

La musique comme parole des corps... Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev

Christine ESCLAPEZ¹

Résumé

Parmi toutes les personnalités marquantes du monde musicologique contemporain, Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev restent des personnalités atypiques. En effet, ils ont, tous trois, activement recherché une *autre* musicologie et se sont permis *d'imaginer*. Force est ainsi de constater qu'il est bien difficile de caractériser leurs démarches : 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, philosophes, esthéticiens en même temps qu'analystes, interprètes, musicologues et traducteur... Un entre-deux qu'il est difficile de repérer et de mettre en boîte dans des cartons préétablis même si la référence à la phénoménologie paraît être le ciment de leurs convictions. Et il est un fait que leur conception de la forme musicale dépasse largement la considération de sa seule réalité architectonique...

Cet article poursuit deux objectifs principaux.

Dans un premier temps, il sera principalement question de ces personnalités atypiques qui forment à notre sens une lignée musicologique singulière, un territoire à redécouvrir car peu reconnu, voire oublié.

Dans un second temps, nous tenterons de prolonger cet *autre* regard musicologique qui interroge la musique dans ce qu'elle possède de plus intime et nous permet, aussi, de la considérer comme la *parole des corps*²...

¹ Maître de Conférences, Aix-Marseille I, Département de Musique et Sciences de la Musique.

² Un ouvrage est actuellement en cours de rédaction [cf. Christine Esclapez, *La Musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007, préface de Daniel Charles (ndlr – 2008)]

« 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 Schloezer (et André Boucourechliev), est, dans le créateur, le véritable et seul auteur de l'œuvre. »³

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 du monde musicologique contemporain, tout en sachant que son évocation pouvait constituer 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 devenu un fait si courant 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 Schloezer, 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. 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, prospective et féconde, fondée sur l'expérience de l'ouverture et se sont, ainsi, permis *d'imaginer*. Cet autre 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, philosophes, esthéticiens en même temps qu'analystes, musicologues, interprètes et traducteur... Un entre-deux qu'il est difficile de repérer et de mettre en boîte 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. Ainsi les démarches habituelles de tout musicologue (classer, élaborer des méthodes...) ne leur sont-elles jamais apparues essentielles comme le montre cette citation, particulièrement révélatrice, d'André Souris :

« 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 musique 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. »⁴

Engagés corps et âme, ces musicologues 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. Et leurs paroles ne seront jamais restées lettres mortes. Ecrites ou orales, polémiques ou consensuelles, discutables parfois, elles seront toujours

³ Jean-Pierre BURGAT, « La poésie sans les mots », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 146.

⁴ André Souris, cité par Alain POIRIER, *André Boucourechliev*, Fayard, Paris, 2002, p. 228.

portées par une grande sincérité qui n'élève pas pour autant Schloezer, 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, (...) c'est intervenir »⁵.

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 »⁶. 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 »⁷.

Nous serions ainsi tentés de poser sur eux un regard plus aiguisé et de les présenter, avant l'heure et en dépit de leurs éventuelles réticences, comme les pionniers d'une nouvelle forme de musicologie, plus *nomade* dirait certainement Daniel Charles. Parcourant tous les champs de la civilisation en quête du qualitatif, de l'individuel et du dialogue, celle-ci se plaît à dévoiler l'homme créateur aux *inflexions de voix* et aux *gestes* musiciens dont la présence vient, quoi qu'il en soit, parallèlement à celle de l'œuvre et de sa forme.

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*⁸ dont les ouvrages sur Beethoven, notamment, 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 musicologues. Influencé fortement par la *Gestalttheorie*, 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 »⁹. Enfin, Boris de Schoelzer (1881-1969), critique littéraire, traducteur du russe, dont le principal ouvrage *Introduction à Jean-Sébastien Bach* a été décisif pour toute la jeune génération de compositeurs après la seconde guerre mondiale. Situé ici à l'extrémité de cette *chaîne*, est-il besoin de préciser qu'il en est le principal maillon, *l'Initial*. Loin de former une trilogie sacrée¹⁰, Boucourechliev, Souris, Schloezer 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, le formalisme russe, l'idéalisme allemand, l'esthétique phénoménologique et l'utopie d'une grande morphologie de l'art que Goethe appelait de tous ses vœux.

