

Dominique Jameux

## Et aussi Schönberg



Né en 1939 à Vichy (France), Dominique Jameux a fait des études universitaires d'Histoire de l'Art et d'archéologie à Paris, en même temps que des études musicales complètes (instrument, écriture, histoire de la musique). Fondateur de la revue *Musique en jeu* (1970-78) aux Editions du Seuil, il a publié, chez cet éditeur, un Richard Strauss (1970) et un Alban Berg (1980). Il a rassemblé par ailleurs les *Ecrits d'Alban Berg* (Christian Bourgois, 1985) et un Pierre Boulez (Fayard, 1984). Nombreuses contributions et conférences en France et à l'étranger. Activités professionnelles de producteur à Radio-France depuis 1973. Prix SCAM 1993 pour l'ensemble de son oeuvre radiophonique. Chargé d'Enseignement au Conservatoire de Toulouse depuis 1993 (Esthétique musicale). Termine présentement un ouvrage sur l'Ecole de Vienne (Fayard), avant une étude sur l'opéra Lulu (A. Berg). Fellow au *Wissenschaftskolleg zu Berlin* durant l'année 1996-97. — Adresse: 28, rue Letort, F-75018 Paris.

L'exercice un peu académique de cet *Arbeitsbericht* manquerait son objet s'il laissait entendre que seule la recherche annoncée sur «Schönberg à Berlin» — pour ce qui me concerne — avait fait l'objet d'un «travail» durant ce séjour berlinois. Entendu au sens analytique d'un processus modifiant jusqu'à la structure du Moi (cf. *Traumarbeit*, *Trauerarbeit*), un autre travail fut à l'oeuvre, en ses deux moments distincts, contemporains, et complémentaires.

Le premier pourrait s'intituler *Trennungsarbeit*, travail de séparation: se séparer du cadre de vie et du cadre professionnel habituels. Cette expérience est évidemment celle de chaque *Fellow*. On se permettra ici de souligner que notre insertion professionnelle était anémique: en large mesure étrangère à l'exercice universitaire, insérée dans un «circuit de production médiatique» me faisant obligation de produire sinon au jour

le jour du moins chaque semaine, dans l'espace défini contradictoirement par la fragilité de *verba volant* et l'ambition de construire un discours musicologique tout de même rigoureux, fût-il radiophonique. Cette contradiction lancinante fut suspendue durant dix mois: avec bénéfice évident, soulagement ressenti, productivité écrite restaurée — mais aussi un sentiment plus complexe fait d'une sensation de «flottement», de parenthèse, voire d'incertitude, paradoxalement toujours propre au lieu d'exercice de mon activité habituelle.

En incidente, je dirai, de façon plus univoquement positive, que cette parenthèse berlinoise m'aura permis également de restaurer une pratique musicale (piano) que je me promettais depuis longtemps de retrouver — avec l'alibi peu convaincant de la surcharge d'emploi du temps en temps ordinaire. Au chapitre des «bonnes résolutions», que ce *Trennungsarbeit* au *Wissenschaftskolleg* me souffle à l'oreille, figure certainement la poursuite de cette activité, de type amateur certes, mais si nécessaire, et finalement assez peu courante chez un musicien-musicologue.

L'autre grand «travail» accompli par le séjour berlinois, c'est Berlin. On aimerait ici suggérer aux futurs *Fellows* qui séjournent présentement ou à l'avenir au *Wissenschaftskolleg*, que «Berlin» fait partie de leur objet d'étude sabbatique — sinon constitue l'essentiel d'une réalité nouvelle à appréhender. Il va de soi que la ville n'est pas ici saisie avant tout comme collection de monuments et de musées, mais comme organisme vivant, situé à une période spécifique de son histoire, avec le sentiment aigu qu'on ne sait ce qui, du passé ou du futur, détermine son présent. La fascination qu'un français héritier des Lumières peut éprouver envers une partie du destin de cette ville — la meilleure — se nourrit de ces Temps divers. Voir vivre Berlin durant dix mois ne peut se confondre avec la perception qu'on en a — que j'en ai eue — au fil de vingt séjours préalables de faible durée. Une certaine connivence en est née, qui, une fois encore, me souffle à l'oreille d'entretenir dorénavant avec cette ville, de façon continue, le dialogue intérieur commencé.

Et aussi Schönberg. «Schönberg à Berlin» — l'intitulé de ma recherche berlinoise durant cette année 1996-97 — entrain dans le cadre d'un ouvrage préparé pour les Editions Fayard sur l'Ecole de Vienne, promis

depuis quelque temps déjà, et qui résultera d'un commerce prolongé avec les compositeurs de cette Ecole, plus spécialement Berg. Le chapitre berlinois de Schönberg concerne avant tout son 3ème séjour, de 1926 à 1933, alors qu'il est nommé Professeur de composition à l'*Akademie der Künste*. Les deux séjours précédents (1901-1903, et 1911-1915) sont, malgré leur intérêt, moins décisifs.

