

Alban Berg

Alban Berg est mort voilà plus d'un demi-siècle. Une partie importante de son œuvre (le concerto pour violon ainsi que les deux opéras, *Wozzeck* et *Lulu*) est maintenant connue du grand public. Néanmoins, Berg, auquel on associe son maître Schönberg et son ami Webern, reste la victime d'une certaine méconnaissance, sinon d'une certaine méfiance. Cette méfiance que l'on éprouve en face de la musique dite sérielle, dont il fut un des représentants, et dont on continue, près d'un siècle après son apparition, à penser qu'elle est difficile, austère, voire glaciale et rébarbative. Il est tout de même assez extraordinaire de songer que l'on qualifie, encore aujourd'hui, de musique « moderne » dans un sens péjoratif (moderne donc inaudible) l'œuvre d'un homme qui pourrait être au moins notre arrière-grand-père. Je voudrais tenter de comprendre le phénomène, et surtout de montrer combien la révolution que Berg, Schönberg et Webern ont fait subir à la musique, était justifiée, combien elle procédait non d'une volonté abstraite de faire du neuf à tout prix, mais d'une nécessité profonde, d'une exigence tout simplement humaine.

Il s'agissait pour ces compositeurs, comme pour tout artiste digne de ce nom, d'exprimer le monde tel qu'ils le vivaient et l'éprouvaient. Il s'agissait avant tout de tenir un langage véridique, même s'il était douloureux de le tenir. L'exigence éthique de vérité, de droiture, d'authenticité, était fondamentale aux yeux du musicien Berg, dont l'esthétique était indissociable d'une éthique, sans en être pour autant l'esclave ou l'illustration servile. C'est le plus grand des philosophes viennois, de surcroît passionné de musique, Ludwig Wittgenstein, qui l'a dit : « L'éthique et l'esthétique sont un ». À cet égard, la musique bergienne est un exemple dont l'art, quelles que soient les voies qu'il emprunte aujourd'hui, n'a pas fini de s'inspirer.

Mais venons-en à des considérations plus concrètes. Si vraiment Berg, né à Vienne en 1885, voulut dans son œuvre exprimer le monde tel qu'il le vivait, rien de mieux que de découvrir d'abord ce monde, rien de mieux que de pénétrer dans l'Empire austro-hongrois du début du siècle.

On a pu écrire des livres entiers sur Vienne en 1900. Cette ville et cette date, ainsi réunies, évoquent immédiatement une réalité trouble et troublée, une entité paradoxale et sombrement féconde. Le grand écrivain autrichien Robert Musil a pu affirmer que son pays, à cette époque, était un « pays pour génies », tandis qu'Hermann Broch, autre grand écrivain autrichien, décrivait la Vienne de 1900 comme la « capitale du vide européen des valeurs ». Que penser de formules aussi contradictoires ? Vide des valeurs ou creuset des génies ?

L'un et l'autre. L'un à cause de l'autre. La capitale de l'empire austro-hongrois vit alors dans une superficialité qui appelle la profondeur, dans un mensonge qui appelle la vérité. Extérieurement, c'est une ville heureuse autant qu'il se peut. C'est la capitale de la valse et de l'opérette, la capitale des cafés, de la vie brillante, où fleurit le style ornemental le plus opulent, où se célèbre le culte permanent d'un empereur tutélaire et paternel. Dans ses mémoires récemment réédités en français, Stefan Zweig, autre fils de Vienne, ne cesse de

souligner à quel point sa ville est alors la ville du bonheur.

Or ce bonheur est en grande partie un faux-semblant, qui dissimule une triple crise : crise sociale, crise politique, crise de la personne.

Crise sociale : la pauvreté, voire la misère, est alors à Vienne le lot du plus grand nombre ; la prostitution est endémique, les suicides innombrables. Crise politique : l'Empire austro-hongrois, malgré ses apparences grandioses et sereines, n'est déjà plus qu'une fiction, et l'empereur, selon Musil, une de ces étoiles mortes dont la lumière nous parvient encore à cause du temps qu'elle met à nous rejoindre. La première guerre mondiale révélera l'effondrement de cet empire plus qu'elle ne le causera. (C'est du moins l'opinion couramment admise, encore que l'historien François Fejtö, dans un ouvrage qui vient de paraître, la nuance fortement, et soutienne que la destruction de l'Empire est due à la seule décision des Alliés ; mais quoi qu'il en soit, on ne peut nier que ce grand corps était disparate et fragile).

