

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 16 (1996)

Artikel: Alban Berg et le temps suspendu de l'ostinato
Autor: Starobinski, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835336>

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: 09.12.2025

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

Alban Berg et le temps suspendu de l'ostinato

GEORGES STAROBINSKI

L'ostinato occupe chez Berg une place incomparablement plus restreinte que chez la plupart de ses contemporains, Stravinsky ou Bartók par exemple. Relégué par Schönberg à la portion congrue au nom du principe de développement par variation, l'ostinato constitue, dans la musique atonale de l'Ecole de Vienne, un phénomène que l'on peut qualifier d'exceptionnel. Vaut-il donc la peine de s'y attarder? Assurément, car c'est à mon sens précisément son caractère exceptionnel qui en garantit tout l'intérêt. Rappelons-le, l'ostinato s'est défini dans la tradition occidentale en tant qu'écart par rapport à une certaine norme stylistique:

«Le concept se définit enfin par le fait que la répétition obstinée – à l'instar des figures de rhétorique – est ressentie comme quelque chose d'inhabituel, s'écartant de toute norme et de toute règle; et cet écart ne trouve sa justification que dans l'effet particulier qu'il produit.»¹

Certes, on peut être enclin à relativiser la notion d'écart quant il s'agit de certaines formes d'écritures répétitives qui se sont, pour ainsi dire, «lexicalisées» à l'époque de leur plus grande faveur (les basses obstinées à l'âge baroque, par exemple). Il reste qu'à l'aube du 20^e siècle, la norme stylistique léguée par la tradition classico-romantique, ou du moins par le courant austro-allemand qui l'avait dominée, était fondée sur un type de différenciation orientée sur le modèle du discours linguistique dans laquelle la répétition obstinée ne pouvait être qu'exceptionnellement tolérée.

La prolifération de l'ostinato folklorique ou primitiviste a été le signe d'une rupture. La citation de formules et de techniques archaïques – les bourdons de pastorale ou les canons, par exemple – avait certes permis depuis fort longtemps d'évoquer de façon «métonymique» l'univers d'où elles étaient tirées. Au début du 20^e siècle, on est cependant passé de la citation de l'écriture primitive telle qu'elle se pratiquait dans l'esprit pittoresque de la «couleur locale» à son *intégration* dans la syntaxe moderne. Erigé en nouvelle norme stylistique, l'ostinato est dès lors apparu comme l'instrument d'une véritable remise en question de la conception discursive de l'art occidental, ou du moins d'une tradition classico-romantique jugée sans avenir, par le biais d'une esthétique qui cherchait son inspiration en dehors de celle-ci². Ce qui compte ici, c'est que cet ostinato importé de folklores réels ou imaginaires, aussi suggestif soit-il, avait perdu son caractère exceptionnel, et du même coup une bonne partie de sa richesse sémantique.

A l'opposé de cette attitude contestataire, Berg s'est au contraire situé comme l'aboutissement d'une tradition ininterrompue. Tout l'intérêt de l'ostinato tel qu'il est

1 Georg Reichert, Art. *Ostinato*, in: *MGG* 10, Kassel 1962, col. 453.

2 Voir à ce propos: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1992 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol.7), p. 69.

pratiqué par Berg réside ainsi dans la relation dialectique entre un modèle esthétique orienté sur la logique du discours et sa négation momentanée³. Dans cette perspective, l'ostinato apparaît comme le répondant structurel d'une esthétique de l'écart et de la négation qui n'est pas sans rappeler, plus encore que les figures de rhétoriques évoquées plus haut par Georg Reichert, l'esthétique du caractère aux premiers temps du Romantisme, puis le réalisme musical auquel elle a donné lieu par la suite.

Et c'est un fait que l'histoire sémantique de l'ostinato se confond en bien des points avec celle du réalisme musical. En effet, le recours à l'ostinato n'a pas nécessairement signifié, tout au long de l'histoire, un dialogue avec des conceptions extra-européennes de la musique. Comme l'a rappelé François-Bernard Mâche, si l'ostinato est un universel des musiques traditionnelles, ce n'est ni le fruit du hasard, ni en vertu d'une circulation improbable des techniques musicales, mais en raison de ses fondements dans la nature et en l'homme⁴. Les modèles sonores de l'environnement naturel (bruissements d'arbres ou de cours d'eau, cris d'animaux ou bruit de leur course) aussi bien que les rythmes premiers de la vie (le pouls, le souffle) constituent en effet l'origine de cette musique des origines.

Cette conception réaliste de l'ostinato, dont on trouve des exemples dès le moyen-âge, Berg en est assurément l'héritier. Mais l'anecdote imitative se double chez lui d'une dimension psychologique qui, sans être totalement nouvelle, prend une importance sans équivalent. Car si, en tant que «non-discours», ou du moins en tant que discours irrationnel, l'ostinato renvoyait le plus souvent, avant Berg, à une manifestation de l'extériorité objective, il signifie également chez ce dernier une forme altérée, ou même aliénée de subjectivité. Il constitue le versant sombre de la conscience humaine, le «ça» qui se soustrait au contrôle de la raison et parfois la domine. Qui s'étonnera que ce soit dans la Vienne de Freud qu'a eu lieu cette exploration des états de conscience échappant à une logique rationnelle?

