, toucher, regarder, sentir pour mieux comprendre ce qui les entoure.

647 Deshays dira exactement que : « Écouter autre chose que la nature relève d'une culture de l'écoute qui s'emploie à forcer l'oreille. Car écouter, c'est aussi apprendre à maintenir sa concentration d'écoute. Et cette contrainte, aussi laborieuse soit-elle, suscite le plaisir de découvrir un autre monde, un monde secret » : *ibid.*, p. 56.

648 Deshays, *ibid.*, p. 63.

649 Deshays, *ibid.*, p. 63-64.

Savoir finir un livre requiert de la clairvoyance, de la décision, disons le mot, du courage. Approche le moment où il faudra nous séparer de cette part de nous-même qui nous entourait si bien. Trancher. Positivement trancher. On n'en a pas vraiment envie. Deux ans de notre vie vont partir. Pour aller fricoter avec qui ? Coupons.⁶⁵⁰

650 Charles Dantzig, « Début, milieu, fin », *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005, p. 245.

15. Des paroles...

À ce stade presque ultime de ma contribution, une seule envie. Ne pas conclure pour ne pas emprisonner. Donner la parole et vous donner à entendre. À trop employer les mots de ceux que l'on admire, on devient un courtisan⁶⁵¹ dont les mots ne seront jamais ni complètement transparents, ni tout à fait précis. Schlœzer, Souris et Boucourechliev et les autres ont écrit des profusions de mots et de phrases et celui qui écrit donne toujours une certaine inclinaison et une certaine couleur aux mots qu'il relate. M'effacer. Proposer une relation plus directe et plus intime avec ces auteurs qu'il ne tiendra qu'à vous d'enrichir si vous le souhaitez. Proposer une sélection de citations. Vous inciter à choisir, à votre tour, d'autres extraits. Laisser ces mots s'épanouir. Au-delà du discours écrit, accéder au dialogue si cher à ces gens-là et, éprouver alors la sensation d'avoir atteint un des buts, certainement le plus essentiel, de cet ouvrage.

Espérant que ces paroles seront comme autant de jalons, d'envies futures, de précipitations dans les rayons des bouquinistes et des librairies et dans les fichiers thématiques de ces lieux où se perdent les écrivains et les auteurs, jamais complètement *oubliés* car « chacun a son écrivain protégé, maigrelette plante verte à laquelle la bourrasque des temps n'a laissé qu'une feuille et qu'il entretient avec affection, la couvrant de son petit engrais d'amour »⁶⁵².

À vous⁶⁵³ ...

651 Dantzig, « Mots (Qu'utiliser le mot, c'est presque admettre la chose) », *op. cit.*, p. 584.

652 Dantzig, « Oubliés », *ibid.*, p. 631.

653 Boucourechliev écrivait : « *Sonate, que me veux-tu ? Elle veut être habitée. L'unité de la sonate, c'est vous* ». *op. cit.*, 1991, p. 25.

À propos de la forme...

— *Boris de Schlœzer* : « Or il est certain qu'en réfléchissant sur la musique et même parfois en l'écoutant, nous ne sommes déjà que trop portés (comme l'observait Bergson) à évoquer son graphique, à la considérer sous l'aspect d'une page marquée de signes. « Forme » doit être pris dans son vrai sens, non statique, ainsi qu'on en a la regrettable habitude, mais *dynamique*. Et c'est précisément la musique qui nous donne la possibilité de saisir nettement cette signification dynamique, d'apercevoir la nature essentiellement *fonctionnelle* de la forme. »⁶⁵⁴

— *Ivanka Stoïanova* : « Destinée à l'écoute, l'œuvre musicale est un processus d'engendrement de différences audibles étalées dans le temps, une succession d'événements sonores dans le mouvement d'espace-temps-temporalisation de la musique. Simultanément, l'œuvre musicale est habitée par la tendance stabilisatrice d'une forme architectonique particulière : la structuration de l'œuvre, différemment effectuée au cours du développement historique du langage musical, cherche à immobiliser le flux sonore, à fixer des points de repères, des « jalons » d'orientation, des architectures permettant une saisie de l'œuvre dans la simultanéité, en tant que forme-architecture, forme-cristal ou cristal de temps musical. »⁶⁵⁵

— *André Souris* : « Sous quelque aspect qu'on l'envisage, la forme musicale est essentiellement une *formation*. Et si l'on veut tenter de déceler les secrets de celle-ci, ce ne peut être tout d'abord qu'à l'échelle microscopique des structures fines. Le vrai problème n'est point de décrire de l'extérieur des formes toutes faites, réduites par abstraction à des formules « architectoniques », mais de comprendre le passage d'une absence de forme à une présence de forme. [...] Bref, il s'agit bien moins d'établir une notion générale et statique de la forme que de concevoir les processus de l'activité formative mise en jeu par quelque musique que ce soit. Cette activité se déploie à la fois dans les opérations du compositeur, dans la dynamique de la forme, dans la re-création de celle-ci par l'interprète et dans la perception de l'auditeur. »⁶⁵⁶

654 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 101.

655 Stoïanova, *op. cit.*, 1996, p. 9.

656 Souris, « Sur quelques termes fondamentaux du vocabulaire musical : Forme », *op. cit.*, 1976, p. 249.

— *André Boucourechliev* : « Parler des relations musicales à long terme, c'est se placer dans la perspective de la forme. Les traités scolaires en parlent certes beaucoup, mais ils rééditent sans le savoir, et de nos jours encore, ces anciens ouvrages du XIX^e siècle dont les auteurs ne reconnaissent qu'une seule approche, à partir de schèmes formels constitués d'avance, hors-temps, dans lesquels il s'agit de « faire entrer » les œuvres comme dans autant de petits cercueils. La musique se trouve ainsi embaumée *a priori*, nommée ou classée *a posteriori*. »

« Il faut donc élargir considérablement le champ de la problématique et aborder la forme musicale comme formation incessante, comme la manifestation d'une « activité formatrice mise en jeu par quelque musique que ce soit » ainsi que l'écrit André Souris (...). »⁶⁵⁷

À propos de la création...

