

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 76

Artikel: Schoenberg héros hégélien? : L'indispensable isomorphisme entre histoire universelle et histoire de la musique
Autor: Donin, Nicolas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927820>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SCHOENBERG HÉROS HÉGÉLIEN ?

PAR NICOLAS DONIN

L'indispensable isomorphisme entre histoire universelle et histoire de la musique

Précisons-le d'emblée : on ignore si Schoenberg a jamais lu Hegel. On trouve Kant et Schopenhauer dans sa bibliothèque (conservée à Vienne), mais pas Hegel. Il n'existe aucune mention du nom dans ses propres écrits, ni dans la biographie de Stuckenschmidt, ni dans les principaux commentaires musicologiques de son œuvre. Peut-être en pensait-il ou en aurait-il pensé le même genre de choses que ce qu'il a pu déclarer au sujet d'Adorno : « [...] très difficile à lire, car il utilise ce jargon quasi philosophique derrière lequel les professeurs de philosophie d'aujourd'hui cachent leur absence de pensée¹. » Reste que lui-même avance, en particulier jusqu'à son exil américain, une conception dialectique de la crise et une doctrine de l'autodétermination de l'Idée (dans l'histoire de la musique), qui ne sont pas pour rien dans la facilité adornienne à ancrer le commentaire philosophique dans des références fréquentes à Hegel.

L'action historique de Schoenberg est privilégiée pour l'exégèse. Toute histoire de la musique a depuis longtemps son paragraphe préfabriqué sur la révolution dodécaphonique, l'odyssée sérielle ou le père de la musique moderne. La plupart des présentations de Schoenberg, des moins raffinées aux plus passionnantes, s'alignent sur de nombreuses thèses posées par Schoenberg dans ses dits et écrits (et relayées par deux ou trois générations de disciples), mais *sans en conscientiser* le fonds hégélien informulé, omniprésent et, à certains égards, fondateur. Et pourtant, est-il « philosophiquement neutre » de réitérer toujours le récit suivant ?

a) La musique tonale était parvenue à l'élucidation de sa propre essence, après une prise de conscience méta-systématique progressive (qui avait commencé quand on avait pu mettre un nom sur le système – « tonalité » –, tandis que disparaissait le « style classique » qui y correspondait) ; b) constat d'une crise – ouverte avec Wagner – de la tonalité, minée par des forces internes de moins en moins souterraines (le chromatisme), causant des contradictions de plus en plus vives du système avec lui-même ; c) dès lors point le danger d'un repli, d'un non-sens historique : principalement l'académisme (comme rapport stérile à la tradition), ou l'inconséquence (par exemple : Satie vu par Boulez) ; d) à cette crise grave, insupportable mais aporétique, d'une forme spirituelle théoriquement maîtrisée et conceptualisable

(l'harmonie tonale romantique) doit répondre le coup de force de celui qui, ayant fait sien le mouvement immanent de l'Idée, saura répondre à l'appel d'une nouvelle pensée musicale en passant outre les normes du système dont il est issu (cet homme visionnaire et agissant, c'est bien sûr Schoenberg) ; e) la violence, empreinte du sceau de la nécessité, de cette sortie hors de la tonalité précipite la péremption de l'ordre ancien et, dans le même geste, permet de le subsumer au sein d'une nouvelle conception du fait musical ; f) cette dernière deviendra peu à peu entièrement consciente d'elle-même (dodécaphonisme) au cours de l'évolution historique du nouvel ordre musical dont elle assure désormais la légitimité.

La description clinique de cette impeccable *Aufhebung* hégélienne est déjà fournie par le discours schoenbergien, à la fois dans ses grandes lignes et dans certains détails dont la ressemblance avec autant de passages du cours de philosophie de l'histoire de Hegel est frappante. Je vais montrer certaines de ces convergences dans les textes ; car seule la comparaison point par point permettra ici de ne pas céder tout à fait aux charmes de l'analogie, en décelant les divergences entre le « modèle » hégélien latent et la construction historique opérée par Schoenberg.

CONSTRUCTION DU PORTRAIT

La doctrine hégélienne de l'histoire, exposée principalement dans l'introduction au cours d'« histoire philosophique » professé par Hegel à Berlin à partir de 1822 (*La raison dans l'histoire*² – désormais abrégée *RH*), décrit de la manière suivante ce qui a lieu dans le passage d'une période de l'Histoire à une autre : lorsque l'écart entre l'En-soi de cette période et la réalité est supprimé parce que son concept interne est parvenu à la conscience de soi, « advient alors ce qui arrive lorsque l'Esprit [d'un peuple] a exaucé ses désirs. Son activité n'est plus stimulée ; son âme substantielle n'est plus active. [...] Son œuvre est son propre accomplissement, sa propre réalisation et production » (*RH*, pp. 89-90). Du même coup, « son action n'a plus qu'un rapport lointain avec ses plus hauts intérêts ». (*RH*, p. 89) Ce qui était auparavant immédiatement réel a été entièrement épuisé, agi. Comme le dit la préface aux *Principes de la philosophie du droit* :

1. Lettre à Josef Rufer, 5 décembre 1949, citée par Hans Heinz Stuckenschmidt dans son *Arnold Schoenberg* (traduction française par H. Hildenbrand, Paris, Fayard, 1993), p. 538.

2. Je me référerai à la traduction française courante de *Die Vernunft in der Geschichte : La Raison dans l'Histoire*. Introduction à la *Philosophie de l'Histoire*, traduit et présenté par K. Papaioannou, Paris, UGE (10/18), 1979.

3. G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit ou Droit naturel et science de l'état en abrégé* (traduit et présenté par R. Derathé et J.-P. Frick), Paris, Vrin, 1982, p. 59.

4. *Ibid.*, p. 58.

5. Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée* (traduit de l'anglais par Ch. de Lisle, Buchet/Chastel, 1977), pp. 137-138.

6. J'utilise ici la traduction de J. Gibelin (*Leçons sur la Philosophie de l'Histoire*, Vrin, 1987, p. 35).

7. Extraits du dit *Traité* (*Traité d'harmonie*, traduit et présenté par G. Gubisch, JCLattès (M&M), 1983, p. 515) : « Des lois apparemment régissent tout cela. Je ne saurais dire lesquelles. Peut-être le saurai-je dans quelques années. Peut-être qu'un plus jeune que moi les trouvera. » « Je pense

« une forme de la vie a vieilli³ », elle est désormais saisissable dans l'ordre du concept : vient le temps de la *connaissance*, qui commence quand tout a déjà été joué, qui *com*-prend ce qui a été créé dans l'action historique. « La philosophie vient [...] toujours trop tard⁴. » À plus grande échelle, le sens de l'histoire est celui de la conquête progressive de la liberté, c'est-à-dire de la réalisation progressive de l'Idée ; les périodes historiques s'enchaînent donc en créant l'une après l'autre leur propre ordre des choses, chaque nouvelle période procédant de son opposition avec celle qui la précède, mais la dépassant en la conservant (c'est l'*Aufhebung*). C'est donc véritablement le modèle d'une « histoire philosophique de la musique » en condensé – dans laquelle le mouvement serait celui de la libération progressive du rapport au *matériau* musical – qu'avancait Schoenberg dans ce texte rédigé en 1931 :

Les choses se présentent en réalité comme suit.

- a) *Du temps de Bach, l'art contrapuntique, autrement dit l'art de produire toute espèce de dessin possible à partir d'une cellule unique, était monté si haut qu'il enfermaient déjà en son sein le germe d'une transition vers un art différent. Ce dernier commença de poindre et dès lors l'art contrapuntique accepta de traiter ses dessins en variations, autrement dit ne se contenta plus de les juxtaposer mais chercha à montrer comment l'un d'eux donnait naissance au suivant. Dans le même temps, les compositeurs structurèrent différemment l'espace musical : ils s'attachèrent à écrire une voix principale, ce qui n'avait jamais été fait auparavant.*
- b) *À notre époque, l'harmonie était parvenue à un tel point de perfection que l'évidence suivante se fit jour : les douze sons de la gamme chromatique peuvent être tous employés de façons tellement multiples qu'ils n'apportent pas seulement une polyphonie (harmonie) nouvelle, mais encore qu'ils impliquent (l'espace musical étant maintenant mieux utilisé dans sa totalité) la possibilité pour plusieurs parties indépendantes de se développer à la fois.*
- c) *J'ai déjà dit ce qui devait en découler, à de nombreux points de vue. La multiplicité des significations données aux notes par la nouvelle écriture a permis à notre époque l'utilisation des motifs avec la liberté qu'a rendue possible la réhabilitation des « dissonances inacceptables », un peu à la manière dont les agréments composés furent utilisés jadis. Cette utilisation s'est justifiée comme s'étaient jadis justifiés les agréments : par la logique du dessin musical pris dans son tout⁵.*