1. «Das stöhnt als stürbe ein Mensch»: l'indéterminé

L'un des exemples de réalisme les plus célèbres chez Berg se situe au 3^e acte de *Wozzeck*, dans la scène nocturne où Wozzeck cherche dans un étang le couteau avec lequel il a assassiné Marie. Berg introduit un *Naturlaut* absent chez Büchner⁵: le coassement inquiétant des crapauds. C'est du moins ce que laisse entendre l'indication «Unkenrufe» qui figure dans la réduction de piano de la partition⁶. Mais à l'écoute, l'ostinato résonne comme une étrange mécanique, qui fait écho sur le même chromatisme descendant à la plainte angoissée de Wozzeck «mir graut's»:

3 C'est également dans la nature de l'ostinato lui-même, et non seulement dans la configuration du contexte, que réside la spécificité de l'ostinato atonal. Contrairement à l'ostinato primitiviste longuement martelé sur une pulsation isochrone, il se présente la plupart du temps sous la forme d'une légère oscillation (souvent sur un mouvement pendulaire), de courte durée et à la limite du silence.

4 François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, Paris 1992, p. 170.

5 Dans le manuscrit original de Büchner, il est question du bourdonnement des insectes («Das Summen der Käfer»).

6 Cette indication est curieusement absente de la partition d'orchestre.

Ex. mus. 1: *Wozzeck*, m. III/4, m. 226–230, p. 210–211

225

Wozz

Nä-her, noch nä-her. Mir graut's.

Alle 1. Ggn col legno gestrich

(pp) 3. Kl

(sehr hoch) 1. Kl

(tief) 1. Fl

pp

ohne Pke

2. Kl

2. Fl

[illegible][illegible]

Vers la fin de la scène, l'ambiguïté sémantique de l'ostinato (qui reparait aux mesures 303–314 transposé et sous forme à peine variée) est levée de façon paradoxale, en contradiction avec les indications imitatives de Berg: car c'est bien comme une plainte que le perçoivent le Capitaine et le Docteur, entrés en scène au moment de la noyade de Wozzeck, et qui s'écrient: «Das stöhnt als stürbe ein Mensch».

Il me semble que ce *Naturlaut* au sens mahlérien tire précisément sa force expressive de l'indétermination désécurisante à laquelle il donne lieu. Cette indétermination nous interpelle, elle nous semble inquiétante; «unheimlich», s'écrit le Capitaine à propos des couleurs crépusculaires. Comme dans le monodrame *Erwartung* de Schönberg, l'ostinato a pour fonction d'intérioriser le drame: il est musique de l'angoisse autant que musique de la nature⁷. L'espace naturel dont Berg donne l'illusion en multipliant les échos acoustiques au long de la scène ne fait en vérité plus qu'un avec l'espace intérieur du psychisme. L'ostinato est un des lieux privilégiés où s'opère la fusion (préfigurée dans *Salome* et *Elektra* de Richard Strauss) entre une imitation (*Tonmalerei*) réaliste et un «psychogramme expressionniste»⁸. Mais il est aussi, de façon plus essentielle encore, attente et suspens: on retient son souffle et l'on cherche à comprendre.

En effet, ce dont plus que tout autre Berg semble avoir eu une conscience aigüe, c'est qu'en-deça de toute caractérisation descriptive ou psychologique, l'ostinato est fondamentalement une machine à suspendre le cours du temps musical. On ne saurait surestimer l'importance du geste de suspens dans l'oeuvre de Berg. Certes, une certaine propension à décomposer la forme musicale en une succession d'instantanés statiques compte au nombre des tendances de la musique du début du siècle. Et plutôt qu'à Berg, c'est à Debussy que l'on pense. Mais chez Berg, comme chez Beethoven et Schubert, le statisme entre en relation dialectique avec le dynamisme qui par ailleurs prédomine dans l'oeuvre. C'est parce qu'elle rencontre la résistance d'un mouvement que l'immobilité atteint à son comble d'expression. Si le suspens du temps avait pu depuis longtemps déjà être investi d'un caractère introspectif (dans le *lamento* baroque, par exemple), cette dimension psychologique prend chez Berg des proportions tout-à-fait nouvelles⁹.

7 A propos de l'influence d'*Erwartung* sur *Wozzeck*, voir: Siegfried Mauser, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Regensburg 1982.

8 Dahlhaus l'a fait remarquer, la fusion entre une projection de l'intériorité et une représentation de l'événement «du dehors» est manifestement inspirée par les drames d'August Strindberg pour lesquels Berg et Schönberg professaient la plus grande admiration. Voir à ce propos: Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, München 1984, p. 149–150.

9 Etienne Barilier a consacré quelques pages admirables au geste de suspension chez Berg, in: *Alban Berg. Essai d'interprétation*, Lausanne 1992.

2. «Tant l'écheveau du temps lentement se dévide»: dire le temps

Le statisme tel que le concevait Berg signifie une suspension du devenir musical mais non une abolition du temps. Il en fait au contraire soudain sentir la présence. Lorsqu'il n'est plus habité par un devenir, le temps apparaît à nu comme la toile du peintre que ne couvre nulle couleur.

