



HAL
open science

Berg - Mises au point

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Berg - Mises au point. 2019. hal-02314507

HAL Id: hal-02314507

<https://hal.science/hal-02314507>

Preprint submitted on 12 Oct 2019

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.

Berg

Mises au point

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Que n'a-t-on écrit sur Berg ? Cette synthèse entend souligner des aspects négligés. Comme chez Schönberg, le romantisme des textures (du son) demeure souvent. Aujourd'hui que l'on sait l'importance première du son, ces parangons viennois de la modernité semblent ainsi distanciés par certains contemporains, comme Varèse mais aussi Stravinsky dans ses grincements les plus secs et anti-cordistes. Chez Berg, par ailleurs, de façon plus pédagogique que chez le maître Schönberg, des éclaircies tonales existent depuis toujours, et de plus en plus, jusqu'aux simplifications de la dernière année (1935). Enfin, le succès est lié au théâtre. Berg, c'est surtout cette paire sombre, ces deux « **opéras noirs** », voire *opéras polars* qui semblent résumer leur siècle, en termes d'obscurité, presque comme les deux guerres mondiales. Or, il est possible que le succès fût déclenché par un malentendu partiel. Le public, hameçonné par deux livrets violents, sexuels, sensationnels, entendit ces histoires expressionnistes. Et il crut entendre, peut-être, une musique aussi démente. L'adéquation était là, de fait, admirable. C'était peut-être aussi le cas dans *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg, pour un pic de succès presque équivalent. Berg aura-t-il inventé, pour son siècle, un théâtre noir accessoirement musical ? Son petit nombre de compositions (une quinzaine) semble plaider pour une telle étiquette, celle d'un Berg dramaturge, voire co-inventeur du polar.

Ce texte, rédigé en 2014, parut en 2015 dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM). En voici une version révisée.

Rappels biographiques

Alban Berg naît le 9 février 1885 au sein d'une famille viennoise aisée. Enfant, son inclination va davantage à la littérature qu'à la musique ; c'est adolescent qu'il commence à composer des *lieder* en autodidacte (le genre lui restera toujours familier par la suite). Il devient l'élève d'Arnold Schönberg en octobre 1904 ; étudie avec lui le contrepoint et l'harmonie dans une perspective toujours historiciste. A 21 ans il ne se consacre plus qu'à la musique et un an plus tard, commence à étudier la composition, cela directement dans l'esthétique révolutionnaire

de Schönberg : si les *Sieben frühe lieder* gardent leurs fonctions tonales, la Sonate opus 1 (1907-8) les bousculent déjà nettement. Voilà donc un étonnant opus 1 pour un compositeur (dont les influences restent Wagner, Mahler, Strauss), non envisageable sans l'exemple plus proche et « opérant » de Schönberg, le mentor absolu et bientôt l'ami.

Berg devient une figure ardente de la *Vienne au crépuscule* (pour reprendre le titre du roman de Schnitzler publié en 1908), fréquente les compositeurs Zemlinsky, Schreker, le peintre Klimt, l'architecte Loos, le poète Peter Altenberg, lit fidèlement les satires de Karl Kraus. Il rencontre Hélène Nahowski et comme jadis Schumann confronté au père de Clara, a quelques difficultés à l'épouser (en 1911). C'est l'incontournable Schönberg qui dirige en 1913 l'orchestre des *Cinq lieder sur des textes de carte postale de Peter Altenberg*, lesquels déclenchent un épouvantable chahut dans la salle : Berg est officiellement devenu un « compositeur radical ». L'œuvre choque moins encore par son langage que par la démesure luxueuse de son orchestre, lequel semble se gâcher dans des mélodies très brèves.

D'abord patriote enthousiaste, Berg est vite déçu par sa vie de soldat (1915-1918). Cette période inspirera, innovera le livret de l'opéra *Wozzeck*, d'après la pièce *Woyzeck* (1837) de Büchner, qui raconte les déboires d'un troufion psychologiquement instable. L'opéra est ébauché durant cette période traumatisante puis s'écrit lentement jusqu'en 1922. Le chef-d'œuvre, qui bénéficie d'un nombre de répétitions exceptionnel, est créé le 14 décembre 1925 à Berlin, sous la baguette assurée d'Erich Kleiber. Le succès est rapide et bientôt international. Berg semble avoir dépassé le maître Schönberg, et d'un point de vue social, c'est alors un fait certain. Il aura été le seul des trois Viennois (Schönberg et ses deux élèves célèbres, Berg et Webern) à provoquer un engouement un tant soit peu populaire.

La *Suite lyrique* (1926), son second quatuor à corde, sera la première œuvre réellement dodécaphonique de bout en bout, après les essais du *Concerto de chambre* (1925). Berg, malgré le succès, reste donc fidèle à l'exemple de Schönberg qui a ébauché son célèbre système (le dodécaphonisme) vers 1923. Surtout, l'œuvre est inspirée d'une relation mystérieuse avec Hanna Fuchs, femme mariée comme lui, relation dont on ignore encore la réelle « consommation », probablement éphémère, insatisfaisante et de toute façon romantique. Après le succès de *Wozzeck*, le prochain grand projet, longuement mûri, sera alors le second opéra, qui deviendra *Lulu*, d'après deux pièces du scandaleux dramaturge de Munich Georg Büchner « compactées » par Berg lui-même (*Erdgeist*, 1895 et *Die Büchse der Pandora*, 1902). Deux commandes s'immiscent dans la composition de ce second chef-d'œuvre dramatique et engendrent *Der wein* (1929) d'après des poèmes de Baudelaire et le célèbre Concerto pour violon dit « à la mémoire d'un ange » (en hommage à la la gracieuse Manon, fille d'Alma Mahler et de l'architecte Walter Gropius, morte à 18 ans de

la poliomyélite). Le concerto doit notamment son succès, sans doute, à son retour relatif à un langage sinon tonal, du moins plus ré-ancré dans le répertoire connu du public, notamment de par ses citations. Ce léger retour imprègne également le langage de *Lulu*, qui contient également quelques éléments tonals. L'opéra retrace les splendeurs et misères d'une courtisane amoralisée, réponse féminine logique à l'oppression masculine (telle qu'exposée par Karl Kraus dans une conférence en 1905). L'opéra restera cependant inachevé. Berg meurt curieusement le 24 décembre 1935, tué par une simple piqure d'insecte qui engendre un abcès au dos bientôt compliqué en septicémie (les antibiotiques seront inventés à peine quatre années plus tard...). Il faudra attendre 1979 pour qu'on entende, à l'opéra de Paris, dirigé par Boulez, une version de *Lulu* complétée par Friedrich Cerha.