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 discours et en prolongeant leur acte esthétique d'une réflexion, elle-même prolongée par cet acte. Aussi connaissent-ils la musique pour certains et

⁵ Gaétan PICON, « Les formes et l'esprit », *Cahiers pour un temps*, Paris, Editions Pandora, Centre Pompidou, 1981, p. 63.

⁶ Pour reprendre une expression de Boris de Schloezer, lui-même.

⁷ Stefan SWEIG *Amok ou le fou de Malaisie*, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 9, préf. de Romain Rolland.

⁸ Alain Poirier parle, à propos du *Beethoven* (1963) de Boucourechliev, d'une « symbiose entre le compositeur et l'écrivain » (in *op. cit.*, p. 225) qui a, d'ailleurs, conduit André Boucourechliev à refuser fermement le statut de musicologue 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 » (*ibid.*, p. 226).

⁹ André SOURIS, *La Lyre à double tranchant*, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 5-22 et particulièrement l'article « La forme sonore », p. 23-55.

¹⁰ Nous pourrions citer bien d'autres auteurs qui nous semblent adopter une attitude semblable face à la réalité musicale. Comment oublier Olivier Revault d'Allones, Charles Rosen, Daniel Charles, Iwanka Stoianova ? Simplement, nous avons choisi d'isoler ces trois personnalités, qui constituent les balises à notre sens, les plus marquées de ce territoire.

la littérature pour l'autre, *de l'intérieur*. De la même façon, Marc Weinstein souligne, dans son étude sur Tynianov, l'adéquation qu'il existe entre la conception de la forme que défend ce formaliste russe (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 connaît la littérature de *l'intérieur*¹¹. Esthéticiens, musicologues, critiques littéraires ou traducteur, Schloezer, Souris et Boucourechliev, chacun à leur manière, réinterprètent constamment le lien entre la réalité et la création qui a, par exemple, préoccupé Schloezer toute sa vie au point de constituer le thème récurrent de ses recherches, qu'elles soient esthétiques ou littéraires. Et musicales, surtout...

Cette *réalité musicale*, l'esthéticien russe l'a cherchée toute sa vie d'écrivain¹² 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 parler de la musique » dira de lui Boucourechliev¹³ qui proclamera ensuite dans son *Stravinsky* : « Parler de l'œuvre, n'est-ce pas, d'abord, parler à l'œuvre ? »¹⁴. Pourtant Schloezer n'est pas à proprement parler un musicologue et ses propos glissent bien souvent vers un intellectualisme qui lui a été maintes fois reproché¹⁵. Schloezer est un esthéticien qui connaît Chestov, Tchekov, Dostoïevsky, Gogol. Sa formation même, à Bruxelles (1901) où il soutient une thèse de Doctorat en sociologie, fait de lui et *avant tout* un littéraire, un penseur pour qui le mot et le concept sont une nourriture quotidienne. Ses premières armes, il les fera dans la littérature en devenant écrivain après ses années de formation. Et il est un fait que l'hommage que lui consacre, en 1979, le Centre Pompidou, est davantage celui de philosophes, d'écrivains et de critiques littéraires que de musiciens ou de musicologues. Seul musicien présent, André Boucourechliev sera le porte-parole d'une époque révolue, celle où les compositeurs de la génération de l'après-guerre avaient reconnu dans la pensée éminemment philosophique de Schloezer la résonance de leurs propres préoccupations. Ce rappel est encore, dix ans après la mort de l'esthéticien russe, un acte de foi engagé et total où l'hommage n'est pas seulement nostalgie, devoir ou commémoration mais bien la proclamation d'une pensée toujours présente.