Sur le plan de l'information événementielle, le butin berlinois est assez maigre. J'ai, grâce à l'amabilité de Frau Dr. Dieckmann, travaillé sur les archives Schönberg déposées à l'*Akademie der Künste*, qui ne sont pas très riches (essentiellement un échange de courrier administratif entre Schönberg et l'Académie, notamment en référence avec ses nombreuses absences de Berlin). J'ai profité de mon séjour berlinois pour repérer les différentes habitations du «juif errant» qu'a été Schönberg à Berlin durant ce troisième séjour: elles se situent toutes dans le Berlin récent et bourgeois de Charlottenburg, lors même que son lieu de travail officiel était Pariser Platz. A Vienne, Schönberg avait toujours habité hors du «Premier arrondissement»: peut-être y a-t-il dans cette «Bourgeoisification du prolétariat» [musical], pour reprendre le titre de Schönberg lui même (1923), la volonté de marquer — d'abord à ses propres yeux — son nouveau statut professionnel et social à Berlin, voire le rêve d'une assimilation enfin en bonne voie.

Quant au fond de mon travail, je dirai que cette année passée entièrement en compagnie de «Schönberg à Berlin» m'a d'abord conduit à réévaluer l'importance de ce séjour. Habitué à considérer Schönberg avant tout pour le rôle qu'il joua à Vienne de 1905 à 1925 (moins la parenthèse berlinoise enchaînée à son incorporation militaire), je mesure mieux maintenant à quel point les sept années berlinoises de l'entre-deux guerres constituent, à parité avec l'exercice viennois, une part fondamentale de sa trajectoire, de sa vie, de sa «vision du monde» [*Weltanschauung*].

Il est à peine besoin de remarquer que ce séjour coïncide avec le Berlin des *Goldene Jahre*, qui fait alors de Berlin la capitale sociale et culturelle majeure du monde germanique, à égalité avec Paris et Londres. Pour la première fois de son histoire, la grande cité de la Prusse était régie par la République et la démocratie. Tout semblait donc concourir à ce que le séjour de Schönberg y fût une réussite, à l'instar de celle que nous prêtons aujourd'hui à ce Berlin-là.

Cette importance repose cependant sur une série de malentendus, dont il aura pâti, qui font de ce séjour un échec global, malgré l'intérêt capital des oeuvres composées à Berlin, si bien que j'ai parlé, lors de la Conférence du mardi donnée au *Wissenschaftskolleg* le 14 avril 1997, de «malentendu berlinois» global.

J'en reformulerai ici les différentes strates.

1. Il y a malentendu au départ lorsque Schönberg, recruté d'avances professionnelles à Vienne (alors que Berlin a bien accueilli son Pierrot Lunaire en 1912), et en butte à l'antisémitisme larvé ou moins larvé de la capitale autrichienne, est nommé tardivement (50 ans) professeur à l'*Akademie*. Il est en droit d'imaginer que cette nomination atteste la reconnaissance de son rôle «leader» dans la musique nouvelle de son époque, et que l'institution prestigieuse et fréquentée qu'est l'*Akademie* va lui offrir enfin un terrain d'exercice professoral à la mesure de ses capacités. Or, il n'est à Berlin qu'un compositeur et un professeur parmi d'autres (Weill, Hindemith, Pfitzner...), avec des élèves évidemment moins intéressants que ceux qu'il a eus à Vienne: pas de Berg, pas de Webern, pas même de Eisler.
2. Malentendu quant à l'esthétique et au langage importé à cette époque par Schönberg à Berlin. Il est en pleine phase de développement du sérialisme dodécaphonique, alors que le vent dominant qui souffle à Berlin — comme à Paris — est alors le néo-classicisme. A cette «contradiction fondamentale» s'adjoint une «contradiction secondaire», de nature psychologique autant qu'esthétique: le geste schönbergien reste marqué par la subjectivité, l'expressivité, et l'indifférence à toute forme de racolage du public — là où le goût à la mode est celui de l'objectivité (*Neue Sachlichkeit*), de l'impassibilité expressive de musiques volontiers référentes (le «retour à Bach»), utilitaires (la *Gebrauchsmusik*), ou encore visant à l'efficacité immédiate sur le public, éventuellement avec alibi politique «démocratique».
3. Dans le lieu musical où se jouent prioritairement les enjeux idéologiques et culturels, c'est à dire le théâtre, le malentendu se module de façon spécifique. Un nouveau théâtre se fait jour autour de lui: Kurt Weill, Paul Hindemith, Stravinsky. Qu'il s'agisse de théâtre populaire et didactique, ou de *Zeitoper* (opéras sur des sujets contemporains tirés de la vie courante), l'objectif visé est celui d'une réconciliation du public avec la création contemporaine, à partir d'une réforme du *contenu* des oeuvres et d'une simplification des écritures. Or Schönberg n'entend réduire l'écart qui s'est instauré entre création nouvelle et public mélomane qu'à travers une *pédagogie* de ce public, sans aliéner les exigences de la création — ainsi qu'il le tenta à Vienne avec sa *Verein für musikalische Privataufführungen* (1918-1921). L'insuccès de la «Soirée Schönberg» et surtout la vie brève de ce spectacle, au *Kroll Oper*, avec