Cela dit, dans la Vienne de 1900, ce n'est pas seulement la société, c'est aussi et d'abord la personne qui est en crise : il faut lire le théâtre d'Arthur Schnitzler, autre écrivain autrichien, pour mesurer les ravages de l'hypocrisie et de l'ignorance de soi chez tant d'individus. Les jeunes filles de la bourgeoisie étaient littéralement recluses dans la méconnaissance d'elles-mêmes et du monde ; les jeunes gens, mariés tardivement, n'avaient d'autre exutoire que le recours aux prostituées. Mais on n'en niait pas moins la réalité de la prostitution. Bref, on se cachait la sexualité comme on se cachait la misère. On peut parler de crise de la personne au sens où les personnalités se construisaient sur des silences, des mensonges et des dissimulations.

On conçoit alors que ces terribles dissonances entre les apparences et la réalité puissent faire de Vienne un « pays pour génies ». Car l'homme génial, c'est d'abord et tout simplement celui qui voit la réalité, celui qui débusque les faux-semblants parce qu'il a soif de réalité. Et l'on comprend alors que la pensée scientifique et artistique ait été dévoilement, dénonciation, recherche passionnée et obstinée de la vérité, quitte à dévoiler des gouffres. Si Freud a surgi dans cette ville et dans cette époque, s'il a mis au jour la réalité de l'inconscient, c'est d'abord parce qu'il s'est heurté au mensonge de la conscience, à la conscience comme mensonge. Oui, plus qu'à une théorie de la sexualité, Freud attache son nom à une entreprise de dévoilement de la vérité. Le réel, dit-il aux Viennois, ce n'est pas ce que vous prétendez ni même ce que vous croyez. Quant aux artistes de Vienne, ils éprouvent à leur manière le même sentiment. Ils éprouvent tous que leur société vit dans un mensonge, et que ce mensonge dissimule des gouffres ; qu'ils participent d'un monde à l'agonie. Parfois, et même souvent, ce sentiment est si violent qu'il conduit les artistes au suicide.

Ce sera le cas du poète Georg Trakl, du penseur Otto Weininger, du peintre Richard Gerstl. Les artistes n'ont d'ailleurs pas le monopole du suicide à Vienne : parmi les suicidés célèbres, on peut citer le physicien Ludwig Boltzmann. Quant à l'écrivain Stefan Zweig, même s'il se tua bien après la mort de l'Empire, son geste s'explique peut-être par les mêmes causes profondes.

Parfois ce sentiment du mensonge et du gouffre conduit tout simplement l'artiste au silence. Ce sera le cas, provisoirement mais très gravement, du poète Hugo von Hofmannsthal, qui dans sa fameuse Lettre de Lord Chandos, un texte de 1902, constate l'impossibilité pour le langage poétique de dire authentiquement le monde. Bien des artistes, surtout des peintres, s'ils évitent le suicide ou le silence, n'évitent pas la morbidité. Dans cette Vienne brillante et riante, les tableaux d'un Klimt ou d'un Schiele disent la mort, l'agonie, l'Eros empoisonné. Ceux de Kokoschka sont lourds d'angoisses et de prémonitions catastrophiques (on a pu parler, pour ce peintre, de « période noire »).

Et qu'en est-il de la musique viennoise de cette époque, l'opérette mise à part ? Eh bien, ce début de siècle est marqué par les œuvres de Hugo Wolf (qui, lui, sombrera dans la folie), par le dernier Mahler et le premier Schönberg. C'est-à-dire par un univers musical tourmenté, surchargé, traversé lui aussi de pressentiments morbides. Mahler, dans ses symphonies, fait grimacer les valse viennoises, avant de faire éclater, dans une de ses ultimes pages, un terrible accord de dix sons superposés. Schönberg, dans les Gurre-Lieder ou dans son Pélleas et Mélisande, est encore très loin de l'univers atonal ou sériel, mais il peint l'univers tonal aux couleurs les plus sombres, les plus désespérées. Nous sommes au crépuscule d'un monde.

C'est dire que le sentiment psychologique, social et métaphysique d'une agonie coïncide avec l'essoufflement, l'épuisement d'un système d'écriture musicale, le système tonal. Autrement dit, la crise et l'angoisse ne peuvent plus être dites dans le cadre d'une structure inébranlable ; ce sont les formes même de la musique, ses soubassements, qui sont affectés par ce sentiment ou ce pressentiment d'agonie.

Dans ce climat très lourd, le jeune Alban Berg va composer ses premières œuvres. Et le moins qu'on puisse dire est qu'il est d'emblée un Viennois exemplaire, puisqu'il tente de se suicider à dix-huit ans, et que son opus 1, une Sonate pour piano qui date de 1907, n'est pas moins crépusculaire et tourmentée que les œuvres de son maître Schönberg ou de son dieu Mahler. (Cette Sonate n'est pas la première œuvre que Berg ait écrite, mais c'est la première qui soit vraiment significative de sa manière adulte). Je vous propose d'en écouter les mesures initiales.

