

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 67

Artikel: Les fins chez Schoenberg : comment finir?
Autor: Albèra, Philippe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927782>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

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

LES FINS CHEZ SCHOENBERG¹

Comment finir?

PAR PHILIPPE ALBÈRA

Comment finir une œuvre musicale qui ne s'inscrit plus dans une forme fixée par la tradition ou par la convention? Quand le jeu des symétries, qui ramène à l'équilibre, est rompu, et le chemin du retour impraticable?

Cette question, Schoenberg se l'est posée dans la plupart de ses œuvres; ou plutôt, ses œuvres nous la posent comme la condition d'une écriture émancipée des anciennes règles, et qui répondrait à l'exigence de l'homme éclairé, libre de se déterminer soi-même. Or, si la forme n'impose pas d'elle-même cet accomplissement final, cette résolution des conflits qui vient clore le récit, et si la forme du langage est laissée au choix individuel, comment donner sens aux moments ultimes, comment inscrire ce désir de vérité et d'infini au nom duquel des formes trop limitées ont été congédiées? Cet accomplissement final, cette résolution musicale, n'était-ce pas aussi l'accord de la singularité individuelle avec la norme collective? Voilà pourtant que cette réconciliation n'apparaît plus que comme un mensonge ou un faux-semblant, et sur le plan technique, comme un artifice. L'expérience solitaire, qui rompt avec tout consensus pré-établi, n'est pas moins recherche d'harmonie, mais à travers la recherche de l'autre. Elle ne célèbre pas ce qui est, grâce au chemin du retour, mais elle se jette en avant, s'élance, s'élève et se dissout, s'égare et se cherche, se projetant dans des mondes imaginaires à travers lesquels le monde réel apparaît dans une lumière crue, au-delà du charme de ses apparences. Chemins de crêtes sinuées et vertigineux, chemins de broussailles et de rêves où se perdent les traces.

L'IMPOSSIBLE RETOUR

Paradoxalement, si les œuvres classiques adoptaient des fins de convention, plus ou moins prévisibles, les œuvres modernes prennent tout leur sens au moment de la conclusion. C'est déjà vrai chez Beethoven: le finale de la *Neuvième Symphonie* a une valeur paradigmique à cet égard, mais les conclusions des dernières sonates, jusqu'à la révérence ironique et nostalgique des *Variations Diabelli*, ne le sont pas moins dans un autre registre; ce l'est plus encore chez Wagner, avec le thème de la rédemption, qui court de *Lohengrin* à *Parsifal*, puis chez Mahler, qui fait généralement des derniers mouvements une élévation, un moment-clé dans la signification de l'œuvre. C'est aussi vrai chez Schoenberg. Le sens n'y est pas donné: il se révèle après que le dernier son s'est éteint, *a posteriori*. L'œuvre ne vise plus, à son terme, à regagner ce qu'elle fut initialement, dans la pleine

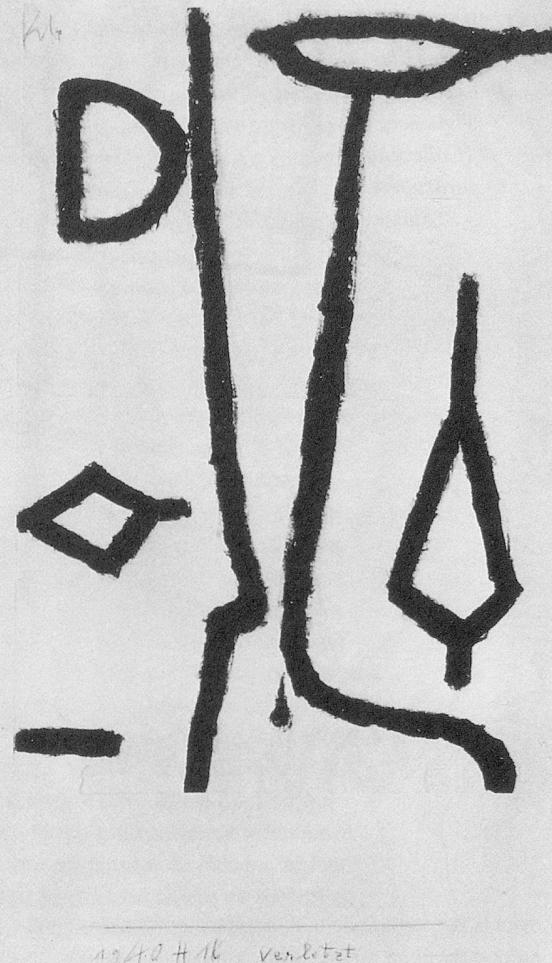
lumière d'une conscience apaisée; elle est au contraire un chemin qui s'ouvre à l'inconnu; la connaissance de l'insaisissable et le ton de la prophétie coïncident avec l'idée de transfiguration, où les antiques figures de la religion sont repensées, vécues d'une toute nouvelle façon.

