

P i e r r e - H e n r y F r a n g n e

Introduction

Boris de Schlœzer, le « moi mythique » et la question de l'auteur

Dans un texte de 1979, Georges Poulet, l'ami de Boris de Schlœzer depuis 1950, parcourt l'œuvre de l'auteur de *l'Introduction à J.-S. Bach* en constatant que la question de l'auteur y est centrale et récurrente¹. Comme un thème indéfiniment repris, modifié et varié, la notion d'auteur au double sens de créateur original d'une part et au sens d'autorité et de valeur d'autre part, y apparaît toujours comme problématique et étonnante au sens fort, philosophique et grec du terme. Boris de Schlœzer aurait ainsi posé et interrogé la notion dans son aspect à la fois mouvant, nécessaire, critique et aporétique. Et cette position ou cette interrogation aurait été effectuée avec d'autant plus de force et de lucidité que, dans tous les aspects de son œuvre de philosophe, d'esthéticien, de critique, de musicologue, de traducteur et même d'écrivain, Boris de Schlœzer a toujours réfléchi de façon systématique (et non occasionnellement) sur lui-même et sur le travail qu'il réalisait. Réfléchir sur telle ou telle œuvre, sur tel ou tel auteur, fut toujours pour lui réfléchir sur le statut et la nature de l'auteur en général ainsi que réfléchir sur lui-même comme auteur.

Georges Poulet nous amènerait ainsi à penser que la question de l'auteur pourrait être le principe recteur de l'œuvre de Boris de Schlœzer et comme son monogramme comme dirait Merleau-Ponty, c'est-à-dire, non la détermination principale du portrait psychologique et historique d'un individu particulier, mais l'*archè* ou le geste d'une intuition théorique se répétant, se déployant et s'approfondissant d'œuvre en œuvre. De cette façon, Georges Poulet nous indiquerait

• 1 – Georges POULET, « Boris de Schlœzer », dans *Boris de Schlœzer, Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 29 sq.

la méthode de l'analyse critique qu'il décrit au début des actes du très célèbre colloque de Cerisy tenu en 1966 *Les Chemins actuels de la critique*, colloque au sein duquel Boris de Schloezer alors âgé de 85 ans (3 ans avant sa mort) proposa une conférence intitulée « L'œuvre, l'auteur et l'homme » au milieu d'autres communications d'intellectuels bien plus jeunes que lui, d'au moins 30 ans pour la plupart : Yves Bonnefoy, Gérard Genette, Paul de Man, Serge Doubrovsky, Jean-Pierre Richard, René Girard, etc. Quelle est cette méthode que je reprendrai pour moi-même ?

Georges Poulet dit la tenir de Proust introduisant en 1906 sa traduction de *La Bible d'Amiens* de Ruskin, mais elle est très ancienne puisqu'on la trouve au principe de l'exégèse biblique selon Saint Thomas écrivant : « telle vérité qui est livrée en un passage de l'Écriture sous le voile d'une métaphore apparaît clairement ailleurs² ». Dans cette perspective impliquant que lire, c'est relire et comparer, Proust écrit :

« Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre. Or, en causant une fois avec une personne, on peut discerner des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. Pour un écrivain, pour un musicien ou pour un peintre, cette variation des circonstances qui permet de discerner, par une sorte d'expérimentation, les traits permanents du caractère, c'est la variété des œuvres³. »

Ainsi, dans l'art d'examiner une œuvre, « il n'y a de connaissance que grâce à une reconnaissance⁴ », que grâce à une sorte de mémoire, de récapitulation unifiante, que grâce à « une lecture retrouvée et refaite » où s'échangent et s'éclairent réciproquement le commencement, le milieu et la fin.

Or que se joue-t-il du commencement à la fin de l'œuvre de Boris de Schloezer et sur plusieurs modalités très différentes : des ouvrages monographiques portant le nom des auteurs sur lesquels il réfléchit – Scriabine, Gogol, Jean-Sébastien Bach –, jusqu'au roman publié l'année même de sa mort, *Mon nom est personne* ? Il faut répondre : la question de l'auteur, de ses difficultés, de ses modes d'être, de son expression et de son implication ; et surtout la thèse selon

• 2 – SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Prima pars, qu. 1, art. 9, ad tertium, Édition Revue des Jeunes, t. 1, 1925, p. 56. Cité sous une autre traduction par Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Points/Seuil, 1998, p. 78 : « Il n'est rien qui soit transmis de manière cachée en un lieu de la sainte Écriture qui ne soit exposé ailleurs de manière manifeste. »

• 3 – Marcel PROUST, préface à *La Bible d'Amiens* de John Ruskin, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 11.

