

Musique « atonale »

Une histoire ancienne, un problème actuel

La naissance de la musique dite « atonale » remonte à 1908. Près d'un siècle nous en sépare. Et cela fait de nombreuses années que Schönberg (décédé en 1951), est considéré comme « dépassé », quand il n'est pas déclaré « mort », musicalement parlant. C'est pourquoi la musique « atonale », depuis longtemps, n'est plus un sujet brûlant. Elle appartient à l'histoire.

Telle est du moins l'opinion, légitime, des historiens de la musique. Mais un sociologue verrait sans doute les choses tout autrement. Il constaterait que parmi les sons musicaux qui atteignent aujourd'hui nos oreilles (chansons, musiques de films, musiques publicitaires, musiques de boîtes de nuit, musiques de grands magasins, musiques d'ascenseurs, mais sans oublier celle qu'on entend dans les salles de concerts), la proportion de la musique *tonale* est certainement supérieure à 99,99%.

La renonciation aux fonctions tonales est donc à la fois une vieille histoire, un moment dépassé, et un phénomène qu'aujourd'hui encore la société ne semble pas avoir assimilé ni même digéré. La musique de Schönberg ne fait évidemment plus scandale. Cela ne veut pas dire qu'on la comprenne et qu'on l'accepte. L'explication de ce mystère est assez simple : comprendre ou plutôt aimer la musique atonale n'est pas une question de temps extérieur mais de temps intérieur. Ou si l'on préfère, le mouvement qui peut nous conduire à elle n'est pas horizontal et passif, il est vertical et actif.

On dira qu'il en est ainsi de toute œuvre musicale difficile. Adorno ne cessait d'ailleurs de répéter, avec raison, que Beethoven n'est sans doute pas plus accessible que Schönberg. Seule une illusion paresseuse, affirmait-il, permet au public philistin de croire qu'il aime et comprend l'auteur de la *Grande fugue opus 133* tandis que celui de *Moïse et Aaron* lui resterait opaque. Adorno a raison, au sens où ces deux compositeurs exigent, pour être reçus, bien plus que de l'intelligence ou des connaissances : quelque chose qui s'appelle plutôt l'audace et le courage, voire un minimum de propension à rechercher l'absolu. Mais il est aussi vrai que la démarche de Schönberg est considérablement plus dérangement, par rapport à nos habitudes sonores, que celle de Beethoven, donc plus exigeante encore.

Nature et culture

En suspendant les fonctions tonales pour la première fois, dans le dernier mouvement de son 2^e *quatuor* opus 10, Schönberg avait parfaitement conscience de ce qu'il faisait : il ne quittait pas seulement un système, il quittait un monde. Et nul plus que lui ne savait qu'un accord parfait majeur ou mineur comporte pour nous des significations qui vont bien au-delà du domaine simplement musical. Nul plus que lui n'a su éprouver et expliquer en termes à la fois psychologiques, sociologiques et même métaphysiques tout le sens que notre culture a mis dans les fonctions tonales.

J'en veux pour preuve son *Traité d'harmonie*, qui date de 1911, l'époque même où il commençait de procéder à sa révolution. Nulle part vous ne trouverez le système tonal décrit en termes plus simplement et plus généralement *humains*, loin de cette abstraction qu'on a si souvent reprochée à Schönberg. C'est ainsi que le musicien prétendument cérébral reconnaît aisément notre *désir* de consonance, ou notre « désir de la fondamentale »¹, donc de la tonique, ou qu'il décrit volontiers la valeur d'une dissonance en fonction du degré de « satisfaction de la résolution »². Dans une lettre à Busoni, il évoque les « merveilles secrètes »³ du système tonal, dont il ne nie pas du tout qu'il soit dans une certaine mesure « issu de la nature »⁴.

Ce qu'il refuse, c'est d'en faire une « loi éternelle ». Car un système, fût-il le système tonal, fût-il devenu « une seconde nature »⁵, n'est pas la nature même, mais bien un fait de culture. Or l'homme n'est pas appelé à répéter la nature, mais bien à la dépasser, voire à lui « faire violence »⁶. De toute façon, consonances et dissonances sont les unes et les autres contenues dans les harmoniques naturels⁷. Il n'existe pas de sons étrangers à l'harmonie, mais seulement des sons étrangers au *système* de l'harmonie régnante⁸.

On pourrait se contenter, pour expliquer l'évolution de la musique au début du XX^e siècle, d'un propos très général : l'univers tonal s'est

¹ Cf. A. Schönberg, *Traité d'harmonie*, Lattès, 1991, pp. 77-8.

² Cf. A. Schönberg, *Traité d'harmonie*, p. 116.

³ Cf. Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky, *Correspondance, textes*, Contrechamps, 1995, p. 40.

⁴ Cf. A. Schönberg, *Traité d'harmonie*, p. 51.