« Je ne m'étendrai pas sur l'apport immense de cette œuvre à l'esthétique musicale, et, par-delà, à l'interrogation philosophique, 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 Schloezer 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. »¹⁶

Pourtant, très tôt, la musique est, pour Schloezer, un port d'attache aussi important que la littérature. De son enfance à Piatigorsk il garde le souvenir de sa rencontre décisive avec Alexandre Scriabine qui devait devenir son beau-frère et nourrir profondément sa pensée esthétique. Premiers essais entre Saint-Pétersbourg, Bruxelles et Paris. Premières monographies musicales... Celles de Scriabine (1919)¹⁷ et de Stravinsky (1929). Paris, ensuite (1920). Paris, plus que tout, où la

¹¹ Marc WEINSTEIN, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

¹² *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1947, p. 20. *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 12. Cette recherche débuta en janvier 1928. Boris de Schloezer écrira, de janvier à avril de la même année, un de ses premiers articles sur le sujet : « À la recherche de la Réalité Musicale », publié dans la *Revue musicale* d'Henri Prunières où il assume dès 1921 et jusqu'en 1933, les fonctions de secrétaire de rédaction. Il y publiera de nombreux articles.

¹³ André BOUCOURECHLIEV, « Boris de Schloezer », *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 20.

¹⁴ C'est l'auteur qui souligne. André BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 10.

¹⁵ Voir à ce sujet la critique de Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tome 1 : *L'objet Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 274-277.

¹⁶ André BOUCOURECHLIEV, « Boris de Schloezer », *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 17.

¹⁷ « Son premier ouvrage, en russe, consacré à Alexandre Scriabine, traitant de la personnalité et des idées du compositeur, avait été rédigé en 1919 en Russie. Il parut en 1923 à Berlin, aux éditions Grani. Il a été traduit en français en 1975 », « Notice biographique », *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 10.

découverte de la vie musicale et littéraire sous la protection de Prokofieff, le conduit, grâce à sa collaboration initiale à la *Revue Musicale* d'Henri Prunières, à écrire maints articles : des compositeurs russes à la psychologie de la musique, 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 fait qu'à parcourir la liste de ses écrits, on ne peut être qu'étonné de leur nombre, sans compter qu'il n'a jamais réellement abandonné son activité de traducteur et de philosophe. Ses écrits sont également de précieux témoignages de la réalité éditoriale de l'époque : *La Revue Musicale*, la *NRF*, *Les Temps Modernes*, *Polyphonies*, *Mesures*, *Synthèses*... Autant de publications qui évoquent des noms désormais mythiques. Son dernier ouvrage sera un roman *Mon Nom est personne* où le rapport entre la création et la réalité¹⁸ révèle la réflexion philosophique que Schloezer 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 ? »¹⁹.

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...

Des paroles.....

Boris de Schloezer

« 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 .»²⁰

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. »²¹

¹⁸ « Notice biographique », *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 12.

¹⁹ Georges POULET, « Boris de Schloezer », *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 37-40.

²⁰ *Problèmes de la musique moderne*, 1959, p. 29.

²¹ *Conditions de la musique*, 1966, p. 249.

André 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 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. »²²

Ces trois citations sont différentes comme le sont les hommes. Et si l'on décèle déjà au travers de ces paroles, choisies parmi tant d'autres témoignages, les particularités de chacun, une même volonté se manifeste : celle d'instaurer un rapport vivant entre les œuvres et les hommes avec un souci de *migration perpétuelle* (pour reprendre une expression de Boucourechliev) que ne démentiront jamais leurs écrits et leurs prises de position. Si la quête de Schloezer est celle de l'esthéticien proche des positions de Merleau-Ponty et de Dufrenne²³, celles de Souris et de Boucourechliev sont celles de compositeurs et d'analystes convaincus qui, tout au long de leur vie, ont travaillé et exploré la matérialité même de la forme musicale. Pourtant leurs paroles s'appellent et montrent les influences mutuelles qui ont existé entre les hommes.

