

Une approche de "Lulu"

d'Alban Berg.

Entre héritage et prospection.

I- Introduction. Biographie et oeuvre d'Alban Berg.

Alban Berg naît le 9 février 1885. Il est le troisième enfant d'une famille bourgeoise de Vienne. Durant son enfance et son adolescence, fidèlement assisté par son frère Charly et sa soeur Smaragda, de deux ans plus jeune qu'Alban, il approche tous les domaines du Beau : la littérature, la peinture, la musique. Alban Berg lit énormément, assiste à de nombreux concerts et pratique le théâtre et la musique au sein du foyer familial. Rien ne laisse pressentir ses capacités particulières dans le domaine musical, sinon sa perspicacité et la profondeur des impressions qu'il décrit après chaque concert ou soirée d'opéra. Herman Watznauer, son grand ami de jeunesse, lui suggère, au terme d'un de leurs entretiens quotidiens, de composer un lied. Cet essai éveille la curiosité de tout l'entourage d'Alban Berg qui, depuis lors, compose des lieder pour Smaragda, Charly et Watznauer.

A côté de cette activité musicale, Alban doit cependant achever ses humanités, ce qui ne se déroule malheureusement pas sans difficultés. La mort de son père, en 1900, touche très profondément Alban, et sa croissance rapide lui cause maints problèmes de santé. Diminuée des revenus du père, la situation financière de la famille Berg se dégrade.

En 1903, Alban obtient son diplôme d'humanités et entre dans un bureau de comptabilité; sa mère exige qu'il remplisse cette occupation professionnelle pour pouvoir briguer une belle place dans une administration publique. A son travail, Alban apparaît comme le plus joyeux et le plus content de tous les employés. Ce n'est pas l'exercice de sa fonction qui est responsable de cet état, mais la possibilité qui lui est offerte de suivre des cours de théorie musicale avec Arnold Schönberg. En effet, durant l'année 1904, Smaragda trouve une annonce de Schönberg pour des cours privés. Elle envoie Charly, muni des meilleurs lieder d'Alban, chez Schönberg, tout cela à l'insu d'Alban. Schönberg n'hésite pas à le prendre dans sa classe, malgré l'incapacité des Berg de lui régler ses honoraires, parce que "à côté du manque d'habileté technique, on découvre deux choses (dans ces premières compositions) : d'abord que la musique lui est une langue dans laquelle il sait s'exprimer, et ensuite il y a cette sensibilité de chaleur débordante." (1a)

En 1905, Alban Berg quitte son emploi et suit les cours d'harmonie, de contrepoint puis de composition chez Schönberg, et cela jusqu'en 1910. Les premières compositions qui figurent dans le catalogue officiel de ses oeuvres ont été élaborées sous la "surveillance" de Schönberg : ainsi la Sonate pour piano op.1, les Vier Lieder op.2 et le Quatuor à cordes op.3.

La relation professeur-élève a fait place à une profonde amitié qui liera les deux compositeurs jusqu'à la fin de leur vie. Le style "atonal" de l'écriture de Berg atteint son apogée avec la composition de Wozzeck (1914-1922) et du Concerto de chambre (1924-1925). En 1923, Schönberg formule sa théorie de la " composition à douze sons ", dont Berg use pour écrire sa Suite lyrique, Le Vin, le Concerto pour violon à la mémoire d'un ange et son second opéra Lulu.

II- "Lulu ".

A- Généralités.

Le 29 mai 1905, Alban Berg - alors âgé de vingt ans - assiste à la représentation théâtrale de Die Büchse der Pandora de Frank Wedekind. Le metteur en scène Karl Kraus ouvre la soirée par un discours qui atteint la célébrité; il constitue aussi les lunettes à travers lesquelles Alban Berg composera son livret, quelques années plus tard. (1b)

Quand, en 1928, Berg décide d'écrire un second opéra, il hésite entre deux livrets : Und Pippa tanzt, de Gerhard Hauptmann, et le groupe Erdgeist et Die Büchse der Pandora, de Frank Wedekind. Outre le conseil très précieux de Th.W. Adorno, Berg rejette le projet Und Pippa tanzt pour des raisons financières. Hauptmann et son éditeur exigent un pourcentage trop important des rentrées, sans vouloir concéder l'exclusivité du sujet. Au milieu de son élaboration du livret - déjà entreprise - , Berg renonce et choisit les " drames de Lulu ".

