

Lulu et la violence

Dans un article consacré à Berg, Pierre Jean Jouve place ce compositeur parmi les classiques, ajoutant qu'il sait exprimer « (après Baudelaire) une véritable *angoisse* moderne », ainsi que « la violence, l'excès, la compression des situations jusqu'à l'absurde »¹.

Le mot de *violence* est donc prononcé. Et rien ne paraît plus naturel, si l'on pense non seulement à *Lulu*, mais encore à l'autre opéra de Berg : le thème que traite *Wozzeck* n'est pas très doux ni très tendre lui non plus. Il ne comporte guère moins de morts, d'atrocités, d'humiliations et de douleurs. En outre et surtout, si l'on songe au catalogue de Berg en son entier, on s'aperçoit que la violence est constamment présente dans ses œuvres, et que cette violence, comme par hasard, a toujours partie liée avec la mort : c'est le cas, de manière littéralement écrasante, dans la *Marche des Trois pièces pour orchestre opus 6*, oeuvre dans laquelle on a vu, à juste titre, une terrifiante prémonition de la première guerre mondiale. Mais la violence est présente de manière non moins oppressante, et très littéralement « meurtrière », dans presque tout le second mouvement du *Concerto pour violon* ; puisque cette oeuvre raconte la mort de la jeune Manon Gropius, et fait vivre au violon, qui la représente, les affres de l'agonie. Et la mort, conséquence ultime de la violence, y apparaîtra d'autre part comme l'au-delà de toute violence. J'y reviendrai d'ailleurs à la fin

¹ Cf. «Alban Berg, certainement pas», in *Expressionnisme*, l'Arc, n° 25, 1964, p. 87.

de cet exposé.

On pourrait dire que la violence est présente même dans les œuvres les moins anecdotiques de Berg, celles qui s'éloignent le plus de tout « programme » musical. Ainsi la *Sonate* opus 1 pour piano peut être entendue comme un chemin vers la douceur, à travers la violence ; comme une tension qui ne s'apaise qu'après avoir atteint les extrêmes. Les *Lieder* opus 2 donnent le spectacle de véritables déchirures sonores. Le *Quatuor* et la *Suite lyrique* ne sont pas moins orageux, pas moins habités par cette « angoisse moderne » dont parle Pierre Jean Jouve, et même par cette « catastrophe » essentielle que le même poète évoque ailleurs, dans une préface célèbre.

Cela dit, nul plus que l'homme Berg ne détestait la violence. Et si l'on a pu dire que son oeuvre d'opéra, et peut-être son oeuvre tout entière, était une musique de la compassion, l'on pourrait dire aussi qu'elle est une musique de la douceur. Alors pourquoi tant de violence ? Il n'y a là bien sûr nul paradoxe insurmontable, car qui donc peut être plus sensible à la violence que celui qui aime et voudrait la douceur ? Qu'est-ce qui peut être mieux blessé qu'une sensibilité ? Musicalement, l'une des grandeurs de Berg est précisément d'avoir rendu « sensible » la violence, de l'avoir fait sans cesse dialoguer avec la douceur, d'avoir cherché, même, à fondre en quelque manière la violence dans la douceur espérée. D'avoir vécu cette étrange « complicité avec la mort » dont parle Adorno, mais qui est aussi complicité avec la douceur, connaissance de la douceur.

*

Comment définir la violence ? Le philosophe Paul Ricoeur l'a

décrite quelque part comme le refus de toute parole, le refus de passer par la médiation du verbe pour faire avancer sa cause ou exprimer sa pensée. Dans cet esprit, ne pourrait-on pas voir dans la violence le comble du *raccourci*? La mise en oeuvre, dans des délais extraordinairement courts, de toutes les forces dont on dispose, afin d'arriver à toute allure à ses fins, afin de vaincre plutôt que de convaincre? En dernière analyse, ne pourrait-on pas avancer que la violence, outre le refus d'autrui, est le refus même du *temps*, puisque la violence veut tout et tout de suite. La violence, c'est la présence entière et brusque d'une force qui se donne pour absolue, qui se veut absolue ; qui par conséquent ne saurait jamais *patienter*. La violence, c'est le refus d'en passer par les contraintes du monde pour parvenir à ses fins, ou de moduler ses fins en fonction des exigences ou simplement de l'existence d'autrui. Elle apparaît donc essentiellement comme le rejet de toute médiation, et notamment comme la négation de ce lieu par excellence de la médiation qui s'appelle le *temps*.

Mais dès lors que nous parlons de violence en musique, ou de violence musicale, on aperçoit le paradoxe. Car la musique, par excellence, se joue dans le temps. Par excellence et par définition, elle est médiation. La violence en musique, comme dans tout art, est l'*expression* de la violence dans la vie, elle n'en est pas la pure et simple transposition dans l'oeuvre. Si bien que l'absence totale de médiation, le refus absolu de toute médiation, qui pourraient définir la violence, doivent être précisément médiés, exprimés par le truchement d'une forme musicale. D'un autre côté, si cette forme est par trop éloignée des conditions de la violence originelle, si elle prend trop de distance avec la réalité de cette violence, il est évident qu'elle devient pur spectacle, pure imitation, pur récit imagé de la violence, ou commentaire

esthétique de la violence ; elle cesse alors d'être réellement expressive, réellement saisissante et vivante pour l'auditeur.