Que Berg ait conçu l'ostinato comme un révélateur de temps, nous en avons une preuve particulièrement expressive en l'ultime mesure de la *Suite lyrique*.

Ex. mus. 2: *Suite lyrique*, VI, m. 41–46, p. 83

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 41, 42, and 43. The second system contains measures 44, 45, and 46. The notation includes various dynamic markings such as *ppp*, *poco*, *p*, and *dimin. morendo... (*)*. There are also performance instructions like *zurücktretend* and *Vlc. durchlassen*. The score is written in a complex, multi-staff format with various time signatures and key signatures.

*) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz *Des - F* eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf *Des* schließen!

On sait depuis la découverte du «programme secret» de l'oeuvre¹⁰ que ce *Largo desolato* constitue la mise en musique d'un poème dont les paroles, absentes de la partition éditée, figurent dans le manuscrit de Berg au-dessus des portées. C'est le *De profundis clamavi* des *Fleurs du mal* (*Spleen et idéal*, XXX) de Baudelaire dans la traduction de Stefan George qui constitue le poème «secret» de ce lied. Or le dernier vers du poème de Baudelaire, dont l'ostinato final est la traduction musicale, est une métaphore de la lenteur du temps pour celui qui souffre:

De Profundis Clamavi

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
C'est un pays plus nu que la terre polaire;
– Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!

Réduite à la seule voix d'alto, l'oeuvre rejoint le silence en passant par un moment de pulsation qui laisse après sa disparition *morendo* la sensation physique d'une empreinte rythmique dans l'épaisseur du temps. Dans cette «transition infime» entre musique et silence, l'ostinato apparaît comme la dernière réduction possible de la matière sonore au stade élémentaire qui n'est plus de la pensée élaborée, mais pas encore son absence définitive. Il se forme une sorte de creux où la musique se fait oublier pour ne devenir que le lieu de la projection du temps. L'ostinato ne nie pas le temps, mais en fait au contraire son propos. Le caractère litanique de la répétition, pleinement en accord avec le sens du poème, apparaît, à l'instar de l'ancien *lamento*,

10 Voir: George Perle, *The Secret Programm of the Lyric Suite*, in: *The International Alban Berg Society Newsletter* 5 (1977), p. 4–12.

comme une réduction archétypique de la plainte. Berg parvient comme peu de compositeurs avant lui à nous faire sentir à la fois le temps qui passe et la résistance douloureuse que lui oppose une conscience souffrante¹¹.

C'est surtout, me semble-t-il, sur le plan des enjeux formels que se situe la nouveauté de l'ostinato bergien. En disposant une phase suspensive à la fin de la *Suite lyrique*, Berg confère à l'oeuvre un caractère inachevé, ouvert sur le futur, intention qui se peut lire au niveau graphique dans la disparition des portées et l'absence de double barre finale. On touche ici à un thème représentatif de toute une partie de la musique du début du 20^e siècle, et qui occupe une place centrale dans l'esthétique de Berg.

3. «L'impression produite est que cela pourrait continuer»: l'esthétique de l'oeuvre ouverte

De la *Sonate* op.1 à *Lulu* se dessine en effet chez Berg une propension à laisser en suspens le dernier instant de l'oeuvre. Le fait de conclure sur un ostinato n'autorise cependant pas encore à parler de «forme ouverte». Au contraire, la prolongation d'une sonorité à la fin de l'oeuvre s'inscrit en continuation du principe tonal de stabilité harmonique requis dans la cadence finale. Elle fait figure de point d'orgue composé. Il est à cet égard très significatif que Schönberg ait pu invoquer le principe de la forme ouverte pour reprocher à Busoni d'avoir modifié la fin de son *Klavierstück* op.11 en répétant quatre fois la dernière succession d'accords: «Je désapprouve les répétitions à la fin. Ma pièce ne finit pas; simplement, elle cesse [Mein Stück schliesst nicht; es hört auf]; on devrait avoir l'impression que cela continue longtemps de la même façon – comme la vielle du «Leiermann» de Schubert.»¹² Si la version de Busoni, en l'occurrence, confère à l'oeuvre un caractère cadentiel, c'est que la partie supérieure des accords répétés dessinent une tierce descendante chargée, en dépit d'une harmonisation en quarts, de connotations tonales¹³. Berg, pour sa part, se sert de ces associations tonales pour recréer le sens de la dissonance dans l'écriture atonale. Pour être certain d'éviter tout geste conclusif à la fin de la *Suite lyrique*, il précise dans une remarque au bas de la partition que l'altiste ne doit en aucun cas finir sur la note inférieure de la tierce. Berg compte sur une attente de résolution de la part de

11 La réussite de Berg n'est certes pas sans précédents. Mozart fait ici figure de précurseur, dans certains ensembles contemplatifs de *Così fan tutte* – le quintette des adieux (scène 5 de l'acte I) et le toast nuptial (scène 16 de l'acte II) – basés également sur le principe de l'ostinato.