Si la rencontre et le dialogue avec l'œuvre constituent pour Schloezer l'essence même de la démarche esthétique, ils ne sont pas pour autant les facteurs de sa désintégration : l'œuvre est un *quasi-sujet* (Charles) qui préserve, quoi qu'il en soit, son intégrité et avec lequel, il est nécessaire et passionnant de dialoguer. L'être de l'œuvre, en apparence achevé et clos en ce qu'il renvoie à sa forme, côtoie, ici, la valeur de l'œuvre, fondamentalement individuelle et ouverte en ce qu'elle renvoie inmanquablement à l'acte d'interprétation. Ce que suggère finalement Schloezer, c'est la tension inépuisable entre structure et signification, entre construction et procès. Ce faisant, il se propose de réconcilier l'unité perdue que la bipartition esthétique (forme *contre/et* contenu) a longtemps évitée. On fera de lui un formaliste. À juste titre. Mais cette forme, jamais fermée, est essentielle car en elle sont révélés l'acte créateur et son geste musicien. Ainsi les positions analytiques de Souris envisagent-elles, à leur tour, la forme comme un processus actif où se rencontrent compositeurs, interprètes et auditeurs et où l'on reconnaîtra les influences *biologiques* de la Gestalttheorie allemande. Mais il y a chez Souris, la volonté de définir et de situer le « lieu géométrique de leur activité »²⁴ grâce à l'évocation de cette échelle microscopique des structures fines qui constitue l'essence même de la forme musicale en formation²⁵. Et cette finesse peut évoquer à son tour ces mots de Deleuze à propos de la langue kafkaïenne : « 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 »²⁶. Evoquant ce lieu, Souris est déjà à la recherche de cette parole que nous évoquions plus haut. Cette parole proprement artistique fondée sur les individualités, les ruptures et les saillances où il s'agit d'« ancrer le sens sur le sensible » et de

²² *Dire la musique*, 1995, p. 81.

²³ 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. » *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 292.

²⁴ Henri Focillon, *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p. 63 : « [...] Cessons de considérer isolément forme, matière, outil et main et plaçons-nous au point de rencontre, au lieu géométrique de leur activité. »

²⁵ Voir à ce sujet Christine ESCLAPEZ, « Entre langue et parole : le langage musical en question », *Actes du Colloque : La notion de syntaxe en langue et en musique*, Mars 2003, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, sous presse.

²⁶ Arnaud MACÉ, *La Matière*, Paris, Flammarion, 1998, p. 198-200.

« fonder le discours [...] non comme un énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais aussi comme une énonciation particulière [...] »²⁷. Boucourechliev paraît bien loin des discours esthétiques et de la théorie analytique, pourtant c'est bien ce *sensible* qu'il recherche dans toutes ses analyses et qui trouve son écrin le plus fin grâce à la rencontre poursuivie, toute sa vie durant, avec l'œuvre de Beethoven. Une *correspondance* intime qui révèle en dernier lieu son propre corps... que Boucourechliev évoque, bien discrètement à la fin de sa citation, comme étant celui du dialogue avec *soi-même*. Et ce dialogue, qu'il parvient à instaurer tout au long de ses analyses et de ses ouvrages, a été entendu : « 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 » dira Martine Cadieu tandis que François Nicolas, par des mots très justes, lui fait écho : « [...] j'aime cependant 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 »²⁸.

Itinéraires de voies(x) croisées...

« 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. »²⁹

Schloezer, Souris ou Boucourechliev ne s'enferment jamais dans de longs monologues qui ne semblent pas les intéresser. 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. Ainsi ont-ils toujours accompagné leurs écrits de conférences qu'il est difficile de dénombrer tant elles sont nombreuses ; de rencontres, à Royaumont notamment, où ils aimaient discuter sans fin de la musique, cet insoupçonné territoire de sens ; de discours de « proximité » où pointerait leur mépris pour toute forme de spécialisation³⁰. 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. Des êtres pour qui ce « voyage-rencontre » est lié avec l'entière de leurs corps. Nomades et sédentaires, Schloezer, Souris et Boucourechliev font, à peine leur carrière esquissée, l'expérience de *l'exil*... Politique pour Schloezer et Boucourechliev, « esthétique », pour Souris, cet exil leur laissera des blessures profondes mais permettra l'éclosion de personnalités pleines de 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 ? 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

²⁷ Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et Littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Voir également Christine ESCLAPEZ & Christian Hauer 2001. « L'École d'Aix : La musique comme parole », p. 69-71. « Pour une herméneutique de l'analyse musicale », p. 73-83. « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », p. 111-122, *Approches Herméneutiques de la Musique*, Jacques VIRET dir., Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

²⁸ Martine CADIEU, « Esquisse d'un portrait », *André Boucourechliev, Op. cit.*, p. 31 & François Nicolas, « Définir la musique », *Ibid.*, p. 263.