Éléments de style

Berg a peu écrit : une quinzaine d'oeuvres¹. Mais lent, perfectionniste, il n'a précisément pas laissé de pièce mineure. Et parmi elles trônent *Wozzeck* (1912-22) et *Lulu* (1929-35), les deux opéras atonaux (*Lulu* est même sériel) fondateurs, exceptionnels à plusieurs titres : pour leur succès public (dès leurs créations)², puis leur nette sélection par la postérité. Le Viennois n'aura écrit que deux opéras, et voilà toute son efficacité redoutable : il se trouve que ces deux-là sont considérés les deux oeuvres dramatiques majeures de l'époque moderne. Il devenait même problématique – comme le considérait le jeune Boulez et les camarades de Darmstadt avec lui – de poursuivre le genre opéra en lui-même après-guerre comme surtout après Berg. Pourtant, on pouvait craindre comme Debussy (qui se demandait qu'écrire après *Tristan*) qu'après Wagner, déjà, tout était dit sur scène. Mais non, il fallait au moins attendre Berg qui sembla (plus tard que Debussy dans son *Pelleas*, 1902) prolonger encore un peu vers le haut le tronc de l'histoire de la musique dramatique, avant qu'une arborescence n'engendre au-dessus des branches fatalement plus diverses et minces.

¹ On ne compte pas les arrangements et oeuvres de jeunesse, sans quoi on arrive à 71 numéros comme le catalogue des Éditions Universal.

² Le succès immédiat – bonne surprise historique – concerne surtout le premier opéra, *Wozzeck*, créé en 1925 au Staatsoper de Berlin. La création de *Lulu* (inachevé en 1935 à la mort du musicien), sera d'abord partielle en 1937 à l'Opéra de Zürich. La version achevée par Friedrich Cerha sera créée en 1979 à l'Opéra de Paris (dirigée par Boulez et mise en scène par Chéreau).

1. Une popularité viennoise relative? Repères tonaux, pédagogie, textures romantiques

On a plus écrit sur le projet des trois Viennois (Schönberg, Berg, Webern), que sur la réception de celui-ci. Cette dernière doit au moins, ici, même à grands traits, permettre une introduction contextuelle. Des trois musiciens, Schönberg fut certes le plus célèbre, un théoricien fondateur pour son siècle presque en entier, imposant son dodécaphonisme au coeur des futures avant-gardes les plus autoritaires. Webern trouva une solution d'écriture d'une économie singulière, il inventa, si l'on veut, le « *haïku* » atonal puis sériel, qui offrait au public un accès aminci (et en ce sens simplifié) à la modernité viennoise. Or, Berg, lui, plus encore que Schönberg avec *Pierrot lunaire* (1912), connut le succès, c'est-à-dire la valorisation mondaine immédiate d'une oeuvre précise : les grands applaudissements, l'ovation à la fin de *Wozzeck*. Adorno signale que Schönberg aurait jaloué la gloire lyrique de son élève après 1925 et Berg, lui, l'insuccès relatif de son maître en ce qu'il y voyait le symptôme d'une radicalité dont il craignait que *Wozzeck*, dès lors, fût insuffisamment doté³. Berg connut cette renommée *éclair*, sans doute, en tant que dramaturge qui sait choisir ses sujets. Mais au-delà de l'humanisme de *Wozzeck*, de son atmosphère de promiscuité noire et pourtant raffinée, séduisante comme celle de tout fait divers (dont celui fondateur du synopsis), le langage du compositeur en général (contrairement à celui de ses deux comparses), dans presque toutes les oeuvres, offre des repères et d'abord, des « éclaircies » *tonales* de temps à autre. La table est moins rase ici que dans les deux autres cuisines viennoises.

Repères. C'est un point de départ dont cet article s'émancipera peu à peu : partons de Jauss, donc de « l'horizon d'attente du public⁴ ». Car c'est un point de départ (ou sinon d'appui), en partie, de Berg lui-même : ce qu'il appelle la « pédagogie » du « génie » (on y reviendra). Or, dans cette nuit expressionniste dans laquelle le public se plaît à croire se perdre d'abord (au moins historiquement, comme le rapporte Buch)⁵ un peu vite et jusque de façon romantique (nocturne), en réalité, des accords classés, donc issus de la musique tonale héritée, luisent de temps en temps chez Berg en particulier. Ces feux-follets sont cependant rares, éphémères, voire trompeurs (hétérogènes au reste). C'est la voix de l'ancêtre qui rassure. C'est parfois celle de fantômes, citations de telle ou telle oeuvre tonale qui offre un guide fugace pour l'oreille (oreille formatée par la tonalité, encore vers 1980, comme le rappelle alors le compositeur Manfred Trojahn)⁶ :

³ Theodor Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, Paris, Gallimard, 1989, p. 60.

⁴ Voir *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 125.

⁵ C'est ce divorce historique récurrent sinon permanent, entre l'avant-garde viennoise et son public, que raconte en détail Esteban Buch dans *Le cas Schoenberg* (Paris, Gallimard, 2006).

⁶ À l'aube des années 1980, Manfred Trojahn se demande comment la « nouvelle musique » peut s'abstraire légitimement de la tonalité alors que l'environnement

accord-*Tristan* dans le finale de la *Suite lyrique* (1925-6), évocations du jazz et du tango dans l'air de concert *Le vin* (1929), chorals de Bach (durant la proposition du marquis à Lulu ou dans le finale du *Concerto à la mémoire d'un ange*, 1935)⁷, relans de valse viennoise (et chanson populaire de Carinthie) dans ce même Concerto ou la *Ronde des Trois pièces pour orchestre* opus 6 (1914-5). Le conte de fée raconté à l'enfant dans *Wozzeck* (ce qui illustre précisément le caractère féerique – illusoire – du passage) affiche une claire tonalité de fa mineur.