⁵ Cf. *Traité d'harmonie* cit., p. 75.

⁶ Cf. Cf. A. Schönberg, « Théorie de la forme », in *Le style et l'idée*, Buchet-Chastel, 1977, p. 194. Cf. aussi « Opinion et perspicacité », p. 202.

⁷ Cf. A. Schönberg, *Traité d'harmonie* cit., pp. 403 et 512.

⁸ *Traité d'harmonie* cit., p. 405.

tellement enrichi, les modulations se sont tellement multipliées, en particulier chez Wagner, que l'idée même de tonalité, de port d'attache tonal s'est progressivement estompée. Il y eut en somme usure du système, épuisement de l'effet émotionnel des modulations, et en particulier de l'effet d'attente que provoquait efficacement, depuis plusieurs siècles, l'accord de septième diminuée.

Mais Schönberg est beaucoup plus précis. Dans un étonnant chapitre de son *Traité d'harmonie*, il montre qu'il existe en tout et pour tout, dans le système tonal, *trois* accords de septième diminuée qui soient composés de sons différents. Or il existe *douze* tonalités mineures. Cela veut dire qu'un seul et même accord de septième diminuée peut être interprété légitimement, au sein du système tonal, de quatre manières différentes. Autant dire que cette ubiquité le place déjà presque hors tonalité. Tant et si bien, nous démontre également Schönberg, que toute mélodie pourrait être accompagnée par n'importe quel accord de septième diminuée...⁹ En outre, la septième diminuée se caractérise par son absence de quinte juste, donc par sa distance extrême avec l'intervalle le plus simple issu des sons harmoniques d'une fondamentale. Et pourtant, l'accord de septième diminuée, dont l'usage de plus en plus abondant efface ainsi doublement la référence tonale, est un enfant du système tonal !¹⁰ Il n'y a donc pas rupture mais continuité, dépassement de la nature, mais dans le respect de celle-ci !

Métaphysique et morale atonales

A cette émancipation des accords hors du système qui les a engendrés, Schönberg donne immédiatement un sens qui dépasse largement le sens musical. Voici comment il décrit par exemple le son fondamental dans le système tonal désormais caduc : « Il est l'alpha et l'oméga, une sorte de *morale* – à moins que ne survienne une autre morale et qu'alors tout soit remis en question ! »¹¹ Ailleurs, il décrit le combat entre les tonalités, au sein de la musique tonale, combat qui préfigure l'abandon des fonctions tonales, comme la lutte de deux rivaux pour le pouvoir politique, la musique étant le reflet « de notre propre agitation humaine »¹².

Se référer au son fondamental, écrit-il ailleurs, c'est fonder son identité en remontant jusqu'à ses ancêtres. En revanche, y renoncer en

⁹ *Traité d'harmonie* cit., p. 469.

¹⁰ *Traité d'harmonie* cit., pp. 251 ss.

¹¹ *Traité d'harmonie* cit., p. 174. C'est moi qui souligne

¹² *Traité d'harmonie* cit., p. 200.

suspendant les fonctions tonales, c'est créer « une harmonie sans passeport, sans acte d'indigénat, sans aucun papier mentionnant un pays d'origine et le but du voyage »¹³. Lorsqu'il raconte l'aventure de la septième diminuée, et celle de la quinte augmentée (qui, elle, couvre le total chromatique en quatre accords seulement, et qui par conséquent est presque douée des mêmes vertus d'ubiquité que la septième diminuée), il les décrit comme des accords *vagues* ou *vagabonds*, « errant sans patrie aux confins des tonalités, pourvus d'un incroyable pouvoir d'adaptation et de dépendance, (...) des sortes de déserteurs qui font de l'abandon de leur propre personnalité un but absolu »¹⁴. C'est toujours de musique et d'harmonie que nous parlons, et pourtant nous méditons en même temps, et de quelle manière, sur l'homme et sa destinée.

Enfin, quand Schönberg raconte comment la suspension des fonctions tonales est la conséquence inéluctable du système tonal lui-même, il écrit ceci, qui est impressionnant : « Et que ce soient justement ces résultats conséquents du système qui lui donnent eux-mêmes le coup de grâce, et qu'ainsi le système se trouve inévitablement et cruellement entraîné par ses propres fonctions vers sa chute, tout cela nous rappelle que la mort est bien le résultat de la vie et que les sucs nourriciers de la vie sont en même temps serviteurs de la mort.¹⁵ »

Des métaphores politiques, des aperçus psychologiques, des considérations morales, des méditations métaphysiques : le sentiment profond que l'abandon des fonctions tonales signifie l'abandon de la patrie intérieure, la perte des certitudes rassurantes et finalement l'acceptation de la mort dans la vie : voilà ce qu'est, pour Schönberg, l'aventure atonale. Infiniment plus qu'une affaire de musique et de système musicaux. Une affaire d'humanité, décidément.