Réunit les deux pièces en un livret d'opéra n'était pas mince affaire. Alban Berg explique sa démarche dans une lettre à Schönberg, datée du 7 avril 1930.(2).

" (...) de mon nouvel opéra, je puis te dire que je suis toujours au premier acte. Outre le style de composition dodécaphonique, qui m'empêche toujours de travailler rapidement, le livret me retarde énormément : sa fixation va de pair avec la composition. Comme je dois rayer 4/5 de l'original de Wedekind, le choix du cinquième qui subsiste me donne beaucoup de soucis (...) Malgré les problèmes de détail, j'ai depuis longtemps une représentation globale des pièces en tant qu'opéra. Cela vaut autant pour les proportions musicales que pour les proportions dramaturgiques. En bref, le scénario se présente comme suit :

	Les deux pièces	L'opéra
<u>Erdgeist</u>	acte 1: atelier du peintre où le Dr.Goll meurt d'une attaque.	Acte 1,3 scènes.
	acte 2: Lulu dans la maison du peintre qui se suicide.	
	acte 3: la garde-robe du théâtre: Schön doit promettre le mariage à Lulu.	
	acte 4: la maison de Schön : Lulu tue Schön.	
	Après dix ans de prison, Lulu revient, libérée par Alwa et la Geschwitz.	Acte 2,2 scènes séparées par un interlude.
<u>Die Büchse der Pandora</u>	acte 1: la maison de Schön : Lulu s'empare d'Alwa	Acte 3,2 scènes.
	acte 2: un casino à Paris : Lulu doit fuir.	
	acte 3: une mansarde à Londres.	

Tu peux t'apercevoir que j'ai volontairement réuni dans mon deuxième acte ce qui était séparé chez Wedekind. L'interlude (...) est le point central de la tragédie, où débute - après l'ascension des scènes précédentes, la chute dans les scènes suivantes - la récurrence. "

Quant à l'organisation musicale de son opéra, Alban Berg prend différentes dispositions pour garantir la cohérence de son "texte". (Berg recherche en effet une cohérence différente du mythe de la présence de la série dodécaphonique sous une de ses formes).

1. De la série de base sont tirées - par des procédés divers - d'autres séries qui ont une fonction motivique. Chaque série est attachée à un personnage précis de l'opéra - à l'image des Leitmotive chez Wagner - et révèle certains de ses traits psychologiques par la disposition interne des éléments musicaux mis en oeuvre.

2. L'ensemble de l'opéra s'articule sur des formes de la musique absolue : la sonate, le rondo, le lied, la canzonetta... Certaines de ces formes trouvent leur point culminant dans une reprise. Or, la musique dodécaphonique se veut une variation continue du matériau, sans répétition. Le recours de Berg à l'idée de la reprise est déterminé par les nécessités dramaturgiques de son oeuvre.

3. Les timbres instrumentaux ont un " rôle de symboles sonores "(3). Le violon solo accompagne le Marquis, le piano

l'athlète, le saxophone alto Alwa, neuf bois Schigolgh. Le vibraphone est chargé d'une double signification : "l'ambiance sonore de l'apparition de Lulu, mais aussi l'excitation due à la sonnerie électrique".(4)

Alban Berg possède un sens théâtral très développé ; il se veut régisseur ! " Je n'eus nulle autre intention, fût-elle compositionnelle, de façonner ma musique dans une conscience constante de sa subordination à l'action, de mettre en elle tout ce qui est nécessaire à la réalisation du drame sur les planches. C'étaient là déjà les tâches essentielles d'un idéal metteur en scène." (5)

Le traitement de l'orchestre participe au domaine de la régie. Dès 1907, Ferruccio Busoni dénonce que " la majeure partie de la musique scénique souffre de l'erreur qu'elle cherche à répéter l'action, au lieu de s'adonner à sa véritable fonction qui est de soutenir l'état psychologique des personnages durant cette action. "(6). Hofmannsthal pose des exigences analogues en demandant que la musique explique " ce qui est entre les personnages". (7)

Chez Alban Berg, l'orchestre donne un commentaire du présent scénique, ce qui est absolument distinct du traitement de l'orchestre chez Richard Wagner " où l'orchestre "sait" plus de l'avenir ou du passé que du moment présent, bien que de tels moments ne manquent pas non plus." (8). Le retour des trois maris de Lulu dans la mansarde à Londres sous l'aspect des trois "clients" est un coup de génie du dramaturge Berg.