²⁹ Bernard FERNANDEZ, « L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la rencontre », disponible via <http://www.barbier-rd.nom.fr/accueilMarcoPolo.html>, 2004, p. 16/29 [consulté le 30/11/2004].

³⁰ Voir en ce qui concerne André Souris, le portrait que trace Robert WANGERMÉE, *La Lyre à Double Tranchant, op. cit.* et pour Boucourechliev, la biographie d'Alain Poirier, *op. cit.*

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, en maintenant l'analyse et le point de vue dans un état perpétuellement transitoire »³¹. Regard, point de vue... que la parole révèle en les refigurant.

Réfugiés russe et bulgare, Schloezer et Boucourechliev³² resteront toute leur vie des apatrides même si le sol français, très vite accueillant et fertile, pansera la douleur de la perte de ces terres aimées, violentées et inaccessibles. Comme bon nombre d'intellectuels, Schloezer quittera définitivement la Russie en 1920 mais son souvenir restera présent grâce à la pratique de sa langue maternelle aux inflexions si caractéristiques qu'il aimait tant parler et traduire. 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 ces années. Loin de leur 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 Schloezer quand il se rendait, dans les années quarante, au couvent des Bénédictins d'En-Calcat à la recherche, semble-t-il, de recueillement et de silence³³. 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...

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 belge³⁴ et de 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 Nougé. Loin de l'amoindrir, 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 Schloezer 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. Au service de représentations et d'idéaux, de mots d'ordre et d'expressions, Souris rompt avec l'esthétique du progrès qu'il découvre, jeune musicien, en écoutant la musique de Stravinsky. Cet éloignement n'est-il pas, alors, une forme d'exil hors de ses terres natales avec lesquelles il renouera aussitôt son exclusion prononcée ? Il n'oubliera pas, pourtant, le surréalisme et son enseignement : ses écrits, souvent subversifs, toujours en rupture avec les institutions, en témoignent³⁵.

³¹ Pierre SOUVTCHINSKY, *Un siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 9, préf. de Pierre Boulez.

³² Comme bien d'autres après la Révolution bolchevique, Schloezer quitte la Russie en 1921 pour regagner la France. Il ne sera naturalisé français que tardivement dans les années cinquante et gardera longtemps son passeport Nansen de réfugié russe (Fonds de Schloezer, Bibliothèque Municipale de Monaco, BSCO). 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).

³³ Dans les années quarante, Schloezer 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 (sources : Fonds de Schloezer, Bibliothèque Louis Notari, Monaco, BSCO).

³⁴ Voir à ce sujet, l'avant-propos de Robert WANGERMÉE, *La Lyre à Double Tranchant*, *op. cit.*, p. 5-10.

Les hommes ne sont pas les mêmes. Pas plus que les situations. Pourtant, chacun à leur façon, ces hommes ont fait l'expérience du voyage. Chacun à leur façon, ils ont vécu et appris de cette expérience. Leur souci de métissage, de migration et de parole n'en est-il pas ainsi la marque ? Jamais, ils ne resteront dans les limites confortables de leurs connaissances. Passionnément, Schloezer, Boucourechliev et Souris sillonneront tous les chemins qui s'ouvriront à eux et seront sur tous les fronts. On l'a déjà dit : leurs contributions sont 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, pour les générations futures, est aussi celui d'un 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.

La musique comme parole des corps...

Au terme de cet article, il convient de revenir une dernière fois sur cette parole que nous avons considérée comme un trait d'union entre les hommes tout en lui accordant une place singulière — épistémologique ? — riche de prospective : invoquer la notion de parole permet ainsi de proposer, bien humblement, un *autre* regard musicologique dont les fondements ne se situent plus uniquement dans le collectif et la stabilité du code mais dans la charge proprement individuelle des œuvres et la variabilité de leurs particularités, reprenant en cela les mots de Georges Gusdorf, qui évoquait « la parole comme seuil de l'univers humain »³⁶.