— *Boris de Schlæzer* : « Car l'œuvre n'est pas le fruit de l'ascétisme, de l'hygiène mentale, de l'ironie, ou encore de la peur, du mépris de la vie, le fruit d'une victoire que l'homme remporte par ses propres moyens, par des moyens dans la sorte naturels – raisonnements, efforts volontaires – auxquels il a recours dans la vie courante ; mais la victoire, c'est l'œuvre ou pour mieux dire sa *fabrication* même qui la lui octroie. Il [le créateur] ne se dépasse sans se nier, il ne se transcende que pour autant qu'il se met à « faire ». »⁶⁵⁸

— *André Souris* : « En réalité, nous n'imaginons l'activité spirituelle du compositeur qu'à partir de l'œuvre qu'il nous livre, qu'à partir de cet objet définitif qui, une fois achevé, ne lui appartient plus, ne le *regarde* plus, mais se trouve entièrement à notre merci. Et l'objet musical, plus que tout autre, est dépourvu de références à des réalités communes. La musique n'évoque que des pensées trop générales pour nous permettre de caractériser ce qui fait le propre de ceux qui la fabriquent. »⁶⁵⁹

— *André Boucourechliev* : « L'artiste, dès lors qu'il est à l'œuvre, est projeté plus haut que sa condition, à une hauteur où il ne se reconnaît plus. Cela est plus difficile à discerner avec un Debussy (quoiqu'il nous ait mis lui-même sur la voie) qu'avec des artistes « plus simples », du moins dont la condition humaine est peu voyante. Qui est Schubert, ce pauvre petit bourgeois maître d'école, qui sait à peine parler de son art ? Qui est Webern, cette silhouette falote, qui a écrit des propos d'une naïve justesse, au reste innocent sympathisant du Troisième Reich ? Qui encore sont Bruckner, voire Brahms, face à leurs chefs-d'œuvre qui les dépassent comme des montagnes ? Qui est Bach, enfin, ce ruisseau, cet employé d'église bon à faire des enfants lorsqu'il ne fait pas des fugues ? Une sorte de paysan devant le roi

657 Boucourechliev, *op. cit.*, 1993, p. 62 et 65.

658 Schlæzer, *op. cit.*, 1947, p. 412.

659 Souris, « La stylistique », *op. cit.*, 1976, p. 88.

de Prusse, dont les élégants fils sont gênés de se montrer avec un tel père ; mais ce père, dès lors qu'il touche le clavecin du roi, devient lui-même le roi... Certes, il y a Beethoven, dira-t-on, dont l'œuvre et la vie semblent se rejoindre, puisque ce « titan », ce surhomme a su « forcer le Destin » etc. Est-ce pourtant cet homme (que d'autres images nous montrent si faible, si vulnérable) qui a tenu tête au destin, ou est-ce son œuvre, *l'Héroïque*, la *Neuvième*, la *Sonate* op. 106 dite « *Hammerklavier* » ? Ce sont ces œuvres qui nous disent qui était Beethoven – celui qu'elles avaient fait de lui, « tel qu'en lui-même... ». Méfions-nous des amalgames entre la vie et l'œuvre, comme des idées reçues du XIX^e siècle, grotesques, sur les musiciens qui font une « musique à leur image » et qui, à l'aune de cette image, seraient des surhommes, meilleurs, différents des simples mortels ! On trouve encore de pareilles croyances, au XX^e siècle. Ce n'est pas leur bêtise qui est scandaleuse, mais ce à quoi en toute logique elles mènent : à un eugénisme dans l'art, pour ne pas dire à un fascisme esthétique. »⁶⁶⁰

— *Olivier Revault d'Allonnes* : « La ruse irréductible de l'art est de dire simultanément que le réel ne vaut pas l'imaginaire, mais que l'imaginaire peut se réaliser. »⁶⁶¹

À propos de l'écoute, du sonore...

— *Boris de Schlœzer* : « On apprend à écouter et à comprendre la musique en l'écoutant. »⁶⁶²

— *Daniel Deshayes* : « Le sonore du monde, jamais réitéré, n'est pas un objet de contemplation, c'est un objet de crainte car il est imprévisible. »⁶⁶³

— *André Boucourechliev* : « Écouter la musique est une aventure. Épreuve de force, affrontement dont le déroulement et les conclusions sont incertains, telle est la rencontre de l'auditeur et de l'œuvre qui résonne. Écouter n'est pas subir mais agir : se confronter incessamment à cet autre univers. »⁶⁶⁴

660 Boucourechliev, *op. cit.*, 1998, p. 23-24.

661 Revault d'Allonnes, *op. cit.*, 1982, p. 119.

662 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 33.

663 Deshayes, *op. cit.*, 2006, p. 65.

664 Boucourechliev, *op. cit.*, 1963, p. 13.

— *André Souris* : « (...) les théoriciens de la musique ont sous-estimé cette réaction interne des éléments entre eux, ils n'ont pas tenu compte de ce que la musique *n'existait* que pendant l'exécution même et que, par exemple, les *fonctions des timbres* sont capitales car elles font subir à tous les autres éléments des métamorphoses profondes et infinitésimales ; par l'effet des timbres, une chimie complexe s'engendre dans les structures qui altère, transforme, dénature parfois des matériaux que l'on avait considérés comme incorruptibles, pris isolément. »⁶⁶⁵

À propos du temps...

— *Boris de Schlœzer* : « En le considérant exclusivement en tant qu'il se fait. Je définirai donc le rythme musical : la structure d'un système sonore organique conçu sous la catégorie du devenir. »⁶⁶⁶

— *André Boucourechliev* : « Comment opérer la synthèse de tous les paramètres en action dans la structure musicale ? Sous la catégorie du temps — c'est-à-dire du rythme, dont le moment est venu de réexaminer la définition. »

« La notion de rythme doit être étendue à tous les paramètres en action, surtout si l'on aborde la musique comme système de différences. Dans la mesure où le moindre changement — d'harmonie, de hauteur, de durée, d'intensité, de timbre, de registre, d'attaque, de masse — produit une marque, un pli sur le temps musical, *tout est rythme*. »⁶⁶⁷

— *André Souris* : « Quand on a dit que les formes musicales constituent leur temps propre, on a tout dit. Il ne reste plus qu'à interroger les formes elles-mêmes. »⁶⁶⁸

— *Charles Rosen* : « Insister sur le retour périodique d'un court motif, voire même sur son rôle dans le déroulement de l'oeuvre, tout en négligeant ses propriétés dynamiques — son rôle dans *l'action* musicale — revient à oublier que la musique s'inscrit dans le temps. Trop d'écrits sur la musique réduisent l'oeuvre à un vaste réseau d'interrelations dont, l'ordre, l'intensité et surtout la direction semblent secondaires ou même négligeables. Trop souvent, on pourrait jouer la musique à l'envers sans que l'analyse en soit sensiblement affectée. »⁶⁶⁹