En fait, le langage se disloque peu à peu de 1907-8 (Sonate opus 1, pour piano, qui affiche encore une tonalité, ré mineur, certes déjà malmenée), jusqu'à 1913 et les *Quatre pièces pour clarinette* opus 5 strictement atonales. Par la suite, un va-et-vient ambigu éloigne ou rapproche le musicien du langage hérité : le *Concerto pour violon* (1935), l'année de sa mort, constitue à ce titre un retour (final) relatif. *Lulu* aussi (à la même époque) contient un peu plus de retours tonals que les oeuvres antérieures.

Pédagogie. « L'artiste de génie est pédagogue par nature⁸ », écrit le musicien. Accéder à la notion romantique de génie⁹ passe donc par des *aménagements* pour le public, chez lui plus que chez son maître (Schönberg) pour qui le génie pourrait, au contraire, devoir précisément s'affranchir d'éclaircissements : kabbalistique. Bien avant que Berg n'applique, n'*aménage* la technique sérielle de Schönberg, les douze sons sont verticalement amenés, l'un après l'autre, du grave à l'aigu, au début et à la fin (selon la forme en arche chère aux trois Viennois) du troisième des *Altenberg Lieder* (1912). C'est alors l'atonalité qui est célébrée dans tout son mystère, d'une façon presque impressionniste et ainsi sensible, flatteuse. Le passage est, pour l'oreille, dodécaphonique par essence (alors que l'oeuvre ne l'est pourtant pas et que Schönberg n'esquissera son système qu'en 1923 dans son opus 23).

De même, la célèbre série qui ouvre le *Concerto à la mémoire d'un ange* empile des tierces (donc l'intervalle bien repéré par la musique tonale et fondateur de tous ses accords) et cela de façon verticale, du grave à l'aigu, comme un professeur d'harmonie arpège ses agrégats pour en bien faire entendre chaque note à ses élèves. On entend commodément le dodécaphonisme ainsi.

Romantisme. Berg, à l'instar de Schönberg, est manifestement resté sous certains aspects un romantique, comme son siècle et même le nôtre selon Justin Clemens (qui encore en 2003, appelait

commun au musicien et au public en est totalement imprégné. « Formebegriff und Zeitgestalt in der "Neuen Einfachheit" », in *Zur neuen Einfachheit in der Musik*, Wien, Universal, 1981, p. 87, § 3.

⁷ Choral *Es ist genug* issu de la cantate BWV 60.

⁸ Alban Berg, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 22.

⁹ Le concept de génie semble le coeur du problème de la sacralisation de l'art, or, Jean-Marie Schaeffer rappelle que c'est « le mouvement romantique [qui fut] le lieu de genèse de la sacralisation de l'Art ». *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

« romantique » toute théorie contemporaine)¹⁰. On ne parle pas ici de la ressemblance physique avec Oscar Wilde, des airs rêveurs, des élans schumanniens qui rythment la vie amoureuse. Il est question de l'instrumentation et du flux. C'est ce qui fait dire à Stravinsky de cette musique, comme s'il s'agissait d'une vieille femme (romantique) : « comme elle devait être belle quand elle était jeune¹¹ ». Il ne s'agit pas du langage mélodique et harmonique (la plupart du temps atonal). Mais l'orchestre garde un souffle continu, l'élan bien sensible, les couleurs bleu sombre du XIX^{ème} siècle.

On serait tenté d'écrire que Berg rompt l'édifice vertical mais garde un fil d'Ariane horizontal. Il rompt verticalement car, comme ses deux comparses – peut-être un peu moins (et à la différence de Bartók, plus prudent en cette matière), il choisit souvent des intervalles mélodiques dissonants mais surtout disjoints (discontinus). C'est ce que Julius Briston lui reprochera dans un débat radiophonique¹². Mais il ne rompt pas horizontalement comme Webern qui, lui, émaille son oeuvre de silences et, même s'il donne ainsi à cette dernière son minimalisme épuré, risque de la faire paraître, à l'oreille craintive, déracinée ou anecdotique. L'orchestre de Berg garde du romantisme son esprit de continuité horizontale (temporelle), de flux (à travers ce qu'Adorno appelle la « variation infime » ou quand il dit de son maître : « il savourait le fouillis¹³ »), à l'instar de l'impressionnisme dont il se rapproche ainsi parfois, du point de vue orchestral s'entend.

Les *Trois pièces pour orchestre* opus 6 (1914-5), le Concerto pour violon, ne coupent ainsi presque jamais leur respiration, enveloppent presque continûment l'oreille de leur verve obscure. C'est aussi qu'un chromatisme wagnérien perdure de temps à autre. Donc finalement, à l'inverse de toute cassure disjointe, demeure un caractère ultra conjoint tout de même parfois. Il suffit d'écouter la phrase du cor solo à la fin du premier mouvement du *Concerto à la mémoire d'un ange*. Ceci trouve son comble dans l'emploi de *glissando*, ainsi dès 1912 dans les *Altenberg lieder* (glissando d'harmoniques de cordes ou, plus bruyants, de trombone). En fait, l'orchestre ne s'assèche pas encore comme les gros effectifs de chambre sériels des années 1950. Il garde une part des résonances, de l'écho romantique, pour peu que le

¹⁰ Voir *The romanticism of contemporary theory*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 10.

¹¹ Voir par exemple Mosco Carner, *Alban Berg*, Paris, Christian Lattès, 1979, p. 16.