12 Remarque écrite par Schönberg en marge du manuscrit de la version modifiée composée par Busoni. Cité par Reinhold Brinkmann, *Ausdruck und Spiel*, in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, (= *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, vol.2), Vienne 1986, p. 31. Remarquons au passage que la comparaison avec le *Leiermann* repose de toute évidence sur la présence, dans la pièce de Schönberg, d'un ostinato pendulaire de caractère funèbre qui n'est pas sans rappeler le bourdon obstiné du lied schubertien.

13 Le caractère aléatoire de la version de Schönberg, où se succèdent dans un ordre qui varie constamment des événements thématiques, préfigure de façon étonnante les conceptions formelles qui verront le jour au lendemain de la seconde guerre.

l'auditeur pour déstabiliser un événement par ailleurs stable sur le plan harmonique. Il s'agit donc moins d'une *forme* ouverte que d'une *fin* ouverte. Car si la musique de Berg est encore loin des formes aléatoires ou mobiles telles que les concevront Stockhausen (*Klavierstück IX*) et Boulez (*Troisième Sonate*) dans les années 1950, elle ne s'éloigne pas moins du geste affirmatif de ponctuation finale.

Ce paradoxe d'une fin qui donne l'illusion d'inachèvement tout en satisfaisant à une exigence d'équilibre harmonique à grande échelle se manifeste dans l'extraordinaire suspension finale de *Wozzeck*. L'oeuvre s'achève sur un modèle harmonique qui, dans la mesure où il sert également d'accord cadentiel à la fin des deux actes précédents, a valeur de signal: nous voici à nouveau parvenus au terme d'un acte:

Ex. mus. 3: *Wozzeck*, III/5, m. 389–393, p. 231

Vorhang fällt. (ab) Leere Bühne

Mariens Knabe (allein) zögert einen Augenblick und reitet dann den anderen Kindern nach

Allmählich wieder gleichmäßig fließend werden: Quasi Tempo I
[rit. acc. rit. acc. rit. acc. rit. acc. rit.] (♩ = ca 52)

poco espress Solo Br Trp m D Solo Gg m D Fl Cel

sempre pp, ma molto espr Hr m D Hr

pp sempre senza cresc e dim Fl Cel

-----4 senza rit -----

390 (beide Hände hoch)

I

vierhändig (tief)

II Str m D ohne K BB *pp* *p* *mp* *molto p* *ppp*

(Hrfe) (Hrfe)

Ende der Oper

U E 7382, 7662

C'est pourtant en des termes assez proches de ceux utilisés par Schönberg à propos de son Klavierstück op.11 que Berg a décrit cette page:

«Ainsi se termine l'oeuvre. Mais bien que la cadence s'effectue très nettement sur l'accord final, l'impression produite – pour ainsi dire – est que cela pourrait continuer; du reste, cela continue! On pourrait sans peine relier les premières mesures de l'opéra à ces mesures finales, le cercle se trouvant ainsi fermé. Cela s'est passé inconsciemment et [...] ne s'est clarifié théoriquement que maintenant, avec plus de dix ans de recul.»¹⁴

Le souvenir des mesures initiales de l'oeuvre est à vrai dire trop lointain pour que soit réellement perçue, à la tombée du rideau, l'adéquation harmonique décrite par Berg. Si l'on ne peut néanmoins quitter une représentation de *Wozzeck* sans ressentir fortement l'impression que «cela pourrait continuer», cela tient à la structure de l'ostinato pendulaire qui, comme dans la *Suite lyrique*, s'interrompt sur l'accord supérieur, dans une position d'instabilité rythmique. En l'absence de toute progression dynamique ou rythmique, (Berg spécifie bien *pp sempre senza cresc e dim – senza rit.*¹⁵), le silence qui suit l'ostinato final n'est pas perçu comme la conséquence nécessaire d'un processus évolutif, mais comme une interruption accidentelle. Cette impression est renforcée par le fait que l'ostinato, selon les indications de Berg, se poursuit à rideau fermé. La représentation prend fin car il le faut bien, mais symboliquement la musique continue, voilée d'un silence qui nous la rend inaudible. Structure impliquant sa propre continuation *ad infinitum*, l'ostinato mélodico-rythmique sur lequel s'achève l'opéra symbolise le futur éternel dont il est virtuellement porteur.

Revenons au commentaire de Berg. Si l'adéquation harmonique entre les moments liminaires de l'oeuvre échappe à la perception immédiate, ses implications esthétiques n'en sont pas moins de taille. En déclarant que l'on pourrait exécuter l'oeuvre à l'infini en l'enchaînant à elle-même, Berg laisse entendre que d'autres *Wozzeck* et d'autres Marie reproduiront éternellement le drame qui vient de se jouer. Or, suggérer la transposition éternelle du drame revient finalement à lui conférer une dimension mythique au sens nietzschéen de l'éternel retour de l'identique. L'image du cercle évoquée par Berg renvoie évidemment au Ring de Wagner. On pense notamment à la fin statique de *La Walkyrie* qui s'achève sur le «*Feuerzauber*», représentation hypnotique du feu qui entoure Brünnhilde endormie. Plus encore que de Wagner, c'est sans doute du Schönberg des *Gurre-Lieder* ainsi que du Mahler de *Das Lied von der Erde* que Berg s'est souvenu. On y retrouve le principe de justifier par un programme métaphysique la prolongation finale d'une sonorité dissonante à caractère référentiel¹⁶. L'oeuvre de Mahler, qui finit sur le mot «*ewig*» longuement répété, trouvera un écho jusque dans l'ultime

14 Alban Berg, *Conférence sur Wozzeck*, traduit de l'allemand par Henri Pousseur, in: A.Berg, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois 1985, p. 120–121.