L'expression musicale de la violence est donc toujours prise entre deux exigences : d'une part maintenir cette violence dans son énergie native et son immédiateté, son refus originel de toute attente et de toute médiation, sa *haine du temps*, sa volonté d'écraser le temps. D'autre part et malgré tout, d'une manière ou d'une autre, articuler cette non-articulation, médier cette absence de médiation, jouer dans le temps la négation du temps, avoir la patience de déployer l'impatience même.

Or, si Berg est un des musiciens qui ait le mieux su dire la violence, ce n'est pas seulement parce que, homme de la douceur, il était extraordinairement sensible à cette violence. C'est aussi et d'abord (mais ceci est peut-être une conséquence de cela) parce qu'il fut un des grands maîtres de la *médiation*, ainsi que le remarquait son élève et ami, le philosophe Adorno. Nul mieux que Berg n'a su créer des transitions musicales entre des opposés apparemment irréductibles, nul n'a mieux su dévoiler les parentés qui unissent les thèmes ou les atmosphères les plus antagonistes. Nul, par conséquent, n'était mieux placé pour déployer dans le *temps musical* ce qui apparaît comme le refus du *temps humain*.

C'est sans doute ce qui a fait dire au même Pierre Jean Jouve, dans son ouvrage sur *Wozzeck* : « L'auditeur est saisi par un acte de *continuité dans la violence*, dans le déchirement, et de *continuité dans la vision* » ². Continuité dans la violence, qui est par excellence rupture, c'est le paradoxe même, et le génie même de Berg.

² Cf. P.-J. Jouve et M. Fano, *Wozzeck d'Alban Berg*, rééd. Bourgois, 1985, p. 66 (c'est moi qui souligne).

*

Sans vous narrer tout le détail de l'intrigue, fort complexe, de l'opéra *Lulu*, il me faudra tout de même vous la résumer. Mais d'abord, vous dire un mot de la genèse de l'oeuvre, que Berg entreprit en 1928, et sur laquelle il travailla jusqu'en 1935, année de sa mort. Schönberg s'était étonné que celui qu'il appelait un « adolescent timide au cœur tendre »³ s'attaque à un sujet comme *Wozzeck*. Il aurait pu s'étonner plus encore de le voir aborder *Lulu*. Si l'on jette un coup d'œil sur le livret, on a l'impression de se trouver devant une histoire non seulement *violente* à l'extrême, mais encore abracadabrante, sordide et grand-guignolesque. Certes, les livrets d'opéra souffrent rarement d'un excès de vraisemblance et de modération, mais ici la mesure est comble : une dizaine de personnages, et presque une dizaine de morts, toutes atroces et... *violentes*. Un déchaînement de passions qu'on ne peut plus dire humaines, tellement elles sont brutales, sauvages, tellement elles paraissent rabaisser leurs victimes au rang de marionnettes grotesques.

Berg a tiré son livret de deux oeuvres théâtrales de Frank Wedekind, *L'esprit de la terre* et *La boîte de Pandore*. Wedekind, dans les années vingt et trente, était hautement estimé par nombre de grands créateurs, parmi lesquels Karl Kraus, que Berg respectait comme un oracle, et qui attira son attention sur ces pièces. L'estime dont jouissait Wedekind n'était certes pas usurpée. Car malgré les apparences, *L'esprit de la terre* et *La boîte de Pandore* ne sont pas des oeuvres qui prétendent dérouler une

³ In *Le style et l'idée*, Buchet-Chastel, 1977, p. 372.

intrigue (et dans ce cas nous serions dans une littérature frisant la facilité douteuse). Ce sont plutôt des œuvres qui tentent de déployer un *mythe*. Il est significatif que Pierre Jean Jouve (toujours lui) ait placé Wedekind dans la descendance de Shakespeare et de Baudelaire : les péripéties grotesques ou monstrueuses que nous aurons à connaître ne sont pas à prendre simplement pour elles-mêmes ; elles signalent la présence, dans les personnages, de forces à la fois instinctives et spirituelles, qui traversent, bouleversent, constituent leur humanité profonde. Et si les personnages de Lulu semblent souvent transformés en bêtes ou en marionnettes, c'est parce qu'ils ignorent en eux la présence de ces forces ; ils n'ont pas « intégré » l'Eros ou le désir de mort. Donc ces pulsions les « désintègrent ».

Ainsi, les paroxysmes de Wedekind ne sont pas des défauts que Berg aurait tolérés, puis masqués tant bien que mal dans sa musique. Ce sont les preuves et les signes que l'homme est conduit par ce qui le dépasse. Et, sous le rapport de la violence, nous ne sommes pas dans l'ordre du fait divers brutal, mais bien dans le surgissement de pulsions essentielles, qui sont antérieures à toute médiation, à tout langage, à toute conscience. Le pari réussi de Berg, c'est de donner la parole, ou plutôt la musique, à cette violence-là, qui n'est pas seulement brutalité singulière, mais puissance métaphysique. Et ce sera de faire, de ce qui est antérieur à toute conscience, le lieu, pour l'auditeur, d'une conscience possible.