• 4 – *Ibid.*, p. 21.

laquelle, pour la critique de tous les arts comme pour la lecture des philosophes et des savants ou même pour le travail de traduction, la considération de l'auteur comme personne vivante, concrète, déterminée psychologiquement et historiquement, n'a pas de pertinence absolument et en elle-même, et qu'elle doit aller vers sa disparition comme une sorte « d'obstacle épistémologique » (Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, 1938). Ce qui doit disparaître, ce n'est pas tellement l'auteur comme la cause efficiente, prochaine et présumée de l'œuvre, mais l'idée selon laquelle l'œuvre se réduit à n'être que le simple effet de la personne de l'auteur et de son temps : l'indice et l'icône à la fois, c'est-à-dire le reflet ou le portrait. Ce qui doit apparaître alors, c'est un autre auteur, un auteur non présumé par l'œuvre (dont on ne se débarrassera pas) mais au contraire posé par elle et que l'auteur disparaissant doit construire parce qu'il construit l'œuvre. Cet auteur coupé de sa vie concrète mais pas de ses intentions et de son expression, est un être de raison et c'est celui-là que le récepteur doit penser en pensant la logique interne de l'œuvre, c'est-à-dire sa forme. Ces deux auteurs, Proust les a célèbrement identifiés dans son *Contre Sainte-Beuve* que Boris de Schloëzer a connu dans son édition posthume de 1954, sous la forme de deux « moi » qui sont comme la réminiscence de la distinction du moi profond et du moi superficiel de la fin du second chapitre de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Henri Bergson : « le moi réfracté et par là même subdivisé qui se prête aux exigences de la vie sociale » et qui est « l'ombre » du moi profond ; le « moi réel, le moi concret⁵ » fait « de fusion et d'organisation⁶ ».

« L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui [...] consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, [...], d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collectionner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu [...], cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pourrions y parvenir. [...]. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous la forme

• 5 – Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1959, p. 92.
 • 6 – *Ibid.*, p. 85.

d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur⁷. »

L'auteur est donc une figure ou une instance qui n'est jamais donnée et qui, de ce fait, s'instaure par l'œuvre achevée et autonome. C'est par elle que le lecteur reçoit et interprète le texte ou l'œuvre dans son effort pour mettre à distance la personne psychologique que par ailleurs il est aussi. Si l'auteur s'instaure, alors le récepteur doit s'instaurer lui-même aussi comme récepteur actif et herméneute. Tous les deux ne sont pas des entités originaires, figées, monolithiques ou infrançigibles. Ils sont des processus qui supposent mouvement et auto-scission d'un côté, invention et création de soi d'un autre côté, ce que Schloëzer rappelle en 1966 en citant à la fois Montaigne et Jules Lequier (le seul philosophe breton. Cripure le héros du *Sang Noir* de Louis Guilloux a fait une thèse sur Lequier) : « Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres⁸. » « Faire, non pas devenir, mais faire et en faisant SE FAIRE⁹. »

La notion d'auteur, tout à fait indispensable pourtant parce qu'une œuvre est nécessairement et indépassablement intentionnelle et attachée à une personne, est donc bien une notion critique :

- a. D'abord, parce qu'elle est processuelle et que le processus en lequel elle consiste, jamais complètement achevé, prend nécessairement la forme d'un cercle qui est celui de la réflexion et de l'auto-construction ;
- b. Ensuite parce qu'elle est un instrument de lecture, de compréhension et d'interprétation de la part du récepteur, pris lui aussi dans sa propre circularité et sa propre processualité ;
- c. Ensuite toujours, parce que cette compréhension et cette interprétation refusent un sens fondamental et originel de l'œuvre qui serait sis dans les intentions inaugurales de l'auteur ;
- d. Enfin, parce qu'elle met à distance, sans que cette mise à distance aille jusqu'à un complet effacement, l'artiste concret et réel, ses pensées intimes et le contexte social, historique, dans lequel il vit et il crée.