En effet, pour Gusdorf, la parole³⁷ est le fondement même de la *réalité humaine*, elle est également *rencontre* et *expression*³⁸. La parole comme *réalité humaine* « constitue l'essence du monde et l'essence de l'homme »³⁹ sans laquelle l'homme se perd et court le risque de ne jamais pouvoir « donner un sens à soi-même et au monde »⁴⁰. La parole est *rencontre*, communauté, trait d'union, « [...] non point liberté qui sépare mais liberté qui unit »⁴¹ même si « bon gré mal gré nous devons accepter que le fond nous soit préalablement donné »⁴². Enfin la parole vient de cet inaliénable besoin *d'expression (d'extérieur, pourrais-je rajouter)* sans lequel l'homme ne trouverait pas même la volonté de parler, sans lequel il n'existerait pas dans le monde. « [...] l'expression est toujours présente comme un coefficient de la parole »⁴³.

Ces propositions de Gusdorf offrent ainsi un cadre particulièrement stimulant au développement de notre propre argumentation. Et dans toutes ces qualifications de la parole, la dernière proposition apporte, à notre sens, une contribution fondamentale⁴⁴ car le coefficient de la parole dont il est question n'est absolument pas réductible au seul mot proféré. Les gestes, les intentions, les inflexions — c'est-à-dire les particularités, les détails enfouis au cœur même du *support* — sont autant de processus signifiants qui parlent aussi bien que les mots et qu'il s'agit de *repérer* en exerçant un regard attentif. « Ce que l'on appelle la personnalité d'un homme ou d'une femme se lit

³⁵ À propos de sa fidélité au surréalisme, Jean Jacquot note : « À cet esprit, il est toujours demeuré fidèle, et il n'a pas ménagé les signes de complicité aux surréalistes d'une génération nouvelle » : Avant-propos, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, p. 9.

³⁶ Georges GUSDORF, *La Parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 6.

³⁷ *Id.*, Voir particulièrement la page 5 de son ouvrage où il définit les notions de langue et de parole.

³⁸ Nous faisons référence ici à trois chapitres de l'ouvrage déjà cité de Georges GUSDORF, « La parole comme réalité humaine », p. 37-48 ; « La parole comme rencontre », p. 49-60 ; « Expression », p. 68-75.

³⁹ 1952, p. 39.

⁴⁰ 1952, p. 48.

⁴¹ 1952, p. 60.

⁴² 1952, p. 60.

⁴³ 1952, p. 69.

⁴⁴ Même s'il n'est pas le seul. Rappelons simplement que son ouvrage date de 1952.

dans le décor de sa vie, sédimentation de ses manières d'être, inscription d'une existence dans le monde »⁴⁵. Car quelquefois les mots ne révèlent pas tout et surtout pas l'essentiel. À l'image des mains des joueurs que Mrs. C. scrute dans les casinos de jeux et qui, bien plus que ne saurait le faire le visage de ces joueurs, trahissent « sans pudeur ce qu'ils ont de plus secret »⁴⁶.

L'acte de parole est ainsi constitutif de toute réalité humaine qui ne donne forme à ses actes qu'en *parlant*. On le voit, cette notion sémantiquement ambiguë ne relève pas uniquement du verbal dans la mesure où elle est fondamentalement liée à toute forme d'expression : du mot au cri, de l'image poétique à la touche granuleuse sur le tableau, du chant à la texture dense de lignes musicales entremêlées car elle est « chargée d'intentions particulières, messagères de valeurs personnelles »⁴⁷.

Que retenir de ces remarques sinon une certaine part d'irréductibilité de l'acte de parole aux seuls préalables codifiés auxquels, bien sûr, nous sommes inévitablement soumis ?

Concevoir *la musique comme parole*, c'est y voir l'inscription des corps (gestes, intentions, processus signifiants) qui se cachent derrière les ruptures, les déviations, les exceptions, les « démarquages », le surprenant ; derrière les formes toutes faites et les modèles préétablis. *Un regard du détail et de l'événement*⁴⁸ que la musicologie systématique a bien souvent oublié et qui ne conduit pas, comme on pourrait le croire de prime abord tant son rapport à l'individu est ténu, à renouer avec une certaine forme de subjectivisme impliquant l'homme plus que l'œuvre. Si le compositeur est présent dans l'œuvre, c'est, comme le soulignaient Schloezer et à sa suite Boucourechliev, de son seul « moi créateur » dont il s'agit. Qu'importe finalement l'homme du quotidien car c'est le créateur que *l'homme parlant* révèle. Concevoir *la musique comme parole*, c'est instaurer un *dialogue* fécond entre les hommes (créateurs comme récepteurs) via les œuvres car, comme le souligne encore Gusdorf : « Le point de départ pour l'usage de la parole n'est pas le monologue, mais le dialogue. »⁴⁹