On notera aussi que Berg vit avec les possibilités techniques de son époque. Ainsi, il utilise le film pour porter à la connaissance du public ce qui se passe entre les deux pièces de Wedekind, c'est-à-dire pendant l'interlude (Verwandlungsmusik). La technique du cinéma entre aussi dans le procédé compositionnel. On trouve dans la musique de Berg des épisodes parallèles au feed-back, à la vision perspective et au "fondu-enchaîné".

B- Le troisième acte de " Lulu ".

Le troisième acte est inachevé dans son instrumentation quand Alban Berg meurt le 23 décembre 1935. Hélène Berg, sa veuve, s'adresse à Schönberg et Webern afin qu'ils achèvent la partition. Les deux amis d'Alban refusent, chacun ayant ses raisons propres. Schönberg parce que, dans le texte de ce 3e acte, le banquier est traité de " sale juif ", ce qui lui semble être " une étourderie bien difficile à comprendre" (eine schwerverständliche Gedankenlosigkeit) (9) dans ces années de la dictature nazie. Il accuse même Berg de vouloir se rendre favorable au régime pour faire jouer sa musique. Toutefois, Schönberg souligne que l'achèvement de la partition lui semble chose possible.

La position de Webern est plus floue. " Il renonce d'abord en disant qu'après quatre mesures, il ne sait plus où il en est" (propos rapporté par Polnauer). Plus tard, selon le directeur

de l'Universal Edition, M.Schlee, il exprimera le désir de retravailler "Lulu". (10)

Finalement, on a joué le "torso" pour la création de l'oeuvre à Zürich en 1937. Dans son testament, Hélène Berg - morte en 1976 - décide que " personne ne peut prendre connaissance du troisième acte de "Lulu". Il en est de même pour la photocopie qui se trouve chez l'Universal Edition ." (11)

Au fil du temps, de nombreuses personnes ont pris position à ce sujet, ainsi Redlich, Adorno, Krenek, Perle et bien d'autres. La possibilité d'une réalisation du 3e acte d'après le Particell de Berg n'a jamais été mise en doute. En 1963 (i) Friedrich Cerha, compositeur et chef d'orchestre autrichien, étudie les possibilités d'une telle entreprise. La demande lui vient de l'Universal Edition qui agit à l'insu d'Hélène Berg. Le résultat paraît en 1978 : la réduction pour voix et piano du 3e acte, le livret, le matériel d'exécution incluant une partition d'orchestre, et - un an plus tard - le "Journal de travail pour la confection du 3e acte de l'opéra "Lulu" d'Alban Berg". La première de l'opéra complété par ce nouvel acte a lieu à Paris en 1979 sous la direction de Pierre Boulez, dans une mise en scène de Patrice Chéreau.

Que dire de la confection du 3e acte ? D'un point de vue scientifique, ne pas prendre position semble être la position la plus défendable. Depuis le début de 1985, Universal Edition annonce la parution de la partition complète. On parle également d'un fac-similé du Particell et du matériel de composition de Berg. Aucun jugement n'est permis tant que ces documents ne sont pas accessibles. Quoiqu'il en soit, le fait de posséder un 3e acte rend justice à Berg. Les relations de proportions, les rapports thématiques et certaines finesses du dramaturge Berg n'apparaissent qu'avec le 3e acte. C'est pourquoi sa réalisation musicale s'avère être d'une nécessité absolue.