15 La dynamique en arche accompagnant l'accord de *SOL*, (système II dans la réduction de piano) est la seule concession au geste traditionnel de conclusion.

16 Berg avait été très frappé par la similitude entre la fin des *Gurre-Lieder* (oeuvre dont il avait rédigé la réduction de piano) et celle de *Das Lied von der Erde*. Voir la lettre à Schönberg du 20.11.1911 in: *The Berg-Schoenberg Correspondence*, éd. par Juliane Brand [etc.], Londres 1987, p. 48. A propos de la fin de *Das Lied von der Erde*, voir l'analyse de Danuser in: *20. Jahrhundert*, p. 17–20.

page de *Lulu*, Berg ayant supprimé l'exclamation finale de la comtesse Geschwitz («Verflucht») dans *Die Büchse der Pandora* de Wedekind pour que son opéra s'achève sur le mot «éternité» («Ich bin dir nah!, bleibe dir nah in Ewigkeit»).

Wozzeck prend fin comme un texte qui s'achèverait sur des points de suspension. La comparaison n'est pas fortuite. Bien souvent chez Berg, aussi bien dans *Wozzeck* que dans *Lulu*, un ostinato prend à l'orchestre le relai de la parole quand celle-ci vient à manquer. Le principe du silence habité de musique n'est pas nouveau. Mais l'idée de signifier par un ostinato l'état de conscience qui accompagne une réticence (au sens étymologique de «silence obstiné») compte sans doute au nombre des grands achèvements de Berg. L'examen d'une scène de *Lulu* devrait nous en convaincre.

4. «Aber, ... sprechen wir nicht davon»: le non-dit

Depuis les opéras de Gluck au moins, l'orchestre est le lieu où se manifestent les pensées et sentiments inexprimés. Et c'est lorsqu'il parvient à en dire plus que les protagonistes n'en savent eux-mêmes, voire à contredire leurs propos, que l'accompagnement «psychologique» atteint à son sommet. Dans le célèbre monologue d'Armide de Gluck par exemple, les cordes de l'orchestre représentent par des figures hésitantes la pitié de l'enchanteresse à l'instant même où celle-ci déclare sa haine à l'égard du chevalier Renaud qu'elle s'apprête à tuer. Les «Seufzer», représentation stylisée du soupir, nous font entendre à l'orchestre une vérité dont la protagoniste n'a pas encore pris conscience, et qui l'amènera à épargner celui qu'elle aime. Ce qui est essentiel, dans ce récitatif accompagné, c'est que la musique de l'inconscient ne peut se faire entendre que dans la mesure où le texte présente une lacune, un non-dit (l'aposiopèse de la rhétorique classique), dont les points de suspension du texte constituent la manifestation typographique.

Au 19^e siècle, le principe de l'accompagnement psychologique devient la règle dans le domaine du lied comme à l'opéra. Chez Wagner en particulier, dont on connaît l'admiration pour Gluck, il occupe une place privilégiée. A plusieurs reprises, Wagner s'est exprimé sur l'importance du silence habité de musique («tönendes Schweigen»), notamment dans un passage de *Zukunftsmusik* où il évoque l'exigence à laquelle doit répondre la structure d'un livret pour permettre au musicien de «dire l'indicible»:

«En vérité, l'on mesure la grandeur du poète à ce qu'il parvient à taire afin de (nous) laisser dire l'indicible sans un mot: c'est alors au musicien de faire clairement résonner ce non-dit; et la forme infaillible de ce silence habité de musique est la mélodie infinie.»¹⁷

Il ne fait aucun doute que l'exigence dramatique wagnérienne du «silence habité de musique» a guidé Berg dans la composition de ses opéras. A propos de *Wozzeck*, Adorno a relevé que la fonction de la musique consistait à révéler «les blancs de la parole»¹⁸.

17 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1880, vol. 7, p. 130 (traduction de Georges Starobinski).

18 Theodor Wiesengrund-Adorno, *Alban Berg, le maître de la transition infime*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris 1989, p. 141.

Il n'en va pas autrement dans *Lulu*. Le travail accompli par Berg sur les deux pièces de Wedekind (*Erdgeist* et *Die Büchse der Pandora*) le montre bien, il s'agit non seulement de réduire la longueur des répliques, mais également de ménager dans l'épaisseur du texte les espaces qui permettent à la musique d'en dire plus. Les modifications apportées au dialogue entre Alwa et Lulu (situé au II/1 de l'opéra) sont à cet égard particulièrement exemplaires. Considérons les deux versions:

Texte original de Wedekind

ALWA: Ich versichere
dir, es gibt
Augenblicke, wo man
gewärtig ist, sein
ganzes Innere
einstürzen zu sehen. –
Je mehr
Selbstüberwindung ein
Mann sich aufbürdet,
um so leichter bricht
er zusammen. Darüber
hilft nichts hinweg
als... (*er will unter den Tisch sehen*).