On dira que tout cela est bien solennel et bien dépassé, que Schönberg pensait ainsi parce qu'il était le premier à s'aventurer sur ce terrain. Cela se peut, mais le fait que 99,99% de la musique, aujourd'hui, soit confortablement tonale, laisse penser que le problème est toujours là, ou que tout au moins il nous est demandé, pour aller à Schönberg, la même audace et le même courage qu'il y a cent ans, dans la même liberté, le même risque et la même angoisse.

¹³Traité d'harmonie cit., p. 175.

¹⁴Traité d'harmonie cit., p. 330.

¹⁵ Traité d'harmonie cit., p. 255.

Musique atonale et peinture abstraite : parenté

La révolution, ou l'évolution schönbergienne se produit parallèlement à la naissance de la peinture abstraite, et presque simultanément. Mais sommes-nous pour autant fondés à établir des parallèles entre ces deux phénomènes ?

Nous évoquons là un problème bien délicat, un serpent de mer. Car établir des rapports entre musique atonale et peinture abstraite suppose déjà qu'il soit légitime d'établir des rapports entre peinture et musique en général. Or sur un tel sujet, il n'est rien de plus aisé que de dire tout et n'importe quoi, et de succomber aux métaphores faciles. Car il ne suffit pas, pour justifier des rapprochements hasardeux, de s'abriter derrière la *République* de Platon, qui mettait tous les arts, y compris la peinture et la musique, sous le signe du rythme et de l'harmonie¹⁶, ni d'évoquer la célèbre lettre de Nicolas Poussin sur les modes musicaux appliqués à la peinture¹⁷, ni même de rappeler que Baudelaire voyait des couleurs et des formes en écoutant le prélude de *Lohengrin*. Ernst Gombrich n'avait pas tort d'avertir que la comparaison des arts nous engage « sur un terrain dangereux, un terrain que hantent volontiers les originaux ou les insensés »¹⁸.

Mais il s'y est lui-même aventuré, et nous devons le faire à notre tour, ne serait-ce que parce qu'un peintre comme Wassily Kandinsky se réclame constamment, presque obsessionnellement de la musique pour justifier sa propre démarche, et qu'il ne cesse d'invoquer, au-delà de Wagner, une « œuvre d'art totale » faite notamment de musique et de peinture, et placée sous le signe d'une « vibration » unique et sublime¹⁹. Theodor Adorno, de son côté, écrira dans sa *Philosophie de la nouvelle musique* que « la peinture moderne s'est détournée du figuratif, ce qui en elle marque la même rupture que l'atonalité en musique »²⁰.

C'est également un fait que les relations de l'homme Schönberg et de l'homme Kandinsky sont allées assez loin pour que les deux créateurs échangent en 1911 leurs œuvres théoriques fondamentales, à savoir le *Traité d'harmonie* et *Du spirituel dans l'art*, dès après leur parution. Ils avaient d'ailleurs fait connaissance en janvier de cette année-là. Kandinsky, dans *Du spirituel dans l'art*, se place littéralement sous

¹⁶ Cf. Platon, *République* III, 400 e-401 a.

¹⁷ Cf. Nicolas Poussin, « Lettre à Chantelou » du 24 XI 1647, in *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 1989, pp. 135-137.

¹⁸ Cf. E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, Bibl. des sciences humaines, 1985, p. 453.

¹⁹ Cf. W. Kandinsky, « De la composition scénique », in *Almanach du Blaue Reiter*, Klincksieck, 1981, pp. 247-266.

²⁰ Cf. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Bibl. des Idées, 1962, p. 15.

l'invocation de Schönberg²¹. Et dans l'*Almanach du Blaue Reiter*, Schönberg figure à la fois comme compositeur, théoricien et peintre²².

Schönberg et Kandinsky partageaient une même fascination pour les œuvres scéniques, donc pour la réunion, la collaboration ou la fusion des arts. Kandinsky a même écrit une pièce de théâtre qui devait s'accompagner de musique, *Der gelbe Klang*²³, tandis que Schönberg rêvait d'écrire sur la swedenborgienne *Séraphita*²⁴. Il faut dire que les deux artistes, dans ces années-là, n'ont pas été tout à fait insensibles aux spéculations d'un Rudolf Steiner²⁵, et de façon plus générale à l'ésotérisme ou la théosophie²⁶, lesquelles rêvent volontiers d'union vibratoire de tous les arts. Il ne faut certes pas exagérer l'importance de ces influences, surtout sur Schönberg, mais ce qui est sûr, c'est que l'idée d'un combat contre l'univers matérialiste, la nécessité d'un renouveau spirituel, dans l'art et par l'art, est très présente chez les deux hommes.