Beaucoup d'autres textes de Schoenberg argumentant des problèmes historiques présentent les choses de cette façon. Qu'on compare le début du texte précédent avec ces passages de Hegel : « Ce qui nous intéresse, c'est seulement l'Esprit avançant et s'élevant à un concept supérieur de lui-même. Mais ce progrès est intimement lié à la destruction et la dissolution de la forme précédente du réel, laquelle a complètement réalisé son concept. » (RH, p. 120) Et : « [Derrière l'ordre existant, il y a] une source dont le contenu est caché, et n'est pas encore parvenu à l'existence actuelle, dans l'esprit intérieur, encore souterrain, qui frappe contre le monde extérieur comme à un noyau et le brise. » (RH, p. 121⁶). Le thème hégélien du nécessaire retard de la connaissance sur la chose elle-même est, lui aussi, présent chez Schoenberg ; ce n'est pas un hasard si le *Traité d'harmonie*, écrit en 1912 (au moment où la sortie hors de la tonalité paraît définitive, où la plupart des chefs-d'œuvre « expressionnistes » de Schoenberg sont tout juste achevés), développe amplement l'idée selon laquelle la théorisation des œuvres non tonales viendra sûrement comme une justification technique *a posteriori*, mais ne peut avoir lieu à l'époque où Schoenberg écrit parce que les choses sont

Arnold
Schoenberg,
avant 1900
© Arnold
Schönberg
Center Wien



encore en mouvement, dans l'ivresse de la création⁷. Priorité à celle-ci et la pensée suivra : là où puise l'artiste inspiré, « là où prend naissance l'homme-pulsion, là, pour le bonheur de l'art, toute théorie est [...] vouée à l'échec⁸ ». Ce sera seulement une fois la période fondatrice achevée que la saisie rétrospective, son tour venu, pourra *rendre raison* de la nouvelle logique musicale – « la chouette de Minerve ne pren[ant] son vol qu'à la tombée de la nuit⁹ »... Ainsi, lorsque Webern trace dans ses conférences le « chemin » enthousiaste qui, de la monodie du plain-chant, mène, à travers une histoire de la musique périodisée à grands traits, à la « *Neue Musik* » de Schoenberg, rien d'étonnant à ce qu'il articule spontanément les deux principaux soucis hégéliens qu'on vient d'évoquer : « [Bach fit] pénétrer un germe mortel à l'intérieur des modes majeur et mineur. De même qu'à l'époque des modes ecclésiastiques, le désir de créer la cadence avait conduit au demi-ton, à la sensible et, par suite, à la destruction du système modal ; de même, à notre époque, majeur et mineur ont été impitoyablement déchirés – le germe mortel était là ! Pourquoi est-ce que j'en parle tant ? Parce que, depuis un quart de siècle, majeur et mineur n'existent plus¹⁰. »

Un même genre d'appréhension dialectique du devenir historique n'est pas le seul point commun entre la philosophie hégélienne et la pensée « schoenbergienne » en général, et ne suffirait pas à motiver le rapprochement. Schoenberg, en tant qu'acteur de cette histoire dont il parle, a été confronté aux vicissitudes de l'action historique, y compris de façon immanente à sa pratique de compositeur. Il y a été question de choix, de volonté, d'éthique, et aussi d'inspiration incontrôlée, de passions, de crises. Quand le discours schoenbergien relit le passé, c'est afin de justifier l'existence présente d'œuvres, et d'engagements esthétiques. Dans tous ses textes et dans leur nombreuse descendance, Schoenberg est le *grand homme de l'histoire* qui a su en finir avec la crise d'un système qui, usé par trop d'« exceptions¹¹ », fragile à force d'être flexible, n'en était plus un ; l'action de Schoenberg a fait violence¹² à l'ordre des choses existant – condamné *de facto*, à l'insu de ceux-là même qui croyaient le conserver en l'élargissant –, mais d'une violence nécessaire et justifiable, comme avait pu l'être celle des choix esthétiques de ses

que l'on pourra dégager de notre harmonie à nous – les plus modernes de tous – des lois qui, pour plus élargies et généralisatrices qu'elles soient dans leur formulation, ne différeront pas de celles de l'harmonie ancienne. » Par ailleurs, selon la même logique, le *Traité d'harmonie* est lui-même vis-à-vis de son sujet l'« exposé de] la théorie d'un système harmonique désormais caduc » (Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Fayard, 1995, p. 135).

8. *Traité d'harmonie*, op. cit., p. 487.

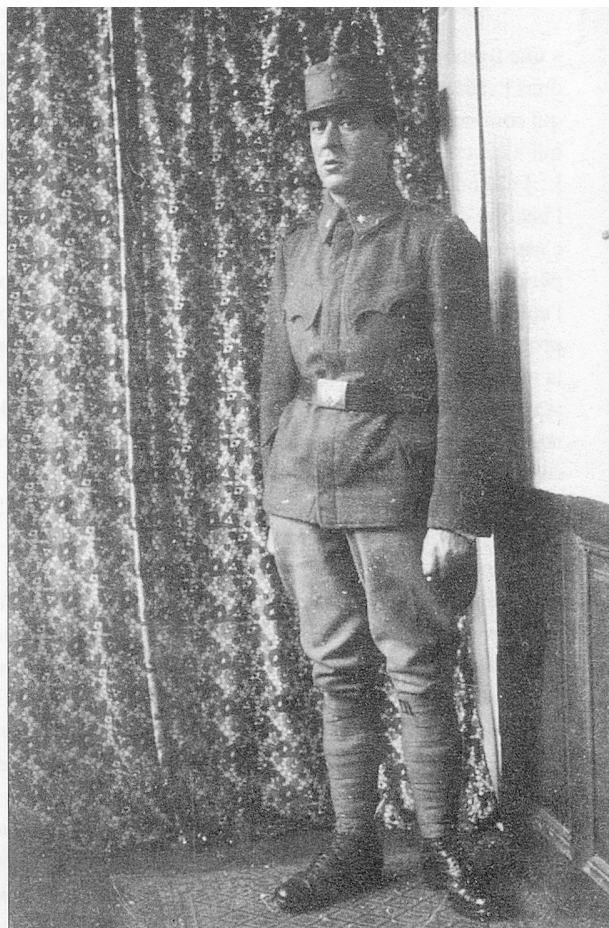
9. G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, op. cit., p. 59.

10. Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique* (traduit par D. Alluard, C. Huvé et A. Servant, JCLattès (M&M) 1980), p. 97.

11. Le *Traité d'harmonie* présente la tonalité comme un ensemble de « règles » qui souffrent tant d'« exceptions » qu'elles ne sauraient en aucun cas être constituées en un système *naturel* ; Schoenberg veut montrer qu'il s'agit au contraire d'autant de moyens qui peuvent être révisés sans états d'âme par le créateur de génie.

12. « Il est à peine possible, aujourd'hui [1969], d'évaluer à sa juste mesure cet extraordinaire événement.

Arnold
Schoenberg,
1916
© Arnold
Schönberg
Center Wien



grands prédécesseurs ; à cet égard, un modèle stratégique est Wagner, mentionné par Webern dans le développement cité plus haut, où il était question du « germe mortel » du chromatisme : « C'était un tel plaisir de tirer les ficelles du système tonal, mais, finalement, on trouva qu'il n'était plus tellement utile de revenir à la tonique. Jusqu'à Beethoven et Brahms, personne, en fait, ne l'avait abandonnée, mais vint un homme qui fit tout sauter avec violence : Wagner¹³. » Façon déviée d'attribuer la violence de la « nouvelle musique » à un illustre prédécesseur, déjà entré dans le canon admis des grands compositeurs allemands. Webern s'employant pendant une bonne partie de ses conférences à être plus schoenbergien que Schoenberg dans son récit de l'épopée du matériau musical, on ne s'étonnera pas qu'il cherche à montrer de la continuité chez Schoenberg et des ruptures chez les compositeurs « inoffensifs » du passé.