C'est en réfléchissant sur des auteurs singuliers (dans la critique d'art, dans l'esthétique et la traduction), sur l'auteur en général et sur lui-même comme

⁷ – Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 126-127.

⁸ – Michel DE MONTAIGNE, *Les Essais*, livre II, chap. 18, Paris, PUF, 1965, p. 665.

⁹ – Jules LEQUIER, *La Recherche d'une première vérité*, Paris, PUF, 1993, p. 72.

auteur, c'est en dépliant leur problème, que Schloëzer s'est fait ou instauré auteur et qu'il en constitue un pour nous : à savoir un *moi* qui n'est : *a*) ni psychologique, ni principal ou substantiel ; *b*) ni entièrement séparé du milieu historique, ni complètement immergé en lui ou en ses interactions avec lui ; *c*) ni absolument souverain ou démiurgique, ni totalement aboli ou débordé par le fonctionnement du langage qu'il utilise ou par la consistance concrète, intellectuelle et matérielle de l'œuvre.

L'auteur selon Schloëzer se situe dans l'ensemble de ces suspens au creux d'une philosophie du sujet et de sa liberté auquel il demeure profondément attaché mais dont il devine les difficultés par le projet qu'il se donne de ce que l'on pourrait appeler avec Genette une métacritique. Cette métacritique n'est pas une critique empirique interprétant une œuvre particulière considérée comme l'expression d'une subjectivité particulière sise dans une époque, une société ou une culture particulière. Elle est, dans le déploiement même de son effort de compréhension, une réflexion sur elle-même qui suppose une certaine idée de l'œuvre, de sa réception et de l'art, idée qu'elle se donne pour tâche de déplier. À rebours du romantisme qui déplaça « l'attention des formes et des genres (attention qui la première fut celle d'Aristote) vers des individus créateurs et qui produisit, comme chez Sainte-Beuve de façon paradigmatique, une psychologie de l'œuvre¹⁰ » impliquant le « dialogue d'un texte et d'une psychè consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptrice », la critique théorique schloëzérienne porte son attention sur la nature et sur les fonctionnements de l'œuvre musicale en deçà ou au-delà de la particularité psychologique de son auteur, de la particularité des conditions historiques de son émergence et même de la particularité du système de relations, de différences et de significations en lequel une œuvre consiste. Au cœur de cette métacritique, Schloëzer oscille entre un formalisme, une sorte de structuralisme qui est un objectivisme, et un psychologisme sensible qui revient toujours parce que l'art possède une nature profondément expressive, et la musique plus particulièrement, dans la mesure où elle n'a pas de fonction représentationnelle et, qu'en conséquence, elle possède (dans le vocabulaire schloëzerien) un sens immanent mais pas de signification transcendante.

Cette oscillation fait de son œuvre un lieu de passage analogue à ce lieu de passage qu'est aussi son propre moi d'auteur se déployant sur 50 années d'écriture, ce moi d'auteur analogue aussi à celui qu'il reconnaît dès 1923 au sein d'une longue étude parue dans la *Revue musicale* consacrée à Stravinsky et

• 10 – Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.

que Jacques Rivière et Charles Du Bos discutèrent peu après. Parlant du *Sacre du printemps* et de *Petrouchka*, Schloezer écrit :

« Il ne s'agit pas de description ici, ni d'évocations par analogie, ni de nos états de conscience vis-à-vis des choses, mais d'une transposition musicale de la réalité vivante, agissante : les choses s'inscrivent ici "*sub specie musicae*". De même que pour un subjectif sentimental du type Schumann, tout ce qu'il sent en lui, tout ce qui s'épanche de lui possède une existence sonore, de même, pour un réaliste du type de Stravinsky, les choses, leurs rapports, leurs actions possèdent une valeur sonore : on pourrait dire que le "moi" du compositeur n'intervient ici que pour opérer cette transposition aussi fidèlement que possible ; ce "moi", – c'est un lieu de passage où la réalité prend musicalement corps. C'est ainsi que la danse sacrée n'est nullement la description ou l'expression des affres de la strangulation [...], mais la transposition directe d'un certain acte sonore ; et une fois qu'il s'inscrit sur ce plan, cet acte n'a plus qu'une signification musicale ; c'est une page de musique pure [...]. Cet épisode est indépendant des gestes et des sentiments d'angoisse qui lui ont donné naissance [...] ¹¹. »