Mais de façon plus précise, les théories ou les systèmes de Schönberg et de Kandinsky apparaissent comparables, et presque superposables, si du moins l'on en croit Dora Vallier. A la disparition du *thème* en musique correspondrait en peinture celle de l'*objet*. A la disparition des *figures d'accompagnement* correspondrait celle de la *distinction forme-fond*. Les contrastes entre les *accords sans liens tonaux* trouveraient leur équivalent dans les contrastes des couleurs simplement *juxtaposées*. La présence accrue du *silence* en musique trouverait un « écho » dans la présence accrue des *blancs* picturaux. Enfin, les sons se mettent à signifier *en soi*, tout comme les couleurs²⁷.

Ces parallèles peuvent s'autoriser d'une lettre que le peintre Franz Marc écrivit le 14 janvier 1911 à August Macke, à la suite d'un concert où fut donné le fameux 2^e *quatuor* de Schönberg. « Peux-tu imaginer une musique où la tonalité est totalement abolie ? Je pensais sans cesse aux grandes compositions de Kandinsky, qui ne tolère lui non plus aucune trace de tonalité [...], et aussi à ses "taches volantes", à l'écoute de cette musique où chaque son existe pour soi (une sorte de *toile blanche* entre les taches de couleur) »²⁸.

²¹ Cf. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Médiations, Denoël, 1969, p. 67.

²² Cf. Dora Vallier, *La rencontre Kandinsky-Schönberg*, L'Echoppe, 1987, p. 11.

²³ Cf. la traduction de cette œuvre in *L'Almanach du Blaue Reiter*, pp. 267-287. Cf. aussi Kurt Schwitters (peintre et auteur de l'*Ursonate*), ou à Feininger, auteur de *Préludes et fugues*...

²⁴ Cf. *Correspondance* cit., p. 170, lettre à Kandinsky du 19 VIII 1912.

²⁵ Cf. Dora Vallier, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ Cf. *Correspondance* cit., pp. 122-3.

²⁷ Cf. Dora Vallier, *op. cit.*, pp. 27-31.

²⁸ Cité in *Correspondance* cit., pp. 100-101.

La comparaison ou la métaphore peinture-musique pourrait d'ailleurs être étendue à la *littérature* de cette époque. C'est comme par hasard dans ces mêmes années 1910 et suivantes que des écrivains imaginent de dissoudre la grammaire et la syntaxe. On songe à Viktor (Vélimir) Khlebnikov (inventeur du « mot comme tel » et de la langue d'« outre-raison » ; un poète qu'illustrera d'ailleurs un certain Kasimir Malevitch), mais on peut aussi songer aux expressionnistes allemands (Hugo Ball), pour ne pas parler d'Apollinaire²⁹. Le sens ancien des mots de la tribu, fait de relations réciproques, et de relations sémantiques semble laisser place à une conception purement sonore du verbe, à une forme d'expression absolue, pure, abstraite pour tout dire. Et cela, dans une perspective de renouveau spirituel.

Musique atonale et peinture abstraite : différences

Mais que faut-il penser de toutes ces métaphores, et de tous ces rapprochements entre les arts ? Peut-être est-il indiqué de s'en méfier quelque peu. Car en dépit d'une naissance simultanée – un fait qui ne peut être dû au hasard – et d'un même idéal de renouveau spirituel, on ne peut pas, *stricto sensu*, placer sur le même plan la révolution de la musique atonale et celle de la peinture abstraite. D'une certaine manière, cette dernière est *plus radicale* que celle de Schönberg. Tout simplement parce que la musique, toute musique, y compris la musique *tonale*, a toujours été, en quelque manière, *abstraite*. Elle s'est toujours tenue beaucoup plus éloignée de la *mimésis* que ne l'a été la peinture. La musique, même avant Schönberg, n'a guère prétendu « imiter » ou décalquer le monde des objets, des sentiments ou des pensées. Elle a certes établi, en élaborant et en exploitant le système tonal, une espèce de syntaxe expressive, censée restituer ce monde par la médiation des sons. Mais le pacte que la peinture figurative avait noué avec le monde des objets et des êtres était infiniment plus étroit, plus détaillé, plus contraignant.

Bien sûr, on peut contester ou tout au moins nuancer ces remarques au nom de la musique à programme ou de la musique imitative. Kandinsky a beau jeu d'écrire qu'un Debussy transforme en « images spirituelles » des impressions « empruntées à la nature »³⁰. Malgré tout, la *mimésis* est d'abord un concept d'essence visuelle ; son royaume est d'abord celui du visible. Et ce qui a permis la peinture abstraite, ou ce qu'a permis cette peinture, à savoir l'abandon de l'imitation du monde, de la *mimésis*, au profit de la représentation d'objets intérieurs, ou

²⁹ Cf. « Victoire », *Calligrammes*, in *Œuvres poétiques*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, p. 310.