Comment ne pas voir dans ces différents éléments de description du geste historique singulier de Schoenberg une « construction du héros hégélien », pour paraphraser Tia DeNora¹⁴ ? Le héros hégélien¹⁵ est l'artisan de l'avancée de l'Esprit du monde ; amenant au jour la tendance immanente de l'Esprit d'un peuple, le héros « réalis[e] ce que réclamait [celui-ci] » (RH, p. 81). Dès lors, la sphère de la simple subjectivité de l'individu est dépassée par la grandeur rationnelle de sa tâche ; reprenant à son compte la parole fameuse de Luther, autre « héros » de l'histoire universelle (et germanique), à la diète de Worms le 18 avril 1521, Schoenberg se dit prêt à déclarer : « *Je ne puis autrement. Ma musique n'a pas de sens écrite autrement. Je puis seulement dire que je n'ai pas décidé a priori d'écrire ainsi, que je ne me force point et que je serais soulagé s'il m'était possible d'écrire différemment*¹⁶. » Et Hegel : « [les héros] ont reçu intérieurement la révélation de ce qui est nécessaire [...] » (RH, p. 121). D'une certaine façon, c'est l'histoire qui a fait le héros et non le contraire, ou, comme pouvait le dire en 1981 un Berio imprégné de Hegel et de Marx : « [...] l'histoire de la musique,

comme tout autre histoire, choisit, en bien comme en mal, les instruments et les personnes précis au moment juste (Beethoven et Schoenberg le savaient bien) [...]»¹⁷. » On serait tenté de réécrire : les personnes, *c'est-à-dire* les instruments ; dans le cas de Schoenberg, Dahlhaus le rappelle, il est avéré que la conscience qu'il avait de sa « vocation [...] se nourrissait du sentiment d'être un instrument¹⁸ ». Du point de vue de l'« histoire philosophique », les grands hommes ne sont intéressants qu'en ce qu'ils ont « servi » (à leur insu) l'Esprit universel¹⁹, et c'est ce caractère *interchangeable*, au regard de l'Esprit universel, du héros comme sujet individuel, qui donne vraisemblablement tout son sens, par-delà l'anecdote, à la célèbre histoire rapportée par Schoenberg : « Quand je faisais mon service militaire, un officier supérieur m'aborda un jour par : "Ainsi, c'est donc vous, le célèbre Schoenberg ?". Je répondis : "À vos ordres, mon commandant. Personne ne voulait être Schoenberg. Il fallait bien que quelqu'un le fût. Aussi est-ce moi"²⁰. » (Voilà bien le genre de phrase schoenbergienne qui « sonne » tout autrement qu'une simple boutade dès lors qu'elle émerge d'un contexte tel que celui que nous essayons de construire ici.)

RÉSISTANCES LITTÉRALES

Toutes les mystiques du héros (chef de file, prophète, génie romantique, *fonction du poète*...) ont une ressemblance de famille – et des frontières floues. J'espère avoir montré qu'il y a dans le cas de Schoenberg des traits distinctifs qui font signe vers une pensée et un lexique bien spécifiques... ce qui ne supprime pas la légitimité de toute réticence : en effet, s'il est probable qu'un intellectuel viennois formé à la fin du XIX^e siècle hérite de la pensée hégélienne sous la forme d'un outil idéologique désincarné et peut-être anonyme – en tout cas : philosophiquement inconséquent –, il n'en reste pas moins que certaines convergences entre les deux corpus ne se produisent pas. Autrement dit : une fois la

Plus de soixante ans de pratique de ce qu'on appelle l'atonalité ont émoussé nos sens et nous ont fait oublier la gravité de l'acte qui a été commis. [...] Il est à peine possible d'imaginer les tourments, les scrupules et les nuits blanches que Schoenberg a dû éprouver et vivre avant de se décider à écrire le dernier mouvement de son *Deuxième Quatuor*. » (René Leibowitz, *Schoenberg*, Seuil, 1969, p. 67.) On trouve symptomatiquement dans les écrits de Schoenberg des expressions fortes marquant cette « violente nécessité » (*Traité d'harmonie*, p. 511) dans l'écriture des œuvres les plus transgressives.

13. Anton Webern, *op. cit.*, p. 97.

14. Cf. Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard, 1998.

15. Dans cet article, j'utiliserai indifféremment les termes de « héros » (ou « héros hégélien ») et de « grand homme », comme on a coutume de le faire, en tenant pour minime la différence d'emploi mentionnée par Éric Weil dans ses conférences *Hegel et l'État* (Paris, Vrin, 1950, p. 81).

16. Arnold Schoenberg, *op. cit.*, p. 86. Je souligne.

être dit et je savais qu'il me revenait de développer mes idées dans l'intérêt des progrès de la musique²¹ [...]. » Le problème qui se pose ici tient donc à l'opposition entre le héros hégélien serviteur involontaire de la Raison et un Schoenberg lui aussi « instrumentalisé », mais parfaitement conscient de l'être.

On peut pointer encore deux divergences remarquables, dont l'articulation au problème principal sera précisée ensuite. Tout d'abord, le fait (en quelque sorte pré-problématique) que Hegel fasse de l'État le point vers lequel ses diverses descriptions des devenir historiques convergent, en lequel elles se nouent ; en conséquence de quoi il est délicat de comparer la situation d'une *histoire* spéciale (celle de la *musique*), d'une branche historiographique, à des thèses qui concernent l'histoire en son ensemble : cela serait présupposer un isomorphisme entre une histoire singulière et l'Histoire universelle – qui n'est certes pas simplement l'histoire politique. Par ailleurs – deuxième pierre d'achoppement –, dans sa dissection de l'action des grands hommes, Hegel précise sans ambiguïté que « les autres [personnes] se rassemblent [...] autour de leur bannière parce qu'ils expriment les tendances les plus profondes²² de l'époque » (*RH*, p. 122). Puisque la clef de voûte de l'histoire hégélienne est le concept d'*État*, l'action héroïque, dans les temps modernes, culmine dans la fondation de la sorte d'État qui « concrétisera » le nouvel Esprit populaire²³. Or, dans cette perspective, le public de Schoenberg, loin de confirmer l'opinion selon laquelle ce dernier aurait exprimé les tendances les plus profondes de son époque – « ce qui se fait de mieux à l'époque » (*RH*, p. 122) –, lui a, bien au contraire, activement dénié²⁴ l'autorité qu'il pouvait s'attribuer par le biais de la *reconnaissance* de sa personne.

Si l'on admet la pertinence et l'importance du modèle hégélien pour comprendre certains aspects de l'esthétique schoenbergienne dans ses manifestations multifformes, alors il faut prendre la doctrine tout entière avec soi : et justement, il est possible de montrer (on le fera notamment au travers d'un épisode important de la vie musicale de Schoenberg) que les trois questions en apparence disparates que nous venons de poser (qu'en est-il du rôle des passions ? du parallèle histoire universelle / histoire de la musique ? du rassemblement du peuple autour du héros pris comme initiateur et comme symbole ?) sont problématisées, et – plus ou moins involontairement – écartelées dans l'action historique de Schoenberg.

LA « PASSION » POUR UNE NOUVELLE MUSIQUE (?...)

En ce qui concerne la place des passions dans cette action historique, on peut procéder à une sorte d'anamorphose : il s'agit de placer la thématique du « grand homme de l'histoire » dans le contexte de cette autre thèse hégélienne rebattue (mais néanmoins décisive), celle de la *mort de l'art*.

On sait²⁵ que la proclamation de celle-ci n'était bien sûr pas un aveugle décret du philosophe (« il n'y a plus d'art ») sur une réalité contemporaine qui l'aurait forcément contredit (car la création artistique est loin de se tarir, autour de Iéna dans les années 1820...) ; il s'agit bien plutôt du constat que l'art, déserté par un sacré qui, auparavant, s'y incarnait littéralement, est entré dans l'ère de l'Esthétique, de la saisie dans la pensée, en bref de la réflexivité (au sens large). Il n'est sans doute pas vrai que Hegel, ainsi, pressentait ce qu'on appellerait quelques dizaines d'années plus tard la modernité. (De la réflexivité ou la conscientisation à l'auto-réflexivité ou l'« autotélisme » (Barthes), il y a certes un pas.) Mais il se joue bien dans son cours d'esthétique quelque

comparaison systématique rendue nécessaire par de trop obsédantes analogies, les dénis de pertinence émis par des détails « rebelles » à la logique du pareil au même peuvent faire sérieusement problème.

Si l'on part à présent de *La Raison dans l'Histoire* pour aller vers Schoenberg, une lacune évidente du tableau nous apparaît : la pierre d'achoppement principale porte sur le rôle des passions. L'un des philosophèmes hégéliens les plus fameux, la « ruse de la Raison », intervient ici. Ce qui est effectif, historiquement, c'est le mal, le désespoir, le dévouement des passions, l'irrationalité de surface de l'histoire universelle, dans laquelle « les périodes de bonheur [sont des] pages blanches » (*RH*, p. 116). Le grand homme est grand par son action historique, non par de grandioses déclarations sans suite ni par les détails de sa vie privée. Autrement dit, l'universel se manifeste non par la volonté consciente du héros, mais au travers de ses intérêts personnels : il est héros grâce à la coïncidence entre ses intérêts, ou passions, et ce qu'exige le monde en gestation qu'il contribue à faire exister. « L'Idée en tant que telle est la réalité ; les passions sont le bras avec lequel elle gouverne. » (*RH*, p. 106) Que le héros n'agisse en aucune manière pour servir l'humanité en général ou pour accomplir le mouvement immanent de l'Idée, mais qu'il soit pourtant lui-même l'élément décisif du sens de l'histoire à son propre insu, à travers sa volonté d'assouvir un besoin profond, voilà en quoi consiste la ruse de la Raison : or il est évidemment impossible d'appliquer ce schéma (littéralement du moins) à un compositeur tel que Schoenberg, cas extrême d'*hyperconscience* historique. Schoenberg n'a de cesse, surtout à partir de 1918, de saisir conceptuellement l'histoire qui le précède, de l'interpréter, et de faire du prolongement de la ligne ainsi dégagée le motif de ses choix compositionnels, revendiquant ainsi la posture sacrificielle du génie – il écrit ce qui *doit* être écrit, et cela ne coïncide pas nécessairement avec ce qu'il désirerait écrire, en tant qu'individu empirique : « [...] il me fallait dire ce qui devait

17. Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, JCLattès (M&M), 1983), p. 68.