665 Souris, « La forme sonore », *op. cit.*, 1976, p. 26.

666 Schlœzer, *op. cit.*, 1947, p. 170.

667 Boucourechliev, *op. cit.*, 1991, p. 43 et 46.

668 Souris, « Temps », *op. cit.*, 1976, p. 263.

669 Rosen, *op. cit.*, 1978, p. 47-48.

Bibliographie

- ACCAOUI Christian, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- AGUILA Jésus, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.
- ALBERA Philippe, « Tradition et rupture de tradition », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 113-135.
- ARIEV Andreï, « Des livres, commencés au printemps », *Les Formalistes russes. Chklovski, Eikhenbaum, Tynianov, Revue Europe*, 911, Mars 2005, p. 15-33.
- ARON Paul, « Originalités du surréalisme belge », *Les Surréalistes belges, Revue Europe*, 912, Avril 2005, p. 39-49.
- AUCOUTURIER Michel, *Les Formalistes russes*, Paris, Presses Universitaires de France, (Que sais-je ?), 1985.
- L'Aventure de l'Art au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Chêne, 1999.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARONI Mario, « Naissance et décadence des avant-gardes », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 89-112.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- BAUCHAU Henri, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.
- BAUDRILLARD Jean, « Modernité », *Encyclopédie Universalis, 12*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1998, p. 424-426.
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BONNEFOY Yves, « Boris de Schlæzer », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlæzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 51-60.
- BOUCOURECHLIEV André,
—*Beethoven*, Paris, Seuil, 1963.
—« Boris de Schlæzer », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlæzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 17-24.
—*Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982.
—*Schumann (1956)*, Paris, Seuil, 1989.
—*Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991.
—*Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993.
—*Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995.
—*Regards sur Chopin*, Paris, Fayard, 1996.
—*Debussy. La Révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.
—*À l'Écoute*, Textes choisis et présentés par Jean Ducharme, Paris, Fayard, 2006.
- BOUDINET Gilles, *Des Arts et des idées au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BOULEZ Pierre,
—*Relevés d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966.
—« À l'occasion du bicentenaire de la naissance de Beethoven », *Die Welt*, 12 décembre 1970, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982, p. 7.
—« Préface. Figure d'exil », *Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 9-12.
- BRUNNER Raphaël, « Entre style musical et signification musicale : la stylisation. À partir des quatrièmes pièces de *Pli selon Pli* de Pierre Boulez et de Sept *Hai-Kai* d'Olivier

- Messiaen », disponible via <http://www.chass.utoronto.ca/french/assa/ ASSNo4/Vol2.-No4.Brunner.pdf>, 1998.
- BURGART** Jean-Pierre, « La poésie sans les mots », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 143-155.
- CADIEU** Martine, « Esquisse d'un portrait », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 27-52.
- Cahiers pour un temps*. « Boris de Schlæzer », Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981.
- CAMBON** Fernand, « Friedrich Schlegel. Discours sur la mythologie », *Le Romantisme révolutionnaire, Revue Europe*, 900, Avril 2004, p. 41-47.
- CAMPA** Véronique, **TANAKA** Atsuko, **CHRZANOWSKA** Aleksandra, « Discussion autour de la notion de 'Culture de Masse' », *Séminaire de Communication Interculturelle et Internet*. Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Paris, 2002-2003, disponible via semioweb.msh.paris.fr/ressources_enligne/Enseignement/02_03/02_03_oipp/projets/culture_masse.pdf.
- CAZABAN** Costin, *Temps musical/Espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHARLES** Daniel,
—« Histoire de l'esthétique », *Encyclopédie Universalis*, 7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 292-299.
—*Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998.
—*La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- CHKLOVSKI** Viktor, « L'art comme procédé (1917) », *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.
- CIORAN** Emil Michel, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.
- CLASS** Nicolas, « Goethe et la méthode de la science », *Spinoza et le corps, Astérior*, 3, Lyon, ENS LSH, Septembre 2005, disponible via <http://asterion.revues.org>.
- COOPER** Barry, *Dictionnaire Beethoven*, Paris, Lattès, 1991.
- DACHY** Marc, *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Genève, Skira, 1989.
- DANTZIG** Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005.
- DANUSER** Hermann, « L'école de Darmstadt et son mythe », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 264-282.
- DECARSIN** François, *La Musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DELEUZE** Gilles, « Cours. Conférences sur le Temps Musical », IRCAM, 1978, disponible via www.webdeleuze.com.
- DELEUZE** Gilles, **GUATTARI** Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991-2005.
- DELIEGE** Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Paris, Mardaga, 2003.
- DELIEGE** Célestin, **DECROUPET** Pascal, **NICOLAS** François, « Contrepoint libre à trois voix. (Bruxelles, Printemps 1998). Premiers temps-Premières options », disponible via www.entretemps.asso.fr/Deliege.
- DESHAYS** Daniel, *Pour une Écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.
- DEVAULX** Noël, « Quelques années de grâce », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlæzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p.75-77.
- DIDI-HUBERMAN** Georges, *Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

- DUCHARME** Jean,
 —« Esquisse biographique », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 17-26.
 —« André Boucourechliev et ses contemporains », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 241-251.
 —« Clefs pour l'ouverture », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 55-117.
 —« Avant-propos », *À l'Écoute*, Paris, Fayard, 2006, p. 7-12.
- DUFRENNE** Mikel,
 —*Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'Objet esthétique*, Vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
 —« Esthétique et philosophie », *Encyclopédie Universalis*, 7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 288-292.
 —*L'Œil et l'oreille*, Paris, L'Hexagone, 1987.
- EIKHENBAUM** Boris, « La théorie de la méthode formelle (1925) », *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson*, Paris, Seuil, 1965, p. 31-75.
- ÉMERY** Éric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998.
- ESCLAPEZ** Christine,
 —*Sémiotique musicale et figuration. La Complexité temporelle des Quatuors à cordes de Beethoven*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, UFR Lettres, Arts, Communication et Sciences du Langage, Aix-en-Provence, Département de Musique et Sciences de la Musique, Aix-en-Provence, 1993, 3 vols.
 —« Aspects de la temporalité sensible chez Beethoven », *Les Universaux en musique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 599-616.
 —« Pour une herméneutique de l'analyse », *Approches herméneutiques de la musique*, Sous la direction de Jacques Viret, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p.74-83.
 —« L'interprétation musicologique. Une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition ? », *Imaginaires et utopies du XXI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 61-80.
 —« L'Œuvre et sa lecture : entre formalisme et subjectivisme », *Art et mutations. Les Nouvelles relations esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 97-116.
 —« L'interprétation musicale : entre plein et vide », *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 116-129.
- ESCLAPEZ** Christine, **HAUER** Christian, « L'École d'Aix : la musique comme parole », *Approches herméneutiques de la musique*, Sous la direction de Jacques Viret, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 69-71.
- FAYT** René, « Un événement à l'ULB : naissance de la *Jeune Belgique* », *Esprit Libre*, 8, Novembre 2002, disponible via <http://www.ulb.ac.be/espritlibre/html/el112002/35.html>.
- FERNANDEZ** Bernard, « L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la rencontre », disponible via [http://iwww.barbier-rd.nom.f/accueil/Marco Polo.html](http://iwww.barbier-rd.nom.f/accueil/Marco%20Polo.html), 2004, 16/29.
- FILATOFF** Nadia, **CHAUVELIN** Jean, *Alexandra Exter*, Paris, Max Milo, 2004.
- FOCILLON** Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.
Fonds Schlæzer, Bibliothèque Municipale Louis Notari, Monaco.
- FONTANILLE** Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- FOURNIER** Bertrand, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.
- FRANCASTEL** Pierre, *La Réalité figurative*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965.
- GERVASONI** Pierre, « Luciano Berio, grand praticien de l'arrangement », disponible via <http://www.lemonde.fr>, 2002.

