

*Isolde jalouse* [1993]

«L'aboutissement, ou, si l'on veut, la sublimation de *la mort d'Isolde*»: c'est ainsi que René Leibowitz a cru pouvoir caractériser le «monodrame en un acte», opus 17, composé par Arnold Schönberg entre le 27 août et le 12 septembre 1909. Cette définition, ou cette comparaison, ne manque pas d'avantages: d'abord, elle ramène à l'archiconnu le presque inconnu, évitant à l'auditeur la déroute complète devant une oeuvre apparemment inclassable et chaotique. Ensuite, la référence à l'opéra de Wagner permet d'appréhender, au moins dans ses grandes lignes, l'argument et la situation dramatique d'*Erwartung*: dans le poème hyper-romantique de Marie Pappenheim que Schönberg choisit alors de mettre en musique, il s'agit bien, comme dans *Tristan*, d'amour et de mort; plus exactement encore, il s'agit d'un lamento d'amour, chanté par une femme devant le cadavre d'un homme. La comparaison de Leibowitz semble également légitime sur le plan musical: Schönberg, dont les premières grandes oeuvres orchestrales se ressentaient directement de l'influence de Wagner (qu'on songe à son *Pelléas et Mélisande*, ainsi qu'aux *Gurre-Lieder*), continue d'assumer cette filiation dans *Erwartung*. Simplement, l'hommage qu'il rend désormais au maître de Bayreuth apparaît plus intériorisé, plus concentré: dans une composition qui dure moins d'une demi-heure, on retrouve toute la puissance extatique des épopées wagnériennes.

La rapprochement de Leibowitz n'a donc rien d'absurde. Et pourtant, il faut avouer qu'à beaucoup d'égards, *Erwartung* nous projette très loin de Wagner, dans un univers de complet égarement psychique et d'absolue insécurité tonale, en regard duquel les moments les plus terribles, les cris plus rauques et les élans les plus révoltés de *Tristan* paraissent paisibles, harmonieux et réconciliés. Près d'un siècle après sa création, l'oeuvre de Schönberg reste aussi déconcertante qu'angoissante, et la référence à *Tristan* ne suffit pas à l'exorciser. Comment pénétrer cet univers d'épouvante sanglante et désolée?

Il faut sans doute commencer par être attentif au *récit* qu'il nous propose. Car

après tout, si ce «monodrame» ne comporte ni l'intrigue ni les repères psychologiques d'un opéra traditionnel, il met tout de même en scène un personnage de chair et d'os, qui court, crie, cherche, se lamente ou s'écroule. Un personnage qui vit une aventure extérieure autant qu'intérieure, et qui connaît, même si c'est de façon paroxystique, des états d'âmes familiers à tout un chacun. Le poème d'*Erwartung* n'a pas été, pour Schönberg, un simple prétexte à musique «pure». Il a réellement suscité et nourri sa composition, dont il nous aide à comprendre le mouvement et le génie.

Marie Pappenheim était une étudiante en médecine dont Karl Kraus avait publié des vers dans sa fameuse revue *Die Fackel*. Schönberg lui demanda un livret d'opéra. Le texte qu'elle lui soumit, un long poème haletant, proféré par une femme égarée dans la nuit, à la recherche de son amant, semble accumuler comme à plaisir tous les poncifs de l'expressionnisme le plus noir (obsession d'une lune fantomatique et morbide, obsession du sang dans la nuit, du sang qui colle aux mains et à l'âme; halètements, hurlements, désespoir, meurtre). A vrai dire, le «contenu» de ce poème n'est pas vraiment superposable au drame d'Isolde: l'héroïne de Marie Pappenheim ne pleure pas un noble chevalier victime du destin, elle bute sur le cadavre d'un amant, et crie ses soupçons: n'était-il pas amoureux d'une autre femme, ne m'a-t-il pas odieusement trompée avec «cette sorcière, cette putain»? On ne sait d'ailleurs si l'homme qu'elle découvre ou prétend découvrir avec une surprise horrifiée, elle ne l'a pas tué de sa main, dans un égarement de jalousie. Mais quoi qu'il en soit, et malgré Leibowitz, nous ne sommes plus guère dans *Tristan*. Nous sommes à l'époque contemporaine, et dans un drame de la femme délaissée, dont les cris et les souffrances sont parfois plus proches de *La voix humaine* de Cocteau que du poème de Gottfried de Strasbourg. Nous avons quitté le mythe intemporel pour une espèce de drame psychologique où l'épouvante sordide le dispute au pathétique «bourgeois».