18. Carl Dahlhaus, « La théologie esthétique de Schoenberg », in : *Schoenberg* (essais rassemblés et traduits par Ph. Albéra, V. Barras, E. et T. Hyvärinen, D. Leveillé et P. Szendy, Genève, Contrechamps, 1997), p. 263.

19. *RH*, p. 81 : « Les individus disparaissent pour nous et n'ont de valeur que dans la mesure où ils ont réalisé ce que réclamait l'Esprit du peuple. [...] Les individus disparaissent devant la substantialité de l'ensemble et celui-ci forme les individus dont il a besoin. »

20. Schoenberg, *Le style et l'idée*, op. cit., p. 86.

21. « Comment on devient un homme seul », 1937 (*Le style et l'idée*, p. 39).

22. Comment ici ne pas penser à l'ouverture de la *Philosophie de la nouvelle musique* d'Adorno (traduit par H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Gallimard, 1962, p. 13) ?

23. Le héros est fondateur de l'instance politique nouvelle ou renouvelée qui structure la société modifiée par son action. *Les Principes de la philosophie du droit* parlent ainsi d'un « *Heroenrecht* », droit absolu du héros à la fondation d'un État, ce qui se place naturellement au-delà de la légalité existante (§ 350 : *Dies Recht ist das Heroenrecht zur Stiftung von Staaten*).

24. Cf. Hegel : « Il serait vain de résister à ces personnalités historiques, parce qu'elles sont irrésistiblement poussées à accomplir leur œuvre. » (*RH*, p. 123)

25. Voir notamment ces deux mises au point vigoureuses dans le recueil *Esthétique de Hegel* (Véronique Fabbri et Jean-Louis Veillard-Baron (ed.), L'Harmattan, 1997) ; Annemarie Gethmann-Sieffert, « Art et quotidienneté. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique » (pp. 49-88), et Philippe Soual, « La vie infinie de l'art dans l'esthétique de Hegel » (pp. 105-142).

Arnold
Schoenberg,
vers 1941
© Arnold
Schönberg
Center Wien



chose comme la définition du fondement (ou du *background*) de l'art moderne. Comme le résume un commentateur de Hegel, « l'art finit avec l'ironie, mais dans cet achèvement [*ending*] l'art est à même de se compléter lui-même : c'est alors précisément qu'il devient art pour la toute première fois²⁶ ». À cet égard, il est frappant de voir de quelle façon, en 1912 – à une époque où le discours sur la modernité picturale comme autonomisation des paramètres traditionnels de la figuration n'a pas encore d'existence en dehors de quelques écrits de Kandinsky, et sachant que Schoenberg n'a pas plus lu Mallarmé que les *Salons* de Baudelaire –, Schoenberg décrit l'évolution des arts ; après avoir fait référence à Karl Kraus (pour la littérature) et avant de parler musique, il remarque : « [...] que les peintres Wassily Kandinsky et Oskar Kokoschka ne voient guère dans leur sujet autre chose qu'une excuse à improviser avec des couleurs et des formes pour s'exprimer eux-mêmes (ce qui était jusqu'ici le privilège du musicien), voilà des symptômes que la nature véritable de l'art commence à se faire jour dans les esprits²⁷. » Il n'est pas question d'insister sur ce lieu commun : il se passe avec le Schoenberg des années 1910 quelque chose d'analogue ou de complémentaire de cette autre évolution/révolution. Aussi la conscience claire qu'a Schoenberg du processus historique qui mène de Bach (... après les mutations du plain-chant) à Wagner (... avant Schoenberg lui-même) est-elle à rapprocher à la fois du développement contemporain de l'*analyse musicale* au sens où nous l'entendons aujourd'hui, et du mouvement général d'échappée des pratiques artistiques hors des systèmes totalisants tels que la tonalité ou la figuration.

Est-ce à dire que l'élément passionnel²⁸ existe chez Schoenberg sous la forme de l'intérêt immédiat pris dans l'avènement d'un nouveau système, autrement dit comme *passion du sens de l'histoire*, en un aporétique retour sur elle-même d'une doctrine désormais bloquée par une contradiction insoutenable (à savoir : l'hyperconscience historique de Schoenberg serait une sorte de passion rationnelle excluant logiquement toute « ruse de la Raison », donc enrayant le moteur du progrès historique) ? Ce serait être déjà sorti de l'Histoire. Remarquons d'abord que Schoenberg a toujours justifié son œuvre sériel par rapport à « l'ordre existant » (*RH*, p. 121), en soulignant les nombreux éléments

de continuité, à la fois entre ses œuvres de jeunesse (appréciées ou au moins assimilées) et les sérielles²⁹, et entre son œuvre entière et la musique du passé (Bach ; les classiques viennois ; Beethoven) ; cela signifie, même compte tenu de l'aspect pédagogique et prosélyte de cet argumentaire, que le sérialisme tel que Schoenberg le concevait avait peu à voir avec ce que nous avons connu après 1945. Cette référence à des invariants, à des « absolus » comme le dit Rosen pour les formes utilisées par Schoenberg³⁰, cette façon de ramener constamment l'inconnu au connu, à certaines formes, certains rapports hiérarchiques entre les voix, certains mécanismes de développement de l'idée musicale, tous hérités directement de ce que Nattiez appellerait le « style tonal³¹ », peut nous laisser entrevoir un profond *malentendu*. Le premier « sérialisme », celui de 1923, celui de la « méthode de composition avec douze sons », est beaucoup plus tributaire de la tonalité dans sa conception – *via* ces *universaux*, qui ne seront jamais remis ni mis en cause par Schoenberg³² – que ce qu'on en perçoit ou ce qu'on lui a fait dire ; de sorte qu'on peut aller avec Lachenmann jusqu'à affirmer que « le monde esthétique pour l'ouverture duquel il a partout mobilisé, auprès de ses élèves et de ses contemporains, des forces morales, sa musique n'y appartient pas³³ ».

Puisque la passion schoenbergienne du sens de l'histoire s'avère intrinsèquement liée à la passion pour la tonalité, l'idée de ruse de la Raison retrouve une pertinence ; il y a bien ici une *ultime* ruse de la Raison, dépassant rétrospectivement et complètement un Schoenberg qui faisait compulsivement ce retour sur la tradition que seul l'exégète, généralement, est chargé de pratiquer après le passage d'un révolutionnaire. Si l'on va jusqu'à qualifier de « passion » le genre de fanatisme historiciste propre aux Viennois, on peut donc affirmer que Schoenberg a été le « héros » d'une tout autre « nouvelle musique » que celle qu'il croyait servir. L'idée (bien « schoenbergienne ») que la forme de *satisfaction* (cf. *RH*, pp. 116 et 122) du héros moderne, c'est le fait de satisfaire non plus son propre intérêt, plus ou moins obscur, mais la nécessité historique elle-même [1937 : « L'une des accusations que l'on maintint constamment contre moi était que je composais pour ma seule satisfaction. En fait, ceci finit par s'avérer exact, mais dans un sens différent de celui qu'on avait voulu exprimer. Jusqu'alors [milieu des années 1920],

26. Werner Hamacher, « The end of Art with the Mask », in : Stuart Barnett (ed.), *Hegel after Derrida*, Londres, Routledge, 1998.

27. *Le style et l'idée*, p. 120. Et c'est précisément l'idée symboliste qu'« en fin de compte, il n'y a que l'art pour l'art » (*ibid.*, p. 103) qui fait lien entre l'idéologie post-hégélienne et l'idéologie de la modernité chez Schoenberg.

28. Cette expression convient peut-être mieux, par son flou, à ce dont Hegel veut donner l'idée, et dont il dit : « Mais passion n'est pas tout à fait le mot qui convient pour ce que je veux désigner ici [...]. Je dirai donc passion entendant par là la détermination particulière du caractère dans la mesure où ces déterminations du vouloir n'ont pas un contenu purement privé, mais constituent l'élément actif qui met en branle des actions universelles. » (*RH*, p. 108)

29. La façon dont Berg a répondu à la question : « Pourquoi la musique de Schoenberg est-elle si difficile à comprendre ? » est, à cet égard, un modèle de *discours schoenbergien*.