Sonate op. 1, 1-29

Le sentiment de l'angoisse, et le pressentiment de la mort, seront d'ailleurs une des constantes de l'œuvre bergienne, au point que le philosophe Theodor Adorno, qui fut l'élève du compositeur, a même pu parler à son sujet de « complicité avec la mort ».

Cependant, je ne voudrais pas donner de Berg l'image d'un postromantique exhalant son vague à l'âme et se complaisant dans l'agonie. D'emblée, et notamment grâce à Schönberg dont Alban fut l'élève dès l'âge de dix-neuf ans, il en alla tout autrement. Rien de plus solide, de plus ferme et de mieux contrôlé que sa musique. D'un monde en décomposition, les artistes viennois en général, furent, comme jamais, compositeurs. C'est-à-

dire qu'ils éprouvèrent, devant la menace d'un monde en agonie, le besoin de renouveler et de resserrer au maximum les structures de leurs œuvres ; ils voulurent répondre de chaque note. Il leur fallait être d'autant plus rigoureux qu'ils voulaient exprimer le délitement, l'affaissement ou l'angoisse.

Mieux : pour restituer la vérité sur le monde tel qu'ils l'éprouvaient, et tel qu'on se le cachait, ils se sentirent contraints mais capables de repenser totalement leur langage, de reconstruire et de renouveler le rapport de la forme et du sens. Ce fut une véritable ascèse de la composition. Mais une ascèse créatrice. Dans un ouvrage qui vient de paraître, le poéticien H. Meschonnic s'en prend à la fameuse exposition Vienne 1900 qui eut lieu naguère à Paris. Il accuse ses promoteurs d'avoir colporté sur cette ville ce qu'il nomme « la fable du déclin ». Cette accusation n'est pas tout à fait sans fondement. Autant il faut relever, dans « Vienne 1900 », tous les signes d'agonie et de désespoir, tous les signes de crépuscule, autant il faut dire que les artistes d'alors ont tenté de surmonter la crise.

À situation extrême, remèdes extrêmes. Surmonter la crise, ce n'était pas seulement rafraîchir le langage musical ou lui fournir de nouveaux piments. La fameuse révolution de l'atonalisme, puis du dodécaphonisme, dont Berg, à la suite de son maître Schönberg, sera l'un des promoteurs, cette révolution n'est pas d'ordre exclusivement esthétique. Elle repense le rapport du langage au monde.

Si Schönberg a rejeté le langage tonal, c'est que, compte tenu des circonstances, il lui paraissait inadéquat sinon menteur. C'est qu'il ne lui semblait plus autoriser l'expression du monde réel, mais fabriquer, à coups d'accords « majeurs » et « mineurs », des sentiments convenus, des univers tout faits. Le système tonal, à ses yeux, n'était pas un mal en soi, bien entendu. Mais à ce moment de l'histoire musicale et de l'histoire tout court, il n'ouvrait plus sur la vérité du monde. L'écrivain Hermann Broch restitue admirablement ce sentiment lorsqu'il écrit dans un poème intitulé *Voix*, 1913 : « Le triple accord devient insupportable et ridicule / C'est une tradition dans laquelle on ne peut plus vivre (...) Adieu Europe. La belle tradition est finie ».

Ce besoin de respecter le réel quel qu'en soit le prix, donc de repenser un langage pour lui faire dire la vérité, ce souci éthique d'authenticité, j'ai dit qu'on le trouvait chez un philosophe comme Ludwig Wittgenstein. On le constate aussi, très précisément appliqué non plus au langage musical mais au langage des mots, chez le fameux écrivain viennois Karl Kraus, qui fut l'ami de Berg et de Schönberg, et dans une certaine mesure leur maître à penser. Karl Kraus, de onze ans plus âgé que Berg, était une des figures marquantes de Vienne. Il éditait et composait à lui seul son propre journal, dont la principale tâche était de dénoncer les mensonges de la grande presse, non pas d'un point de vue directement politique, mais du point de vue de l'éthique du langage. Les mots, affirmait Kraus en substance, disent l'être, construisent l'être. Ils ont la responsabilité du réel. Or, sous couleur de relayer la vérité, ils tissent, dans les journaux, un voile de mensonge. Ils fabriquent des simulacres. Ils esquivent la vérité. Il faut donc, disait-il, purifier le langage, le replacer à la hauteur de ses responsabilités.