C'est dire que nous risquons le pire. Mais c'est peut-être pour cela même que nous atteignons au meilleur. Loin de gêner Schönberg ou de contrarier son génie, cette histoire d'Isolde jalouse va lui inspirer la création la plus libre et la plus transcendante. Les commentateurs aiment à rappeler les tenants et aboutissants personnels et privés d'*Erwartung*: abandonné par sa femme Mathilde, qui s'en était allée vivre avec le peintre Richard Gerstl, le père du dodécaphonisme aurait su, mieux que personne, ce

que signifie la jalousie amoureuse. Il se serait identifié sans peine au personnage féminin créé par Marie Pappenheim, exorcisant son malheur domestique dans une musique d'une rare violence et d'une exceptionnelle efficacité dramatique. Précisons tout de même que Mathilde, repentante, reprendra sa place auprès de Schönberg (c'est l'amant, Gerstl, qui se suicida). Quoi qu'il en soit, et même si nous nous rappelons que le *Tristan* de Wagner doit lui aussi beaucoup aux amours bien terrestres de son auteur avec une autre Mathilde, épouse infidèle du banquier Wesendonck, il faut avouer qu'en deçà de tout mythe, les drames de la jalousie sont plus fréquents «dans la vie» que les amours tristaniennes; on est en droit de penser que le texte de Marie Pappenheim sut, mieux que le destin trop sublime des amants wagnériens, parler à Schönberg, compositeur génial et mari trompé.

Mais l'essentiel est ailleurs. L'essentiel, et l'étonnant, c'est que le caractère «inférieur» de ce drame a précisément permis, mieux qu'un texte plus intemporel ou plus «élevé», la *sublimation* dont parle Leibowitz. C'est parce qu'on est immergé dans le plus charnel, le plus immédiat, le plus instinctif, le plus simplement humain, et, osons le dire, le plus laid, que la musique atteint à un comble de pureté, de lumière intérieure, voire de beauté. C'est parce qu'il y a beaucoup à sublimer que la musique est sublime. Beaucoup à sublimer, oui: la jalousie amoureuse, si digne de pitié qu'elle puisse être, est éprouvée, par celui-là même qui la vit et la subit, comme une souffrance honteuse. C'est un sentiment qui mobilise les affects les plus profonds, les élans les plus puissants, mais les mobilise contre la vie. Or Schönberg a précisément su descendre, musicalement, aux horribles profondeurs de la jalousie; il a su dire, et transcender en le disant, un univers sordide, atroce; il a su extraire le chant des profondeurs.

Musicalement, ce qui, dans cette oeuvre, frappe et surprend le plus, ce n'est pas l'atonalisme — auquel nous commençons tout de même, près d'un siècle après son apparition dans la musique occidentale, à nous habituer. C'est bien plutôt l'*athématisme*. Comme l'écrivit Anton Webern, «la partition de ce monodrame constitue un événement inouï. Il y a là rupture avec tout héritage architectonique: à chaque instant, il s'y passe quelque chose de nouveau, d'une expression totalement variée». Cela ne signifie pas, évidemment, que Schönberg ait écrit n'importe quoi

n'importe comment. Mais cela signifie que la logique consciente, les articulations visibles de la musique sont effacées, abolies. Le temps intérieur de l'oeuvre est formidablement ramassé (et le temps même de sa composition, si prodigieusement bref, contribue au phénomène, faisant du récit tout entier une transe unique). La mémoire est bousculée, les lois temporelles sont transgressées. Comme dans les rêves (oui, exactement comme dans les rêves, et l'on sait combien la musique de cette époque est un «recueil onirico-psychanalytique», pour reprendre l'expression d'Adorno), la logique du déroulement sonore est à la fois implacablement nécessaire et parfaitement mystérieuse. Chaque note dépend bel et bien de la précédente et des précédentes, mais d'une manière si subtile; le lien, si ténu, se noue dans un éclair si bref, que nous ne parvenons plus, après coup, à en rendre raison. Ce que nous comprenons à chaque instant n'est que l'instant lui-même — ou l'oeuvre entière, car, à l'instar du rêve, l'ensemble, si insaisissable soit-il, est perçu dans chaque détail; chaque détail est imprégné de la totalité, avec son goût, son atmosphère, son irrémédiable, son irrespirable. La logique de cette musique est la logique d'une discontinuité baignée d'angoisse, comme un paysage grouillant serait baigné de lune.