30. Charles Rosen, *Schoenberg* (traduction française de P.-E. Will), Paris, Minuit, 1979, chap. 5, pp. 87-88, 89.

31. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987, p. 357 et *passim*.

j'avais indéniablement écrit pour mon plaisir ; désormais, je sentis que composer serait pour moi un devoir : il me fallait dire ce qui devait être dit et je savais qu'il me revenait de développer mes idées dans l'intérêt des progrès de la musique, que cela me fût ou non agréable.³⁴ », voilà précisément en quoi consiste cette ruse de la Raison radicale³⁵. Artisan de l'entrée dans un monde musical « relatif »³⁶, Schoenberg n'aura pas pu enterrer la tonalité sans enterrer aussi ce qui lui semblait des *absolus*, garants de la capacité parlante de sa musique. Que le dodécaphonisme fût un échec, et c'était non seulement Schoenberg mais la Raison elle-même qui était mise en échec, par un enchaînement simpliste d'équivalences implicites. Aussi faut-il nuancer la lecture boulézienne de cet épisode, longtemps dominante, et respecter l'intégrité du premier sérialisme : celui-ci n'impliquait aucunement l'émancipation des autres paramètres³⁷ hors du champ de potentialités défini par les « universaux », car ç'aurait été contrevenir à l'exigence fondamentale et première d'« intelligibilité » (Schoenberg), de « compréhensibilité »³⁸ (Webern) ; le vitriol boulézien n'est pas celui d'un interprète fidèle ne serait-ce qu'à l'esprit de ce qu'il prend en considération : sa force polémique provient au contraire du fait que c'est la parole d'un praticien, qui voit dans toute œuvre finie une composition en train de se faire, un processus qu'il faudrait encore pouvoir modifier à temps pour éviter des erreurs de poétique qu'il renierait pour lui-même. Autrement dit l'échec de Schoenberg, pour Boulez, était de n'avoir pas été « capable » de passer outre une vague nostalgie qui lui aurait ouvert les portes d'une plus grande liberté³⁹, tandis que pour Schoenberg la possibilité de corriger ou de dissoudre l'échec n'était déjà plus vraiment entre ses mains.

L'action de Schoenberg avait donc, de son propre point de vue, une direction historique opposée à ce qu'elle a objectivement rendu possible (la problématisation de la nature de l'écoute, avec Cage ; l'émancipation des paramètres façon *Modes de valeurs et d'intensités* ; etc.) ; en croyant perpétuer et repenser une entente du mot « musique » dont il ne pensait pas qu'elle fût viscéralement liée à la tonalité, Schoenberg a rendu possible la remise en question des conditions mêmes de possibilité d'une telle entente ; il est intervenu sur le plan transcendantal, brisant l'unité socio-historique de son objet.

MUTILATION DE LA DIALECTIQUE ET AUFHEBUNG MANQUÉE

Dans cette perspective, le fait que Schoenberg lui-même ait souffert de son éloignement du public [1930 : « On m'a demandé de parler de mon public. Je dois ici me confesser : je pense que je n'ai aucun public »⁴⁰.] ne caractérise pas simplement le fait que l'on soit entré dans l'ère de la spécialisation, et de cette « crise des arts » due à la divergence des aspirations du public et de l'artiste, qui nous est si familière⁴¹. Dans ces boutades amères et emphatiques, c'est le personnage historique qui parle, autant que l'artiste blessé dans son orgueil et incompris par le commun des mortels : en effet, si l'on reprend l'objection faite plus haut quant au « peu de résistance » du peuple face au héros (RH, p. 118), il est évident que l'absence de ce symptôme est plus qu'un détail contingent. Si l'on s'en tenait au « peuple » de *spécialistes* de la musique, on pourrait encore considérer que la dialectique « fonctionne » ; c'est dans cette perspective qu'Adorno justifie son choix de fonder une « philosophie de la nouvelle musique » sur la seule opposition Schoenberg/Strawinsky. Si, au contraire, on transpose fidèlement le « peuple » de l'histoire philosophique dans le domaine de la musique, c'est bien sûr au « grand public » qu'il faut se référer, au public des mélomanes en général, et c'est d'ailleurs ce que Schoenberg, en bon héros hégélien, n'a pas manqué de faire. On peut ici parler d'un véritable *dysfonctionnement de la dialectique*, qui s'est posé à Schoenberg sous la forme d'un très profond dilemme, jamais surmonté. Deux régimes de la vérité, deux évidences exclusives l'une de l'autre, s'opposent irrémédiablement : la certitude d'avoir raison – mieux : d'avoir la raison avec soi – est du côté du Schoenberg créateur, au fur et à mesure de sa création (du moins jusqu'aux années 1920), tandis que le public lui signifie plus ou moins violemment qu'en réalité, il n'accomplit pas ce qui est historiquement nécessaire (ou plutôt : que ce qu'il accomplit n'est pas historiquement nécessaire) ; il est toujours déjà « héros » lorsqu'il échoue dans l'accomplissement du devoir-être. C'est comme si le dévoilement de la nécessité faisait à son tour violence à l'Esprit dont il est pourtant l'immanence, lors d'une « crise du sens de l'histoire » (Berio⁴²) répondant d'une certaine manière à la crise artistique multiforme dont on parlé plus haut.

32. Exemple (dans « La tonalité et la forme », 1925) : « Qui donc sait aujourd'hui comment se bâtit un sujet principal ? Comment on doit faire pour qu'il se tienne tout seul, pour qu'on ne se trouve pas soudain aiguillé sur une mauvaise voie ? Qui peut dire comment il faut consolider une structure disjointe, comment doivent évoluer une introduction ou un développement ? Celui qui sait tout cela n'hésitera guère sur le point de savoir s'il faut ou non rétablir la tonalité pour mener à bien une forme. » [la réponse étant : non...]. *Le style et l'idée*, p. 198.

33. Helmut Lachemann, « Sur Schoenberg », trad. dans Cahier de L'Herne.

34. *Le style et l'idée*, p. 39.

35. Radicale... en ce qu'elle radicalise, comme pour punir l'impétrant de s'en être cru familier, l'*incomensurabilité* décrite par Hegel (cf. RH, p. 111)

36. Cf. la belle description de cette « déliaison », de ce « déplacement de l'écoute », par Dominique Avron dans *L'appareil musical*, Paris, UGE (10/18), 1978, pp. 17-19.

37. On peut même parler avec Rosen de « grand pas en arrière » à ce sujet (Rosen, *op. cit.*, p. 96).

La dialectique *moderne* est seulement « négative » (Adorno). Non seulement le héros ne connaît pas le bonheur, ce qui est encore caractéristique du grand homme de l'histoire chez Hegel⁴³, mais, c'est là la nouveauté, il n'atteint même plus son but. On voit alors l'ambiguïté de l'hégélianisme schoenbergien : les Viennois eux-mêmes (et les commentateurs à leur suite) placent, sans états d'âme, le tournant schoenbergien sur un fond hégélien alors que ce fond, tout en étant décisif dans les faits, est précisément ce qui se dérobe dans la nouvelle civilisation dont Schoenberg est le (mé)contemporain. Le moment de ce que Paul Ricœur a précisément désigné par l'expression « Renoncer à Hegel⁴⁴ », peut être daté : c'est la Première Guerre mondiale. « Ce qui s'y est défait, c'est la *substance* même de ce que Hegel a tenté de porter au concept⁴⁵. » Cet « exode hors de l'hégélianisme », véritable « événement de pensée », affecte, comme on l'a montré chez Schoenberg, « la compréhension par elle-même de la conscience historique, son auto-compréhension⁴⁶ ». Le XX^e siècle, tel qu'il naît dans la Première Guerre mondiale, c'est la *défaite* de « la prétention de l'Europe à totaliser l'histoire du monde⁴⁷ ». Cette vaste disparition nouée de contradictions, Schoenberg l'a donc directement expérimentée sans le savoir. En tant qu'homme de son temps, il a attaqué de front le *modernisme* des années 1920 (notamment dans *Von heute auf morgen, sa Zeitoper* de 1929), mais en tant que héros hégélien, il n'a pas pu ne pas regretter l'âge d'or où l'irréparable n'était pas encore avéré ; témoin une phrase comme celle-ci, qui ne laisse pas le doute subsister : « *Si les temps étaient normaux – normaux comme avant 1914 –, la situation de la musique actuelle serait bien différente* » (écrit en 1936⁴⁸). C'est ici, en fin de compte, que le cœur de notre problème est atteint : l'« héroïsme » de Schoenberg se joue dans le moment même de la disparition de son fondement, et donc de son possible contenu de vérité ; pour le dire de façon imagée mais inexacte, le sol se dérobe sous ses pieds. Le « héros » en lui n'a pas manqué de réagir, et c'est dans l'immédiat après-guerre que se situe la réponse de Schoenberg à ce déchirement interne.