J'insiste là-dessus, et j'insiste sur le fait que le souci éthique était, dans la Vienne de

cette époque, dominant dans tous les arts. Ainsi l'architecte Adolf Loos a fait scandale en rejetant le style ornemental qui faisait fureur à Vienne, et qui lui paraissait un signe de décadence et de mensonge. « L'absence d'ornement », disait Loos, « est signe de puissance spirituelle ».

Quant à la peinture abstraite, si elle n'est pas née à Vienne précisément, elle est contemporaine de ces entreprises de purification. Les rapports de Schönberg avec le Blaue Reiter et Kandinsky sont d'ailleurs étroits et féconds. Or il est frappant de voir à quel point les préoccupations et les motivations d'un Kandinsky sont elles aussi d'ordre spirituel et moral. Dans le texte liminaire du fameux *Almanach du Blaue Reiter* qui parut à Munich en 1911, et qui comprend (ce n'est pas un hasard) un texte de Schönberg ainsi qu'un fac-similé d'une œuvre de Berg, Kandinsky peut écrire : « Nous sommes à l'orée d'une des plus grandes époques que l'humanité ait connues jusqu'ici, l'époque de la grande spiritualité ». Et c'est dans son article du Blaue Reiter que Schönberg cite une formule fondamentale de Karl Kraus : « La parole est mère de la pensée ». Ce qui ne signifie certes pas que la pensée n'est qu'un effet de langage, mais qu'au contraire la responsabilité du langage est totalement engagée dès lors qu'on veut penser.

Avec la distance, on s'en aperçoit mieux : le dodécaphonisme, qui a fait couler tellement d'encre, n'est qu'un effort pour retrouver la juste relation entre le langage musical et l'« essence du monde » (pour reprendre encore une formule de Schönberg). Il s'agit d'éviter les relations toutes faites, d'éviter la gratuité, les ornements, les facilités, la contingence. Le dodécaphonisme n'est donc pas une tentative de désincarner la musique, mais de rejeter les simulacres d'incarnation. De même, les premiers peintres abstraits ne voulaient pas fuir le monde, mais au contraire le regarder dans sa vérité la plus intérieure et la plus profonde.

Il est vrai que l'abstraction picturale, comme la musique sérielle, semble fermer les œuvres sur elles-mêmes, et ne conférer aux rapports entre sons ou entre couleurs qu'une nécessité interne, sans égard au monde extérieur. Mais c'est précisément la cohérence interne qui permet d'atteindre à l'« essence du monde » ; de même, le juste agencement des mots, tel que le préconisait Karl Kraus, n'a pas de fin en soi, mais sert la vérité.

Or, si nous revenons à Berg, cette volonté de rigueur et d'ascèse, cette volonté de redonner à chaque note sa nécessité formelle, nous pouvons les déceler dès la Sonate opus 1 dont vous avez entendu les premières mesures. Voici maintenant un exemple de ce que je veux dire. Vous allez percevoir, trois fois de suite à la main gauche du piano, un sextolet de doubles croches qui, s'il n'est pas à proprement parler un ornement, semble au premier abord une simple figure d'accompagnement, dont la nécessité n'est pas primordiale :

Sonate op.1, 46-48.

Or cette figure fugitive n'est autre que la formulation littérale et prémonitoire d'un véritable thème qui, sur un tempo six fois plus lent, devient un des thèmes fondamentaux de l'œuvre. Vous allez l'entendre à la main droite. Ce sont les mêmes notes, exactement.

Elles font d'ailleurs immédiatement suite à celles que nous venons d'écouter. Je redonne donc le même exemple que tout à l'heure, mais en le prolongeant de quelques mesures.

Sonate op.1, 46-52.

Cet exemple simple vous montre à quel point le jeune Berg avait le souci de ne rien énoncer en vain, et de répondre de tous les sons qu'il créait. À quel point, dès le début, il voulait, sans rien sacrifier de sa spontanéité créatrice, répudier toute facilité, toute vanité d'écriture, tout ornement.

Berg, comme tous les artistes de son temps, est profondément sensible à la décomposition du monde qui l'entoure. Ce qu'il veut dire dans sa musique, c'est bien souvent l'angoisse, l'inquiétude, l'agonie. Mais d'autre part ce sentiment de destruction et d'effondrement le conduit, comme ses grands aînés, à purifier ses compositions, à les construire avec le maximum de rigueur, à leur conférer l'autonomie, la nécessité. En ce sens, on peut dire que son œuvre n'a rien de sombre, elle est éminemment positive. Littéralement elle est constructive.