Dans sa première composition d'envergure vraiment personnelle, Schoenberg expérimente cette idée que l'œuvre, pour s'accomplir, ne doit pas revenir au point de départ, comme le proposait la tradition classique, mais mener à une conscience autre, à une transformation de soi et du monde. *La Nuit transfigurée* dit par son titre ce qui est visé. La construction de la forme, qui s'appuie encore sur la tradition de la sonate, repose en même temps sur un texte poétique dont le sens est porté par une musique purement instrumentale. Aussi les motifs et les couleurs sonores sont-ils plus que des structures musicales. Les arabesques mélodiques et les sonorités irriguées de la fin, qui viennent du lointain et nous aspirent dans le lointain, transfigurent le principe de la ré-exposition formelle en lui donnant le sens d'une ouverture, d'un envol, dans une sorte d'apesanteur magique. Elles disent dans l'intériorité que l'amour balaie la morale, la culpabilité et le devoir. Il ne s'agit plus d'une réconciliation imposée, mais de l'accord voulu de deux individus qui se libèrent des contingences sociales.

Cette vision d'un accord possible avec l'autre, dans l'amour, et par-delà les normes sociales, devait amener Schoenberg à un véritable sentiment de plénitude et de triomphe, qui éclate dans la *Première Symphonie de chambre*: l'élan semble y dire que le désir peut tout – désir et élan qui se souviennent du *Don Juan* de Richard Strauss; mais ici, ils s'insèrent dans le bâti le plus rigoureusement pensé, qui témoigne d'une forme puissante d'auto-réflexivité. Le moi se réfracte dans les lignes d'une polyphonie complexe et spontanée, qui est comme un trop-plein d'invention, d'émancation heureuse et d'accomplissement. Le finale, en reconfigurant le matériau de l'œuvre dans une synthèse vigoureuse, possède l'éclat du plein midi, cette lumière aveuglante et cuivrée que les cors, dans les dernières mesures, manifestent et exaltent par la puissance de leur appel. Mais l'œuvre qui suit, par-delà la volonté même du compositeur, ouvre une faille au sein de cet enthousiasme d'homme et d'artiste. Elle incline déjà vers les lumières du couchant. Le quatuor à cordes, qui était dominé par les vents dans la *Symphonie*, reprend ses droits, et nous ramène vers l'intimité de la confession; il nous conduit dans la forêt crépusculaire de l'âme.

1. Ce texte fut écrit pour un spectacle de danse réalisé par Noémi Lapzeson en septembre 2000. Il a été légèrement modifié en vue de cette publication, mais conserve une approche non strictement musicologique.

Paul Klee:
«Verletzt»
(Fondation
Paul-Klee,
Musée d'art,
Berne)



1910-11 Verletzt

LA CONFESSION D'UN QUI EST SEUL

Le *Deuxième Quatuor à cordes* nous parle encore d'amour, mais d'un amour endeuillé, blessé, désespéré. Il ne s'agit plus d'un dialogue, comme dans la *Nuit transfigurée*, mais de la confession d'un qui est seul, et qui cherche une issue. On retrouve la vibration spirituelle des sonorités de l'œuvre antérieure, mais poussée au-delà des conventions d'écriture, dans cette dimension inconnue que fut, à ce moment-là, et pour la première fois, l'espace atonal. Au ton juvénile, allègre et triomphant de la *Symphonie*, le *Quatuor* oppose en son premier mouvement, dans un style qui reste proche de l'œuvre antérieure, un repli sur la douceur sensible de cette harmonie post-romantique qui parcourt les degrés intermédiaires et les nuances infinies. Ce sera la dernière page de musique en accord avec cette expression douloureuse de soi-même, et pourtant rassurante, qui vise à la quiétude retrouvée de l'accord parfait.