Récapitulons : en 1918 – dix ans après le *Deuxième Quatuor* qui marque « à jamais » la sortie de la tonalité et ouvre une période d'incertitude systémique qui sera résolue, si l'on en croit le discours schoenbergien, avec la série, en 1923 –, Schoenberg n'est pas reconnu comme l'alpha et l'oméga de l'histoire de la musique contemporaine, et, de plus, la guerre a ralenti la vie musicale (celle de Schoenberg en particulier). Il correspond en grandeur nature au modèle hégélien du héros, mais uniquement à l'échelle individuelle : c'est-à-dire grâce à l'histoire interne de ses œuvres, dont il est bien conscient qu'elles sont les seules à poser (et résoudre esthétiquement) les véritables problèmes du matériau musical après la mort de la tonalité. Et en même temps, cette qualité de plus haut représentant de la pensée musicale de son temps lui est déniée par son instance réceptrice (le public) qui, loin de faire acte d'obédience en se ralliant à la nouvelle Loi, persiste à faire de lui le révolutionnaire – illégal – qu'il n'a été qu'à l'égard de la défunte tonalité. Or c'est bien sûr dans les conséquences « publiques » de ses actes que le héros hégélien prend rang dans l'histoire universelle. Schoenberg a réagi en tentant, en quelque sorte, de sauver la (sa) dialectique ; ainsi, l'isomorphisme entre histoire universelle et histoire de la musique, qui est le pré-requis indispensable à tout rapprochement entre l'action historique de Schoenberg et son contexte hégélien impensé, s'est trouvé non seulement accepté par Schoenberg, mais même réalisé, réifié⁴⁹ : pour que l'amalgame entre peuple et public soit justifié, Schoenberg fonde son *analogon* de l'État hégélien, le *Verein für musikalische Privat-aufführungen* (« Société d'exécutions musicales privées »).

Il ne s'agissait pas là de monter une énième « société de concerts » viennoise à la sauce Schoenberg, dans laquelle les interprètes les plus talentueux de la musique nouvelle auraient consolidé leurs liens avec un certain public et un certain milieu musical en remplaçant Mozart ou Strauss par un bain de musique atonale, le tout plongé dans une atmosphère avant-gardiste avec juste ce qu'il faut de « succès de scandale⁵⁰ ». La radicalité des principes définis par Schoenberg pour régir la structure et l'organisation de son *Verein* reste encore aujourd'hui stupéfiante. Sans entrer dans les détails (qu'on trouvera par exemple dans le *Prospectus* de présentation rédigé par Berg à cette occasion⁵¹) : un concert a lieu chaque semaine, le même jour à la même heure, pendant une saison ; seuls y assistent les membres de la Société, à l'exclusion de tout auditeur occasionnel ; il est interdit de rendre compte des activités de la Société à l'extérieur, par exemple dans la presse ; le programme, jamais annoncé à l'avance mais dévoilé seulement le jour de l'exécution, est composé seulement d'œuvres récentes⁵² de musique de chambre (les œuvres orchestrales étant transcrites – par exemple pour piano à quatre mains), qui pourront être rejouées dans les concerts suivants autant de fois que leur compréhension par le public semblera le nécessiter⁵³ ; pour préparer un concert, les œuvres sont répétées sans limites d'horaire jusqu'à ce que l'interprétation en soit transparente, sous la direction d'un responsable artistique (*Vortragmeister*) désigné par Schoenberg ; les interprètes ne doivent pas être applaudis, ni félicités dans leur loge ; d'une manière générale tout signe plus ou moins articulé d'approbation ou de désapprobation de la part d'un membre entraîne son éviction de la Société. L'ensemble de l'institution s'avère agencé selon une stricte structure pyramidale. D'une part, il y a le Président Arnold Schoenberg – son nom propre figure explicitement dans les statuts, la Société n'existant que sous sa présidence –, qui « a les mains entièrement libres » (Statuts, § 9) pour diriger l'institution. D'autre part, à l'extrême opposé, la masse indistincte et anonyme des simples auditeurs, dont le comportement et la présence sont régis par un ensemble de droits et de devoirs dont le non-respect peut entraîner l'exclusion immédiate⁵⁴. Entre les deux, divers degrés sont parcourus sur l'échelle de la quantité, de l'officialité, des droits, de l'influence sur la pratique du *Verein* : les membres sont appelés à voter lors d'une assemblée générale annuelle, mais celle-ci n'a aucun pouvoir sur le contenu artistique de la Société ; un comité de direction d'une quinzaine de personnes (*Vorstandsmitglieder*) a pour rôle de faciliter les tâches matérielles à Schoenberg et aux *Vortragmeister* ; ces derniers (essentiellement Berg, Webern et Steuermann) accomplissent avec les interprètes l'essentiel du travail, mais ils ne tirent leur autorité et leurs normes d'interprétation que de Schoenberg. Tout en haut de ce triangle qui évoque fortement celui, « spirituel », de Kandinsky⁵⁵, il y a Schoenberg. Il rend raison de cette belle totalité et la fonde ; son autorité rejaille successivement, en se dissipant peu à peu, sur chaque échelon inférieur. C'est dans ce microcosme qu'il peut intégralement contrôler que Schoenberg tente donc d'arraisonner le devenir historique, en figeant une situation (cela durera trois ans, sans aucune modification structurelle) qui lui permet de remettre le public dans le droit chemin : il s'agit de créer dans le public du *Verein*, véritable métonymie du « peuple », les structures de perception de la « musique moderne », afin de guérir ce public de sa propre ignorance quant à ses désirs profonds (qui ne sauraient être éternellement contraires à la musique qui se crée), *via* une *Aufklärung* radicale des œuvres – le lexique employé par Berg et Schoenberg en appelle à des interprétations d'une totale « clarté », « transparentes » : une véritable vision des essences.

38. C'est ainsi que les traducteurs français de Webern ont choisi de rendre le mot *Fasslichkeit*.

39. Cf. la fin de « Schoenberg est mort », in : *Points de repère*, t.I (nouvelle éd.), Paris, Bourgois, 1995, p. 150.

40. *Le style et l'idée*, p. 79. Voir aussi les incessantes jérémiades des pp. 15, 16, 38, 80, etc., etc.

41. Charles Rosen, *op. cit.*, p. 71.

42. Luciano Berio, *op. cit.*, p. 106.

43. « Ce n'est pas le bonheur qu'ils ont choisi, mais la peine, le combat et le travail pour leur but. Leur but une fois atteint, ils n'ont pas pas venus à une paisible jouissance, ils n'ont pas été heureux, [...] ils sont tombés comme des douilles vides. » (*RH*, p. 124) (Et les déclarations de Schoenberg à ce sujet sont elles aussi, encore une fois, sans équivoque.)

44. Paul Ricœur, *Temps et récit* t. 3, quatrième partie, II, titre du chap. 6. Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

45. *Ibid.*, p. 370.

46. *Ibid.*, p. 371.

47. *Ibid.*, p. 369.

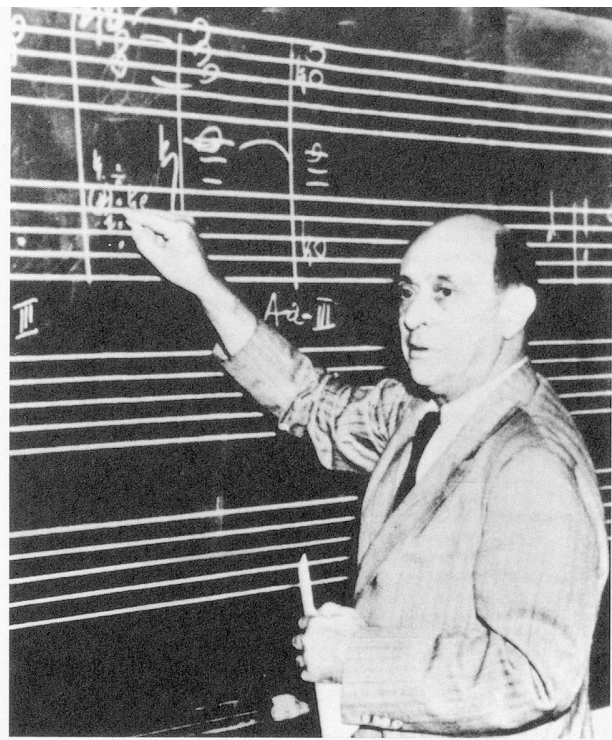
48. C'est le début de sa préface à la monographie de Reich et Adorno consacrée à Berg à la mort de ce dernier (reproduite dans Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Vienne/Munich/Zurich, Fritz Molden, 1968, annexe 3).