J'ai parlé d'Éros, de mort et de pulsions. Ce vocabulaire, évidemment, évoque la psychanalyse, et nous ne pouvons négliger le fait que Wedekind avait lu Krafft-Ebing, ou que Berg était un compatriote et contemporain de Freud. Nous ne pouvons oublier que le début du XXe siècle a vu, si l'on peut dire, l'apparition de

l'inconscient, apparition qui, dans ce contexte historique et culturel, n'a rien de fortuit. Mais on aurait tort d'estimer que, pour cette raison, Wedekind, voire Berg, sont datés. D'abord, Freud a beau faire partie de la culture du moindre collégien d'aujourd'hui, il n'en faut pas moins rappeler que nous ne nous dominons guère mieux qu'hier, et que la « connaissance de l'inconscient » reste, strictement parlant, une contradiction dans les termes. En outre et surtout, les pièces de Wedekind, sans parler de l'opéra de Berg, sont très loin de se réduire à l'illustration d'une théorie scientifique. C'est bien plutôt la théorie scientifique elle-même qui constitue, avant celle de la musique, une tentative d'humaniser, de mettre en langage la violence essentielle dont il est question.

*

Mais résumons maintenant l'intrigue. Berg, avec ce sens du théâtre dont il avait déjà fait preuve en adaptant Büchner pour son *Wozzeck*, retrancha les quatre cinquièmes des textes originaux, tout en fondant les deux œuvres en une seule. Le résultat reste foisonnant, et je me contenterai de vous rappeler les grandes lignes de l'aventure.

L'opéra s'ouvre sur un *Prologue*, au cours duquel un dompteur invite le public à visiter sa ménagerie. Les divers animaux ne sont autres que les personnages du drame. Cette métaphore suffit à montrer que l'œuvre ne doit pas être interprétée sur un plan réaliste, mais bien sur un plan mythique.

Puis nous entrons de plain-pied dans l'aventure, laquelle dessine la courbe ascendante et descendante d'une vie exemplaire, celle de l'héroïne, Lulu. Au début du *premier acte*, nous sommes dans l'atelier d'un peintre qui met la dernière touche au portrait

de l'héroïne, en présence du riche docteur Schön, directeur de journal, et de son fils Alwa, compositeur. Schön est l'amant-protecteur de Lulu ; il voudrait se déprendre d'elle, et faire un mariage honorable et bourgeois, mais il y parvient fort mal. Alwa, lui, ne va pas tarder à tomber amoureux de la maîtresse de son père. Cependant, le père et le fils ne font, dans cette scène, qu'une brève apparition. Quant au peintre, dès qu'il se retrouve seul avec son modèle, il succombe au désir. Il se précipite sur Lulu, vite consentante. Le vieux mari surgit (car Schön a marié sa maîtresse à un vieux professeur de médecine). Surprenant le couple, le vieillard trompé meurt d'apoplexie.

La *deuxième scène* se déroule dans le salon du peintre, qui a épousé Lulu. Deuxième mariage arrangé par Schön. [Survient d'abord Schigolch, vieillard paternel, truculent et désargenté, qui connaît Lulu depuis toujours, et qui lui réclame de l'argent. Survient ensuite le docteur Schön, qui, lui, réclame une fois de plus à Lulu le droit d'épouser une jeune fille de bonne famille et de rester en paix, moyennant finance. Lulu lui rétorque qu'il est son protecteur et le seul homme qui la comprenne. C'est lui qu'elle veut épouser, tôt ou tard. Le peintre apparaît, demande ce qui se passe. Schön s'explique.] Mais précisément, par le fait de ce dernier, le peintre apprend que son mariage a été fabriqué de toutes pièces et subi par Lulu. Son idéalisme et son amour naïf ne peuvent supporter cette vérité. Le malheureux quitte brusquement Schön et se suicide dans la pièce voisine. Lulu, fort peu troublée, continue à se promettre d'épouser Schön.

La *troisième et dernière scène* du Premier acte se passe dans une loge de théâtre. Schön a fait organiser un spectacle dont Lulu tient la vedette, comme danseuse :[il s'agit de susciter des admirateurs, et si possible un troisième mari-paratonnerre. Un

prince-explorateur, victime passable, est venu dans la loge. L'atmosphère est à la fête :] Schön est accompagné de son fils Alwa, dont les sentiments pour Lulu s'intensifient, mais n'apparaissent pas encore au grand jour. L'héroïne quitte la loge pour assurer la suite de son spectacle. Mais elle revient presque aussitôt : elle a repéré, au milieu du public, la fiancée de Schön, et refuse de se produire dans ces conditions. Jouant de tout son pouvoir de séduction, elle contraint le docteur à rédiger sur-le-champ une lettre de rupture, à l'intention de cette fiancée gênante. Le rideau tombe sur le triomphe de Lulu, et la capitulation du docteur.