Evoquer ainsi la notion de parole suppose de concevoir l'œuvre artistique et sa forme au centre d'un processus d'échange et de participation vivante entre les hommes. Permanente comme représentation spatiale, mouvante comme processus temporel⁵⁰, la forme musicale révèle aussi les gestes et les processus signifiants car elle est aussi une parole proférée qui donne à l'acte créateur sa dimension originale en même temps qu'originelle.

Références bibliographiques

BOUCOURECHLIEV André, *Beethoven*, Paris, Seuil, 1963.

BOUCOURECHLIEV André, « Boris de Schloezer », *Cahiers pour un temps*, Paris, Editions Pandora, Centre Pompidou, 1981, p.17-24.

BOUCOURECHLIEV André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982.

BURGAT Jean-Pierre, « La poésie sans les mots », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p. 143-155.

⁴⁵ 1952, p. 70.

⁴⁶ Stefan SWEIG, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, Paris, Stock, 1980 (1929), p. 43.

⁴⁷ 1952, p. 5.

⁴⁸ Lire à ce sujet l'ouvrage d'Olivier Revault d'Allones, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982 et notamment le chapitre « Une stratégie de l'événement », p. 77-83.

⁴⁹ 1952, p. 99.

⁵⁰ Voir à ce sujet, Ivanka STOIANOVA, *Manuel d'Analyse Musicale. Les Formes classiques simples et complexes*, Paris, Miverve, 1996. Le 2e tome est paru chez le même éditeur en 2000. *Manuel d'Analyse Musicale. Variations, Sonate, Formes Cycliques*.

- CADIEU Martine, « Esquisse d'un portrait », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p.27-52.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- ESCLAPEZ Christine, HAUER Christian « L'Ecole d'Aix : la musique comme parole », *Approches Herméneutiques de la Musique*, Jacques Viret éd., Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001a, p. 69-71.
- ESCLAPEZ Christine « Pour une herméneutique de l'analyse musicale », *Approches Herméneutiques de la Musique*, Jacques Viret éd., Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001b, p. 73-83.
- ESCLAPEZ Christine, « Entre langue et parole : le langage musical en question », *Actes du Colloque : La notion de syntaxe en langue et en musique*, mars 2003, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, sous presse.
- FERNANDEZ Bernard, « L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la rencontre », www.Marco-Polo.org, 2004, p. 16/29 [consulté le 11/11/2004].
- FOCILLON Henri, *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et Littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GUSDORF Georges, *La Parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- HAUER Christian, « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », *Approches Herméneutiques de la Musique*, Jacques Viret éd., Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 111-122.
- MACÉ Arnaud, *La Matière*, Paris, Flammarion, 1998.
- NICOLAS François, « Définir la musique », *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002, p.253-264.
- PICON Gaétan, « Les formes et l'esprit », *Cahiers pour un temps*, Paris, Editions Pandora, Centre Pompidou, 1981, p.61-66.
- POIRIER Alain, *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002.
- POULET Georges, « Boris de Schloezer », *Cahiers pour un temps*, Paris, Editions Pandora, Centre Pompidou, 1981, p.29-35.
- REVAULT D'ALLONES Olivier, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1982.
- DE SCHLOEZER Boris, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1947.
- SOURIS André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976.
- SOURIS André, *La Lyre à double tranchant*, Sprimont, Mardaga, 2000.
- SOUVTCHINSKY Pierre, *Un Siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes Sud.
- STOIANOVA Ivanka, *Manuel d'Analyse Musicale. Les Formes classiques simples et complexes*, Paris, Miverve, 1996.
- SWEIG Stefan, *Amok ou le fou de Malaisie*, Paris, Le Livre de poche, 1991. 1^{ère} éd.
- SWEIG Stefan, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, Paris, Stock, 1980 (1^{ère} éd.1929).
- WEINSTEIN Marc, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.