LULU: (rasch): Was
suchst du denn?

ALWA: Ich beschwöre
dich; lass mich mein
Glaubensbekenntnis für
mich behalten! Als
unantastbares Heiligtum
warst du mir mehr, als
du in deinem Leben mit
all deinen Gaben irgend
sonst jemandem sein
konntest!

LULU: Wie denkst du
darin doch so ganz
anders als dein Vater!

ALWA: (*Zu Ferdinand*):
Sind Sie krank?

Version de Berg

ALWA: Ich versichere
Dir, es gibt
Augenblicke, wo man
gewärtig ist, sein
ganzes Innere
einstürzen zu sehen. –
Aber,... sprechen wir
nicht davon...

(*zum Diener*): Sind Sie
krank?

LULU: (zu Alwa): Lass ihn doch.

ALWA: Er zittert wie im Fieber.

FERDINAND: Ich bin das Servieren noch nicht gewohnt.

ALWA: Sie müssen sich was verschreiben lassen.

FERDINAND: (durch die Zähne): Ich kutschiere gewöhnlich. – (Ab.)

SCHÖN (auf der Galerie, über die Bühne wegsprechend): Der also auch.

LULU: Was sind das für Augenblicke, von denen du sprachst, wo man gewärtig ist, sein ganzes Innere zusammenstürzen zu sehen?

ALWA: Ich wollte nicht davon sprechen. – Ich möchte nicht gern über einem Glas Champagner verscherzen, was mir während zehn Jahren mein höchstes Lebensglück gewesen.

LULU: Lass ihn doch!

ALWA: Er zittert wie im Fieber.

KAMMERDIENER (immer mehr die Beherrschung verlierend, schliesslich ausbrechend): Gnädige Frau...Herr Doktor... (beherrscht sich allmählich wieder und geht, – mit einem Blick auf Lulus Bild – mit dem Tablett langsam ab)

DR SCHÖN (über die Bühne wegsprechend): Der also auch! (verschwindet).

LULU: Was meintest Du früher mit den «Augenblicken, wo man gewärtig ist, sein ganzes Innere einstürzen zu sehen»?

ALWA (ausbrechend): Ich wollte nicht davon sprechen.

LULU: Ich habe dir weh
getan. Ich will nicht
wieder davon anfangen.

ALWA: Versprichst du
mir das für immer?

LULU: Meine Hand
darauf!

LULU: Ich hab' Dir weh
getan. Auch ich will
nicht mehr davon
anfangen.

ALWA: Versprichst Du
mir das für immer?

LULU: Meine Hand
darauf!

* * *

Le dialogue est d'une importance cruciale dans l'économie générale de l'oeuvre. Il mènera au célèbre dithyrambe d'Alwa (m. 319sq: «Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt»), puis à son aveu (m. 335: «Mignon, ich liebe Dich...»). Cet aveu, que l'on sent à chaque instant au bout des lèvres d'Alwa, est retenu, remis à plus tard malgré les provocations incessantes de Lulu. Comment pourrait-il en être autrement – Lulu n'est-elle pas devenu sa belle-mère, après avoir été une sorte de grande soeur ? Aussi n'est-il pas exagéré de voir dans ce dialogue une thématization du principe de censure d'un amour interdit¹⁹. Or il est évident que le thème du refoulement trouve en Berg une résonance particulière. Il n'est sans doute pas inutile de le rappeler, tout comme la *Suite lyrique*, l'opéra *Lulu* est placé sous le signe de l'amour interdit pour Hanna Fuchs-Robettin. Et l'on sait que Berg s'identifiait à Alwa²⁰.

Les modifications apportées au texte original de Wedekind décuplent l'importance du thème de l'auto-censure. Chez Wedekind, c'est de façon accidentelle que l'amorce de confiance d'Alwa (à la première réplique du passage cité) est interrompue. Alwa pressent une présence et veut regarder sous la table où s'est caché le gymnasien. Chez Berg, c'est Alwa lui-même qui met brusquement fin à son envolée lyrique: «Aber,... sprechen wir nicht davon ...». Remarquons qu'il s'agit de l'unique ajout de Berg. Encore qu'il s'agisse moins d'un ajout que d'une sorte de «greffe»: Berg emprunte à la fin du dialogue le «Ich wollte nicht davon sprechen» d'Alwa et l'introduit une première fois à la place de toutes une série de répliques jugées inutiles. Lorsque, vers la fin du passage cité, Lulu, revenant sur l'allusion d'Alwa aux «instants où l'on prend conscience que l'on s'écroule intérieurement», l'incite à l'aveu, l'esquive d'Alwa

19 Le thème dépasse le cadre de la relation Alwa/Lulu. Le valet (Ferdinand dans l'original de Wedekind) doit, lui aussi, refouler les désirs que lui inspire Lulu; quelques instants auparavant, il marmonne (*durch die Zähne*): «Man ist auch nur ein Mensch».