Le *Deuxième acte*, l'acte charnière, ne comporte que deux scènes. Dans la première scène, l'héroïne est au sommet de son ascension. Elle a épousé Schön, et règne dans ses appartements somptueux. Le docteur apparaît traqué, jaloux, paranoïaque, affolé par les êtres qui tournent autour de sa femme. [Ces êtres sont au moins quatre : la comtesse Geschwitz, (une lesbienne) et trois gaillards plus ou moins inquiétants, grossiers ou ridicules : un lycéen, un athlète, et Schigolch, cet étrange vieillard, parasite et paternel, qui avait déjà surgi dans la deuxième scène du premier acte. Mais ces différents personnages, qui ont envahi la scène au départ de Schön, se cachent à l'arrivée inopinée d'Alwa.] Cependant, après trop de silence, Alwa ne peut se tenir de déclarer son amour à Lulu. Le voilà rival de son père. Et voilà que ce dernier surgit, horrifié, fou de rage ; armé d'un revolver, il chasse Alwa, puis ordonne à Lulu de se tuer. Lulu, qui serait censée se tirer une balle dans la tête, retourne le revolver contre Schön et l'abat. Il ne lui reste plus qu'à supplier Alwa de l'arracher aux mains de la justice tout en lui promettant son amour exclusif.

C'est alors un *Interlude* orchestral, qui résume un certain

nombre d'événements liés à l'emprisonnement puis à l'évasion de Lulu, évasion réussie grâce à l'aide de la comtesse Geschwitz. Cet interlude joue un rôle de pivot, presque physiquement, puisque la partition se présente comme un palindrome, dont le centre absent marque le sommet du destin de Lulu : nous avons suivi son ascension, nous allons suivre maintenant sa déchéance.

La *deuxième scène* du deuxième acte marque donc le début de la courbe descendante, et du lent chemin de l'héroïne vers l'abjection et la mort. Nous sommes dans le même appartement qu'auparavant, mais poussiéreux et déserté. [Les comparses mâles de la scène précédente attendent Lulu, dont la comtesse a pris la place dans l'hôpital de la prison, à la faveur, si l'on peut dire, d'une épidémie de choléra. L'athlète rêve d'épouser Lulu et d'en faire une acrobate. Auparavant la fugitive, qui semble mourante, et qui décourage l'athlète de ses projets matrimoniaux.] Dès qu'elle se retrouve seule avec Alwa, Lulu lui demande de fuir avec elle à l'étranger. L'acte se clôt par un duo d'amour, sur le divan même où Schön a vécu ses derniers instants.

Le *troisième acte*, que Berg n'a pu terminer, mais qui a été complété, pour la recreation parisienne de 1979, par Friedrich Cehra, comprend également deux grandes scènes. La *première* se situe dans un casino parisien, le jour anniversaire de Lulu. La jeune femme est flanquée d'Alwa. C'est la liesse. Mais surgit le marquis Casti-Piani, souteneur et indicateur de police, qui propose à l'héroïne l'alternative suivante : travailler dans un bordel du Caire, ou retourner en prison. Lulu refuse le marché. [Mais les différents comparses de l'acte précédent la pressent à leur tour. La comtesse rescapée du choléra, qui se déclare mal récompensée de son sacrifice, l'athlète qui réclame de l'argent

sous peine de se faire lui aussi délateur. Toute cette scène se déroule dans une atmosphère de tripot, sur fond murmurant de spéculations boursières. Cependant, Casti-Piani, mettant sa menace à exécution, est allé chercher la police.] Lulu, déguisée en groom, parvient à lui échapper au dernier moment.

La *deuxième* et dernière scène se passe dans un taudis londonien. Lulu, prostituée, est descendue dans la rue à la recherche de ses premiers clients. Alwa et Schigolch vivent à ses crochets. Après le passage d'un premier individu payant, survient la comtesse, qui déploie le portrait de Lulu, réalisé par le peintre au premier acte. Puis c'est le tour d'un deuxième client. Il y a contestation sur le tarif et bagarre avec Alwa, qui trouve la mort dans cette altercation. Enfin, troisième client, Jack l'Éventreur. Ignorante de ce qui l'attend, Lulu se retire avec lui. On entend bientôt son cri d'agonie. La comtesse veut se précipiter à son secours : elle est poignardée et meurt à son tour, en chantant une dernière fois sa passion.

*

On le voit, la violence de cette histoire laisse au compositeur plus d'une occasion d'opérer cette difficile médiation dont je vous parlais au début. À chaque fois, et chaque fois dans un contexte différent, il devra exprimer l'horreur du suicide ou du meurtre, la folie aveugle de la passion, tous les sentiments extrêmes. Autant dire qu'il devra articuler l'inarticulable, et dire dans le temps ce qui, comme la mort et comme l'extase, comme toute violence, est refus du temps.

Nous pourrions à cet égard étudier bien des scènes. Je vous en propose trois, prises dans l'ordre chronologique du déroulement

de l'oeuvre. Trois scènes de violence pure, puisqu'à chaque fois il y aura mort d'homme, ou de femme. Mais en contrepoint, si j'ose dire, nous essayerons de suivre une autre voie, et de découvrir comment, dans un tel contexte, Berg peut exprimer la douceur et l'humanité.

Les trois scènes de *mort* sont celle du suicide du peintre, à qui Schön vient d'exposer le passé de Lulu. Celle de la mort de Schön, assassiné par Lulu, après l'avoir découverte dans les bras de son propre fils. Enfin, à la conclusion de l'opéra, celle du meurtre de Lulu par Jack l'Éventreur.