¹² Lors de cet entretien radiophonique avec Julius Briston (1930), Berg réfute que la voix, dans la nouvelle musique, soit affligée d'intervalles particulièrement « instrumentaux, confus, zigzagants, écartelés ». Il en était parfois de même dans la musique tonale, dit-il. Il en appelle à certains ambitus très importants parcourus rapidement dans un lied du cycle du *Voyage d'Hiver* de Schubert (1827) voire encore quarante ans plus tôt dans un air de Zerlina extrait du *Don Juan* de Mozart (1787). L'ambitus dans le chant n'a jamais été restreint, conclut Berg. Certes, semble objecter Julius Briston, mais dans la musique tonale les grands écarts sont permis par la résonance que la nouvelle musique a rejetée (voir Alban Berg, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 56).

¹³ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 52.

mouvement infinitésimal perpétuel (les polyphonies complexes des *Trois pièces* que de rares directions, dont celle de Boulez, semblent pouvoir dés-embrouiller) permette les tenues. Un mystère commode, une impression de profondeur, naît ainsi de ces textures humides, sombres, comme plus tard dans l'orchestre de Dutilleul. C'est l'esprit de l'expressionnisme, comme musique de l'inconscient, qui semble alors aussi bien campé ici que chez Schönberg et se rapproche alors à la rigueur (par la texture nappée) de l'orchestre impressionniste, mais dans une version noire. Et Boulez, de fait, chez Schönberg aussi, reprochait « trop de romantisme, trop de tradition¹⁴ ».

Les outrances nouvelles (comme le hurlement d'agonie de Lulu, ou le fameux crescendo sur l'unisson de si de *Wozzeck*, ou encore le coup de marteau mahlérien dans le finale des *Trois pièces*), en un sens, poussent plus loin le romantisme – disons le relatif classicisme – de timbre. Car ce dernier couve loin des inventions curieuses, à l'époque, plus sèches, du Varèse de *Ionisation* (1928), voire de Stravinsky dans le cas général (surtout après 1914). Ces cris, à l'instar de celui du peintre norvégien Munch (1893) poussent, exaltent, ré-inventent un *lyrisme* au fond bien familier. Elles innervent, donc, l'orchestre, mais aussi, bien sûr, les timbres lyriques par excellence du violon (le soliste du *Concerto à la mémoire d'un ange*), des chanteurs des nombreux *lieder* et des deux opéras (même dans leur langage atonal) et jusqu'aux instruments à cordes des deux quatuors dont surtout le second, cette *Suite lyrique* précisément nommée.

Le *Concerto de chambre*, pour piano et violon (1925), exalte ainsi les deux instruments romantiques par excellence à l'époque où Varèse disait à ses élèves : « oublions le piano¹⁵ ». Certes, voilà une oeuvre soudain plus « objective¹⁶ » (selon Adorno), dans l'esprit de *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg. Elle contient, pour la première fois, de modernes clusters (agrégats de sons particulièrement serrés et dissonants). Elle assèche un peu le flux bergien, ce que symbolise bien la mesure 630, entièrement silencieuse. Mais la fin emphatique (rare dans une oeuvre atonale selon Adorno)¹⁷ et les pianismes encore typiquement romantiques, atténuent ces aspects.

Finalement, c'est surtout quand Berg coupe tout à fait son souffle d'origine wagnérienne (issu de la mélodie continue du maître de Bayreuth) qu'il paraît alors plus curieux et peut-être moins lui-même. Ainsi, les *Quatre pièces pour clarinette* opus 5 (1913) sont à la fois des miniatures du point de vue de l'effectif et de la brièveté. Et elle n'offrent guère – encore – d'éclaircie harmonique connotée, signalétique. C'est la première oeuvre

¹⁴ Cité par Esteban Buch, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵ Cité par Michel Rigoni dans « Fantaisie, Fugue et Variations sur *Musique fugitive* pour trio à cordes », in *Les cahiers du C.I.R.E.M.*, n° 12-13, juin/septembre 1989, p. 22.

¹⁶ Les citations d'Adorno non précisées sont issues de l'ouvrage consacré à Berg et dans les chapitres inférant aux oeuvres citées.

¹⁷ *Id.*

strictement atonale du musicien. Elles ressemblent, en première analyse, aux miniatures radicales de Webern ou, en seconde, constituent « l'oeuvre de Berg la plus schönbergienne » (le maître s'essayait à l'époque à la forme courte) encore selon Adorno¹⁸.

Évoquons pour finir cet accord qui symbolise bien l'univers et finalement, l'accessibilité relative de Berg. C'est le seul accord de septième non classé par la musique tonale (donc nouveau) mais un accord de septième tout de même (donc « ancien »). Ecartelé, sa tierce est mineure et sa septième majeure. Berg l'emploie souvent et achève même avec lui, en tenue apesantie (romantique ?), l'un de ses derniers mouvements d'oeuvre (le premier du *Concerto à la mémoire d'un ange*). L'accord, bientôt considéré archétype de mystère par le XX^{ème} siècle, sombre, résume un peu l'esprit de l'expressionnisme, mais dans une version populaire (c'est presque un accord tonal). Cette accessibilité le fera d'ailleurs trôner dans certaines musiques de film, notamment de polars (il tisse à lui-seul, arpégé dans les deux sens à la fois, le générique de *Vertigo* d'Hitchcock, 1958, musique par Bernard Hermann) puis de James Bond (dont il constitue souvent le dernier repos du „grand thème“, le plus développé). Voilà un peu, à travers lui, ce que le public le plus novice pourrait retenir de l'expressionnisme musical : une histoire de maladie mentale romantique, l'histoire du héros de *Sueur froide* (titre français de *Vertigo*) que semble déjà illustrer le fameux tableau d'Edvard Munch, précurseur de tout expressionnisme, *Le cri* (1893).