Ce texte de 1923 est le résultat d'un travail entrepris par Boris de Schloezer l'année même de son immigration en France en 1921 et qu'il publia le 1^{er} juin dans la *Revue musicale* ¹². L'article est intitulé « Psychologie et musique ». Il tente de penser deux idées :

- a. « Une symphonie de Beethoven, une théorie de Bergson, une statue de Rodin, un tableau de Cézanne, toute œuvre humaine est expressive et nous révèle directement l'homme qui l'a conçue ¹³ » ;
- b. Les œuvres possèdent une « certaine signification psychologique puisqu'elles ont été conditionnées psychologiquement, mais cet aspect psychologique n'est considéré ici que comme secondaire, inférieur ». Il est « la marque, la tare de leur naissance terrestre » : « un tableau n'est pas seulement la manifestation d'un certain tempérament, c'est un objet qui existe par lui-même, qui possède son autonomie, sa signification propre ¹⁴ ». Cette autonomie et cette signification se trouvent encloses dans ce que Schloezer appelle « sa forme ¹⁵ » qui est génétiquement enracinée

• 11 – Boris de Schloezer, *Comprendre la musique*, Rennes, PUR, 2011, p. 379-380.

• 12 – *Ibid.*, p. 93 sq.

• 13 – *Ibid.*

• 14 – *Ibid.*, p. 94.

• 15 – *Ibid.*, p. 95.

dans le processus expressif mais qui ne saurait se ramener ou se réduire à la « source psychologique¹⁶ » dont cette autonomie et cette signification sont sorties, c'est-à-dire à la fois nées d'elle et extirpées ou émancipées d'elle.

Dans la musique, il en va de même, et de façon plus cruciale encore, étant donné que, ne représentant rien, elle semble s'apparenter « plus intimement que l'œuvre plastique à la source psychologique dont elle découle. » Si l'on ne veut pas faire de la musique de simples « cris, soupirs ou gémissements¹⁷ », il faut la considérer comme « une œuvre esthétique », « indépendante du milieu dont elle est issue » comme le « palmier qui est bien le produit du sol et du soleil africain, mais qui est une chose absolument distincte des facteurs qui ont concouru à sa formation ». De ce fait, comme le palmier, l'œuvre « se résout en ses propres éléments qui n'ont rien de commun avec les facteurs¹⁸ » qui l'ont rendu possible. Bien que nourrie par les sensations, les émotions, les désirs, les pensées de celui qui la crée, l'œuvre musicale qui ne pourrait exister sans ces émotions et ces pensées, « porte en elle sa propre loi »¹⁹. C'est la raison pour laquelle devant ce que Boris appellera plus tard « le cas Schubert » ou le « problème Schubert » il n'y a pas à être surpris

« de ce que ce Schubert dont nous connaissons la vie terne, le caractère faible, les amours ordinaires et l'intelligence moyenne, ait pu écrire des pages admirables. Mais d'où vient notre surprise devant la brisure que l'on constate entre Schubert et son œuvre ? Uniquement de cette idée préconçue et fautive que pour pouvoir écrire ces pages chargées de souffrance, il a dû souffrir en proportion²⁰ ».

L'œuvre n'est donc pas le portrait de son auteur, « portrait simplement plus ou moins arrangé, embelli, sublimé même, mais dont on peut encore découvrir la ressemblance²¹ ». L'œuvre est plutôt son ombre portée pourrait-on dire, c'est-à-dire son image dissemblable transportée à distance ; sa transposition métaphorique ou épiphorique sur un plan où n'existent plus que des sentiments et des formes esthétiques. Ce qui fait l'artiste, ce n'est donc pas une grande émotivité ou intelligence ou culture, c'est ce Schloezer appelle une « *vis formativa*²² », une puissance de transformation d'un état de conscience (c'est le cas de Schumann

-
- 16 – *Ibid.*, p. 94.
 - 17 – *Ibid.*, p. 100.
 - 18 – *Ibid.*, p. 96.
 - 19 – *Ibid.*, p. 99.
 - 20 – *Ibid.*, p. 105.
 - 21 – *Ibid.*, p. 103.
 - 22 – *Ibid.*, p. 105.