*

Commençons donc par la scène du suicide du peintre, à la fin de la deuxième scène du premier acte. Le docteur Schön vient de dévoiler au malheureux époux idéaliste la vraie personnalité de sa femme. L'homme, brisé, se retire dans une pièce voisine.

Ce qui frappe l'auditeur, dans la mise en musique de ce passage, c'est d'abord, et pour une bonne partie de cette scène, l'usage exclusif des percussions. Berg indique « Schlagensolo ». Une autre indication de la partition nous signale que ces percussions produisent un rythme bien spécifique, qui traverse et occupe tout l'opéra, et que Berg appelle le *Hauptrythmus*(*). Ce rythme joue le rôle d'un thème, ou d'une série. Mais surtout, et très précisément, c'est ce que nous pourrions appeler un *indicateur de violence*. Il apparaît pour la première fois lors de la première mort qui survient dans l'opéra, celle du vieux professeur de médecine, premier mari de Lulu. Ce véritable « thème rythmique » est travaillé comme un thème mélodique (avec augmentations, renversements, diminutions, etc.). En outre, à

cause même de sa valeur de mort, il apparaît à la fin de chacun des trois actes. Par lui, la mort rythme l'opéra tout entier. Et l'on voit, à cette occasion, combien la mort est nécessairement la conséquence et l'horizon, si j'ose dire, de toute violence. Musicalement, s'il est vrai que la violence était ce raccourci dont j'ai parlé, cette impatience fondamentale du désir, la mort apparaît comme le fruit nécessaire de cette impatience, c'est-à-dire l'autodestruction du désir.

En outre, si vous songez que la violence est un raccourci qui refuse les conditions mêmes de la vie, vous voyez bien ce que peut signifier la présence des *percussions* seules, et d'un rythme simple et obsédant : à la fois les battements du cœur qui s'apprête à ne plus battre jamais, et, dans le refus de toute mélodie, l'image d'une puissance instinctive, élémentaire, barbare, l'expression d'un monde qui se situe et veut se situer en deçà des sentiments et des paroles articulées. Quant à la structure même du « Hauptrythmus », avec ses *sforzandi* et *diminuendi*, elle imite consciemment et clairement le battement de cœur, cette double pulsation que l'on perçoit dès lors qu'on se prend le pouls. Là encore, au moment d'être arrachée par la violence, la vie s'exprime sous ses espèces les plus directes et les plus élémentaires.

C'est pourquoi également, les paroles, dans une grande partie de la scène, ne sont précisément pas chantées ; le parlé, y apparaît comme dévêtu de la chair mélodique : sans jeu de mots, le parlando représente le « squelette » même de la mélodie.

Je vous lis les paroles qui seront prononcées alors.

Lulu, trad. P. J. Jouve, pp. 64-7

Et maintenant, voici la musique :

Lulu, I, 2, m. 748-875

*

Abordons maintenant la « deuxième » mort, à la fin de la première scène du Deuxième acte : Lulu va tuer le docteur Schön avec le revolver que celui-ci lui tend afin qu'elle mette un terme à ses jours. Juste avant ce moment atroce (encore un), elle a chanté le fameux « Lied de Lulu », dans lequel elle se justifie d'avance, rappelant à Schön qu'il lui a pris sa jeunesse, et que d'autre part qu'elle n'a jamais tenté de se faire passer pour ce qu'elle n'était pas. « Je n'ai jamais voulu paraître au monde autre chose que ce que je suis, et le monde ne m'a jamais prise pour autre chose que ce que je suis » (in Jouve, p. 112). Elle a toujours été vraie. Cette vérité de Lulu est évidemment un aspect capital de l'opéra. Mais Schön ne veut rien entendre, et voici ses dernières paroles :

Lulu, trad. Jouve, pp. 112-114.

Lulu, livret, pp. 28-9.

Ici, les moyens de la violence musicale sont, si j'ose dire, plus classiques. Ne serait-ce que l'indication du tempo, *furioso ma poco più pesante* (m. 539), l'usage brutal et déchirant des cuivres. Mais nous retrouvons aussi le fameux Hauptrythmus, qui surgit dans toute sa force au moment où Schön s'écrie : « Bete zu Gott, dass er Dir die Kraft gibt » (m. 548). Ce Hauptrythmus qui va même commander et encadrer les cinq coups de revolver de Lulu (M. 553-5). C'est un exemple saisissant de cette capacité qu'a Berg

d'exprimer l'élémentaire sous une forme extrêmement et secrètement élaborée, capacité déjà si manifeste dans *Wozzeck*. En un sens, la matière reste brute, puisqu'on entend de « vrais » coups de revolver. Et pourtant, puisque ces coups mêmes sont pris dans une rythmique précise, on est dans l'oeuvre la plus travaillée qui soit. Sous le rapport de l'expression de la violence, c'est un enseignement précieux. Puisqu'on est dans ce paradoxe presque intenable : dire dans une forme ce qui se refuse à toute forme, dire dans le temps ce qui justement refuse le temps.