- au programme *Erwartung* et *Die glückliche Hand* (Première le 7.6. 1930), atteste la profondeur de ce malentendu, alors qu'on pouvait imaginer *a priori* que le Berlin novateur et ambitieux de ces années-là aurait fait fête à un tel programme.
4. Plus généralement, le «malentendu berlinois» est fait de la contradiction entre cette apogée institutionnelle de Schönberg, qui pour la première fois de sa vie dispose d'un poste prestigieux, d'une rémunération convenable, et de larges facilités pour composer, et de l'insuccès persistant qui scande son travail, par exemple l'accueil fait aux *Variations pour Orchestre* à la Philharmonie de Berlin, sous la direction de
  5. Furtwaengler, le 2 décembre 1928. A cela s'ajoute un asthme persistant qui, dans le climat froid et parfois pluvieux de Berlin, l'amène à prolonger au maximum ses congés dans le Sud de l'Europe. L'accusation de «désertion de poste» est politiquement inspirée, administrativement fragile, mais psychologiquement réelle: comme si l'air de Berlin était devenu réellement irrespirable pour lui.
  6. Dans ce contexte, il appartiendrait aux événements de la Grande Histoire, et à la manière dont Schönberg y réagit, de donner au «malentendu berlinois» toute sa résonance. La prise de pouvoir de Hitler et du régime nazi (janvier 1933), par voie d'élections successives, ruinèrent l'espoir schönbergien, plausible en 1925, d'échapper, dans la grande capitale intellectuelle, culturelle, et cosmopolite qu'était Berlin, à l'antisémitisme qui avait cerné sa vie jusqu'à là. A cette déception — le mot est faible — Schönberg essaya de répondre, durant les années 1933-1939 — par un activisme militant de type propagandiste, visant à tenter de soustraire la communauté juive allemande à un sort *qu'il aura été un des seuls et des premiers à entrevoir* à cette époque parmi l'intelligentsia politique et culturelle européenne, et même les cercles religieux et sionistes juifs. L'insuccès tragique de son action n'aura fait que précéder celle de toute action à ce propos, réinstaurant ainsi Schönberg dans ce rôle de prophète qui semble lui avoir été imparti dans l'histoire de la musique et l'Histoire tout court.

Il resterait, dans ce contexte, à tenter une évaluation des oeuvres de Schönberg — y compris ses écrits — à Berlin. On réservera cette étude à d'autres occasions, en esquisant seulement le panorama général de ces

partitions, qui ne dément pas le diagnostic d'immense «malentendu berlinois», quels que soient par ailleurs leurs mérites insignes. A Berlin, Schönberg compose:

- a) une oeuvre néo-classique, de divertissement, «à la mode», aux antipodes de toutes ses prises de position à l'époque: la Suite opus 29 pour sept instruments (mai 1926). La partition comporte un mouvement faisant appel à une mélodie populaire tonale, harmonisée en trichant avec l'esprit des règles du dodécaphonisme .
- b) un Quatuor à cordes opus 30, sériel, aux formes et à l'esprit (néo-) classiques (1927).
- c) des Variations pour orchestre opus 31, à la fois oeuvre de démonstration dodécaphonique élémentaire, magnifiant la confusion série/thème dénoncée par ailleurs, et de coloration néo-brahmsienne (1928).
- d) un *Zeit-Oper* comique, manifeste contre «le discours de la mode»: *Von heute auf morgen opus 32* ( 1928-29).
- e) deux petites Pièces pour piano opus 33a et b (1929-31).
- f) une pièce prémonitoire, expressionniste, rigoureuse, sans concessions, et qui n'a aucun succès: la *Begleitmusik für eine Lichtspielszene opus 34* (1929-30).
- g) A partir de 1930, Schönberg travaille à Moses und Aron, grand chef d'oeuvre de cette maturité, dans laquelle Schönberg prend le «parti de Moïse» avant d'interrompre son travail pour se lancer dans une action de type publicitaire et propagandiste (le «parti d'Aron»).

Ce catalogue éminemment contradictoire répond à la conduite si souvent déconcertante, pour ne pas dire plus, de l'homme Schönberg à cette époque. Se fixe ainsi à Berlin l'image définitive d'une «négativité Schönbergienne» qui est la dimension fondamentale du personnage — et qui le rend positivement si attachant.

On terminera comme on aura commencé: cette analyse du travail sur «Schönberg à Berlin» ne peut être *qu'interminable*, nourrie qu'elle peut être des informations toujours renouvelées que nous propose anachroniquement la «suite de l'histoire». Mais peut-être en est-il toujours ainsi. Et peut-être une mise en garde préalable des *Fellows* serait la bienvenue, qui les mettrait *ab initio* en garde contre l'illusion de pouvoir consacrer leur année berlinoise à *terminer* quoi que ce soit, alors qu'il est clair que tant le cadre privilégié du travail que le fait majeur de la présence de la grande Ville, sont autant d'invites à tous les commencements.