49. On aurait pu seulement présenter cet isomorphisme comme un axiome fondant notre thèse – un pré-supposé dont le possible refus par le lecteur aurait légitimement eu pour conséquence le refus en bloc de l'ensemble de la démonstration. Mais il apparaîtra dans l'analyse du *Verein* que c'est Schoenberg lui-même qui a choisi de construire, de force, ce rapprochement, en 1918.

50. Une expression (en français dans le texte) que Schoenberg regrettrait de devoir employer (cf. *Le style et l'idée*, p. 29).

51. Cf. Alban Berg, *Écrits* (Dominique Jameux, éd.), Paris, Bourgois, 1985, pp. 40-50.

Arnold
Schoenberg,
vers 1943
© Arnold
Schönberg
Center Wien



La constitution du *Verein* apparaît bien, à la lumière de ce qui précède, comme la réponse de Schoenberg *en tant que héros hégélien* à une contradiction qui s'intensifie depuis le début des années 1910 (qu'on pense au scandale particulièrement violent du 31 mars 1913⁵⁶). Si l'on se place du côté de Schoenberg, la situation se présentait ainsi : d'une part *il faut* telle musique, requérant telles conditions de possibilité, d'autre part *il faut* un État (comprendre : une institution) compossible avec cette musique, et notamment capable d'incarner structurellement ce que celle-ci sous-entend quant aux relations entre public et œuvre. On voit nettement le paradoxe : l'idée de public est centrale dans l'affaire du *Verein*, sans pour autant que le public lui-même – le public réel – soit placé au centre de ses préoccupations pratiques. Une douteuse⁵⁷ *métonymie* du public auquel on dit s'adresser, ce n'est pas le public lui-même, quoi que laisse entendre Schoenberg à ce sujet. Ainsi, dans un texte de novembre 1919, adressé aux membres en interne, Schoenberg déclare que, si le *Verein* fonctionne encore pendant deux ou trois ans, il « aura éduqué un public qui possèdera une connaissance de la musique moderne qu'aucun autre public dans le monde n'aura ». Le motif de l'action pour Schoenberg, lorsqu'il veut fonder l'institution personnelle qui correspond à l'Esprit de son époque, c'est bel et bien d'en finir avec l'incompréhension du public. Mais il ne peut que scier la branche sur laquelle il est assis. En effet, cet impératif court-circuite l'action historique en entrant en contradiction avec son refus des médiations – nécessité par la musique qu'il défend – qui appelle une déconstruction radicale du modèle à disposition, à savoir la *société de concerts* ; or, comment atteindre le « public » dans sa globalité autrement que par le biais de la seule structure dans laquelle une nouvelle esthétique peut être perçue – puisque l'histoire de la musique ne se décide vraiment plus dans les salons ? Le nom que Schoenberg a choisi pour son institution militante le trahit : car l'histoire n'a pas lieu dans la sphère du *privé*.

REJET DE L'HISTOIRE ET OUVERTURE RÉTROSPECTIVE DU SENS

Échec de l'*Aufhebung* ? Dialectique mutilée ? Pourtant, après l'épisode du *Verein*, dans lequel auront été investies presque toutes les forces créatrices de Schoenberg pendant

près de trois ans, l'invention de la série marque le début d'une décennie pionnière : c'est ainsi que Schoenberg achève l'*Aufhebung* « malgré tout », mais cette fois strictement musicalement – en mettant au jour cette « méthode de composition avec douze sons » qui satisfait pour longtemps son sens aigu de l'organicités compositionnelle.

Mais c'est en fait un véritable « coup de force », dira Dahlhaus⁵⁸ ! Coup de force, comme en 1908 : qu'on ne nous fasse pas croire qu'il n'y avait qu'un chemin vers la nouvelle musique, comme le titre des conférences de Webern (titre qui avait d'ailleurs été choisi par Schoenberg) le laisserait supposer. Cette critique de Dahlhaus dans son article « La théologie esthétique de Schoenberg » est une légitime réaction d'historien à la force de contrainte intellectuelle de ce qu'on a appelé plus haut le « discours schoenbergien ». Mais il s'achoppe lui-même à l'écueil symétrique de celui de « la philosophie de l'histoire » absolutiste qu'il dénonce, lorsqu'il pense enterrer la vision des choses de Schoenberg avec pour seul argument qu'« en réalité, l'histoire est plurielle : elle se déroule en divers lieux et dans des circonstances différentes », en conséquence de quoi l'idée d'une « histoire « unique » – inévitable présupposition de celui qui « interpr[ète] le diktat d'une personne comme étant celui de l'histoire » – n'est évidemment qu'un « mythe⁵⁹ ». Quelle que soit la teneur en vérité de cet argument au plan épistémologique, il doit, pour pouvoir avoir un sens, être intégré de façon dialectique à la discussion du problème : il est d'abord la négation salutaire de l'autosuffisance de la pensée schoenbergienne en soi, et il appelle de lui-même la prise en considération de ce moment historique, « vécu » par Schoenberg, à partir duquel l'histoire ne pourra plus jamais être considérée comme faite par les « grands hommes » – aussi bien pour l'historien (dont l'objet se fractionne à vue d'œil et dont la discipline en crise s'apprête alors à changer de visage) que pour le philosophe (cf. Ricœur, à nouveau : « [...] toutes les composantes qui se recouvraient dans le concept de ruse de la Raison – intérêt particulier, passions des grands hommes historiques, intérêt supérieur de l'État, esprit des peuples et esprit du monde – se dissocient et nous apparaissent aujourd'hui [à la faveur du recul de l'histoire politique,] comme les *membra disjecta* d'un impossible totalisation⁶⁰. »).

En réalité, le premier à avoir rendu possible une telle mise à distance de l'idéalisme critique refroidi qu'on retrouve de

52. Cf. la conférence de presse du 23 novembre 1918, dans laquelle Schoenberg présente pour la première fois le *Verein* : « Le but de la Société, c'est de tendre à ce que ses membres apprennent à connaître vraiment et rigoureusement la musique moderne. »

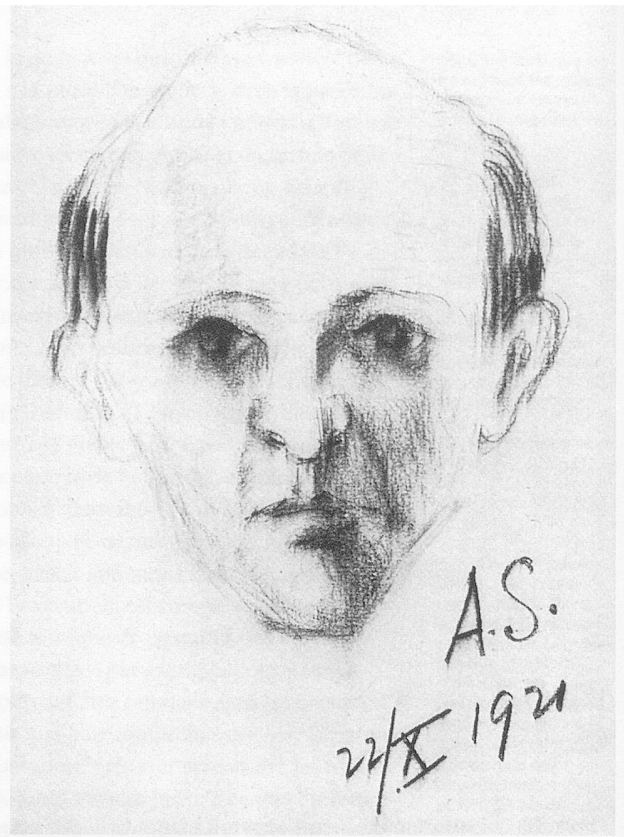
53. La totalité de la programmation du *Verein* est répertoriée dans un passionnant volume de la revue *Musik-Konzepte*, n° 36 : *Schoenbergs Verein für Privataufführungen*, Munich, édition text+kritik, 1984.

54. J'ai décrit ces droits et devoirs, et proposé une interprétation du *Verein* à partir de cet angle mort qu'est la public, dans « Le *Verein für musikalische Privataufführungen* : paradoxes d'une orthodoxie », in : *Ostinato Rigore* n° 17/01, Paris, Jean-Michel Place, 2001, pp. 361-384.

55. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989, pp. 69-70.

56. Il s'agit du concert organisé à Vienne par l'*Akademischer Verband für Literatur und Musik* lors duquel les *Six Pièces pour orchestre* de Webern sont jouées au milieu des cris et des rires, la *Kammersymphonie* est sifflée, puis les *Altenberg Lieder* interrompus avant qu'un pugilat général empêche qu'ait lieu l'exécution des *Kindertotenlieder*, de l'op. 13 de Zemlinsky et du *Prélude de Tristan*.