- GIL** Marie, « Foucault invente l'histoire littéraire », *Fabula*, 10, 2005, disponible via <http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html>.
- GÖTTE**, Johann Wolfgang von,
—*Écrits sur l'Art*, Introduction de Tzvetan Todorov, Traduction et notes de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996.
—*La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques (1790)*, Introduction et notes de Rudolf Steiner, Paris, Triades, 1999.
- GOMBRICH** Ernst, *Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2001.
- GREEN** Eugène, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- GUENOUN** Denis, *Hypothèses d'Europe. Un Essai de philosophie*, Paris, Circé, 2000.
- GUILLOT** Matthieu, « Puissance et phénoménalité du musical », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 93-109.
- GUSDORF** Georges,
—*La Parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
—*Le Romantisme*, 2 tomes, Paris, Payot, 1993.
- HAGEGE** Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985.
- HAUER** Christian,
—« Avant-propos : Daniel Charles, le dé-rangeur », *Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998, p. 9-11.
—« Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », *Approches herméneutiques de la musique, Strasbourg*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 111-122.
—« Pourquoi l'herméneutique ? – Les lieux originels du sens », *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 130-139.
- HEIDEGGER** Martin,
—*Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1953.
—*Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.
- HENION** Antoine, *La Passion musicale. Une Sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1999.
- HENRY** Michel, « Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art », disponible via www.philagora.net, 2002.
- HOFFMANN** Ida, *Le Symbolisme russe. La Rose bleue*, Anvers, Europalia/Fonds Mercator, 2005. Catalogue de l'exposition « Le Symbolisme russe. La Rose bleue », Musée d'Ixelles (Bruxelles), Novembre 2005-Février 2006.
- JACQUOT** Jean, « Avant-propos », *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de L'Université de Bruxelles, Paris, CNRS, 1976, p. 9-12.
- JAKOBSON** Roman, « Musicologie et linguistique (1932) », *Musique en jeu*, 5, Paris, Seuil, 1971, p. 57-59.
- JAMEUX** Dominique, « Une ville fatale », *L'Arc 40. Beethoven*, Paris, Nouveau Quartier Latin, 1970, p. 229-237.
- JAUSS** Hans Robert, *Pour une Théorie de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JIMENEZ** Marc,
—*Qu'est-ce que l'Esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
—*L'Esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 2004.
- KERMAN** Joseph, *The Beethoven Quartets*, New York, Knopf, 1966. *Les Quatuors de Beethoven*, Paris, Seuil, 1974.
- KLEE** Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.
- KOHLER** Gun-Britt, *Boris de Schlæzer (1881-1969). Wege aus der russischen Emigration*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 2003.

- KOKOCHKINA** Élena, « De Humboldt à Potebnja: évolution de la notion d' « innere Sprachform » dans la linguistique russe », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 53, Genève, 2000, p. 101-122.
- KREMER**, Joseph-François, *Les Formes symboliques de la musique*, Paris, Klincksieck, 1984.
- KRISTEVA** Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- KUNDERA** Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.
- LANCRI** Jean, *L'Index montré du doigt, huit plus un essais sur la surprise en peinture*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- LANGLOIS** Franck, « Introduction », *Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 13-95.
- LE GOFF** Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEROI-GOURHAN** André, *Le Geste et la parole. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- LIECHTENHAU** Francine-Dominique, « De l'abus de l'historiographie. Approches de l'histoire russe de Herberstein à Custine », *Cahiers du Monde Russe*, 41/1, Janvier-Mars 2000, p. 135-150.
- LISTA** Giovanni, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.
- LÖWY** Michael, « Charge explosive. Le Surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire », *Le Romantisme révolutionnaire, Revue Europe*, 900, Avril 2004, p. 192-202.
- LYOTARD** Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MACE** Arnaud, *La Matière*, Flammarion, Paris, 1998.
- MACHE** François-Bernard, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- MALRAUX**, André, « 1961. Ouverture de la première maison de la culture au Havre. Les maisons de la culture : au-delà de leur « échec », leur vraie réussite », *disponible via www.culture.gouv.fr/historiques/rubriques/43ans.pdf*.
- MERLEAU-PONTY** Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MOLINO** Jean,
—« Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, Paris, Seuil, 1975, p. 37-62.
—« Technologie, mondialisation, tribalisation. Un Survol rétrospectif du XX^e siècle », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la musique p. 69-86.
- MONELLE** Raymond, *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic publishers, 1991.
- MORIN** Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990.
- MURAT** Laure, *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 2003.
- NATTIEZ** Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Bourgois, 1976.
- NICOLAS** François,
—« Définir la musique ? », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 253-264.
—« Comment lire, en musicien, un livre de philosophie portant sur la musique ? » (À propos de l'énonciation philosophique dans le livre de Bernard Sève, *L'Altération musicale* », *Samedis d'Entretiens*, Paris, Ircam, 10 janvier 2004, *disponible via <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Philosophie.html>*.
—« Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicales », *Séminaire « Musique et Histoire* », Paris, École Normale Supérieure, 8 novembre 2003, *disponible via <http://www.entretiens.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/index.html>*.
- NIETZSCHE** Friedrich, *Le Gai savoir. Quatrième livre (Sanctus Januarius, Gênes, janvier 1882)*, Paris, GF Flammarion, 2000.

- NIVAT** Georges, « Le formalisme russe », *Encyclopedia Universalis*, 7, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 1186-1188.
- DE NORA** Tia, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard, 1998.
- PERRIN** Claude, *Penser l'art de Léon Zack*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984.
- PETTITOT** Jean, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- PICON** Gaëtan,
—« 1961. Ouverture de la première maison de la culture au Havre. Les maisons de la culture : au-delà de leur « échec », leur vraie réussite », *disponible via www.culture.gouv.fr/historiques/Rubriques/43ans.pdf*.
—« Les formes et l'esprit (la pensée de Boris de Schlœzer) », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlœzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 61-66.
- POIRIER** Alain,
—*André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002.
—« Écrire sur la musique », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 225-240.
- POULET** Georges, « Boris de Schlœzer », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlœzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 29-35.
- POUSSEUR** Henri, « Esquisse pour une rhapsodie pathétique », *L'Arc 40. Beethoven*, Paris, Nouveau Quartier Latin, 1970, p. 65-76.
- RAMAUT-CHEVASSUS** Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 1998.
- RANCIERE** Jacques,
—*Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
—« Schiller et la promesse esthétique », *Le Romantisme révolutionnaire, Revue Europe*, 900, Avril 2004, p. 9-21.
- RATNER** Leonard G., *Classic Music. Expression, form and style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- REVAULT D'ALLONNES** Olivier, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982.
- RICHON** Catherine, « Présences du sonore. Daniel Deshays. Dossier : Le son mis en scène ». *Entretien avec Daniel Deshays*, 28 avril 2005, *disponible via <http://www.fluctuat.net/2474-Daniel-Deshays>*.
- RICŒUR** Paul,
—« Arts, langage et herméneutique. Entretien avec Paul Ricœur », *Propos recueillis par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl*, 20 septembre 1996 à Paris, *disponible via www.philagora.net*, 2004.
— *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997.
—« Événement et sens », *L'Espace et le Temps*, Actes du XXII^e Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française (Dijon, 29-31 Août 1988), Paris, Vrin.
—*Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit, 1995.
- ROHMER** Éric, *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1996.
- ROBEL** Léon, « Un trio prodigieux », *Les Formalistes russes. Chklovski, Eikhenbaum, Tynianov*, *Revue Europe*, 911, Mars 2005, p. 3-13.
- ROSEN** Charles,
—*Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1978.
—*Schœnberg*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
—*Formes sonate*, Arles, Actes Sud, 1993.
—*Aux Confins du sens. Propos sur la musique*, Paris, Seuil, 1998.
—*La Génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Paris, Gallimard, 2002.
- ROUSSET** Jean, « Pour Boris de Schlœzer », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlœzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 37-40.
- RUWET** Nicolas, *Langage, musique et poésie*, Paris, Seuil, 1972.