Le monodrame de Schönberg est, au sens le plus noble, une musique d'accompagnement, une façon hallucinée et précise de suivre du doigt le tremblé de l'âme, en ne nous épargnant ni ses soubresauts ni l'expression de son «état» fondamental. Il est alors vain de chercher à «comprendre» cette musique, à la retenir par l'intellect. Non, avec *Erwartung*, il s'agit, comme dans toute oeuvre véritable, de se laisser embarquer dans une aventure de l'âme et de l'esprit mêlés; il s'agit tout simplement de vivre.

D'ailleurs, si la musique est dépourvue de thèmes, elle n'est pas dépourvue d'articulations: chaque type de situation, chaque climat intérieur, elle le prend en charge et le traduit avec une incroyable subtilité; on peut à cet égard distinguer (mais comme on distingue, dans la nuit, des arbres noirs ou des rideaux sombres) trois «atmosphères» différentes: d'abord la fébrilité, ou la quête haletante; ensuite la contemplation ou l'imploration suspendue; enfin le déchirement, ou le cri de mort. La première de ces atmosphères, ou le premier de ces mondes (qui correspond souvent aux moments où la femme, dans le récit, est en train de marcher ou de courir) est

traduit, ou accompagné par des rythmes débridés, des déchaînements de notes rapides, des bruissements éternés (le début de la quatrième scène est d'une frénésie et d'une agitation dont se souviendront les premières mesures du *Mandarin merveilleux* de Bartók). Le monde de l'imploration suspendue s'exprime, lui, en notes douces et répétées (au célesta, au xylophone), ou par d'étranges tenues de cordes; enfin, le cri de mort entraîne le déchaînement brutal et terrifiant de tout l'effectif orchestral (le Berg de *Lulu* saura s'en inspirer). Dans un orchestre extraordinairement délié, qui souvent anticipe, en dépit de sa puissance, la maigreur exacte du *Pierrot Lunaire*, les basses et les aiguës sont souvent riches de significations spirituelles précises: le violon chante comme l'âme même de la femme, et dit ses aspirations «isoldiennes»; les basses (notamment celles des vents) traduisent les présages les plus sinistres, savent installer les angoisses. Là encore, nous admirons dans *Erwartung* cette puissance et cette souplesse expressives dont Berg fera dans ses deux opéras l'irrésistible usage que l'on sait. Par le choix de ses timbres aussi bien que par ses dessins instrumentaux, la fameuse scène de l'étang, dans le dernier acte de *Wozzeck*, s'inspirera directement de l'exemple schönbergien.

Quant à la conclusion du monodrame, elle ne peut être évidemment qu'abrupte et furtive, comme un déchirement imperceptible, un soudain envol du rêve ou du cauchemar, une coupure de courant qui, du même coup, semble abolir l'oeuvre entière. *Erwartung* a touché les extrêmes de la musique, donc de l'être, et comme il arrive pour toute création véritable, le rideau qu'elle tire brusquement devant l'auditeur ne tombe pas sur une vaine hallucination, mais bien sur la pleine réalité. Cette musique envoûtante n'a pas seulement profité du décor expressionniste pour fouiller au plus noir de l'âme; elle est vraiment parvenue à faire monter, en nappes ou en cris articulés, l'inconscient lui-même, et ses pulsions de mort; mieux que l'inconscient, l'indicible de l'âme humaine tarabuscquée par une souffrance odieuse à soi-même. Et, plutôt qu'il n'a sombré dans cette «complicité avec le chaos» dont on a pu faire la définition de l'expressionnisme, Schönberg a su transcender ce chaos, donc s'en délivrer et nous en délivrer.