Je vais tenter de le mieux montrer, en choisissant, comme exemples musicaux, des passages tirés du quatuor à cordes opus 3, la première œuvre bergienne qui dise définitivement adieu aux fonctions tonales. Cette œuvre fut composée en 1910, et c'est en outre la première que Berg ait écrite sans le bienveillant contrôle de son maître et ami Schönberg. À son alacrité tourmentée, on peut donner, si l'on veut, une explication psychologique : Alban, âgé de vingt-cinq ans, était alors amoureux d'Hélène Nahowski, une jeune fille dont le père tardait à lui accorder la main. Sans que le quatuor y soit pour rien, le mariage aura cependant lieu l'année suivante. Je vous laisse la liberté de déchiffrer dans cette musique l'écho d'une passion contrariée et d'impatiences juvéniles, comme on peut les déchiffrer, si l'on y tient, dans les œuvres que Schumann écrivit au moment où le père de Clara se comportait comme le père d'Hélène.

Mais il est plus important d'admirer comment, dans cette œuvre, Berg a tenté et réussi l'élaboration cohérente d'un univers atonal dans une « grande forme », ce que n'avaient encore osé ni Schönberg ni Webern. Car avec le système tonal s'écroulait bien sûr toute une architecture, toute une mécanique, toute une physique du matériau musical. Comment construire une musique sans la tonique, la dominante et la sensible, sans un centre de gravité tonal ? Comment, si d'aventure on y parvient, poursuivre l'expérience sur plus de deux ou trois mesures ? Comment écrire une œuvre atonale qui soit plus qu'un aphorisme ou qu'un soupir ? La réponse de Berg est paradoxale, au moins sur le plan théorique. Elle consiste à créer un maximum d'oppositions et un maximum de liens, deux exigences qui, miraculeusement, ne s'annulent pas.

Maximum d'oppositions : les motifs sont vivement contrastés, les épisodes sont coupés de césures ou de silences, des disparités sont créées sur le plan des intensités, des tempi, voire des timbres.

Maximum de liens : ces différents éléments répondent les uns aux autres et les uns des

autres. Leur contraste même voile et révèle des parentés profondes : le jeu d'oppositions se révèle jeu de miroirs ; la surprise des disparités nous fait déboucher dans la joie des identités. Fusion mais jamais confusion. Je vais tenter de vous en donner des exemples.

Voici d'abord les dix premières mesures de cette œuvre, où vous noterez, tout au début, au second violon, un bref motif de triples croches, très agressif, se continuant, après une note tenue, en saccades violentes (des croches doublement pointées, suivies de triples croches). Ensuite, un second motif, au premier violon, motif qui, lui, apparaît lyrique et chantant.

Quatuor opus 3, 1-9

Maintenant nous allons réentendre ces neuf mesures, puis les trente suivantes, pour admirer comment, à partir de ce simple matériau, Berg fait surgir les événements les plus denses et les plus dramatiques. Le discours s'empare de ces motifs contrastants, les élargit, les porte au rouge. Et, dans les notes hautes du premier violon, les saccades du motif initial vont devenir plaintes lyriques, donc rejoindre l'esprit ou l'« éthos » du second motif :

Quatuor op. 3, 1-40

À la fin du mouvement, c'est les triples croches initiales qui sont reprises en augmentation (c'est-à-dire en valeurs beaucoup plus lentes), dans un « *espressivo* » qui rejoint à son tour l'atmosphère du second motif :

Quatuor op. 3, 165-176.

Ce sont là des exemples infimes et fugitifs, mais j'espère qu'ils vous suggèrent ce double principe de construction bergien : contrastes marqués et parentés secrètes, distinctions et fusions.

La Suite lyrique, deuxième et dernière œuvre de Berg pour quatuor à cordes, témoignera, de manière encore plus éloquente, de vertus semblables. Mais le plus frappant, ici, c'est de constater comment le pouvoir créateur transcende les données techniques de la composition. Nous sommes en 1925. Alban Berg, en pleine maturité, adopte la fameuse écriture mise au point deux ans plus tôt par Schönberg, l'écriture dodécaphonique, qui a fait l'objet de tant de polémiques. Je vous rappelle que dans le dodécaphonisme, les douze sons de la gamme chromatique ne sont plus hiérarchisés en fonction de telle ou telle tonalité, comme do majeur, mais en fonction de leurs positions respectives dans une « série » de base, différente pour chaque œuvre. Ce qui bien sûr prive l'auditeur des certitudes harmoniques inséparables du système tonal. En outre, la règle veut que ces douze sons soient tous émis avant que l'un d'entre eux retrouve le droit d'apparaître dans l'œuvre. Règle de fer, que Berg va suivre fidèlement dans la Suite lyrique. Et pourtant cela n'empêchera nullement sa musique d'être spontanée et passionnée.