Arnold
Schoenberg,
Autoportrait,
1921



part en part chez Schoenberg... c'est Schoenberg lui-même, dans son exil américain – plus encore par ses œuvres que par ses déclarations. La question générale de la nature de ses rapports avec la tonalité après *Moses und Aron* est plus complexe que ce qu'on en retient souvent pour la définir, aussi n'essaierai-je pas de la résumer ici ; considérons uniquement le fait qu'il a ostensiblement inclus des consonances tonales dans sa musique, dans la période même où il constatait (entérinait ?) l'échec de la réception de la méthode de composition avec douze sons comme nouveau monde musical commun. La règle d'évitement de toute consonance évoquant la tonalité, énoncée dès 1923⁶¹ et reformulée à l'occasion, ne vaut déjà plus strictement dans le *Concerto pour violon* op. 36, plus du tout dans l'*Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41, sans parler d'œuvres délibérément « re-tonales⁶² » (et non sérielles) comme la version définitive de la *Deuxième symphonie de chambre* op. 38 ou la *Suite en sol majeur dans le style ancien* pour orchestre à cordes. Qu'il fût possible d'utiliser des techniques sérielles tout en faisant sonner tonalement une œuvre, Berg l'avait bien sûr prouvé en traversant les contraintes ; la question est autre ici : Schoenberg avait toujours dit que la reconquête du monde harmonique historiquement lié à la tonalité – mieux : sa subsomption – pourrait et devrait avoir lieu, mais qu'elle ne serait possible que lorsque la musique dodécaphonique aurait été acceptée largement (et définitivement) comme système musical « standard » – et c'était même là le seul point de divergence bien marqué avec les thèses les plus « schoenbergiennes » de Bartók⁶³. Or, les « blessures » (Adorno) infligées par les dissonances n'étaient même pas encore réparées lorsqu'il se met à introduire des accords parfaits dans des œuvres délibérément dodécaphoniques. En ce sens, on peut dire que Schoenberg revient bien : parfois à la tonalité, et souvent à des accords qui, si l'on accepte d'en croire ce qui l'opposait aux espoirs (ou aux prémonitions ?) de Bartók, l'évoquent sans ambiguïté. Il signale donc lui-même pourquoi il n'y a pas eu « dépassement » du sérialisme. Comme il le dit lui-même, « On revient toujours »...

Refus de la dialectique : ainsi pourrait-on caractériser l'attitude du héros « déchu » à partir de son exil américain.

Schoenberg à Hollywood, ce serait caricaturalement la naissance – dans un contexte qu'on définira, de façon résolument anachronique, comme *multiculturaliste* – du geste *postmoderne* de déplacement face à la modernité. Une *postmodernité* néanmoins conséquente, et capable d'anamnèse, bref à entendre au sens lyotardien bien oublié dans l'application contemporaine de ce mot au champ musical. Mais peut-être n'est-il pas utile d'appliquer hâtivement un tel arsenal conceptuel à notre cas pour insister sur ce fait : avant d'encenser ou de condamner l'attitude de Schoenberg dans cette période dont la teneur en « nécessité » est si difficile à évaluer, on peut lui reconnaître une cohérence (et même une continuité) avec sa carrière européenne, à condition d'avoir en vue les contradictions analysées précédemment, et les raisons pour lesquelles Schoenberg s'est trouvé dans l'impossibilité d'en venir à bout d'une manière ou d'une autre. Il est vrai que Schoenberg s'est lui-même ingénié à rendre incompréhensible cette posture (post-)théorique en émettant diverses formules pleines de pathos ou de provocation, comme pour jouer avec la rigidité caricaturale (parfois totalement injustifiée) de sa réputation – lui qu'on invitait, aux États-Unis, à faire des conférences en tant qu'*inventeur du dodécaphonisme* (une de ces théories exotiques des Européens, une parmi tant d'autres modèles théoriques disponibles sur le territoire de ce grand pays), alors que justement le mécanisme d'amalgame « entre lui-même et la technique de douze sons⁶⁴ » comportait quelque chose de brisé. Inoubliable déclaration, dans ce registre-là : « Il n'y a rien que je désire plus ardemment (si tant est que je désire quelque chose) que d'être pris pour une sorte de Tchaïkovski amélioré, mais rien d'autre⁶⁵. »

À la limite, on pourrait en venir à attribuer précisément à cette posture schoenbergienne d'*ouverture rétrospective du sens* la remise en cause du caractère critique, liminal, de la situation de la création musicale au début du XX^e siècle ; selon ce point de vue, la configuration de sens décrite au début de cet article comme usure intolérable de la tonalité n'aurait été ressentie comme telle que par ceux qui adoptaient le point de vue de Schoenberg, et seuls les présupposés hégéliens de l'école de Schoenberg auraient permis (et

57. C'est-à-dire : non seulement il ne s'agit que d'une métonymie – une figure – du public, mais en plus elle est douteuse en tant que telle. En effet, qui pouvait accepter la contrainte financière, temporelle, psychologique et morale que représentait l'appartenance au *Verein*, simplement sur la bonne foi d'une personnalité aussi contestée (et très peu reconnue institutionnellement) que Schoenberg – sinon ses propres élèves et/ou admirateurs ? On ignore le détail des membres ; ils auraient été au grand maximum quelque 500, et étaient tout sauf les personnes à convaincre, à savoir ces mélomanes conservateurs qui assistaient fidèlement aux *Gutmann-Konzerte* ou aux soirées *Symphonia* – autres *Vereine*.

58. Carl Dahlhaus, « La théologie esthétique de Schoenberg », III, in : *op. cit.* (p. 262).

59. Webern, *op. cit.*, p. 263.

60. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 370.

61. cf. *Le style et l'idée*, p. 155).

62. D'après l'expression de Schnebel (Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Cologne, DuMont, 1972, pp. 195-197).

encore...), de justifier comme historiquement légitime la violence⁶⁶ réelle de la dissolution expressionniste de la tonalité – par quoi l'éclatement de la *tonalité* (comme système totalisant) précède la perte de la *totalité*, et le renoncement au système, lui aussi extraordinairement centripète, qui la disait. Je ne saurais franchir ce pas (même s'il permet d'expliquer pourquoi, encore aujourd'hui, les conséquences de la décision de Schoenberg sont ressenties par certains comme porteuses d'une violence insoutenable, voire comme un acte gratuit et irresponsable).

Nota bene : la présence hégélienne dans l'esthétique de Schoenberg est une question méprisée. Est-ce à cause de son improbabilité, voire de son invraisemblance historique ? Ou cela provient-il du fait qu'elle soit reléguée dans le sous-entendu, l'allusion à ce qui « va de soi » et qui ne mérite pas, à ce titre, d'être analysé ? Si c'est d'invraisemblance qu'il s'agit, cela présuppose une insigne faiblesse de méthode historique, une tiédeur positiviste qui ne s'expose pas. Si, au contraire, il y va d'un refoulement ou d'un impensé, alors les questionnements ne font commencer, tant sur ce qui est ainsi tenu dans l'ombre que sur les causes de ce choix. En outre, la perspective historienne ne saurait être éternellement isolée de ce avec quoi elle entretient des interactions dans les écrits de Schoenberg ; ainsi, mon commentaire de cette « présence hégélienne » se nourrit partiellement du même corpus de textes que celui auquel a affaire la mise en évidence des caractéristiques théologiques de la pensée schoenbergienne ; qu'on n'y voie pas exclusivement une incompatibilité, mais plutôt un faisceau d'influences conjointes, voire de résonances par sympathie⁶⁷. L'analyse serait moins délicate (et moins stimulante) si différents registres n'étaient pas entrecroisés.

Puisse les pages qui précèdent contribuer à *poser une question*, et à faciliter une investigation critique sur la base des textes et des œuvres et non plus dans l'ellipse confortable d'un énième trait d'esprit aussi convaincant qu'approximatif.

63. Dans « Le problème de la nouvelle musique », Bartók en venait presque à dire que certaines consonances dont on a usé et abusé jusqu'à les fiétrir pourraient être, dans la musique à venir, l'équivalent des dissonances pour la musique tonale (cf. Béla Bartók, *Musique de la vie*, Paris, Stock, 1981, p. 79) ! Dahlhaus fait magistralement dialoguer les textes dans « Une controverse latente entre Bartók et Schoenberg », in : Carl Dahlhaus, *op. cit.*, pp. 247-254.

64. Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 197.

65. Hans Heinz Stuckenschmidt, *op. cit.*, p. 510.

66. L'intérêt du jeune Schoenberg, puis de Webern, pour le socialisme et leur activité dans les chorales ouvrières de la banlieue de Vienne laissent supposer que la pensée de Marx leur était plus familière que celle de Hegel, d'où le choix ici sans équivoque du terme de « violence », cette violence dont Marx fait « l'accoucheuse de toute vieille société en travail » (*Le capital*, I, 8, 31).

67. La résonance « théologique » est bien sûr aussi le fait de la doctrine hégélienne, entraînant bien des conflits d'interprétation.