20 Chez Wedekind déjà, Alwa est auteur de pièces de théâtre, autrement dit un double de l'écrivain. Berg en fait un compositeur d'opéras, cite *Wozzeck* et modifie le texte de Wedekind de manière à pouvoir faire allusion aux indications de tempo de la *Suite lyrique*, oeuvre secrètement dédiée à Hanna Fuchs-Robettin. Voir à ce propos: George Perle, *The Operas of Alban Berg*. Vol.II: *Lulu*, Berkeley [etc.] 1989, p. 25–26. De façon plus générale, à propos de la composante autobiographique de l'oeuvre de Berg voir: Constantin Floros, *Alban Berg, Musik als Autobiographie*, Wiesbaden [etc.] 1992.

(«Ich wollte nicht davon sprechen») emprunte une forme itérative («leitmotiv verbal»).

A chaque fois, la forme indéterminée de la pensée qui n'est pas formulée jusqu'au bout se réalise musicalement dans un même ostinato polyphonique. Berg se sert ici de l'ostinato en dehors de tout système rhétorique. Il ne cherche pas à évoquer une idée ou un affect précis, mais à manifester à la fois le suspens du discours et la présence vertigineuse de l'inavouable. Faute de pouvoir être proférée jusqu'au bout, la parole censurée tourne sur elle-même comme une image obsédante²¹. Et il me semble même que Berg est parvenu, au travers des relations changeantes entre la voix et l'orchestre, à traduire jusqu'en ses moindres nuances la valeur psychologique de l'auto-censure d'Alwa.

Au premier passage, c'est tout d'abord le cor solo «bouché» qui d'un *sfz* marqué par la grosse caisse brise d'un coup (à la dernière croche de la mesure 284) l'élan lyrique des quatre mesures précédentes. Le «aber» d'Alwa ne fait que reprendre sur le même triton *sol-réb* le motif du cor (encadré dans l'exemple no 4). L'orchestre apparaît ainsi comme le lieu de l'inavoué, et le cor, instrument du souvenir nostalgique dans la tradition romantique, comme la voix d'un surmoi qui intime à Alwa de se taire:

21 En cela, ces mesures s'apparentent au passage de *Wozzeck* où Wozzeck évoque allusivement ses hallucinations obsessionnelles devant Marie: «Es war wieder da, vielleicht ...» (I/3, m. 442–443, p. 50). Les points de suspension sont prolongés de façon comparable par un ostinato dans une nuance *piano*.

Ex. mus. 4: *Lulu*, II/1, m. 285–286, part. d'orch, p. 410

285 (♩ = 54)

molto rall. - - - subito senza rubato

(wie ein Auftakt) (Echoton)

1.2.3. Kl. (B) f sfz dim. p

1. Hr. (F) o. D. sfz sfz (offen) p dolce

2. Hr. sfz nimmt Dpf.

1. Trp. o. D. f

2. Tr. poco f pp (trem.)

Lulu

Alwa Geste Hr. Hr. (hath gesungen) p

ein - stür - zen zu se - hen. - A - ber sprechen wir nicht da - von...!

285 (♩ = 54)

molto rall. - - - subito senza rubato

(wie ein Auftakt) (sul G)

1. Vl. f p dolce p (flautando, senza vibrato)

2. Vl. f

Vla f ff Zeit lassen nehmen Dpf.

Vlc. f cresc. ff sfz p dolce

Kb. f nehmen Dpf.

U.E. 12MH4

En revanche, au passage suivant, où Lulu revient sur l'aveu allusif d'Alwa pour en entendre davantage, le refus de ce dernier n'est plus une «auto-censure». Il s'adresse à une volonté extérieure. Aussi la relation entre sa voix et l'ostinato orchestral est-elle inversée:

Ex. mus. 5: Lulu, II/1, m. 301–305, p. 210–211

Molto rall.

wär-tig ist, sein gan-zes In - ne - re ein - stür - zen zu se - hen?"

Alwa ausbrechend

Ich woll -

Ob mit Gesang -

mf

cresc

Zeit lassen!

Tempo senza rubato

beschwichtigend

Ich hab' Dir weh ge - tan. Auch ich -

dim.

- te nicht da - von spre - chen.

Trp in D mit Gesang.

p dolce

Hf

s f

Br

a tempo

- will nicht mehr da - von an - fan - gen.

p

305

Mei - ne

Ver - sprichst Du mir das für im - mer?

Hr in D mit Gesang.