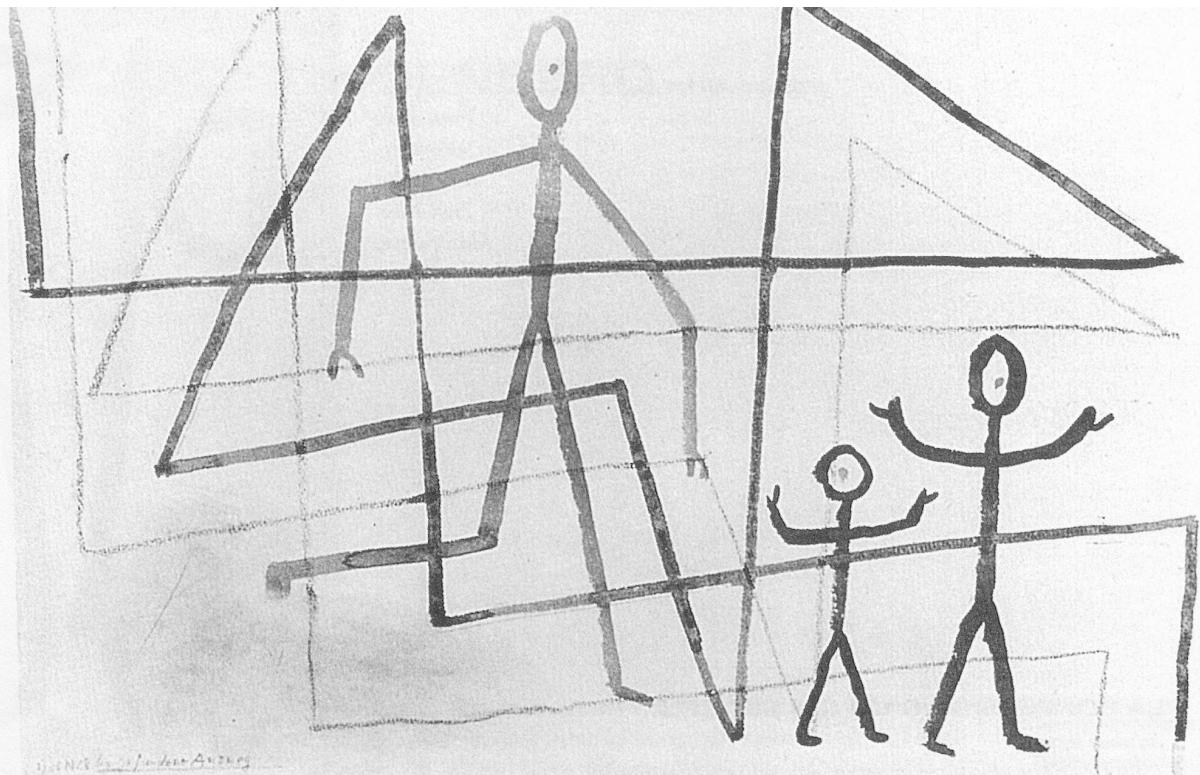
D'où vient ce sentiment d'une plénitude qui dit à la fois la peine et la réconciliation, sinon de cette conception de l'harmonie si profondément occidentale, et si fortement ancrée dans la symbolique chrétienne à laquelle elle est liée dans toute son histoire? Derniers échos de Liszt et de Wagner, de cette exaltation du désir dans la ferveur de la prière qui transcende tout: *Parsifal*, *Christus*... Le spirituel absorbe le corporel, tout en le manifestant: la vibration physique de l'accord est à la fois idée et sensation, corps et esprit. Premières failles. Il n'en sera plus de même lorsque la Maréchale de Strauss et Hofmannstahl se regardera dans le miroir, réfléchissant à la fuite du temps. Le retour à soi est alors une forme de résignation voluptueuse, un regard rétrospectif pour lequel la nostalgie n'est plus, au sens d'E.T.A. Hoffmann, l'aspiration à une essence, à un dépassement, mais la plongée sentimentale dans un passé idéalisé, où l'on peut encore se réfugier. Comment rompre le charme de cette image, de ce compromis qui empêche l'aspiration romantique à l'insaisissable qui se veut vérité? Comment échapper, dans la répétition, au narcissisme?