- RYCKMANS** Pierre, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère*, Traduction et Commentaire du Traité de Shitao, Paris, Hermann, 2000.
- SCHAEFFER** Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHERRER** Jutta, « Du marxisme à l'idéalisme. Une nouvelle lecture de Boulgakov », *Cahiers du Monde russe*, 29/3-4—*Le christianisme russe entre millénarisme d'hier et soif spirituelle d'aujourd'hui*, 1988, disponible via <http://monderusse.revues.org/document/838.html>.
- SCHLÆZER** Boris de,
—*Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1947.
—« Le temps du drame et le temps de la musique » (1947) », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlæzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 163-173.
—« Le statut de l'œuvre musicale », *Synthèses*, Bruxelles, Éditions Synthèses, 1949.
- SCHLÆZER** Boris de, **SCRIABINE** Marina, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- SEVE** Bernard, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.
- SOURIS** André,
—*Conditions de la Musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions de L'Université de Bruxelles, Paris, CNRS, 1976.
—*La Lyre à double tranchant*, Sprimont, Mardaga, 2000.
- SOUVTCHINSKY**, Pierre,
—*Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud, 2004.
—« Igor Stravinsky : la notion de temps et la musique », [paru initialement dans le numéro spécial consacré à Stravinsky de la *Revue Musicale* (Mai-Juin 1939)], *Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 239-252.
- STAROBINSKI** Jean, « Des niveaux de l'œuvre », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlæzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 43-47.
- STAROBINSKI** Jean, « Des niveaux de l'œuvre », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlæzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 43-47.
- STOÏANOVA** Ivanka,
—*Manuel d'analyse musicale. Les Formes classiques simples et complexes*, Paris, Miverve, 1996.
—*Manuel d'analyse musicale. Variations, Sonate, Formes Cycliques*, Paris, Miverve, 2000.
- STRAVINSKY** Igor,
—*Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952.
—*Chroniques de ma vie* (1962), Paris, Denoël/Gonthier, 1971.
- STRICKER** Rémy, *Le Dernier Beethoven*, Paris, Gallimard, 2001.
- TARASTI** Eero,
—*Sémiotique musicale*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1996.
—*Signs of music. A Guide to musical semiotics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2002.
—*La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- TASSIS** Gervaise, « Lectures de Marcel Proust dans l'émigration de l'entre-deux-guerres », *Actes des Premières Rencontres de l'Institut Européen Est-Ouest, La Russie d'Alexandre Ier : Réalités, perceptions, mythes. Parcours de l'émigration, 1917-1945*, Lyon, Institut Européen Est-Ouest, Décembre 2004, p. 415-438, disponible via <http://russie-europe.ens-lsh.fr/IMG/pdf/tassis.pdf>.
- TCHOUGOUNNIKOV** Sergueï, « Le formalisme russe. Entre pensée organique allemande et premier structuralisme », *Protée 3. Cannes Hors Projection, Volume 31, Numéro 2*, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2003, p. 83-97.
- Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965.

- THOUARD** Denis,
—*Sur le Caractère national des langues*, Paris, Seuil, 2000.
—« Compte-rendu de la traduction italienne parue en 1991 : *La Diversità delle lingue*, Introduzione et traduzione a cura di Donatella di Cesare, Premessa di Tullio de Mauro, Bari, Laterza, 1991. », *Archives de philosophie*, disponible via chspm.univ-paris1.fr/transophie/fichiers/humboldtlingue.doc
- TODOROV** Tzvetan,
—*Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
—*L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996.
- TRAUTMANN-WALLER**, Céline, « Langue, mythe et poésie : de la philologie allemande au folklorisme russe », *Journées de travail 2003-2004 de l'UMR 8574 du CNRS : « Transferts culturels »*, Samedi 13 décembre 2003, Paris, École Normale Supérieure, disponible via <http://www.umr8547.ens.fr/Seminaires/Journ-Tranf-13XII3.html>.
- VECCHIONE**, Bernard, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », *La Musique au regard des Sciences Humaines et des Sciences Sociales*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 99-174.
- VERDUSSEN** Marc, « Le fédéralisme belge », disponible via www.unisi.it/ricerca/dip/dir_eco/COMPARATO/verdussen.doc, 2003.
- VINAVER** Michel, « Boris de Schlœzer, éléments d'un portrait », *Cahiers pour un temps. Boris de Schlœzer*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 79-81.
- WANGERMEE** Robert, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre Surréalisme et musique sérielle*, Sprimont, Mardaga, 1995.
- WEINSTEIN** Marc, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- ZWEIG** Stefan, *Amok ou le fou de Malaisie*, Préface de Romain Rolland, Paris, Le Livre de poche, 1991.

Index nominum

A

Abbé Brémond, 158
Accaoui, Christian, 18, 200, 229,
230, 243
Aernouts, A.J., 137
Aguila, Jésus, 130, 243
Albèra, Philippe, 108, 243
Alder, Guido, 19
Aleksandrovna, Marie, 139
Apollinaire, Guillaume, 60
Ariev, Andreï, 92, 94, 243
Aron, Paul, 138, 139, 243
Asafief, Boris, 229, 230
Aucouturier, Michel, 167, 212, 243

B

Baader, Franz von, 205
Bach, Carl Philip Emmanuel, 224
Bach, Jean-Sébastien, 11, 12, 15, 18,
85, 95, 97, 101, 103, 104, 110,
118, 145, 153, 156, 172, 202, 219,
227, 239, 249
Bachelard, Gaston, 118
Bacon, Francis, 39, 79
Bakhtine, Mikhaïl, 190, 191, 211,
212, 233, 243, 250
Baroni, Mario, 108, 243
Barral, Henri, 7
Barthes, Roland, 22, 42, 75, 81, 92,
93, 109, 118, 155, 243
Bartók, Bela, 111
Bauchau, Henri, 9, 243
Baudelaire, Charles, 33, 130
Baudrillard, Jean, 33, 37, 243
Beaufils, Marcel, 101
Beaufret, Jean, 44
Beatles, les, 18
Beethoven, Ludwig van, 13, 14, 17-
19, 41, 45, 49, 65, 66, 72-75, 77,
83-85, 103, 110-113, 123, 214,
215, 221- 228, 240, 243-249
Bene, Carmelo, 231
Benois, Alexandre, 134
Benveniste, Emile, 190