³⁰ *Du spirituel dans l'art* cit., p. 65.

présupposés tels, impliquait un arrachement plus radical que l'abandon du système tonal.

La meilleure preuve de cette différence, je la vois dans le fait que c'est Kandinsky qui invoque la musique, et la musique de Schönberg, pour tenter de justifier sa propre entreprise, et non l'inverse. Kandinsky s'accroche à l'exemple de la musique parce que, de son propre aveu, elle a toujours réalisé ce dont la peinture commence seulement de rêver³¹. Voici d'ailleurs en quels termes le peintre russe décrit l'art des sons : « Ses moyens ne lui servent jamais à reproduire la nature, mais à donner une vie propre aux sons musicaux. » (...) Et le peintre « envie l'aisance, la facilité avec laquelle l'art le plus immatériel, la musique, atteint (à l'expression d'un univers intérieur) »³². Voilà qui est clair. Le chemin vers l'abstraction est plus naturel à la musique qu'à la peinture, parce que la musique a toujours été abstraite, « immatérielle ». La renonciation à la tonalité n'était que l'ultime étape d'une évolution, et d'une évolution interne à la logique du système tonal lui-même, ainsi qu'on l'a vu. Kandinsky ne peut en dire autant de la peinture abstraite.

Il importe au passage de préciser que ce mot d'« abstraction », à tout prendre, est fort malheureux, aussi bien pour qualifier la musique de Schönberg que la peinture de Kandinsky. Car ni l'un ni l'autre de ces artistes ne se sont refusés à ce qu'on appelle l'expressivité. Ni l'un ni l'autre n'ont renoncé, bien au contraire, à dire les aspirations, les émotions ou les élans spirituels de l'homme. Donc l'« abstraction » qu'ils pratiquent ne signifie en rien pour eux intellectualisation, réduction de l'œuvre à des rapports mathématiques, rejet de l'expression (Kandinsky récuse explicitement l'art pour l'art³³). Si les œuvres de ces deux créateurs sont « abstraites », c'est au plus haut sens de ce terme, au sens que lui donnait Platon dans son *Banquet*, lorsqu'il affirmait que l'amour s'abstrait peu à peu de la matérialité pour atteindre à son essence la plus pure. Il n'en demeure pas moins l'amour, il l'est même davantage encore.

Schönberg et Kandinsky visaient *plus* d'expressivité, *plus* de spiritualité, *plus* de vérité humaine. Et ce n'est pas assez dire : tous les deux – d'une manière explicite chez Kandinsky, plus discrète et pudique chez Schönberg – voulaient que leur art fût l'*expression* de la plus haute réalité spirituelle.

³¹ Cf. aussi Carl Dalhaus, *Schönberg*, Contrechamps, 1997, « La construction du disharmonique, à propos des théories artistiques de Schönberg et Kandinsky », p. 239.

³² *Du spirituel dans l'art*, p. 76. La même réflexion se retrouvera dans *Point et ligne sur plan*, Folio Essais, pp. 16-17.

³³ *Du spirituel dans l'art*, p. 36.

Théories

Pour Kandinsky comme pour Schönberg, cet art nouveau réclamait cependant des formes nouvelles, donc une *théorie* nouvelle. Là encore, on peut tirer un parallèle entre Schönberg et Kandinsky. Schönberg ne formulera la « méthode (et non le système)³⁴ de composition avec douze sons » qu'en 1923. Et ce n'est qu'en 1926, lorsqu'il travaille au Bauhaus, que Kandinsky écrit *Point et ligne sur plan*, ouvrage dans lequel il tente de jeter les bases d'une véritable « science de l'art »³⁵.

Il est frappant cependant qu'une fois de plus Kandinsky n'aura de cesse, pour établir sa « science » de la peinture, de se référer à la musique et d'introduire par exemple la temporalité dans la peinture³⁶. Il va même tenter de traduire en points picturaux des thèmes musicaux³⁷. « Dans l'art abstrait, la *sonorité* est pleine et dévoilée », écrit-il³⁸. Il ne cessera de parler de « couleurs silencieuses », de « sonorités premières », de « résonance », de « ligne mélodique » picturale. Et malgré tous ses efforts, sa théorie n'aura pas la rigueur de celle de Schönberg. Le paradoxe est que Schönberg, lui, ne voulait surtout pas qu'on fasse une science de son art. Il explique notamment, en pleine période dodécaphonique, que les théories ne sont pas des « règles qui s'imposent au compositeur », mais seulement des « signes extérieurs de la façon dont il écrit »³⁹.

Mais que les lois dodécaphoniques soient considérées comme scientifiques ou non, Schönberg, on l'a dit, ne les a pas établies immédiatement après avoir renoncé aux fonctions tonales. Durant dix ans, il va composer des œuvres dans lesquelles le système tonal, abandonné, ne sera apparemment remplacé par aucun autre. C'est la période de l'atonalisme « libre », ou de la « tonalité suspendue ». Mais comment faire, alors, pour que sa musique ne soit pas informe, et continue de répondre aux plus hautes nécessités expressives ?