Vibr

p

s f

Pk

L'ostinato polyphonique résonne une dernière fois à la fin de l'acte. On se souvient que le duo entre Alwa et Lulu est interrompu par l'intervention lourde de conséquences du Dr Schoen: Lulu tue son mari, est incarcérée, puis libérée grâce au sacrifice de la comtesse Geschwitz. De retour dans son appartement, Lulu reprend son duo avec Alwa. Formellement, Berg souligne cette symétrie par une reprise du «Rondo» de la scène précédente²². La situation dramatique a changé: Lulu est la meurtrière en fuite du père d'Alwa. Celui-ci laisse pourtant libre cours à sa passion, et ce qui, dans la scène précédente, n'était que demi-confiance devient exhortation au baiser: «Komm! Einen Kuss! Einen Kuss! Einen Kuss!» (m. 1069–1072). Lulu lui enjoint de baisser la tête («Beug' den Kopf zurück»), et tandis qu'Alwa réalise ce mouvement résonne *pp* à l'orchestre l'ostinato polyphonique de l'auto-censure:

Ex. mus. 6: Lulu, II/2, m. 1073–75, p. 308

musical score for Lulu, Act II, Scene 2, measures 1073–1075. The score is in 2/4 time and features vocal lines for Lulu and Alwa, and a piano accompaniment. Lulu's line includes the lyrics "Beug' den Kopf zu rück." and "Kuß!!!". Alwa's line includes "Kuß!!!". The piano accompaniment features a polyphonic ostinato. Performance instructions include "molto rall.", "subito senza rubato", "pp", "espr", and "Solo Vlc". A box highlights measures 1073–1075.

U. E. 10745

22 Pour une analyse formelle de la scène, voir: Perle, *Lulu*, p. 74–75.

Remarquons que la clarinette prolonge le triton *lab-ré* sur lequel Lulu a prononcé sa dernière parole; écho de l'ordre donné, le triton ostinato en manifeste musicalement la réalisation. Mais surtout, la suspension du temps est ici synonyme d'attente, une attente tendue vers l'exaucement d'un désir longuement refoulé²³. Et dans la mesure où le passage fait écho à l'épisode de l'aveu censuré, l'ostinato se charge d'une dimension supplémentaire: il est également signe mnémonique de l'interdit que s'apprête à enfreindre Alwa²⁴.

L'association entre le geste de suspens et la dimension du souvenir apparaît de façon évidente dans les derniers instants de l'acte (m. 1141–1147). Alwa se blottit contre le sein de Lulu en lui avouant qu'elle lui a fait perdre la raison («Du hast mich um den Verstand gebracht»). Tandis que résonne piano un ostinato pendulaire à l'orchestre, Lulu demande *beiläufig*: «...Ist das noch der Diwan, auf dem sich Dein Vater verblutet hat?»:

Ex. mus. 7: Lulu, II/2, m. 1144–1147, p. 317

molto tranquillo Lulu *beiläufig*

verbirgt sein Haupt in ihrem Schoß Ist das noch der

poco f *p* *Vibr* *pp* *H²* 1145

a tempo

Di - wan, auf dem sich Dein Va - ter ver-blutet hat? _

p *Fg* *Pos* *Tb* *Vi*

Bien qu'il ne cite pas le passage du refoulement, l'ostinato introduit une phase de suspension dans une nuance piano tout à fait comparable. Au moment où Alwa voudrait pouvoir s'abandonner à sa passion, l'ostinato résonne comme l'image musicale de l'inconscient dans lequel a été refoulé le souvenir du père assassiné que Lulu évoque par sa question. Mais il symbolise également l'état présent de démence dans lequel Alwa se sent sombrer. L'ostinato, ce peut être aussi l'idée fixe et la folie²⁵. Nous entrons ici dans le domaine du symbole.

Sans prétendre à l'exhaustivité, notre bref parcours aura révélé l'importance des enjeux de l'ostinato dans l'œuvre de Berg. Que ce soit pour rejoindre l'élémentaire du modèle sonore naturel, pour donner à sentir le temps qui passe, pour conférer à l'œuvre l'apparence d'une forme ouverte, ou pour représenter l'inexprimé psychique, l'ostinato nous mène au cœur des grands thèmes esthétiques de Berg. On comprend dès lors pourquoi Berg, contrairement à Webern, n'a pu se résoudre à l'abandonner au moment de l'adoption du dodécaphonisme. Du *Quatuor* op.3 à *Lulu*, c'est toujours pour nous dire quelque chose d'essentiel que se manifeste le temps suspendu de l'ostinato.

- 23 L'attente constitue également l'un des grands thèmes de l'expressionnisme, que l'on retrouve à maintes reprises chez Berg. Dans *Wozzeck* notamment, l'attente rêveuse de Marie est caractérisée par un ostinato pendulaire qui a valeur de *Leitmotiv*.
- 24 Comme l'a relevé Perle toute la partie de l'opéra qui fait suite à la libération de Lulu s'inscrit sous le signe du souvenir. En témoignent les nombreuses reprises de *Leitsektionen* aussi bien que les doubles rôles attribués aux mêmes chanteurs. Voir: Perle, *Lulu*, p. 84.
- 25 Dans *Lulu*, un ostinato accompagne dans la scène précédente les paroles du Dr Schön lorsque celui-ci s'écrie: «Der Irrsinn hat sich meiner Vernunft bemächtigt». Dans *Wozzeck* également, l'ostinato caractérise l'obsession des protagonistes, notamment dans la célèbre passacaille du premier acte. Selon Willy Reich, Berg avait été très satisfait de découvrir dans le *Riemann-Lexikon* que «la Folia (idée fixe) est semble-t-il une des plus anciennes formes d'ostinato». Voir: Willy Reich, *Alban Berg*, Vienne [etc.] 1937, p. 75. On pense aussi au désir obsessionnel de la Salomé de Strauss.