Et puis vous entendrez, quelques mesures après ces coups de revolver (M. 568), l'appel déchirant que Schön agonisant adresse à son fils, celui qui l'a tué, mais celui qui peut le venger. Cet appel est encore celui des cuivres, dont le son, dirait-on, expose la chair à vif. Enfin (si l'on peut dire, car ce court passage contient tant d'autres richesses encore), vous entendrez, au moment où Schön s'écrie : « Ich verdorre » (M. 587) à l'unisson des cordes, la série qui caractérise initialement le docteur, série qui quelques mesures plus loin (603-4) se transforme en la série originelle de tout l'opéra. En mourant, Schön retourne, en quelque manière, aux origines, il est réabsorbé dans sa propre fascination originelle pour Lulu (*).

Voici d'ailleurs le moment de rappeler que *Lulu* est un opéra sériel, et c'est peu dire : c'est le comble, apparemment du moins, d'une musique sérielle, puisque tous les thèmes de tous les personnages sont des séries issues, par une suite de transformations subtiles, à la rigueur étrange, d'une série originale (*). Lulu elle-même est figurée par cette série, et par des séries-soeurs (*). Cela veut dire que musicalement elle représente le centre de l'opéra, tout comme, dans l'intrigue, elle représente le centre charnel et spirituel qui attire tous les hommes. Par exemple

la série qui décrit son portrait (*) est constituée de la série originelle verticalisée, c'est-à-dire placée hors du temps, comme un portrait peut l'être par rapport à l'individu qu'il décrit. La voix inférieure de la série ainsi créée va signifier, elle, la douceur de Lulu (*), qui est à la fois hors du temps, comme son essence même, et dans le temps, puisqu'elle se manifeste dans l'existence de la jeune femme.

Cela pour vous rappeler que si la musique de Berg est sérielle, cela ne signifie pas un seul instant qu'elle soit cérébrale, comme on a pu parfois le craindre. Toutes les séries utilisées, et la série originelle, ont une signification immédiatement existentielle, et sont des expressions de la vie autant qu'elles sont des formes de la musique. Et toujours, elles sont une manière de conscience du temps. Mais écoutons maintenant cet épisode de la mort de Schön :

Lulu, II, m. 535-604.

Le troisième passage que je veux vous faire entendre est encore un moment de mort, mais, je répète cette évidence, la mort, raccourci par excellence, et abolition par excellence du temps humain, est aussi, et par conséquent, la violence par excellence. Nous allons voir que cette fois, s'agissant de la mort de l'héroïne, et de la fin de l'opéra, donc de la mort de la musique même, Berg pousse au comble ce pouvoir de dresser dans le temps la négation du temps, et d'ériger dans une forme la négation de toute forme.

Nous sommes à la fin du troisième acte, dans la sordide mansarde londonienne où Lulu se prostitue. Vous savez que Berg

a laissé inachevée la partition de son opéra, ou plutôt son orchestration. Nous ne pouvions entendre, jusqu'à la fin des années 70, que deux des trois actes, le troisième étant en quelque sorte résumé par l'*Adagio* des *Pièces symphoniques* ou de la *Lulu symphonie* écrite et terminée par Berg, et qui devait servir de « présentation » de l'opéra. Cet *Adagio* recouvre en fait la scène ultime, la mort de Lulu. Cependant, à partir des éléments laissés par Berg, Friedrich Cerha put reconstituer, avec une fidélité probablement parfaite, l'oeuvre complète, à la fin des années 70. Mais, quand bien même des doutes peuvent subsister ici ou là, ils ne concernent pas le passage que nous allons entendre, qui ne diffère pas, dans la version définitive, de la partition de l'*Adagio* symphonique, si ce n'est que Jack l'Éventreur, meurtrier de Lulu, profère, après son acte, quelques paroles de satisfaction. Mais pour l'essentiel, nous sommes sûrs d'être en présence de la pensée de Berg, jusque dans ses détails.

Comment dire la violence extrême, la violence absolue, la violence ultime, l'horreur du temps suspendu, puis figé ? Eh bien, il s'agira de superposer toutes les notes qui, définissant, décrivant ou chantant Lulu, s'étaient jusqu'alors déroulées, suivies, espacées. Il s'agit de supprimer donc toute mélodie, tout rythme, et toute succession temporelle perceptible. Comment est-ce réalisable musicalement ? La réponse est simple : en jouant, avec tout l'orchestre, *les douze sons à la fois*. On ne saurait résumer de façon plus complète, non seulement la série de Lulu, non seulement la série originelle de l'opéra, mais bien sûr toute série possible, donc toute musique possible.

On ne saurait mieux exprimer, à nouveau, la violence, qui est, nous l'avions dit au début, le raccourci par excellence, le raccourci absolu. La violence, qui comprime si bien les réalités de ce monde,

les sentiments humains, qui casse si bien les courbes de la vie, qu'elle casse en même temps toute possibilité d'expression. La musique qui va suivre le cri de mort de Lulu, c'est le paradoxe incarné, puisque c'est un comble d'expressivité, le rassemblement en un instant de toutes les forces et de toutes les virtualités de l'opéra, mais qu'en même temps les douze sons écrasés simultanément n'expriment précisément plus rien, épuisent toute expression pensable.