2. Orfèvreries de la forme et symbolismes proliférants

Ce qu'annonce l'art de Berg, comme celui des trois Viennois en général, c'est le souci de combattre sur tous les fronts. L'avant-garde doit vaincre, convaincre. Aussi l'expressionnisme le plus immédiatement sensible s'octroie un soubassement formel souhaité irréprochable, totalisant. Il faut toutes les formes de phonation dans *Wozzeck* et plus encore dans *Lulu* (parlé, parlé-chanté – plus réaliste et sophistiqué que le *sprechgesang* schönbergien dont Boulez prétend l'échec relatif¹⁹ – chant non travaillé, *bel canto* etc.). Les commentateurs, dont Jameux, se plaisent à énumérer la portée formelle – toujours étonnante – de chaque oeuvre de Berg. Le chaos magmatique de l'orchestre cache toujours une armature de fer. *Wozzeck*, ainsi, obéit dans chaque scène à une forme vocale ou même instrumentale différente, passacaille, fantaisie et fugue, invention, rondo, pavane, canon, gigue, gavotte et même forme sonate.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Boulez parle d'une « erreur d'analyse de Schönberg quant aux rapports de la voix parlée et de la voix chantée. Pour une personne déterminée, la tessiture chantée est plus étendue que la tessiture parlée ». (« Note sur le Sprechgesang », in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 264.)

Au-delà d'une justification personnelle, c'est là encore la pédagogie, celle de « l'artiste de génie²⁰ ». C'est sans doute Berg, pas moins que Schönberg, qui assoie pour de bon la longue tradition du XX^{ème} siècle de la mise en abyme. L'œuvre, en plus d'être elle-même, est susceptible de raconter l'histoire de son genre, de sa forme, de son matériau. Ainsi, le *Concerto à la mémoire d'un ange* raconte entre les lignes l'histoire du violon, voire de sa facture. Il commence avec rien, avec les cordes à vide qui résonnent systématiquement, de bas en haut (toujours la pédagogie). Puis l'instrument s'extrait de l'établi, s'émancipe peu à peu, redécouvre, comme s'il improvisait, son propre lyrisme.

De même, le début des *Trois pièces pour orchestre* est d'abord bruit (percussions sans hauteurs) puis redécouvre peu à peu le son, la note, les instruments mélodiques. Au fond, le paradigme récurrent de Berg est de commencer avec rien, *progressivement* puisque l'œuvre raconte le *progrès* même, dont le progrès esthétique (le projet viennois par excellence). Les mises en abyme sont plus explicites encore dans l'opéra. Ce sont les musiciens sur scène dans *Wozzeck* (mais Shakespeare avait déjà imaginé cela en 1595, dans *Le songe d'une nuit d'été*). C'est surtout Alwa, le personnage du jeune compositeur amant de Lulu, double de Berg, qui imagine dans la troisième scène de l'acte I de prendre sa maîtresse (Lulu) comme sujet d'opéra. Si fait.

De même les commentateurs aiment rappeler les symbolismes plus ésotériques dont regorgent les œuvres. Les chiffres tout d'abord, selon Mosco Carner : 3 pour le Concerto de chambre, 7 pour *Wozzeck*, 23 comme nombre fétiche de Berg, 10 pour sa maîtresse supposée, Hanna Fuchs. Les lettres : A-B et H-F (comme un graffiti d'initiales immortalisant un couple : Alban Berg + Hanna Fuchs = amour) qui tissent, en tant que la-si b, si bécarre-fa (A, B, H, F dans le système musical allemand) la *Suite lyrique*.

Berg, dramaturge foncier, s'amuse à théâtraliser chaque détail, de plus en plus, ce qui culmine donc dans le grand projet ultime, *Lulu*, notamment à travers les éclairs tonals, tous connotés, d'autant mieux repérables qu'ils tranchent dans le langage habituel de l'œuvre (atonal). La comtesse Geschwitz, invertie éternellement insatisfaite, sera toujours irrésolue. Elle est donc l'accord (mi la si) soit un accord parfait dont la tierce (sol) est appoggiaturée (par la) et jamais résolue. Elle ne touche jamais le sol : son repos ne vient jamais. Le vieux lion, l'indestructible docteur Schön, y est l'accord de la majeur et sa progéniture qui lui ressemble mais dans une version plus sensible, sombre, est donc l'homonyme mineur. Le symbolisme est fait d'opérateurs plus ou moins sensibles, qui tenteront notamment de fabriquer des mythes, tant que possible, avec le dodécaphonisme. Ainsi, quand Lulu triomphe du docteur Schön, quand elle le tue, alors sa série fondamentale (son *leitmotiv* de douze sons, dans une certaine mesure seulement) *absorbe* celui du feu docteur.

²⁰ Voir note 8.

Ces remarques hagiographiques ont leur limite. Ainsi Jameux, Adorno, reconduisent une fable : les thèmes sériels de *Lulu* en entier seraient tous issus d'une seule et fructueuse série fondamentale. Mais quand on examine de quelle façon celle-ci se transforme en une autre, il n'y a pas d'opération simple, unique, mais parfois des destins particuliers pour chacun des douze sons (ainsi toute série peut procéder de toute autre série). Plus sensiblement puissant apparaît le *motif de pulsion* qui ouvre l'opéra (quarte juste, seconde mineure, quarte juste, de bas en haut comme il se doit selon la pédagogie de Berg mais aussi l'idée de la pulsion érectile) et qu'on retrouve partout jusqu'à la fin, verticalisé dans l'agrégat qui accompagne le hurlement d'agonie de l'héroïne.

Certes, on peut reconduire les discours modernistes au sujet de la variation continue si bien exploitée par Berg, qu'il héritait de Schönberg et qu'il transmet scrupuleusement à ses élèves dont Adorno. Il est en effet remarquable que ce travail du détail s'épanouisse paradoxalement dans la grande forme, les *Trois pièces*, le Concerto pour violon, les opéras. Adorno explique avec une astuce mathématique : « La différentielle réclame l'intégrale²¹ ». Berg a offert ainsi de très longues pièces atonales qui « tiennent la route », mieux que tant d'épigones ultérieurs. Mais Adorno lui-même nous invite à nous méfier des apologies de la forme pure, formes si célébrées par l'analyse : « produire un maximum de figures à partir d'un minimum d'éléments, suivant l'idée de Schönberg, ce n'est là qu'une des dimensions du travail de composition de Berg ; plus profonde est cette autre dimension, à savoir que la musique se dissout par son déroulement²² ». Les nombreuses analyses en forme d'apologies structuralistes débouchent sur l'illusion que les œuvres seraient « pures Gestalt²³ » dont l'analyste serait alors chargé de dévoiler la vertigineuse puissance par son analyse même. Adorno préfère tenter de cerner le paradoxe créateur, ce qu'il appelle le « nihilisme dynamique de Berg²⁴ » ou encore « un être organique qui se maintient en se dilapidant²⁵ ».