Mahler avait recherché le moment de vérité non pas dans cette dialectique de l'illusion et de la conscience résignée, mais dans le double mouvement d'une transfiguration vers l'au-delà et d'un retour au soi originel. Au milieu des deux mouvements les plus complexes de sa *Sixième Symphonie*, placés aux extrêmes, la dense texture musicale se trouve soudain d'une éclaircie, comme une vision d'épiphanie laïque:

les cloches de vaches arrêtent la progression implacable du discours, et ramènent à l'enfance par elles retrouvée, à cette inconscience regagnée par la conscience dans l'écriture même. C'est déjà l'air des sommets, où le vain bruit de la civilisation disparaît au profit du silence coloré de la nature nourricière. On pourrait évoquer l'image saisissante des «chatons qui pendent au noisetier vide» et «l'attendrissement, qui nous déconcerte presque, lorsqu'une chose heureuse tombe» [«Kätzchen der leeren» ... «emfänden die Rührung, die uns beinah bestürzt, wenn ein Glückliches fällt.»] par quoi Rilke termine les *Elégie de Duino*.

Le chemin du *Deuxième Quatuor* de Schoenberg est celui de l'homme qui a brisé le miroir et qui cherche son salut par les seules forces de l'expérience et de la réflexion. Le chemin du retour sera désormais barré. Dans le deuxième mouvement, sarcastique, désespéré, mais encore dominé par la violence du moi, il chante la perte sur un ton moqueur et méchant. «Alles ist hin», tout est perdu dit la célèbre chanson viennoise qui s'infiltre dans le mouvement vif du scherzo. C'est l'image grimaçante de la souffrance; mais n'est-elle pas encore une forme de complaisance, une demi-mesure? Dans le troisième mouvement, tout vacille, tout est emporté par un cri à peine stylisé: la réconciliation tonale n'apparaît plus possible face à l'urgence de l'expression, face à cette force dissolvante qui emporte tout. La voix qui s'invite à l'intérieur du quatuor transperce le corps musical, entraînant les cordes à se perdre dans des harmonies qui imprègnent comme des stigmates la chair de l'expression. La verticalité de l'harmonie, qui voulait tenir sur ses bases, n'est plus qu'une déchirante dissonance, un édifice vacillé, qui explose de l'intérieur. Mais il y a dans l'expression de la douleur l'aspiration à la dépasser, comme Nietzsche l'avait signalé sous le choc de la musique de Wagner: «c'est le même mouvement que nous observons

Paul Klee:
«Der gefundene
Ausweg»
(Collection
particulière,
Suisse)



dans la perception de la dissonance musicale, où nous entendons et en même temps aspirons à entendre au-delà des sons» [La Naissance de la tragédie §24]. Le quatrième mouvement est cet «au-delà». Il y a là, tout à coup, dans la suspension des figures musicales à la fois fragiles et pénétrantes, une aspiration par le haut qui procure un sentiment physique d'apesanteur. Comme si la corde secrète qui nous rattachait au sol, une fois rompue, nous entraînait vers ces autres planètes que chante la voix, vers cette harmonie céleste qui fait de l'harmonie tonale un pâle reflet de lune, une forme charmante et illusoire, un moment qui ne sera plus jamais, ou nimbé de nostalgie. Le chemin, soudain, s'arrache au paysage connu, et nous laisse entrevoir l'irridescence des moments premiers. Ce n'est ni l'accord entre les hommes, où quelque chose d'essentiel resterait tu, ni le renoncement que Richard Strauss met en musique dans le *Chevalier à la rose*. C'est l'aspiration tragique, déraisonnable et affolée à un moment premier qui serait aussi un moment ultime, la signification secrète du monde ne pouvant apparaître qu'aux extrêmes, dans ce qui est *avant*, ou *après* le temps. Schoenberg, au milieu de sa vie, emprunte sans le vouloir le chemin du poète à travers les cercles de l'existence, qui sont aussi les différentes strates du monde. Le *Deuxième Quatuor* est sa «saison en enfer», et rêve, plus qu'il n'accomplit, sa montée vers le paradis.