dans le texte de 1923) ou d'un état de choses (c'est le cas de Stravinsky) en un objet qui possède son existence, sa forme et sa logique artistiques propres : « une faculté d'objectivation » que Proust, encore une fois, aurait parfaitement vue en écrivant ces lignes extraites d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* que Schlœzer cite lui-même²³ :

« Le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer [...]. Ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante [...], mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement [...], s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété²⁴. »

Le moi de l'auteur est donc bien un entre-deux et un lieu de passage. Il est celui d'un homme qui « cesse de vivre pour lui-même » au profit de la forme de l'œuvre ou de l'œuvre comme forme en son fonctionnement intrinsèque, c'est-à-dire en son sens qui n'est pas seulement intérieur à la forme musicale mais qui *est* la forme musicale elle-même²⁵. Ce sens, Schlœzer le nommera « spirituel » dans le livre de 1947 consacré à J.-S. Bach, non pas parce qu'il renverrait à d'obscures réalités suprasensibles mais parce qu'il souhaite le distinguer du sens qu'il appelle « rationnel » (qui est un contenu que l'on pourrait dire sans l'œuvre à l'aide du langage nécessairement représentationnel et communicationnel) et du sens qu'il appelle « psychologique » qui est tout imprégné de sentiments et d'émotions subjectifs immédiatement vécus par l'auditeur ou par l'auteur²⁶.

Comme toute œuvre d'art, l'œuvre musicale est une « réalité idéale²⁷ » qui existe par et pour la pensée construisant, ordonnant et comprenant des structures qui sont les déterminations objectives de l'œuvre en sa dimension « ontique » pour utiliser un mot d'Étienne Souriau²⁸. En un sens comparable à celui que pense Roman Ingarden, l'œuvre d'art musicale n'est pourtant pas réelle au sens

• 23 – *Ibid.*, p. 106.

• 24 – *Ibid.*, p. 111.

• 25 – Boris de SCHLÖZER, « L'œuvre, l'auteur et l'homme », colloque de Cerisy *Les Chemins actuels de la critique*, 10/18, 1966, repris dans *Boris de Schlœzer, Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Pompidou et Pandora Éditions, 1981, p. 114.

• 26 – Boris de SCHLÖZER, *Introduction à J.-S. Bach*, Rennes, PUR, p. 24, p. 225 sq., p. 239 sq.

• 27 – *Ibid.*, p. 60.

• 28 – Étienne SOURIAU, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 49.

des choses matérielles du monde physique, mais elle est réelle comme objet intentionnel non réductible à ses données physiques, aux états de conscience de son auteur, aux états de consciences enfin de son récepteur. Sa réalité formelle et structurelle fait d'elle un tout (*holos*), un ordre (*taxis*), une totalité systématique (*sunthésis*) qui est intemporelle bien qu'elle se déploie dans le temps. Elle est une forme réelle intellectuellement pensable mais sans que cette forme soit, ni un ensemble des propriétés abstraites, ni un type général séparé de ses instances concrètes et matérielles. Cette forme n'a pas de dehors. Comparable, chez Schloëzer²⁹ comme chez Aristote d'ailleurs³⁰, à un organisme vivant qui contient en lui-même son propre principe de repos et de fixité, elle est, selon l'expression de Schloëzer, un « tout fermé³¹ » et indépendant. Ainsi, contre la démarche que Sartre met en place avec son étude sur Baudelaire publiée aussi en 1947³², cette clôture et cette rupture de l'œuvre eu égard à tout ce qui pourrait en déterminer le sens (données sociales et culturelles, parcours individuel, genèse psychologique³³) engendrent une analyse³⁴ ne cédant rien au biographique, à l'historique et au psychanalytique :

« *l'histoire d'une œuvre*, la façon dont elle a été faite dans le temps n'a rien à voir avec *l'histoire qu'est l'œuvre*, avec la structure de ce devenir qu'elle constitue³⁵ ».