3. Opéras noirs : le XX^{ème} siècle

Adorno rappelle que la noirceur de *Wozzeck* n'est que la « tristesse insondable du son, caractéristique de l'Autriche et de l'Allemagne du Sud ». On ne peut lui donner tort en lisant les romans de Thomas Bernhard puis d'Elfriede Jelinek. C'est l'œuvre expressionniste viennoise par excellence, celle d'une Autriche diminuée par le Traité de Versailles, gorgée d'un romantisme encore tenace, inquiétée par la métapsychologie de Freud qui laisse à fantasmer, à l'époque, que chacun, au fond, pourrait

²¹ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 89.

²² *Id.*, p. 75.

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 153.

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

sombrier du jour au lendemain dans cette psychose dont parle l'inventeur de la psychanalyse et que l'on appréhende sans distance encore. Mais le pessimisme de *Wozzeck* est moral, il se mouille de compassion désespérée. On retrouve là le projet du théâtre de Tchekov qui regorge, lui aussi, de docteurs cyniques qui ont renoncé à guérir leur milieu bourgeois en putréfaction, mais qui ne *révèle* la noirceur humaine que pour la *relever*.

Le malentendu est que l'opéra, en avance sur son temps, sera relayé par une série d'oeuvres cinématographiques qui se complairont, elles, avec leur siècle, dans la fascination pour la mort et la maladie mentale, d'une façon non plus expressionniste et compassionnelle, mais moralisante, la folie, comme avant le XX^{ème} siècle, redevenant le symptôme du mal. *Wozzeck* vient après les pièces noires d'Ibsen (telles *Une maison de poupée*, 1879) et surtout de Strindberg (*Danse de mort*, 1900-1 ou *Inferno*, 1897), qui plaisaient à Berg, mais avant les thrillers américains qui, au fond, lui doivent tous quelque chose. *Wozzeck* a d'ailleurs quelque chose de pré-cinématographique, de cet art populaire qu'Alain Badiou dit « impur²⁶ ». Cet *opéra-polar* se base, comme la pièce presque éponyme de Büchner (*Woyzeck*), sur un fait divers sordide, historique. Surtout l'oeuvre est brève pour un opéra. Elle dure environ 1h30, exactement comme les futurs longs-métrages efficaces du cinéma parlant (tous courts-métrages comparés aux grands opéras romantiques qui atteignent souvent trois heures et davantage). L'agencement des scènes est net, contrasté : *cut*, à l'instar des récits sur grand écran modernisés par le montage. C'est un thriller car il culmine sur l'horreur du meurtre de Marie et sur l'unisson de sa *crescendo* orné de son canon rythmique entre vents et cordes. Mais comme souvent les oeuvres majeures qui initient un genre, l'oeuvre part du point de vue inverse, le plus crucial, ici celui du meurtrier, non de la justice (de la multitude) dont Berg n'a cure. De la même manière, *Crime et châtiment* (1865) de Dostoïevski inaugure peut-être le genre du roman policier, singulièrement populaire au XX^{ème} siècle et plus tard, mais en se plaçant, là aussi, du point de vue suprêmement humain du meurtrier, contrairement à ses innombrables progénitures qui plongeront celui-ci dans l'ombre jugée hâtivement nécessaire au suspense.

Le premier malentendu est d'avoir touché, par avance, à la noirceur psychiatrique du siècle mais du point de vue, donc, opposé. Le second équivoque est dans la fausse réputation d'un opéra qu'on dit souvent sériel (pour se targuer d'apprécier le fameux langage difficile mais à bon compte) alors qu'il ne l'est pas (c'est trop tôt). Un troisième équivoque peut-être est le succès en principe musical d'un opéra que le large public, qui a fait le succès dès la création (quand il réservait un accueil beaucoup plus

²⁶ « Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistant. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée. » Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 128.

critique aux autres oeuvres des Viennois)²⁷, pourrait bien considérer comme une pièce de théâtre accessoirement sonore (et certes Berg était ce dramaturge né, selon plusieurs commentateurs, peut-être davantage qu'une caricature de *musikant* selon le jugement d'Adorno)²⁸. Si Berg appelle *Wozzeck* « un opéra piano, avec des explosions », c'est bien que la musique est non seulement entièrement inféodée au texte (« objectivée »), mais en un sens derrière lui. La musique atonale risque de devenir alors pour le public, un peu trop facilement, une simple illustration de la folie, celle du héros. Elle n'est plus déboussolante mais comprise comme déboussolée. L'adéquation avec le livret est alors, certes, idéale. Mais las, n'était-ce pas le projet de Schönberg d'inventer, dans l'expressionnisme musical, la musique de l'inconscient (celui notamment de la femme qui devient folle, elle aussi, mais d'inquiétude, dans *Erwartung*, 1909), de même que l'ami Kandinsky se chargeait de *peindre*, lui, l'abstraction du refoulé ? L'inconscient intéressait bien sûr la ville et l'époque de Berg, toutes deux celles de Freud.