Telle était la situation au moment de l'achèvement du présent travail, en janvier 1986. Depuis mars 1986, l'Universal Edition a publié la partition complète, avec l'orchestration du 3e acte par Friedrich Cerha, sous la référence UE 13640 a-b. L'accessibilité actuelle à cette partition devrait apporter quelque lumière sur les problèmes restés en suspens.

C- Approche analytique

1- Les parrains de la musique d'Alban Berg, Gustav Mahler et Arnold Schönberg.

" L'oeuvre de Berg est, du début à la fin, marquée par la tradition post-romantique; elle subit, en particulier, l'influence de Mahler et des oeuvres de jeunesse de Schönberg. Berg est resté fort relié au courant autrichien de la musique, disons même à son expression viennoise." (12)

Cette remarque de Pierre Boulez met l'accent sur l'accessibilité immédiate de l'art de Berg à travers son lyrisme.

L'impression de " simplification " (13) dont parle Th.W.Adorno est subtile grâce à " l'exigence de clarté (...). Cette exigence de n'écrire aucune voix, aucune doublure, aucun son qui ne soit clairement saisissable de par sa seule orthographe vient du Mahler des 7^e et 9^e symphonies. Ainsi la trame semi-floue, les phénomènes semi-présents disparaissent ; quoique la musique contienne, tout, sans aucune restriction, est perceptible; (...) aucune inaudibilité ne préoccupe l'oreille attentive, et la présence de la musique dans son entièreté lui permet de se donner en toute simplicité (...). Ce qui est principe d'instrumentation chez Mahler devient principe de construction chez Berg, trouvant son correctif dans la technique dodécaphonique de Schönberg (...). Schönberg signale dans son Traité d'harmonie que les dissonances perdent de leur épouvante si elles sont disposées de façon large (...). Chez Berg, la "disposition" devient principe de construction, et la petite notice de Schönberg devient le "canon" pour Lulu. (...) La conséquence de cette orthographe est une sonorité absolument fraîche." (14)

Cette conscience dans des potentialités instrumentales trouve son pendant dans le domaine vocal. " Puisqu'une forme d'art qui se sert de la voix humaine ne peut se priver d'aucune de ses nombreuses possibilités" (15), Berg utilise les différents modes d'expression connus à son époque, ce qui lui permet de trouver, à chaque endroit du texte, le "bon ton". Du parlé au chanté, ces étapes sont les suivantes :

1. le dialogue non-accompagné.
2. la prose libre accompagnée.
3. la prose à détermination rythmique.
4. le Sprechgesang.
5. le demi-chanté.
6. le bel canto.

2. La série de base, ses dérivés

et les autres motifs de "Lulu" (voir tableau p.26).

De sa série originale, Berg tire des séries - ou tropes - secondaires qui accèdent au rang de motifs ou de thèmes. Chaque série est attachée à un personnage et le caractérise par la disposition interne des éléments musicaux. Berg a choisi les séries en fonction de leurs connotations en terme de rhétorique musicale classico-romantique. Voici ces thèmes (voir tableau page 26) :

- la série originale ou de base possède également une fonction thématique et symbolise le début, l'essence.

A - les accords du portrait (Bildharmonien) sont obtenus par superposition de la série originale divisée en groupes de trois notes. Ces accords accompagnent le portrait de Lulu et son auteur, le peintre. Du point de vue psychologique, ces accords signalent le seul élément stable de tout l'opéra : le portrait (Bild).

B - Le thème de l'entrée de Lulu.

C - Le thème de la danse de Lulu résulte d'une lecture horizontale des accords du portrait. La ligne très coulante de

Seite
original

A.

cette mélodie évoque le serpent de la tentation, ici, la séduction.

D - Ces sauts de quarte représentent l' Erdgeist, la force élémentaire de la nature. Commencer l'opéra par ce thème est un hommage à Wedekind dont la première pièce des "dramas de Lulu" porte ce nom.

E - La série de Schön et de Jack commence sur un accord majeur - la puissance - et contient un saut énorme, signe de l'animal prédateur, le tigre, auquel les deux personnages sont assimilés dans le Prolog. La série s'obtient par un système de suppressions à l'intérieur de la série originale de (: 1 2 3 3 2 1 :) notes.