Et, en 1956, dans un texte sur Arthur Honegger, Boris de Schloëzer enfonce le clou :

« Il n'y a aucune commune mesure entre l'homme et l'artiste. Nous répugnons à l'admettre, étant convaincus que le langage, qu'il soit poétique, musical, pictural, n'a d'autre fonction que de communiquer ce qui préexiste déjà sous quelque aspect, en le transposant bien entendu, en le sublimant, et qu'en conséquence, bien qu'elle le médiatise, l'œuvre est tout de même à l'image de l'homme. Toute la critique [...], implicitement

• 29 – Boris de Schloëzer, *Introduction à J.-S. Bach*, *op. cit.*, p. 72.

• 30 – Aristote, *Poétique*, chap. 7, 50b 34 sq.

• 31 – Boris de Schloëzer, *Introduction à J.-S. Bach*, *op. cit.*, p. 73.

• 32 – Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947. Sartre continuera son projet avec le *Saint Genet comédien et martyr* (1952) et *L'idiot de la famille* (1971 et 1972).

• 33 – Boris de Schloëzer, *Introduction à J.-S. Bach*, *op. cit.*, p. 79.

• 34 – Analyse qui relève moins du démontage que de la saisie d'une allure d'ensemble, d'une « phrase » dit souvent Schloëzer mouvante et profondément liée. Voir *Introduction à J.-S. Bach*, *op. cit.*, p. 254.

• 35 – Boris de Schloëzer, *Introduction à J.-S. Bach*, *op. cit.*, p. 127. Sur la définition de l'œuvre musicale comme « histoire », voir aussi p. 232.

sinon explicitement, ne part-elle pas de ce postulat, en dépit de quelques voix discordantes, celles de Proust entre autres³⁶ ? »

Le formalisme qui veut tuer tout psychologisme contient cependant un danger dont Schloëzer a conscience dès les années 20 et qui n'empêchera pas les jeunes collègues qui discutent avec lui en 1966 de déclarer, emportés sans doute par leur jeunesse, « la mort de l'auteur » selon la célèbre formule de Roland Barthes³⁷. Le danger est que « l'auteur cessant de vivre pour lui-même », cesse de vivre tout court et disparaisse derrière la forme qu'il a fait advenir. Et ce danger est d'autant plus grand que, derrière la forme, se déploie ce qui consomme un peu plus la disparition de l'auteur, à savoir l'océan des structures impersonnelles du langage, de l'écriture, de la culture. Mais Boris de Schloëzer qui a lu les formalistes russes bien avant qu'ils ne soient introduits en France, qui connaît aussi l'anthropologie contemporaine, ne va jamais jusque-là : jusqu'à cette formule hyperbolique de Gérard Genette au colloque de Cerisy de 1966 qui énonce :

« L'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui. En ce sens, il nous paraît évident que le critique ne peut se dire pleinement critique s'il n'est pas entré lui aussi dans ce qu'il faut bien appeler le vertige [...], le jeu captivant et mortel, de l'écriture. Comme l'écrivain – comme écrivain – le critique ne se connaît que deux tâches, qui n'en font qu'une : écrire, se taire³⁸. »

Cette formule fait d'ailleurs écho à celle de *Figures I* où Genette, fasciné par « La bibliothèque de Babel » et « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » les deux contes borgesiens de *Fictions*, réduit à rien, et la notion d'auteur et celle de récepteur :

« Borges redit, ou dit, à sa manière, que la poésie est faite par tous, non par un. Pierre Ménard est l'auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l'est. Tous les auteurs sont un seul auteur parce que tous les livres sont un seul livre, d'où il suit encore qu'un seul livre est tous les livres³⁹. »

• 36 – Boris DE SCHLÖEZER, *Comprendre la musique*, Rennes, PUR, 2011, p. 107.

• 37 – Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

• 38 – Gérard GENETTE, « Raisons de la critique pure », *Figures III*, Paris, Seuil, 1969, p. 22.

• 39 – Gérard GENETTE, *Figures I*, op. cit., p. 132.