Lulu se rapproche encore davantage de nous. Le titre, ce surnom, est populaire en soi, or il ne s'agit pas d'une opérette. Il était plus facile à Zola de titrer vertement son *Nana* dès 1880 : sous prétexte d'enquête sociale. Quels autres opéras d'avant-garde (et non pas bouffe) ont osé, à l'époque, ne serait-ce que ce titre ? Le XX^{ème} siècle en entier (parfois encore aujourd'hui) craint d'afficher des titres peu autoritaires, éloignés *a priori* de la culture. Imaginons Debussy titrer « Pépé et Mémé » ou « Pel et Mel » au lieu de « Pelleas et Mélidande » en entier ! Et la compassion fait place à l'humour noir (ce qu'Adorno appelle le grotesque)²⁹ et à la fétichisation prosaïque du sublime féminin. Par ailleurs, sexe et violence s'y annoncent de façon fascinante, hautement séductrice. Les meurtres, suicides, maladies vénériennes, accidents cardiaques, éventrements s'y succèdent. C'est une hécatombe déjà presque gore. Et l'on ne connaissait pas encore très bien les personnages de lesbienne à l'opéra (Geschwitz). Si Josef Polnauer pouvait bouder, à l'époque de la création : « nous n'avons pas besoin des cochonneries de l'acte trois³⁰ », notre époque n'y rechignera pas tant. C'est l'intelligence de Berg, surtout, d'imaginer de grands écarts comme Shakespeare. Ce dernier, le premier peut-être, mêle souvent grand sujet et vulgarité. L'écart réunit ici de façon vertigineuse la radicalité d'un argument peu à peu putrescant et le haut raffinement du projet formel : l'homme se dépeint alors dans tous ses paradoxes contrastés et donc dans son ensemble. Voilà le paradigme de l'art en somme. La pimpante Lulu patauge dans le sang avec le sourire et une petite voix de coloratur. La fange entre dans un écart considérable (auquel n'a pas songé un Schönberg en ce sens plus

²⁷ C'est le propos général de l'ouvrage d'Esteban Buch, *Le cas Schönberg, op. cit.*

²⁸ *Op. cit.*, p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 202.

³⁰ *Ibid* dans la partie réservée à *Lulu*.

puritain) avec la sophistication du dodécaphonisme. L'un des premiers opéras dodécaphoniques de l'histoire³¹ était peut-être ainsi le dernier, capable de clore le genre par son envergure, son grand écart « baudelairien ». Comme dans *Le vin* (sur des poèmes de Baudelaire), dont l'écriture s'intercale avec celle de l'opéra, Berg communique avec le poète français : on n'embrasse jamais mieux le sujet fielleux, *La charogne*, qu'avec la forme classique parfaite, apollinienne (« La nature est un temple où de vivants piliers³²... »).

Et Berg a soigneusement choisi son sujet. Celui de la femme fatale a déjà fait le plus grand succès de musique dramatique de l'histoire, *Carmen* (1875) que Nietzsche lui-même a vu vingt-trois fois. C'est que la musique en soi est peut-être amoral comme une femme fatale. Il lui faut donc une héroïne dionysiaque (et d'ailleurs aussi apollinienne, pour reprendre la topique du jeune Nietzsche)³³ à son image, *Carmen*, *Lulu*, *Salomé* (ou la courtisane *Traviata* certes au caractère plus doux), ou encore le pervers *Don Giovanni* qui selon Kierkegaard, est la musique en soi car la « génialité érotico-sensuelle³⁴ » *en personne*. La littérature, elle, ne semble aussi couramment permettre qu'on s'identifie à de tels anti-héros sans morale, pas avant les années 1980, en tout cas (si l'on passe sur les mémoires de Casanova et à moins que de nombreux lecteurs s'identifient réellement par exemple à la *Juliette* de Sade ?), et cet *American psycho* (1991) qu'un mélange de *Wozzeck* et de *Lulu*, en un sens, préfigure.

D'ailleurs l'humour noir-brillant de ce dernier roman de Bret Easton Ellis est en germe dans *Lulu* (ce qui est une ultime nouveauté dans l'oeuvre de Berg) : Jack, avant d'éventrer *Lulu* puis *Geschwitz* et de montrer ainsi sa monstruosité, commence par dévoiler sa pingrerie burlesque. Il marchandise le prix de la passe, jusqu'à presque rien, prétextant qu'il devra encore, à l'aube, acheter un ticket de bus pour rentrer chez lui. Et les cuivres, après le meurtre de l'héroïne, barrissent comme pour se moquer du cadavre ou du genre humain dans son ensemble. La voix de baryton de Jack, chantant en allemand, se moque de toute voix grave comme de celle d'un monstre libidineux. La trompette égraine ces tierces mélodiques en dents de scie que Berg affectionne (elles achèvent la *Suite lyrique* comme une intonation figurée, celle d'un discours – donc d'une humanité – qui se meure), ici comme pour camper une prosodie de moquerie enfantine stridente (na-na-na-na). Et la densité harmonique trouve son comble quand, ailleurs dans l'opéra, les accords au contraire s'aèrent (en regard de leurs prédécesseurs des autres oeuvres).

³¹ Le précédent le plus célèbre semble le *Moïse et Aaron* (1930-2) de Schönberg. Citons au préalable le *Karl V* de Kreneck (1930), ou la frêle tentative de *Von heute auf morgen* (1928-9), simple acte, encore, de Schönberg.

³² Premier vers de *Correspondances*, sonnet extrait des *Fleurs du mal* (1840-67).

³³ telle qu'exposée au début de son premier ouvrage qu'on dit fortement inspiré par la pensée de Wagner, *Die Geburt der Tragödie* (1872).

³⁴ *Ou bien... ou bien...*, Paris, Gallimard, 1943, p. 54

Également comme dans les romans d'Ellis qui introduisent, dans la fiction même, des personnages contemporains célèbres, Berg introduit Jack the ripper, selon un léger anachronisme (intéressant) puisque le psychopathe sévit à Londres en 1888. Mais c'est un Jack « réel » qui se mêle à la fiction. Cette percée du réel (ici du sordide), rappelle l'irruption dans le roman *Aurélien* (1943-4) d'Aragon, de Picasso en personne, dont « les yeux de vif argent semblent montés sur roulement à bille », écrit le poète. La poésie est plus réelle que le réel. C'est ainsi que le réel est réinventé, dans *Lulu* comme dans Baudelaire, par la poésie qu'il devient.