Vous me direz que tout cela risque d'être un peu facile. Pour exprimer la négation de la vie, on recourt à la négation de la musique, on plaque toutes les notes à la fois, avec effet d'horreur garanti. Mais vous vous en doutez bien, et c'est là que je reviens à mes considérations du début sur la violence *et la douceur*, cet accord de douze sons, et sa non-signification absolue, dans l'oeuvre de Berg *signifient* puissamment, et s'ils y parviennent, c'est à cause évidemment de tout ce qui les prépare et de tout ce qui les suit. Ils écrasent tout, mais ce tout, nous le connaissons, nous l'avons d'abord vécu sous ses espèces les plus diverses et les plus subtiles.

Au point de vue purement sonore, la violence, évidemment, est perceptible par *contraste*, et serait dérisoire si l'opéra tout entier se tenait dans un perpétuel fortissimo. Vous ne serez donc pas étonnés de savoir que le cri de mort, et l'accord de douze sons, sont précédés d'un quasi silence, où seuls les cors jouent « comme dans un souffle », selon l'indication de Berg. Lulu crie « Nein, nein, nein », toujours dans ce quasi silence, et c'est alors l'explosion. C'est de la douceur que naît la violence, et c'est l'attente même qui donne à l'éclat toute sa puissance. C'est la suspension même du temps qui donne toute sa force à l'écrasement du temps.

Mais ce qui est plus important encore, c'est ce qui *suit* l'accord de douze sons. Car vous entendrez qu'il va comme se déchirer et se décomposer, nous faisant peu à peu découvrir qu'il ne superpose pas vraiment, sinon d'une manière toute théorique, toutes les séries ou tous les thèmes possibles. Car en fait il se décompose en quarts ascendantes, qui constituent elles-mêmes une série bien précise, celle qui décrit Lulu en tant qu'« esprit de la terre », quarts issues, elles aussi, de la série originelle (*). La violence de cet accord ne cesse pas tout de suite, tant s'en faut, mais elle se disperse, se divise, et littéralement se dé-compose dans l'espace sonore, et dans le champ temporel.

Puis cette violence s'apaise, et l'on découvre une atmosphère à la fois sinistre et douce, une « tonalité » que je ne vous ai pas fait entendre encore, mais qui imprègne tout l'opéra (*). La comtesse Geschwitz chante une dernière fois son amour pour Lulu, en une lente plainte lyrique (*), qui sera interrompue par la réapparition du Hauptrythmus, qu'on peut considérer comme un thème du destin, et qui termine implacablement l'opéra tout entier, sans cependant anéantir ou nier la douceur qui vient de se manifester.

Lulu, III, 1290-1325.

Si *Lulu* est un opéra de la violence, c'est évidemment à cause de son thème et de son personnage central. Mais c'est aussi et surtout parce que Berg sait exprimer et médier la violence, et se meut, sans doute mieux que nul autre compositeur moderne, dans ce paradoxe apparemment intenable, et sur lequel j'ai commencé cet exposé : la violence étant refus de communiquer, désir du tout et tout de suite, et finalement expression de la mort dans la vie, elle

est comme par nature rebelle à toute mise en forme musicale et artistique. Il semble qu'on puisse, à distance, raconter la violence, mais non la *dire* comme telle, la faire vivre en tant que telle. Or Berg, nous l'avons vu à plusieurs reprises, y parvient.

J'ai dit en commençant que *Lulu*, déjà chez Wedekind, puis chez Berg encore davantage, tendait moins au récit réaliste qu'à l'expression d'un mythe. Je crois que cela n'est pas sans rapport avec le traitement de la violence. Dès lors que la violence est dite, réellement assumée par la musique, elle n'est plus la simple, instinctive et trop humaine brutalité. Elle est une dimension de l'existence, et, à l'extrême, elle est, comme la douceur, ce qui permet à l'homme, par la médiation de l'art, de voir son existence.

*

De façon générale, et si vous me permettez de dépasser le cas de *Lulu* pour élargir mon propos à la musique de Berg en général, ce compositeur maintient toujours la tension entre la violence et son contraire, et maintient, dans la violence même, la présence, ou la rémanence, ou l'anticipation de son contraire. C'est dire qu'il maintient toujours la douceur dans la brutalité, comme son envers secret, et qu'il préserve toujours l'articulé dans l'inarticulé. Disons davantage, sa musique est l'une des plus articulées qu'on ait jamais conçues.

Cependant, c'est dans son débat avec le *temps*, donc avec la mort, que Berg me paraît le plus admirable et le plus passionnant. Outre la violence proprement dite, qui est comme la mort dans la vie, il saura dire la mort même, la mort advenue, qui n'est plus la violence meurtrière, et qui par conséquent n'est plus la négation du temps, mais en quelque manière sa *disparition*. Et Berg, qui

sait traduire l'écrasement du temps par la violence, sait chanter mieux encore, et mieux que personne, cette disparition. Au point qu'Adorno a pu décrire, structurellement, chez lui, de véritables « figures de la disparition ». J'en évoquerai une seule ici, c'est tout simplement ce qu'on pourrait appeler l'abolition de la conclusion, la « non-conclusion ».