Techniquement, comme l'a noté Pierre Boulez, les œuvres de cette période se caractérisent par le principe de variation (donc de non-répétition), par la prépondérance d'intervalles « anarchiques », c'est-à-dire aussi éloignés que possible de ceux qui marquent la détente dans le

³⁴ Cf. A. Schönberg, « La "série schönbergienne" », in *Le style et l'idée*, Buchet-Chastel, 1977, p. 161.

³⁵ Cf. *Point et ligne sur plan* cit., p. 21.

³⁶ Cf. *Point et ligne sur plan* cit., p. 41.

³⁷ Cf. *Point et ligne sur plan* cit., p. 53.

³⁸ Cf. *Point et ligne sur plan* cit., p. 62. C'est moi qui souligne.

³⁹ Cf. A. Schönberg, « La "série schönbergienne" », in *Le style et l'idée*, Buchet-Chastel, 1977, p.162.

monde tonal (quartes suivies de quintes diminuées, tierces majeures suivies de sixtes majeures), enfin par les disjonctions, « l'étirement du registre », ou si l'on préfère, les grands écarts⁴⁰. Le même Boulez, dans son fameux article intitulé « Schönberg est mort », et que je cite ici, considère que la période qui suivra, loin de faire progresser la création schönbergienne, n'aura de sériel que le nom, et retombera dans « le romantisme le plus ostentatoire et le plus désuet »⁴¹. Car les séries schönbergiennes ne seront guère que des thèmes à l'ancienne, et le dodécaphonisme une simple façon de « contrôler l'écriture chromatique »⁴². Pour Boulez, la période atonale non sérielle est de loin la plus riche et la plus intéressante⁴³. C'est d'ailleurs un avis assez généralement partagé, notamment par Adorno, quoique sur un ton moins polémique⁴⁴. Boulez constate aussi que l'atonalité libre s'accorde au mieux avec le dramatisme et l'expressionnisme qui ont toujours été ceux de Schönberg, et dont il a toujours gardé la « nostalgie »⁴⁵.

La relation au texte

L'*expressivité*, à laquelle Schönberg tient en effet, en dépit de tout, et qui ne peut plus être traduite ou assumée par les fonctions tonales, est constamment soutenue, et souvent portée au paroxysme par le jeu sur des intensités contrastées (pianissimo-fortissimo), le jeu sur les vitesses (accelerandi-rallentandi), les ostinati, les différences de texture sonore, ainsi que les effets de « masse », pour reprendre un terme d'André Boucourechliev utilisait déjà à propos de Beethoven : il est des moments où la musique acquiert une espèce de densité qui n'est pas due seulement au nombre de notes jouées à la fois, mais à l'emploi cumulé de tous les procédés de différenciation dont on a parlé. Enfin, il y a le silence, l'extrême valeur accordée au silence, évidemment préparé, entouré, serti par tout l'univers sonore qu'on vient d'évoquer. Schönberg maîtrise l'art du silence comme seul Schumann, peut-être, l'avait fait avant lui.

Malgré tout, la première force structurante des œuvres de la période pré-sérielle, ou tout au moins la principale stimulation structurante, c'est la présence du *texte* dont elles s'accompagnent. Ce n'est pas un hasard si

⁴⁰ Cf. P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966, pp. 266-267.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 269.

⁴² *Op. cit.*, p. 268.

⁴³ *Op. cit.*, p. 352.

⁴⁴ Cf. Th. Adorno, « Arnold Schönberg », in *Prismes*, Payot, 1986, p. 139.

⁴⁵ Cf. P. Boulez, *op. cit.*, p. 358.

la toute première œuvre atonale de Schönberg, le dernier mouvement du 2^e *quatuor*, s'adjoint une voix de femme qui chante un poème de Stefan George. Ce n'est pas un hasard non plus si les grandes œuvres de cette période atonale libre sont le monodrame *Erwartung*, le *Pierrot Lunaire*, ou les *Jardins suspendus*, qui tous comportent des textes. Le sens du texte soutient et oriente celui de la musique, ou pallie, dira-t-on peut-être, son défaut de sens.

Pourtant, ce n'est pas ainsi que Schönberg semblait l'entendre. Dans sa contribution à l'*Almanach du Blaue Reiter*, qui s'intitule « la relation avec le texte », il s'attache à dévaluer l'importance de la poésie dans un lied, en prenant notamment l'exemple de Schubert, qu'il dit avoir aimé dans sa plénitude sans connaître les paroles de ses lieder⁴⁶. Et il affirme que sa propre approche des poèmes de Stefan George a tenu compte de leur « sonorité » plutôt que de leur sens. Mieux encore, c'est après avoir entendu leur « sonorité initiale », donc leurs tout premiers vers, qu'il a été « saisi par le délire de la composition »⁴⁷, cessant, désormais, de reporter les yeux sur le texte. Ce n'est qu'après avoir terminé son travail qu'il aurait mesuré à quel point les sons musicaux s'harmonisaient avec le sens poétique des mots de Stefan George.