Et ce n'est pas tout. Berg transcende les exigences formelles du dodécaphonisme, mais il transcende également ses émotions personnelles. Or les émotions qui président, si j'ose dire, à la Suite lyrique sont particulièrement vives : si le quatuor opus 3 (dont nous avons entendu des extraits tout à l'heure) participait de l'amour pour Hélène, la future épouse, l'œuvre qui nous occupe à présent participait de l'amour secret pour une autre femme. Mieux, cet amour est avoué dans l'œuvre même.

Mais il l'est de manière absolument musicale. Il est d'emblée transmué dans la musique et la musique seule. En des points stratégiques du quatuor, en effet, nous entendrons les quatre notes la, si bémol, si naturel, fa, c'est-à-dire, en notation germanique, ABHF. Or ces quatre lettres sont les initiales d'Alban Berg et de Hanna Fuchs, la femme aimée. Cela pour vous dire que si Berg est envahi par ses sentiments au point d'en faire état dans ses œuvres, il les transmue directement en réalités formelles, en structures. Plus l'aveu du sentiment se fait précis et naïf (ces initiales accolées, ce sont celles que les adolescents gravent sur les arbres ou griffonnent sur les murs), mieux il est abstrait dans la réalité musicale d'une forme pure.

Mais, direz-vous, Berg ne transcende pas la biographie, il prend prétexte de la biographie pour faire de la musique sérielle ! Au lieu d'une série de douze sons, c'est une série de quatre, mais tout aussi contraignante, arbitraire et abstraite que les autres ! Eh bien, jugeons sur pièces : de la Suite lyrique je ne vous propose qu'un bref extrait, mais qui me paraît éloquent à cet égard : il s'agit d'une phrase doublement prisonnière d'exigences formelles, puisque, non contente d'émettre sans répétition les douze sons de la gamme chromatique, selon les lois d'airain du dodécaphonisme schönbergien, elle choisit, pour quatre premiers sons de cette série, si naturel, fa, la, si bémol, c'est-à-dire les initiales des deux amants. Or, avec toutes ces contraintes, la phrase est éminemment lyrique et passionnée. (Après l'énoncé de ses douze sons, je laisserai le mouvement aller jusqu'à sa conclusion, quelques mesures plus loin) :

Suite lyrique, IV, 59-69

Qu'est-ce que tout cela prouve ? Cette chose très simple, que la rigueur, voire l'arbitraire de la forme n'empêche en rien l'expressivité, ou, si l'on préfère, l'humanité de la musique. C'est même le contraire qui est vrai, et qui fut toujours vrai : plus la forme est contrôlée, plus le sens est présent. Et lorsqu'un artiste est vraiment possédé du souci de dire le monde et l'expérience du monde, les contraintes formelles ne feront que renforcer et stimuler ses pouvoirs expressifs. Je vous en donne maintenant une preuve encore bien plus flagrante, tirée de l'œuvre la plus populaire d'Alban Berg, le Concerto pour violon.

Comme dans la Suite lyrique, la biographie ou l'expérience existentielle y est à la fois totalement présente, avouée, et totalement transcendée. Le concerto, qui fut la dernière œuvre achevée par le compositeur, mais créée après sa mort, en 1936, a pour sous-titre : « A la mémoire d'un ange ». L'ange en question, c'est une fille d'Alma Mahler, douée de toutes les qualités, et morte à l'âge de dix-huit ans. Le Concerto se donne pour tâche de

rendre hommage à l'ange en question, en retraçant son agonie puis sa transfiguration par la mort. Redoutable programme, qui pourrait nous faire craindre les pires concessions à la sentimentalité.

Et l'on pourrait craindre, symétriquement, que Berg, pour compenser le danger de se laisser aller à trop d'émotion, ait eu recours à la musique sérielle, donc à des procédés présumés froids et intellectuels. Le miracle, encore une fois, c'est que l'émotion se trouve assumée dans la forme sans être atténuée pour autant, et que la musique sérielle se trouve transfigurée par la force émotionnelle, existentielle de l'œuvre. La preuve la plus stupéfiante en est l'usage que Berg, dans ce concerto, fait des cordes à vide du violon : tout au début de l'œuvre, vous allez entendre successivement, à l'instrument soliste, les notes sol, ré, la, mi, mi la ré sol : à savoir les notes que vous entendez d'habitude avant le concert, lorsque le violoniste accorde son instrument. Et vous vous demanderez si Berg se moque du monde, en introduisant ce moment d'accordage dans la musique elle-même. Tant qu'il y est, pourquoi pas les bruits de la salle et les applaudissements qui saluent l'entrée du chef d'orchestre et du soliste ? Mais voici ces premières mesures, où les notes « sol ré la mi » vont être émises puis imitées plusieurs fois, à diverses hauteurs, par divers instruments, mais avec les mêmes intervalles :