Bergson, Henri, 238
Berio, Luciano, 28, 29, 109, 118,
215, 245
Bideau, Paul-Henri, 200
Blanchot, Maurice, 63, 243
Blavatsky, Helena Petrovna, 168
Bloch, Ernst, 14, 29, 41, 66
Bloch, Marc, 44, 45
Bogatyriv, Piotr, 164
Bologne, Maurice, 137
Bonnard, Pierre, 134
Bonnefoy, Yves, 93, 243
Bosch, Jérôme, 136
Bosseur, Jean-Yves, 228
Boucouchliiev, André, 3, 5, 12-14,
17-23, 45, 46, 49, 66, 72, 73, 83-
88, 91-94, 99, 101, 103, 107-113,
115, 117-122, 128-130, 133, 141,
143, 156, 157, 177-179, 202, 205,
206, 209, 210, 212, 213, 215, 219,
220, 222, 223, 225, 227, 228, 231,
233, 237-241, 243-248, 257
Boucouchliiev, Dora, 120
Boucouchliiev, Jeanne, 7, 145
Boudinet, Gilles, 128, 243
Boulez, Pierre, 17, 87, 99, 101, 103,
108, 109, 119, 129, 130, 144, 154,
156, 160, 173, 176-177, 216, 226,
243
Braeckman, J., 137
Brahms, Johannes, 239
Braque, Georges, 134
Bréal, Michel, 139
Brel, Jacques, 137
Brelet, Gisèle, 176
Breton, André, 138
Brievén, E.-F., 137
Brik, Ossip, 164
Brohm, Jean-Marie, 61, 248
Brown, Earle, 13, 109
Bruckner, Anton, 239
Bruegel, Pieter, 136
Bruhn, Siglind, 7
Brunner, Raphaël, 216, 243

Burgart, Jean-Pierre, 86, 110, 115, 118, 244

C

Cadiou, Martine, 18, 94, 111, 118, 120, 156, 244

Cambon, Fernand, 184, 244

Campa, Véronique, 123, 244

Carlier, Arille, 137

Cartier-Bresson, Henri, 80

Cassier, Maurice, 195

Catherine II née Sophie-Auguste d'Anhalt-Zerbst, 194

Cazaban, Costin, 18, 69, 244

Cézanne, Paul, 131, 134

Chagall, Marc, 131

Chanteloup, Monsieur de, 57

Char, René, 16

Charles, Daniel, 7, 16, 21, 27, 29, 34, 39, 41-44, 49-51, 58, 60, 66, 203, 244, 246

Chauvelin, Jean, 131, 133, 245

Chestov, Léon, 102, 119, 149

Chklovski, Viktor, 86, 92, 94, 163-165, 168, 171-173, 243, 244, 248

Chomsky, Noam, 170

Chopin, Frédéric, 222, 224

Chrzanowska, Aleksandra, 244

Cioran, Emil Michel, 25, 244

Cixous, Hélène, 102

Class, Nicolas, 197-199, 244

Colinet, Paul, 138

Collaer, Paul, 121

Colomb, Christophe, 33

Cooper, Barry, 73, 244

Couvreur, Walter, 137

Crombrugge, Jean van, 137

D

Dachy, Marc, 60, 65, 168, 244

Dantzig, Charles, 235, 237, 244

Danuser, Hermann, 108, 244

Darbon, Laure, 7

Darbon, Nicolas, 7

Debord, Guy, 153

Debussy, Claude, 14, 45, 46, 84, 108, 110, 132, 221, 222, 239

Decarsin, François, 18, 244

Decroupet, Pascal, 86, 87, 101, 244

De Gaulle, Charles, 122

Delacroix, Henri, 158, 176

Deleuze, Gilles, 75, 213-216, 244

Deliège, Célestin, 20, 41, 85-87, 93, 101, 244

Deshays, Daniel, 219, 224, 231-233, 240, 244, 248

Desjardins, Paul, 101, 102

Devaulx, Noël, 93, 244

Diaghilev, Serge, 131, 134

Didi-Huberman, Georges, 45, 244

Dilthey, Wilhelm, 174

Disney, Walt, 35

Divoire, Fernand, 137

Dominique, Natacha, 95

Dostoïevski, Fedor, 149, 155, 190

Dotremont, Christian, 138

Drieu La Rochelle, Pierre, 149

Du Bos, Charles, 101

Duchamp, Marcel, 60, 132

Ducharme, Jean, 17, 23, 46, 107, 109, 110, 112, 117, 118, 243, 244

Dufrenne, Mikel, 15, 16, 39, 50, 57-59, 71, 88, 245

E

Eco, Umberto, 13, 109, 118, 200

Ehrenfels, Christian von, 145

Eikhenbaum, Boris, 86, 163-165, 167, 171, 172, 177, 243, 245, 248

Einstein, Albert, 127

Ellington, Duke, 189

Émery, Eric, 176, 177, 245

Ensor, James, 136

Esclapez, Christine, 5, 12-14, 16, 17, 19, 25, 57, 58, 65, 74, 212, 245

F

Fayt, René, 139, 245

Fernandez, Bernard, 147, 245

Filatoff, Nadia, 131, 133, 245

Fleming, Victor, 24

Focillon, Henry, 88, 157, 206, 209, 213, 216, 245

Fontanille, Jacques, 42, 76, 215, 245

Forest, Fred, 123

Fournier, Bertrand, 72, 245

Francastel, Pierre, 43, 245
Franck, César, 130
Freud, Sigmund, 74
Froidebise, Pierre, 87, 101

G

Gadoffre, Gilbert, 99
Gauguin, Paul, 136
Gautier, Théophile, 33
Genette, Gérard, 155
Gérard, Jacques, 85, 96-98, 100
Gervasoni, Pierre, 29, 245
Giacometti, Pierre, 216
Gide, André, 101, 102, 161
Gil, Marie, 167, 245
Gleizes, Albert, 134
Goemans, Camille, 138
Goethe, Johann von, 86, 112, 173,
174, 178, 183, 193-202, 206, 244,
246, 247
Gogol, Nicolas, 94, 149, 155, 158,
162
Goldmann, Lucien, 201
Gombrich, Ernst, 80, 246
Gontcharova, Natalia, 131, 134
Gould, Jay, 225
Green, Eugène, 102, 212, 246
Grenier, Jean, 15
Guattari, Félix, 213-216, 244
Guénoun, Denis, 201, 202, 246
Guillaume, Paul, 158, 159, 183
Guillot, Matthieu, 72, 246
Gusdorf, Georges, 169, 180, 183,
185, 205-207, 209, 246

H

Habermas, Jürgen, 195
Hagège, Claude, 47, 57, 246
Hamoir, Irène, 138
Hanslick, Edouard, 129
Hauer, Christian, 7, 49, 51, 58, 73,
212, 245, 246
Haussmann, Raoul, 138
Haydn, Joseph, 49, 74, 215, 224, 248
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 145
Heidegger, Martin, 14, 89, 169, 187,
248