Plus raisonnable, Schloezer refuse cette utopie et l'alternative génétiques – belles mais très confuses au fond – au sein desquelles l'auteur disparaît, soit dans l'anonymat du langage, soit dans le silence du désœuvrement. Car, si le moi de l'auteur est un lieu de passage, c'est qu'il n'est pas dissous dans l'œuvre, c'est qu'il est, selon Schloezer, le lieu d'une oscillation ou d'un suspens par lesquels sa personne réelle disparaît mais perdure nécessairement aussi dans la forme qu'il fabrique et qu'il rend possible. L'œuvre est alors comme l'incarnation formelle de l'auteur et elle peut d'ailleurs être elle-même considérée comme une personne singulière ainsi que l'ont reconnu également, chacun à leur manière, Bergson, Ingarden et Souriau⁴⁰. Le formalisme schloezerien, si souvent, hautement, souverainement proclamé par lui, n'est donc pas absolu comme on le verrait par exemple à la lecture du premier chapitre de son *Stravinsky* de 1929 ou de son *Gogol* de 1932 qui montre un écrivain « toujours resté fidèle à lui-même », « qui s'est fait du dedans » et pour lequel, la correspondance le prouve indique Schloezer, « les événements extérieurs – voyages, rencontres diverses, amitiés, lectures –, n'ont servi qu'à dégager son visage, qu'à l'accuser davantage sans rien lui ajouter⁴¹ ». Le visage ici a nécessairement deux sens : le sens concret biographique qui s'efface sans disparaître derrière le visage formel de l'œuvre, comme les deux moi de Proust et les deux moi de la fin de l'*Introduction à J.-S. Bach*, le moi « naturel » ou psychologique et le moi « mythique ». Mais ces deux mois ou ces deux visages, comme l'indique Bergson du moi profond et du moi superficiel, ne naissent pas d'une opération de dédoublement de la personnalité. Ils ne sont que les deux « aspects » d'un même moi, d'une même personne ou d'une même subjectivité qui se forme en formant, qui parcourt un chemin de médiation étant lui-même, à la fois, un chemin de fabrication de l'œuvre et de soi.

Ce *soi-même* plus que ce *moi-même* (cette *ipséité* plus que cette *mêmeté* puisqu'ici, la subjectivité passe par le détour, par l'extériorité et par la contrainte de la forme) est ce que l'on peut véritablement *imputer* à l'auteur parce qu'il est *impliqué* dans et par l'œuvre. En 1966, et revenant sur le finale de l'*Introduction à J.-S. Bach*, Schloezer reconnaît que « le terme “mythique” n'était pas heureux car il suggérerait que ce moi était fictif, illusoire, alors qu'à mes yeux il était aussi réel que celui de l'homme Bach, chef de famille imposante, travailleur acharné, bon

• 40 – Boris de SCHLÖEZER, *Introduction à J.-S. Bach*, op. cit., p. 50. Voir Étienne SOURIAU : « Un de mes amis est au piano. J'attends. Voici les trois premières mesures de la *Pathétique*. Bien que la porte ne soit pas ouverte, quelqu'un est entré. Nous sommes trois ici : mon ami ; moi ; et la *Pathétique* », *La Correspondance des arts*, op. cit., p. 49. Voir Roman INGARDEN se référant à Bergson, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, op. cit., p. 83. Ingarden dit que l'œuvre d'art est « supra-individuelle » parce qu'elle n'est pas un individu au sens où peut l'être une chose dans le temps et dans l'espace.

• 41 – Boris de SCHLÖEZER, *Gogol*, Paris, J.-B. Janin, 1946, p. 48.

citoyen, membre fervent de la communauté protestante⁴² ». Le moi mythique – aussi réel que celui de l’homme Bach, ce qui veut dire, notons-le, que le moi de l’homme Bach est aussi réel que son moi impliqué – n’a rien de sacré ou d’obscur en effet ; il est cette *subjectivité formalisée ou cette forme subjectivée* auquel accède Montaigne en écrivant les *Essais* ou Mallarmé en écrivant *Hérodiade*, c’est-à-dire cette identité maîtrisée et construite par les règles qu’ils se donnent et qui leur permettent d’instaurer l’œuvre et eux-mêmes dans un mouvement où ils sont, dans le même temps, actifs et passifs. Ce Je est alors un autre soi mais plus lucide, plus pensé, plus effectif en quelque sorte, parce qu’il n’est plus dans les virtualités, les volitions, les incertitudes ou les doutes de la vie psychologique : il est là, à distance de soi, dans son propre résultat, dans l’effectivité de l’œuvre faite voire accomplie.