«Je sens l'air d'autres planètes» chante la voix dans une phrase mélodique extatique qui donne à la fois le sentiment d'une délivrance et d'un étonnement, après un prélude instrumental qui trace la voie par à-coups. Faut-il pour se trouver partir si loin? «Le plus loin possible», semble dire la voix dans une musique qui suspend toute attache, et qui entre littéralement en apesanteur. Voilà que les racines sont retournées et dirigées vers le ciel, pour un improbable ancrage: «en l'air, là reste ta racine, là, en l'air» [«In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, in der Luft» *Die Niemandsrose*] dira Paul Celan. On pense aussi à la conclusion du *Chant de la Terre* de Mahler, composé au même moment, à cette disparition de la voix dans l'éther, sur un accord immobile

de l'orchestre, et à cette répétition hallucinée du mot «*ewig*», «éternel». La terre – la terre impossible – s'éloigne physiquement de nous, et devient cette forme vaporeuse que la musique évoque en s'épuisant.

VERS LES PROFONDEURS DE L'INCONSCIENT

C'est en s'enfonçant au plus profond de la douleur que l'art cherche à conjurer en l'exprimant que l'on trouve un tel chemin, comme si un ressort, aux confins de l'insupportable, nous propulsait en sens contraire. Pour Schoenberg, la descente aux enfers est une descente dans les profondeurs de l'inconscient. Il veut saisir ce qui, dans la forme du désir, exprime cette force première dont Schopenhauer avait fait la clé du monde, et dont la musique, par essence, refuse toute «représentation». Il le crie presque à Kandinsky dans une lettre de 1911: «Mais l'art appartient à *l'inconscient!*» [Und die Kunst gehört aber dem *Unbewussten!*]. Si le jeune homme des *George-Lieder* avait fait l'expérience amère du désir naissant et de son incomplétude, la femme d'*Erwartung*, bouleversée par la trahison de l'amour, se jette dans l'épaisseur nocturne de la forêt, cet abîme de l'inconscient encore drapé dans le mythe romantique. La fin de l'œuvre sera une esquive. Ni aboutissement, ni dépassement, mais le sentiment physique d'une spirale qui nous emporte – peut-être la transformation alchimique de la matière en quelque chose d'insaisissable, qui nous glisse littéralement entre les doigts. Dans la *Main heureuse*, un chœur invisible clôture une œuvre qui se veut symétrique dans sa construction, par ces mots à destination du seul personnage: «tu tentes d'attraper ce qui ne peut que t'échapper lorsque tu le tiens» [«Suchst zu packen, was dir entschlüpfen kann, wenn du's hältst»]; dans une conférence sur son opéra, Schoenberg reprendra cette formule ainsi: «heureuse la main qui ne tient pas ce qu'elle promet» [«Glückliche Hand, die nicht hält, was sie verspricht!»]. Le message est clair: l'œuvre ne scelle aucun accord, elle n'est pas une image de l'absolu, mais une tension jamais résolue vers la vérité.

Cette idée est indissociable d'une morale d'artiste que Schoenberg a exposée, comme en un bref testament spirituel, dans la lettre qu'il écrivit peu avant de mourir au président honoraire de l'Israël Academy of Music [avril 1951]; c'est cette morale qui appelle l'intransigeance légendaire du compositeur. Schoenberg l'a pleinement dévoilée dans ses œuvres inspirées par le judaïsme – le judaïsme comme pensée, comme éthique, et comme combat politique dans une période historique tragique. Elle s'incarne dans la «méthode de composition avec douze sons». La figure messianique, dont le sens est d'être éternellement attendue et désirée, associée à l'éthique de la victime rebelle, qui subit le poids de l'oppression et la dénonce, est réinscrite par Schoenberg au cœur de la culture européenne germanique, dans l'espérance de la sauver. Ainsi, l'interdit de l'image – «Ne te fais pas d'image! Car une image restreint, limite, saisit ce qui doit rester illimité et inimaginable» chante le chœur de l'opus 27 – renvoie à la problématique déjà exposée de la *Main heureuse*, dont on trouve aussi la trace dans cette phrase du *Traité d'Harmonie*: «c'est seulement pour chercher que l'on cherche et (...) et si le but est naturellement de trouver, il peut aussi devenir très vite le terme de toute aspiration» [Début du *Traité d'Harmonie*...]. Elle est au centre de l'affrontement entre Moïse et Aaron dans l'opéra du même nom. Le troisième acte, qui n'a pas été mis en musique, s'achève sur la symbolique du désert: celle de l'errance sans fin, mais «habitée» intérieurement par l'idée d'un dieu «omniprésent, invisible et irreprésentable» [«allegegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott»], comme l'indique Moïse d'entrée de jeu.