Helffer, Pierre Claude, 96
Hénion, Antoine, 105, 246
Henry, Michel, 66, 246
Henry, Pierre, 27,
Héraclite, 171
Herder, Johann Gottfried von, 206
Heurgon-Desjardins, Anne, 101
Hjelmslev, Louis, 170
Hoffmann, Ida, 246
Hopper, Edward, 43
Horta, Victor, 34
Hugo, Victor, 130
Humboldt, Wilhelm von, 178, 193,
195, 196, 246, 250, 257
Husserl, Edmund, 145

I

Iakoubinski, Lev, 164, 172
Indy, Vincent d', 178

J

Jacquot, Jean, 23, 104-106, 118, 121,
129, 246
Jakobson, Roman, 163-165, 167, 173,
245, 246, 249
Jameux, Dominique, 74, 246
Janequin, Clément, 215
Jankélévitch, Vladimir, 14
Jarry, Alfred, 136
Jauss, Hans Robert, 160, 246
Jawlensky, Alexeï von, 132
Jimenez, Marc, 22, 170, 246
Jirmunski, Viktor, 163
Joyce, James, 45, 184

K

Kandinsky, Wassily, 66, 131, 132,
134, 188, 246
Kant, Emmanuel, 58, 61, 185, 193,
198, 211
Kerman, Joseph, 18, 73, 246
Khlebnikov, Vélimir, 163
Kierkegaard, Søren, 44
Klee, Paul, 66, 71, 132, 181, 246
Klimt, Gustav, 74
Kœchlin, Charles, 176
Koffka, Kurt, 145

Kohler, Gun-Britt, 23, 85, 87, 91, 94, 95, 101, 103, 104, 119, 130, 131, 133-135, 144, 145, 149, 150, 154-156, 158-163, 166-168, 179, 180, 194, 246

Kokochkina, Elena, 178, 194, 246

Kremer, Joseph-François, 7, 20, 247

Kristeva, Julia, 87, 247

Kundera, Milan, 158, 159, 247

Kurth, Ernst, 229

L

Lancri, Jean, 51, 247

Langlois, Franck, 141, 142, 176, 247

Larionov, Mikhail F., 131, 134

Le Bœuf, Henry, 121

Le Goff, Jacques, 31, 33, 35, 45, 247

Lecomte, Marcel, 138

Leibowitz, René, 96, 97, 160

Leroi-Gourhan, André, 55, 247

Lessing, Gotthold Ephraïm, 112, 200

Levesque, Charles, 194

Levi-Strauss, Claude, 118, 172, 193

Liechtenhau, Francine-Dominique, 194, 247

Ligeti, György, 215

Linze, Georges, 97

Linze, Jacques-Gérard, 97

Lista, Giovanni, 27, 247

Liszt, Franz, 224, 248

Löwy, Michael, 205, 247

Lucia, Paco de, 37

Lupasco, Stéphane, 69

Lytard, Jean-François, 34-37, 247

M

Macé, Arnaud, 215, 247

Machaut, Guillaume de, 18

Mâche, François-Bernard, 28, 247

Macke, August, 132

Maeterlinck, Maurice, 130

Magritte, Paul, 138

Magritte, René, 15, 120, 127, 138

Mahler, Gustav, 120

Maïakovsky, Vladimir, 134, 163, 164

Malevitch, Kasimir, 134

Mallarmé, Stéphane, 14, 130, 158, 161, 163

Malraux, André, 96, 101, 122, 247

Mandelstam, Osip, 92, 164

Marc, Franz, 132

Mariën, Marcel, 138

Marinetti, Filippo Tommaso, 27, 133

Marsan, Hugo, 76

Martin, Jean-Paul, 29

Martin, Jean-Hubert, 28

Martin du Gard, Roger, 101

Matisse, Henri, 131

Mauriac, François, 101

Maurois, André, 101, 102

Mauron, Charles, 158

Melville, Herman, 63

Merleau-Ponty, Maurice, 43, 58, 59, 158, 159, 169, 183, 186-188, 200, 247

Mesens, Edouard L. Théodore, 138

Messiaen, Olivier, 154, 216, 243

Michel, Pierre, 228

Molino, Jean, 108, 220, 247

Monelle, Raymond, 20, 247

Monteverdi, Claudio, 110, 215

Moore, Thomas, 27

Morin, Edgar, 35, 36, 76, 162, 199, 247

Mozart, Wolfgang Amadeus, 18, 49, 74, 83, 214, 224, 224, 248

Murat, Laure, 24, 247

N

Nattiez, Jean-Jacques, 19, 20, 41, 43, 44, 220, 243, 244, 247

Neuhuys, Paul, 137

Nicolas II, SM, 132, 133

Nicolas, François, 20, 41, 86, 87, 101, 109, 210-212, 244, 247

Nietzsche, Friedrich, 145, 155, 169, 193, 217, 247

Nivat, Georges, 163, 167, 247

Nora, Tia de, 41, 73, 247

Nougué, Paul, 120, 121, 138

O

Ohana, Maurice, 215

P

Pablo, Luis de, 93, 94

Pansaers, Clément, 137, 138
 Pasternak, Boris, 164
 Paulhan, Jean, 128, 158, 176
 Perrin, Claude, 248
 Perse, Saint-John, 13
 Petitot, Jean, 112, 161, 185, 187, 193,
 195, 197-200, 248
 Petrucciani, Michel, 189
 Picabia, Francis, 60
 Picon, Gaëtan, 95, 96, 117, 118, 122,
 135, 145, 155, 158-161, 163, 248
 Pierre, SM, dit le Grand, 142, 194
 Piles, Roger de, 51
 Pirotte, Jean, 137
 Platon, 94, 187
 Poincaré, Henri, 127
 Poirier, Alain, 17, 18, 23, 34, 45, 46,
 84, 87, 93, 94, 106-111, 115, 118-
 120, 122, 130, 141, 156, 212, 248
 Polivanov, Lev, 164
 Potebnja, Alexander, 165, 166, 178,
 194, 195, 246
 Pouchkine, Alexandre, 102
 Poulet, Georges, 92, 93, 155, 179,
 248
 Pousseur, Henri, 99, 103, 248
 Poussin, Nicolas, 57, 59, 71
 Prokofiev, Serge, 131, 141, 149
 Propp, Vladimir, 167, 193, 197
 Proust, Marcel, 158, 161, 177, 249
 Prunières, Henri, 87, 132, 149

R

Rabelais, François, 27
 Ramaut-Chevassus, Béatrice, 34, 248
 Rancière, Jacques, 202, 211, 248
 Ratner, Leonard G., 49, 248
 Renoir, Pierre Auguste, 131
 Revault d'Allonnes, Olivier, 13, 21,
 49, 72-75, 85, 219, 222, 224-227,
 233, 240, 248
 Ricardo, David, 137
 Richard, Albert, 98
 Richard, Jean-Pierre, 155
 Richon, Catherine, 231, 248
 Riceur, Paul, 25, 27, 44, 50, 61, 74,
 173-175, 186, 190, 213, 248
 Riemann, Hugo, 229