Nous ne devons pas le prendre trop au mot. Le texte, non seulement comme objet sonore mais aussi comme lieu de sens, a de l'importance chez Schönberg. Peut-être même aura-t-il une importance de plus en plus grande au fil des années. Ce qui est sûr, c'est que le sens du poème de Stefan George qui « accompagne » la première œuvre atonale de tous les temps, ce dernier mouvement du 2^e *quatuor*, est profondément apparenté au message de la musique. Il s'intitule en effet « Entrückung », « Eloignement », et son premier vers dit : « Ich fühle luft von anderen planeten » : « Je sens l'air venu d'autres planètes ». Quant aux derniers vers, les voici : « Ich bin ein funke nur vom heiligem Feuer, ich bin ein dröhnen nur der heiligen Stimme » : « Je ne suis qu'un étincelle du feu sacré, Je ne suis qu'un grondement de la voix sacrée ».

Les jardins suspendus

Quant aux poèmes des *Jardins suspendus*, on a pu considérer qu'ils constituaient le dernier grand cycle romantique allemand, après la *Winterreise*, la *Dichterliebe* ou les cycles de Gustav Mahler. Ils ont d'ailleurs été composés avant, pendant et après le 2^e *quatuor*, et leur étrangeté, leur tension, leur mystère est de la même qualité. Mais pour revenir aux affirmations de Schönberg sur la relation de la musique au texte, il est

⁴⁶ Cf. « La relation avec le texte », in *Almanach du Blaue Reiter* cit., pp. 124-125.

⁴⁷ *Loc. cit.*, pp. 133-134.

parfaitement vrai que cette relation n'est jamais platement imitative, et que la ligne du chant comme la partie pianistique, chacune à leur manière, placent le texte dans leur lumière plutôt qu'ils ne l'illustrent.

L'absence de relations tonales repérables, donc l'absence d'aires de repos émotionnel confère à l'atmosphère de cette œuvre un caractère « suspendu », comme son titre l'indique. Tant et si bien que l'auditeur n'éprouve plus le douloureux besoin de « retomber sur ses pattes », et ne se sent pas frustré par l'absence de tonalité. Tout accord devient un possible plutôt qu'un réel, un futur plutôt qu'un présent, une suggestion plutôt qu'une affirmation. Et l'impression qu'on en retire prolonge idéalement celle que dégagent les poèmes. Car il faut souligner que Stefan George, qui a traduit Baudelaire et Mallarmé, est un poète de l'inquiétante étrangeté. Hofmannstahl disait de lui : « L'espace vide, il le fait tourner de manière angoissante ». Cette description s'applique étonnamment bien à la musique des *Jardins suspendus*, sinon que l'angoisse de cette musique, souvent alliée à la finesse la plus aérienne, y est comme délivrée d'elle-même.

Le refus des images

Nous disions en commençant que la compréhension de la musique dite atonale n'est pas une question de passage du temps extérieur, mais d'accès au temps intérieur. Et c'est pourquoi sans doute elle n'est pas plus facile aujourd'hui qu'hier – mais toujours aussi nécessaire. Nous continuons, dans notre monde contemporain, d'être environnés, assaillis, submergés, gavés de musique tonale, et de l'espèce la plus simpliste. La suspension de la tonalité garde ainsi tout son pouvoir. Non pas, sans doute, son pouvoir de choc, mais son pouvoir de révélation. Elle nous délivre de la brutalité du sens, d'un sens imposé, d'un sens publicitaire, et nous fait retourner aux sources mêmes de l'expressivité musicale. Elle nous fait redécouvrir ce que peuvent être, comme à l'état pur, la consonance ou la dissonance. C'est en ce sens, éminemment platonicien, que la musique atonale est « abstraite » : elle dégage l'essentiel de l'accessoire, elle nous délivre des lieux communs expressifs, elle est ce que l'eau pure est au sirop.

Il y a sans doute davantage encore, dans la pensée de Schönberg, qui à nouveau rejoint, mais pour la dépasser peut-être, celle d'un Kandinsky. Du prophète de la peinture abstraite, nourri de la tradition mystique russe, on a pu dire que son art se nourrissait en dernière analyse du refus orthodoxe de représenter Dieu en images, donc du refus religieux de figurer la réalité ultime dans des formes visibles. L'art abstrait serait le « seul langage visuel non blasphématoire », celui qui se fonde sur une

nécessaire apophase⁴⁸. La justification de la peinture abstraite serait donc en dernier ressort métaphysique et religieuse.