Concerto pour violon, I, 1-10

Or, vous le devinez bien, ces notes élémentaires, cette non-musique ou cette pré-musique, outre qu'elle symbolise le prélude secret à toute musique, va devenir, elle qui semble ennemie de toute expressivité, de tout message proprement musical, le point de départ de toute une aventure chargée de sens. Mieux, au début du second mouvement, ces mêmes notes, sur un rythme haletant et terrifiant, vont signifier, avec une force irrécusable, l'agonie de la jeune fille en train d'étouffer sous la maladie, et qui tente en vain de reprendre son souffle. J'insiste, ce sont les mêmes notes sol ré la mi :

Concerto pour violon, II, 1-17

Ce n'est pas tout. Ces notes, toujours les mêmes, vont réapparaître à l'extrême fin de l'œuvre, lorsque, après la mort, la jeune fille connaîtra l'apaisement. Mêlées à d'autres, qui constituent la série de base de toute l'œuvre, vous repérerez ces notes jouées par le violon, qui va rejoindre l'apaisement "céleste" d'une note à la fois suraiguë et douce, tandis que l'orchestre, une dernière fois, jouera les quatre cordes à vide : cette fois, nous comprenons qu'après l'entrée en musique, l'œuvre signe elle-même son retour au silence, mais un silence chargé de toute la beauté musicale qui précédait :

Concerto pour violon, II, 215-230

Ainsi, des notes qui ne disaient rien disent maintenant tout. Tout peut être chargé de sens, tout peut devenir sens. Et Berg sera constamment fasciné par les possibilités expressives de ce qui, au premier abord, semble le plus éloigné de pouvoir exprimer quoi que ce soit. Ce compositeur est un démiurge comme il en existe peu.

Avant de risquer quelques considérations finales, je voudrais dire deux mots de l'œuvre qui, avec le Concerto pour violon, a fait la célébrité d'Alban Berg. Il s'agit bien entendu de l'opéra *Wozzeck*. Créé en 1925, écrit d'après une pièce de Georg Büchner, cet opéra, aujourd'hui, est considéré comme une des œuvres maîtresses de notre vingtième siècle. On lui accorde une place particulière, entre autres parce qu'il réussit, semble-t-il, l'exploit d'être un opéra "atonal" - et pourtant expressif.

Ici comme auparavant, ce paradoxe n'est qu'apparent. En réalité, une fois de plus, et de manière plus évidente que jamais, Berg ne colle pas des sentiments ou de l'expressivité sur une forme présumée inhumaine ou artificielle. Il repense les moyens d'expression de la musique, il redonne vie et vigueur à tous ces moyens, à tous les rapports entre les sons, avec une telle liberté et une telle souveraineté que rien ne l'empêche de faire coexister

dans la même œuvre un morceau franchement tonal, à la manière de Gustav Mahler, puis un morceau qui semble dépourvu de toute forme, aussi bien sur le plan des rapports entre les sons que sur celui de la construction d'ensemble. Et voilà que ces deux morceaux, qui surgissent tout à la fin de l'œuvre, lui donnent, à eux deux, inséparablement, indissociablement, toute sa force humaine, et ce qu'il faut bien appeler toute sa vérité.

Je ne puis pas, dans le cadre de cette présentation très générale, vous raconter tout l'opéra. Je vous rappelle simplement que le pauvre soldat Wozzeck assassine Marie, qui l'a trompé avec un tambour-major, et qu'après son crime, il se noie dans un étang. Sa mort est alors commentée, si l'on peut dire, par un interlude orchestral parfaitement tonal, et qui pourtant ne « détone » en rien sur ce qui précédait. On pourrait croire que c'est la fin de l'opéra. Mais la scène change une dernière fois, et s'ouvre sur une ronde d'enfants, parmi lesquels le tout jeune fils de Wozzeck et de Marie. Un autre gosse accourt, et annonce la découverte du corps de la mère. "Du ! Deine Mutter ist tot !" L'enfant, après un moment de stupeur, reprend son jeu. Il chantonne "Hop hop, hop hop". Et la musique, parfaitement atonale, construite comme un mouvement perpétuel, ne se conclut donc pas, mais s'interrompt brusquement. Cette image sonore de l'enfant qui ne comprend pas le malheur, cette expression de la vie aveugle qui continue, est plus poignante que tous les accords parfaits. La non-tonalité, ainsi que la non-construction prennent une signification profonde, elles disent un ailleurs, elles disent l'inconscience du temps et du drame, ou peut-être, qui sait, la victoire sur le temps et le drame. Je vous laisse écouter ces deux moments, le début de l'interlude, puis sa conclusion, qui débouche immédiatement, sans transition, sur la très courte scène finale que nous pouvons entendre en entier :

Wozzeck, III, fragment de l'interlude

Wozzeck III, fin de l'interlude et scène 5

Flaubert disait que l'ineptie consiste à vouloir conclure. Je me sens particulièrement inepte en cet instant. Aussi bien ne voudrais-je pas vous asséner, sur Alban Berg, des vérités définitives, mais seulement replacer son œuvre dans un cadre plus large, qui est celui de la création artistique dans la modernité.