Rimbaud, Arthur, 130, 163
 Robel, Léon, 86, 248
 Rodin, Auguste, 130
 Rodolphe, SM l'Archiduc, 73
 Rohmer, Eric, 83, 84, 210, 248
 Rolland, Romain, 117, 250
 Rosen, Charles, 13, 20, 49, 214, 219,
 224, 225, 233, 241, 248
 Rousseau, Jean-Jacques, 27, 131
 Rousset, Jean, 150, 155, 248
 Roux de Bézieux, Chantal, 13
 Russolo, Luigi, 27
 Ruwet, Nicolas, 20, 173, 248
 Ryckmans, Pierre, 76, 79, 248

S

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 179
 Sartre, Jean-Paul, 158, 159
 Satie, Erik, 14, 27
 Saussure, Ferdinand de, 170, 172,
 178, 246
 Savitzky, Petr, 142
 Scarlatti, Domenico, 224
 Schaeffer, Jean-Marie, 169, 187-189,
 198, 246, 249
 Schaeffer, Pierre, 27
 Schakovskoy, Zinay de, 142
 Scheffner, André, 101
 Scherrer, Jutta, 249
 Schiffrin, Jacques, 102
 Schiller, Friedrich von, 195, 197,
 211, 248
 Schlegel, August Wilhelm, 183, 206
 Schlegel, Friedrich, 184, 244
 Schlœzer, Boris de, 3, 5, 7, 11-15,
 20, 23, 57, 83, 85-88, 91-105, 107-
 110, 112, 115, 117-122, 127-131,
 133, 135, 139, 143-145, 149-151,
 153-163, 165, 166, 168-180, 183-
 190, 193, 194, 200-202, 205, 206,
 209-212, 219-223, 225-230, 233,
 237-241, 243-246, 248-250, 257
 Schlözer, August Ludwig von, 194
 Schoenberg, Arnold, 74, 108, 132,
 143, 160, 224, 248
 Schopenhauer, Arthur, 65
 Schreurs, Fernand, 137
 Schubert, Franz, 239

- Schumann, Robert, 75, 222, 224, 243, 248
- Scriabine, Alexandre, 94, 104, 133, 149, 154, 155, 163, 168, 176
- Scriabine, Marina, 12, 57, 95, 99, 249
- Sève, Bernard, 18, 46, 209, 210, 211, 247, 249
- Severino, Emanuele, 14
- Smith, Adam, 137
- Souriau, Etienne, 101
- Souris, André, 3, 5, 12, 14, 15, 20, 21, 23, 83-87, 91-95, 97-101, 104-110, 112, 117, 118, 120-123, 127-130, 133, 136-140, 143, 153, 154, 177, 179, 183, 193, 194, 202, 205, 206, 209, 210, 212, 213, 219-225, 227, 228, 230, 233, 237-241, 249, 257
- Souvchinsky, Pierre, 119, 120, 130, 132, 141, 142, 144, 145, 176, 177, 188, 249
- Staline, Joseph, 135
- Starobinski, Jean, 92, 93, 155, 249
- Steiner, Rudolf, 199, 246
- Stockhausen: Karlheinz, 17, 108, 109
- Stoianova, Ivanka, 21, 85, 219, 224, 227, 228, 229, 230, 233, 238, 249
- Stravinsky, Igor, 13, 17, 84, 88, 94, 104, 108, 110, 121, 142, 155, 173, 176, 177, 221, 222, 243, 249
- Stricker, Rémy, 73, 77, 249
- T
- Tanaka, Atsuko, 123, 244
- Tarasti, Eero, 7, 20, 249
- Tardieu, Jean, 102
- Tarentino, Quentin, 35
- Tassis, Gervaise, 177, 178, 249
- Tati, Jacques, 231
- Tatline, Vladimir, 134
- Tchekhov, Anton, 149
- Tchougounnikov, Sergueï, 161, 163, 164, 171, 172, 193, 196, 197, 249
- Thouard, Denis, 195, 196, 249
- Todorov, Tzvetan, 125, 141, 143, 144, 163, 173, 174, 178, 191, 193, 197, 198, 199, 202, 244-246, 249, 250
- Tolstoï, Léon, 102, 155, 177
- Tomachevski, Boris, 164, 167
- Tourgueniev, Ivan, 102
- Trautmann-Waller, Céline, 250
- Troll, Wilhelm, 193
- Trotsky, Léon, 167
- Troubetzkoy, Nikolay, 142
- Tynianov, Iouri, 86, 163, 164, 165, 166, 167, 243, 248, 250
- Tzara, Tristan, 138, 168
- U
- Ubac, Raoul, 138
- Uhl, Magali, 61, 248
- V
- Valéry, Paul, 61, 101, 102, 161, 167, 187, 200
- Van der Elst, Jo, 137
- Van Eyck, Jan, 136
- Van Gogh, Vincent, 136
- Vecchione, Bernard, 7, 216, 250
- Vélasquez, Diego, 79
- Velikovitch, 39
- Verdussen, Marc, 137, 250
- Verlaine, Paul, 130, 163
- Veyne, Paul, 43, 44
- Vilar, Pierre, 138
- Vinaver, Michel, 7, 93, 96, 151, 250
- Vinokour, Grigori, 164
- Voltaire, François Marie Arouet dit, 131
- W
- Wangermée, Robert, 23, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 104-107, 118, 120, 121, 138, 143, 250
- Webern, Anton, 239
- Wehrmeier, Andreas, 163
- Weinstein, Marc, 86, 163, 164, 166, 250
- Wertheimer, Max, 145
- Wittgenstein, Ludwig, 74
- Woolf, Virginia, 215
- Z
- Zweig, Stefan, 117, 250

Table des matières

<i>Remerciements</i>	7
<i>Préface</i>	11
<i>Au début</i>	17
<i>I. Un autre regard.</i>	25
1. À propos de l'altérité.	33
2. À propos du regard.	41
3. Une autre musicologie.	49
<i>II. Pour une esthétique de la rencontre.</i>	57
4. La rencontre.	65
5. La transformation de la parole en société.	71
6. « Lisez l'histoire et le tableau... ».	79
<i>III. « Les découvreurs » :</i>	
<i>Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliev.</i>	83
7. À voix(es) croisées : des hommes de parole.	91
8. Itinéraire de voix(es) croisées : des hommes dépaysés.	117
9. Itinéraires européens :	
Paris, Moscou, Saint-Pétersbourg, Bruxelles, Sofia.	127
<i>IV. « L'abeille qui bourdonne » : Boris de Schlœzer.</i>	149
10. L'Introduction à Jean-Sébastien Bach :	
entre symbolisme et formalisme.	153
11. La forme musicale n'est-elle que structure ?	183
12. « De l'Oural à l'Atlantique » : De Schlœzer à Goethe via Humboldt.	193
<i>V. Unité et diversité.</i>	205
13. La musique comme parole.	209
14. Un programme de prospection.	219
15. Des paroles...	237
<i>Bibliographie</i>	243
<i>Index nominum</i>	251
<i>Table des matières</i>	257