TENSION VERS L'INATTEIGNABLE

Car il ne s'agit plus de revenir à ce qui fut posé initialement, ni de prendre possession d'un territoire délimité, figurant un monde habitable, mais de tendre vers l'inatteignable, et d'être cette forme qui se forme dans son mouvement même, s'étirant jusqu'à ses limites. Une forme désirante, bien plus qu'une forme en équilibre. Schoenberg laissera son opéra «ouvert», comme Moïse invite au désert. Dans le finale de son *Echelle de Jacob*, une œuvre écrite comme un acte de résistance spirituelle pendant la Première Guerre, Schoenberg avait fait entendre la voix de l'ange: «Transparence, absence de lumière... désir de partir en couleurs perceptibles – mouvement» dit le texte, et dans la dernière phrase: «Encore longtemps doit cheminer!».

Il y a dans le refus de l'accomplissement traditionnel une extrême sensibilité aux figures de la domination qui se cachent à l'intérieur des formes absolues. La musique de Schoenberg est fondée sur la brisure, qui posera à tout jamais problème à ceux qui cherchent dans la musique une consolation. Elle vise le point le plus douloureux et le plus inacceptable, où devient possible un retournement. Mais celui-ci ne renvoie pas à la réconciliation: la vérité est cette Terre Promise que désigne Moïse à la fin du *Moïse et Aaron* de Schoenberg; ce n'est pas une vérité révélée que l'on croit posséder, mais l'aspiration au dépassement et au salut qui fonde la liberté du sujet. Le *mib* majeur triomphant de l'*Ode à Napoléon*, qui porte avec insistance le ton de l'*Héroïque* de Beethoven, n'a plus rien à voir avec la plénitude de la *Première Symphonie de chambre*; il apparaît comme une citation, ou comme un exorcisme, tandis que la voix parlée, le fameux *Sprechgesang*, traverse l'espace tonal en le brisant. L'œuvre est déchirée, comme le sera peu après le *Trio à cordes*, entre la signification momentanée des symboles sonores, et la logique interne de la composition, qui se veut fondamentalement non «représentative», loin en tous cas de

toute esthétique de l'*imitatio*. On trouve déjà ce paradoxe dans *Erwartung*, qui fourmille de madrigalismes en rapport avec le texte, bien que la logique de l'organisation musicale reste impénétrable. De là l'idée d'une structure musicale qui engendrerait l'œuvre sans y être «représentée», à l'image d'une figure thématique par exemple, ou d'une formule harmonique classée. L'élément technique est contenu spirituel.

Les formes du salut, chez Schoenberg, ne sont jamais posées, elles surgissent d'un combat, d'une poussée. Dès le début des années vingt, dans une lettre fameuse à Kandinsky, le compositeur prophétisait le sort des juifs dans l'Allemagne nazie. Et dans une œuvre composée juste après la Seconde Guerre, protocole de l'horreur et de l'espérance, de la domination et de la résistance, il fait entendre le récit d'un homme traqué dans le ghetto de Varsovie: le texte est dit en anglais, mais c'est l'allemand, la langue de Schoenberg, qui est utilisée pour les ordres hurlés par l'adjudant. La langue maternelle est devenu une langue désacralisée. La terre natale est terre d'exil. La brève prière en hébreu qui termine *Le Survivant de Varsovie* peut apparaître comme une conclusion positive, comme la prière du peuple juif; mais elle est aussi la voix des victimes, celle, démultipliée, des individus broyés par la machine nazie. Aussi a-t-elle l'intensité et la brièveté du rêve. Elle est encore cette forme du désir qui ouvre l'espace torturé du Survivant. Et dans sa véhémence, elle pourrait aussi bien dire ces paroles du *Psaume* de Paul Celan: «Personne ne nous pétrira plus jamais de terre et de limon, personne ne bénira notre poussière. Personne.»

L'une des formes du mot désir, en allemand, celle qui correspond le plus à l'esprit du romantisme, c'est *Sehnsucht*. Les Français traduisent en général ce mot intraduisible par nostalgie. Comment finir, lorsqu'on cherche ce qui ne peut être trouvé, et qui pourtant est connu, quoiqu'insaisissable?