Comme je le rappelais au début de cet exposé, cinquante ans après sa mort, soixante ans après l'apparition du dodécaphonisme, le public, même le public mélomane, a encore tendance à taxer Berg, Schönberg ou Webern de « modernes », ce qui signifie bien souvent à ses yeux, ou à ses oreilles, « désagréable », « incompréhensible », voire « inaudible ». Lorsque nous éprouvons le besoin de reculer d'un siècle ou davantage pour trouver des compositeurs ou des artistes qui correspondent, croit-on, à notre sensibilité, c'est que quelque chose est pourri dans notre royaume. Mais quoi donc ? Et comment y remédier ?

Je ne puis pas, en deux minutes, traiter ce problème dans toute son ampleur. Il faudrait se pencher sur les origines du divorce entre l'artiste et le public, divorce qui, dans le domaine littéraire, remonte au moins à Rimbaud ou Mallarmé ; dans le domaine pictural, à van Gogh. Il faudrait évoquer les aspects sociologiques, historiques, voire métaphysiques de la question. Il faudrait tenir compte des diverses explications que les penseurs ont pu fournir à ce problème. Et d'abord celle de Theodor Adorno, qui fut à la fois l'élève de Berg et un philosophe de grande importance. Adorno, pour qui le refus du dodécaphonisme est un refus de voir notre temps dans sa vérité, une tentative de se réfugier dans les beautés anciennes, en les transformant d'ailleurs en marchandises consommables - et de fuir ainsi notre angoisse.

Ce qui est sûr, c'est que si la musique d'un Berg apparaît difficile et sombre, c'est parce que l'art, aux yeux de ce compositeur, devait dire un monde difficile et sombre, voire chaotique. Mais dire le chaos, c'est aussi le surmonter. Chaque note, chaque intervalle devait être porteur ou plutôt créateur de sens ; non point pour abolir ou mépriser le sens commun, le sens que revêtaient les sons ou les accords dans la musique antérieure. Mais au contraire pour leur redonner vie et fraîcheur. Schönberg, Berg et Webern ont toujours témoigné leur profond respect pour leurs grands devanciers, de Bach à Brahms, en passant par Beethoven ou Schumann. Et si nous savons les écouter, eux, nous saurons écouter réellement Bach ou Brahms, Beethoven ou Schumann.

Car il ne faut pas s'y tromper : si nous prétendons goûter les grands compositeurs anciens et croyons détester les « modernes », il y a de fortes chances pour qu'en réalité nous apprécions uniquement chez les « anciens », les compositeurs du XVIIIe ou du XIXe siècle, la liberté qu'ils nous laissent, comme le disait Hoffmann, l'auteur des Contes, de les « entendre sans les écouter ». Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, écrivain et musicien du XIXe siècle, meurtri par la superficialité du public d'alors, savait de quoi il parlait. Les mélomanes, à cette époque, n'avaient pas encore de Schönberg ou de Berg à détester. Ils aimaient la musique de leur temps. Mais ils l'aimaient mal.

Je ne prétends pas, disant cela, que toute musique moderne est forcément géniale et que

ne pas l'aimer trahit forcément la paresse de l'esprit ou de l'âme. Je dis seulement que la musique moderne et contemporaine, comme la littérature ou la peinture modernes ou contemporaines, nous ôtent décidément l'illusion de pouvoir les aimer sans les affronter, de les aimer comme on se distrait, comme on se repose, comme on rêve. C'est peut-être déplorable, mais c'est la vérité de notre temps. Aujourd'hui la pensée, la création, la beauté même sont difficiles. Parce que les temps eux-mêmes sont difficiles. Créer, penser, goûter les œuvres d'art implique plus que jamais un engagement de tout l'être, dans sa dimension éthique aussi bien que sa dimension esthétique. Cela ne veut pas dire que la pensée, la création, la beauté n'existent pas et ne peuvent s'égaliser aux exigences du temps. Elles existent, et si quelqu'un, en ce siècle, contribue à nous prouver leur existence, c'est bien le compositeur Alban Berg.