Or ne peut-on pas en dire autant, et même davantage, de la musique atonale de Schönberg ? Le Dieu de l'Ancien Testament va jouer, si l'on peut ainsi s'exprimer, un rôle grandissant dans son œuvre, et singulièrement bien sûr, dans *Moïse et Aaron*, cet ouvrage qu'Adorno qualifiait de « sacré ». N'oublions pas que Schönberg, converti au protestantisme à Vienne en 1898, se reconvertit à la religion juive en 1933, à Paris. Or si le Dieu de l'orthodoxie chrétienne ne saurait être représenté par une image, que dire du Dieu juif, dont non seulement on ne saurait se faire d'image taillée⁴⁹, mais dont le nom même ne saurait être proféré ?

L'« abstraction » schönbergienne, que j'ai rattachée au geste philosophique platonicien, se rattache bien davantage encore au geste religieux juif. Pour dire la réalité qui est au-delà de toute réalité, il y a nécessité de rejeter les formes de l'expression mondaine. Tu ne te feras point d'image sonore. Et c'est tout le sujet de *Moïse et Aaron*. L'ascèse expressive va si loin que le refus de l'image, d'une certaine manière, devient dans cette œuvre celui de la musique même, puisque le rôle de Moïse est un rôle *parlé*. Et l'ascèse se poursuit plus loin encore, puisque la parole à son tour va se taire, Aaron ayant fait remarquer à son frère que les tables de la loi elles-mêmes ne sont que des « images ». Et les derniers mots de l'opéra sont les fameux : « O Wort, du Wort, das mir fehlt ». Le « grondement » ultime de la « voix sacrée » dont parlaient déjà les *Jardins suspendus*, ce sera le silence.

Bien entendu, le paradoxe est que si ce silence devient total et définitif, il n'y a plus d'œuvre du tout. Mais tout l'art de celui qui veut exprimer l'absolu sans le dénaturer consiste à parler du silence, à parler avant le silence, pour le silence, afin préparer son règne. Adorno a bien raison de dire de la musique de Schönberg qu'elle est faite pour l'« oreille spirituelle »⁵⁰.

Peintures de Schönberg

Il est vrai que Schönberg *peintre* n'a pas semblé reculer devant les images, c'est-à-dire devant le figuratif. On pourrait se contenter de répondre que la peinture n'était pas son moyen d'expression essentiel ; n'y mettant pas les mêmes enjeux que dans sa musique, il ne s'y soumettait pas aux mêmes interdits. Mais non, Schönberg était lui-même,

⁴⁸ Cf. l'introduction de Ph. Sers à *Point et ligne sur plan* cit., pp. XXXIX-XLII.

⁴⁹ Cf. Th. Adorno, « Arnold Schönberg », in *Prismes*, Payot, 1986, p. 140.

⁵⁰ Cf. Th. Adorno, *loc. cit.*, p. 136.

tout entier, dans tout ce qu'il faisait. Or sa peinture, si elle est figurative, à l'évidence nous propose des visions, des rêves ou des fantasmes plus que des « images ». Ses angles stupéfiants, ses découpages étranges, ses regards fous, cette manière de se portraiturer de dos (comme Dieu s'est montré à Moïse), tout cela contribue à abstraire du réel sa peinture, peut-être davantage encore que les compositions d'un Kandinsky, abstraites parce que non figuratives. Expressives autant qu'il se peut, expressionnistes même, et pourtant hors du monde, faisant « tourner l'espace vide de manière inquiétante », telles sont les peintures de Schönberg.

Pour revenir au compositeur, ses plus hautes réussites ne sont-elles pas ces œuvres puissamment expressives, surchargées d'angoisse et d'humanité, comme ses peintures, mais qui comme elles flottent dans un monde aussi présent et aussi insaisissable que les rêves ? Les œuvres qui, entre le chant pur et la parole nue, sans cesse acharnées à exprimer l'inexprimable, disent, avec quelle force, que la musique défaille et que la parole va manquer ? Je songe au *Deuxième quatuor*, à *Erwartung*, à *Moïse et Aaron*, mais aussi, beaucoup plus tard, à l'*Ode à Napoléon* ou au *Survivant de Varsovie*. Toutes ces œuvres sont tendues à se rompre, toutes sont difficiles, toutes sont extrêmes, oniriques ou cauchemardesques, et leur ambition la plus sincère, la plus nue, est tout simplement l'absolu divin, donc la pleine humanité.

« Table »

Une histoire ancienne, un problème actuel.....	1
Nature et culture.....	2
Métaphysique et morale atonales.....	3
Musique atonale et peinture abstraite : parenté.....	5
Musique atonale et peinture abstraite : différences.....	7
Théories.....	9
La relation au texte.....	10
Les jardins suspendus.....	11
Le refus des images.....	12
Peintures de Schönberg.....	13