Si bien que je dirais, contre Schloëzer lui-même, que l’expression de « moi mythique » est très heureuse et très bien faite au contraire. Parce que « mythique » renvoie au *muthos* grec tel qu’en parle Aristote dans *La Poétique*. Or, le *muthos*, c’est bien « l’âme » de la tragédie, son *archè* systématique qui a été « agencée » par le poète selon la logique propre de l’histoire fictive qui possède « un commencement, un milieu et une fin » entendus tous les trois en un sens absolu. Le moi mythique, c’est le moi assemblé qui assemble, qui n’exprime pas un tempérament comme dans la conception subjectiviste ou réaliste du XIX^e siècle, mais qui s’exprime tout de même à un niveau supérieur de médiation, selon la logique interne, à la fois du langage qu’il emploie, et du monde imaginaire qu’il déploie.

Il me semble pour terminer que Boris de Schloëzer, par prudence, par anti-dogmatisme et sans doute aussi pour rester au plus près de l’expérience même de la création artistique comme de l’expérience esthétique, a tenté de penser l’auteur et la forme comme passage et processus en entretenant toujours – c’est sa limite mais aussi sa vertu – une oscillation, une hésitation ou un suspens entre un psychologisme (un psychologisme sans ce subjectivisme explicitement refusé) et un formalisme (explicitement revendiqué). Ceux-ci ne sont jamais purs, mais ils semblent, au contraire, se croiser et se corriger dans une pensée de la création comme processus de subjectivisation. Cette pensée fait : *a*) de l’auteur, le créateur d’une forme transmutant sa subjectivité originale mais demeurant marquée par elle et attachée à elle et ; *b*) de la forme, le lieu et le moyen de l’émergence de l’auteur exprimant sa subjectivité selon les lois objectivantes du langage qu’il se donne. Cette forme, faut-il le préciser, n’est pas une « forme formaliste » si je puis

• 42 – Boris de SCHLOEZER, « L’œuvre, l’auteur et l’homme », *op. cit.*, p. 119.

dire, c'est-à-dire une structure abstraite. Elle est une forme réelle et vivante qui produit des effets parce qu'elle est une puissance, une âme disait Aristote, une « idée concrète », qui se développe selon sa propre nécessité immanente.

Je pense en guise de conclusion que cette circularité, Schloëzer l'a expérimentée dans la littérature et à deux titres.

D'abord, il l'a trouvée chez Mallarmé dont il est l'héritier, comme l'a dit son ami Yves Bonnefoy, parce qu'il cite souvent le poète qu'il a beaucoup lu, parce qu'il a découvert en 1957 les notes en vue du livre éditées par Jacques Schérer et qu'il en a été fasciné comme Pierre Boulez lisant à la fois Mallarmé et Schloëzer, et en en tirant son article « Moment de Jean-Sébastien Bach » publié en 1951 mais repris en 1966 dans *Relevés d'apprenti*⁴³. Or, ce qu'il découvre chez le poète, c'est l'ambiguïté même de l'auteur qui oscille entre la maîtrise précise de la structure de l'œuvre et sa « disparition élocutoire » en ce qu'il « cède l'initiative aux mots » animés d'une vie propre par l'agencement vivant qu'il a aménagé. Dit dans les mots du poète : la littérature « consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivain⁴⁴ ».

Ensuite, Schloëzer a expérimenté et fouillé l'aporie de l'auteur dans son dernier ouvrage publié en 1969 au seuil de sa propre mort. Ce dernier ouvrage auquel il faudrait, à lui seul, consacrer une étude est, comme nous le savons, un roman ; un roman compliqué et rusé, un roman sur le roman et sur le double rapport de liberté et de contrainte qui s'instaure entre lui et son auteur et que l'auteur instaure lui-même. Or, la couverture du roman condense de façon fulgurante l'hésitation que j'ai essayé de présenter : Boris de Schloëzer. *Mon Nom est personne*.

• 43 – Pierre BOULEZ, *Relevé d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 14-25. L'article consacré à Stravinsky, Berg et Webern, cite longuement Schloëzer et s'achève sur deux formules de Mallarmé : celle que rapporte Valéry dans *Degas, danse, dessin* (« Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *c'est avec des mots* », Paris, Gallimard, 1938, p. 92) et celle qui achève le *Coup de dés*, le dernier poème : « Toute pensée émet un coup de dés. »

• 44 – Stéphane MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. 2, p. 77.