Lulu est une modernisation saisissante du thème de la femme fatale (donc de la musique elle-même en général, jetions-nous plus haut). La fatalité s'accroît. Car le public de *Carmen* peut croire encore, à la rigueur, que l'héroïne n'est si légère que parce qu'elle est une gitane, une personne d'autres moeurs. Et Carmen est probablement tout de même dévouée à son peuple aux lois différentes. Salomé est au moins dévouée à sa mère Hérodiade. Lulu n'est dévouée qu'à elle-même. Son altérité dangereuse est absolue. On comprend alors que c'est la beauté en soi qui engendre la douleur, pas seulement l'altérité sociologique. Comme l'écrit Adorno, c'est la souffrance qui fatalement « s'empare de nous lorsque nous voyons le beau³⁵ ». Tchekov raconte ce même paradoxe dans sa nouvelle *Beautés*. Une tristesse étrange se voit sur le visage de ceux qui contemplent la grâce, remarque-t-il³⁶. Souvenir confus du Jardin d'Eden irrémédiablement perdu ?

Lulu, c'est aussi la préfiguration de ce que Guy Debord appellera, en 1967, *La société du spectacle*. C'est un vaste cirque comme le sont les rapports de séduction et le sexe lui-même, véritable protocole. L'opéra s'ouvre avec le dompteur qui, de sous son chapiteau, présente ses animaux (qui correspondent aux personnages). Kubrick précisera ce message, ce « tout est cirque », illusion, jeu d'enfant curieux, ultra codifié, dans son ultime *Eyes wide shut* (1998), d'ailleurs d'après la *Traumnovelle* (1926) d'un contemporain autrichien de Berg et ami de Freud (Schnitzler). Et l'ouverture de *Lulu* dans l'esthétique du cirque n'est pas seulement héritée de Wedekind. Elle ne traduit pas uniquement l'engouement du début du siècle (qui transparait aussi chez Cocteau et Satie) pour les forains et leur fantasmée liberté notamment sexuelle. Le cirque résonne avec l'humour et la pose volontiers enfantine de l'art du XXI^{ème} siècle.

Berg s'illustre dans l'opéra pas seulement en tant que dramaturge de fond en comble, auteur de ses livrets comme Wagner (qui se consacra au théâtre avant même de songer à devenir musicien, comme Berg songea à la littérature avant d'incliner pour la musique). Il est tout à fait possible, au XX^{ème} siècle, de s'émanciper du statut de *musikant*, pour rejoindre celui plus général d'artiste. Berg n'est pas nécessairement un musicien

³⁵ *Ibid.*, p. 195.

³⁶ *Op. cit.*, in *Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 573.

pur et tant mieux, ce n'est peut-être plus l'enjeu de son temps. Il s'illustre rarement plusieurs fois dans le même genre musical pur (quatuor excepté), comme si chaque oeuvre, alibi de pseudo-musicien „de génie“, l'avait épuisé chaque fois de par sa gestation artificielle. L'*ostinato* central de *Lulu* symbolise le couteau qui tranche le destin, au moment où Lulu tue Schön et commence alors son déclin. Berg prévoyait alors la projection d'un film durant cet intermède instrumental. Le film montrait le procès et l'enfermement de Lulu. Berg ne reconduit pas alors seulement la *gesamtkunstwerk* wagnérienne, ou l'exemple du maître Schönberg (à la fois penseur de l'histoire, musicien et peintre), dans ces fusions entre les arts, ces hypertextes incessants et autres mises en abyme. Il s'affirme en tant qu'artiste dont le médium principal (la musique) devient un prétexte à rendre compte de l'humain, peut-être à tenter féroce de s'inscrire dans l'histoire, de toutes les façons possibles. Si fait. Il est ainsi précurseur de Cage, organisateur de ce happening pluridisciplinaire (*Theatre peace n°1*, 1952) à Black Mountain College, puis de ces installateurs parfois consensuels qui envahiront les galeries d'art à la fin du XX^{ème} siècle.

Bibliographie sélective

Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime* (traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz), Paris, Gallimard, 1989.

Étienne Barilier, *Alban Berg. Essai d'interprétation*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978.

Mosco Carner, *Alban Berg* (traduit de l'anglais par Dennis Collins), Paris, Lattès, 1979.

Jean-Paul Olive, *Alban Berg. Le tissage et le sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Discographie sélective

Lieder [Jugendlieder, Sieben frühe Lieder, Lieder opus 2], Mitsuki Shirai (mezzo soprano), Hartmut Höll (piano), Capriccio 10419, 1992.

Musique de chambre [Quatuor à corde opus 3, « Hier ist Friede » (extrait des *Altenberg Lieder* opus 4, arrangement pour piano, harmonium, violon et violoncelle par Berg, *Quatre pièces pour clarinette et piano* opus 5, arrangement pour alto et piano par Henk Guittart, Adagio extrait du *Concerto de chambre*, arrangement pour violon, clarinette et piano par Berg, *Suite lyrique*], Schoenberg Quartet, Pierre Woudeberg (clarinet), Bob Zimmerman (harmonium), Sepp Grotenhuis (piano), CHANDOS CHAN 9999 [75.52].

Musique pour orchestre [*Lulu suite*, *Altenberg Lieder*, *Trois pièces pour orchestre*], Margaret Price, London Symphony Orchestra, Claudio Abado (direction), Deutsche Grammophon 423 238 (1971)

Wozzeck, Walter Berry, Isabel Strauss, Albert Weinkenmeier, Carl Doench, Ingeborg Lasser, Richard van Vrooman, Fritz Uhl, Walter Poduschka, Raymond Steffner, Gerard Dunan, Orchestre et chœur de l'Opéra de Paris, Pierre Boulez (direction), CBS Records 01 79251-10.

Lulu, Patricia Wise, Brigitte Fassbaender, Wolfgang Schöne, Hans Hotter, Peter Strake, Graham Clark, Bodo Schwanbeck, Cynthia Clarey, Orchestre National de France, Jeffrey Tate (direction), enregistré au théâtre du Châtelet en 1991, EMI, CDS 7 54622 (3 disques).

Lulu, Georges Pludermacher, Franz Mazura, Gerd Nienstedt, Hanna Schwarz, Helmut Pampuch, Kenneth Riegel, Robert Tear, Teresa Stratas, Toni Blankenheim, Yvonne Minton, Orchestre de l'Opéra de Paris, Pierre Boulez (direction), 3 disques.

Liens internet

<http://www.universaledition.com/Alban-Berg/composers-and-works/composer/51>