Berg est fasciné par le geste musical potentiellement infini, ou non-fini, il aime à laisser courir la musique sur son erre, si bien qu'elle ne continue pas, mais ne s'arrête pas non plus. Dans *Lulu*, les accords pesants, sur le Hauptrythmus, semblent marquer une véritable fin. Vous aurez observé cependant qu'ils descendent d'un ton, puis encore d'un ton, et que cette descente, qui bien sûr ne nous conduit pas sur une tonique, pourrait continuer, et que virtuellement elle continue jusqu'à l'engloutissement dans la terre première. Cependant, d'autres œuvres de Berg sont encore plus caractéristiques à cet égard. Par exemple le concerto pour violon, qui connaît les coups de boutoir de l'agonie, les accords déchirés, puis un apaisement qui est celui de la mort, et qui conduit le violon sur des cimes sonores toujours plus hautes, mais telles, cependant, qu'on peut et qu'on doit toujours en imaginer de plus hautes encore.

Concerto pour violon, II, 215-30.

Mais la fin la plus saisissante à cet égard, et qui dit le mieux, après l'écrasement du temps par la violence, la suspension du temps par la mort, c'est la fin de *Wozzeck*. Vous savez qu'elle a lieu sur ce que Berg lui-même appelle un mouvement perpétuel de

l'orchestre. L'enfant de Marie, à qui ses camarades viennent d'annoncer la mort de ses parents, continue à jouer innocemment sur son cheval de bois, en chantonnant « hop hop ». Et c'est une musique de manège, à la fois féerique et déchirante, qui l'accompagne, musique qui ne s'arrête point, mais se stabilise sur deux accords, comme une onde lente, comme le balancement du cheval de bois. Et tout s'interrompt dans ce murmure. L'effet de cette douceur extrême est bouleversant.

Wozzeck, dernière scène

Ainsi, Berg paraît avoir été capable de dire musicalement à la fois la violence à son comble, c'est-à-dire le meurtre, la mort donnée, et les conséquences de la violence, c'est-à-dire la mort advenue. Sa musique parvient à la fois à contracter ou à tétaniser le temps, et à le suspendre, à l'abolir, à flotter au-dessus de lui.

Cette remarque, et cette citation musicale de *Wozzeck*, me donnent l'occasion de revenir une dernière fois à *Lulu*, pour évoquer avec vous un passage de l'oeuvre qui nous offre exactement le même type de suspension que la fin de *Wozzeck*. Il s'agit de la conclusion du deuxième acte. Alwa vient de chanter son amour à Lulu, et cette dernière lui a demandé de fuir avec elle à l'étranger. Ce sont les pages les plus lyriques de l'opéra. Et soudain, au moment où le jeune homme cache sa tête dans le sein de Lulu, un vibraphone se fait entendre (M. 1144), suspendant le temps, comme il l'a fait si souvent au cours de l'opéra. Notons à ce sujet, une fois encore, l'étonnant pouvoir transfigurateur de la musique de Berg : le vibraphone, le plus souvent, a imité la sonnette de l'appartement de Lulu, sonnette annonciatrice d'une entrée intempestive. Autrement dit, il représente presque un

accessoire obligé du drame bourgeois, qui, comme on sait, se déroule obligatoirement dans un intérieur cossu.

Mais à vrai dire le vibraphone n'a jamais « imité » la sonnette : à chaque fois il l'a incarnée, il l'a transformée en glas, il a investi son tintement du sens même des destins humains. Dans le passage que vous allez entendre, nous trouvons la meilleure preuve de cette évidence. Car ici le vibraphone ne joue plus du tout le rôle d'une sonnette réelle, mais il est présent comme pure suspension du temps, comme pur avertissement intérieur.

En effet, juste après qu'il a résonné, « wie aus der Ferne », le piano accompagné par les clarinettes va dessiner une figure suspendue, exactement semblable à celle que nous venons d'entendre, et qui marquait la fin de *Wozzeck*. Et sur cette figure suspensive, dans ce creux de temporalité, Lulu murmure ces mots terribles : « Ist das noch der Diwan, auf dem sich Dein Vater verblutet hat ? » (n'est-ce pas le divan sur lequel ton père a perdu son sang ?).

Alwa, déchiré, lui crie : « Schweig, schweig ! ». Et, après un grand élan orchestral, on entend les martèlements bien connus du « Hauptrythmus ». C'est la fin de l'acte.

Ce passage saisissant illustre l'abolition du temps telle que Berg parvient à la réaliser dans sa musique. Mais il fournit également l'exemple le plus paradoxal de la *violence* musicale. Oui, la violence, car y a-t-il rien de plus horriblement brutal que cette remarque de Lulu, au cœur de l'amour : nous nous caressons et nous nous embrassons là même où j'ai tué ton père ? Mais cette violence, au contraire de tous nos exemples précédents, s'exprime dans le murmure, le quasi silence, et dans le temps non plus écrasé mais suspendu. Prodigieux art de Berg, qui une fois de plus donne toute sa force à tel affect, à tel éthos musical, par

l'expression de son contraire, et le fait comme surgir négativement. Berg qui cette fois nous dit, en même temps que la subtilité de la violence, toute l'ambiguïté de la douceur. Berg qui, au plus près de la réalité vécue par les humains, nous en donne, dans les moments les plus impossibles, les plus indicibles, les plus scabreux, l'expression à la fois claire et transcendante.

Lulu, II, 1125-1150