F - La série d'Alwa est le motif le plus lyrique de l'oeuvre. Elle commence sur une triade mineure, signe de la faiblesse d'Alwa par rapport à son père, Schön (une note sur sept).

G - La comtesse Geschwitz est caractérisée par un trope : son motif, obtenu par différentes permutations puis disposition scalaire, n'est pas utilisé de façon rigoureusement dodéca-phonique. Ce qui importe à Berg, c'est le climat étrange du pentatonisme avec son harmonisation par quintes à vide.

H - La constitution physique de l'Athlète est traduite en clusters de piano. La main gauche joue l'ensemble heptatonique des touches blanches, la main droite l'ensemble pentatonique des touches noires.

I - La série de l'Athlète durant les grands ensembles (une note sur deux).

K - La série de Schigolch, le père mythique de Lulu, se fonde sur le chromatisme engendré par de petites permutations dans la série originale.

L - La série du lycéen (Gymnasiast) doit se chanter comme une fanfare - indication de Berg dans la partition - et reflète le caractère du gamin "qui s'y croit" (une note sur trois).

M - Le motif très lyrique du peintre (Maler) et du Noir (Neger)

N - La série du Marquis : ce choral sert de fondement aux variations de la première scène de l'acte III.

O - Les thèmes de la mort :

O 1 pose la dialectique profonde entre amour et mort, et leur rapport de causalité.

O 2 est partiellement obtenu à partir de la série de Schön (E), s'articule sur le Hauptrythmus (R) - rythme du destin - et constitue la coda de la sonate de Schön.

P - La musique de cirque, symbole du "paraître".

Q - Le Lautenlied - chanson de luth - de Wedekind, sujet des variations de l'acte III.

R - le Hauptrythmus qui appelle la mort toute proche.

3 - Les personnages principaux : Lulu, Schön, Alwa.

a. Schön à travers sa sonate

" La forme sonate est la transposition du lignage de Faust en musique : un être puissant, allant de l'avant avec la force d'un colosse, mais pour ainsi dire non pas en civil, comme Faust,

mais rythmisé dans ses moindres détails et complètement stratégique." (16)

La sonate est la forme dans laquelle se meut Schön tout au long du 1er acte. Lulu est devenue la femme du peintre, Schön se rend chez elle pour rompre définitivement. Schön - l'homme puissant - est maître de la situation (premier thème). Lulu, déroutée par l'attitude de l'unique homme de sa vie, le seul qu'elle ait jamais aimé véritablement, feint la capitulation pour séduire Schön (Gavotte: deuxième thème). Celui-ci n'est pas dupe; il refuse de la rencontrer si ce n'est en présence de son mari. Lulu s'effondre alors que surgit le thème de la mort (coda); elle rappelle les circonstances de leur première rencontre, mais en vain.

La reprise de l'exposition conduit à la Monoritmica où Schön expose les faits au peintre, qui se suicide. Lulu est désormais sans lien et le danger croît pour Schön. Le développement de la sonate (I 3) se joue dans la garde-robe du théâtre. Lulu manifeste son intention de combattre; elle brise la force de résistance de Schön. La réexposition qui, selon Ernst Bloch " n'est pas seulement retour mais aboutissement" (17) consacre la victoire de Lulu: la Gavotte est amplifiée et donne naissance au Briefduett. Schön, sous la dictée de Lulu, écrit une lettre d'adieu à sa fiancée, mais aussi à la vie. Il sait qu'il ne lui reste plus dans ce monde qu'à attendre son exécution. Mais avant de pouvoir reposer en paix, il devient le témoin des relations extra-conjugales de Lulu (qui est devenue son épouse). Il n'en peut plus d'avoir toute cette peste dans sa maison et décide de mettre un point final à cette situation. Il veut forcer Lulu à se tuer au moyen d'un revolver, mais ce sera lui la victime. La mort prend peu à peu possession de son corps, tout comme sa série est progressivement absorbée par la série originale qui lui avait donné naissance: "Tu étais poussière, tu redeviens poussière".

Rempli de puissance, Schön voulait se débarrasser de Lulu, mais il trouva en face de lui un meilleur stratège.

b. Alwa, aveugle par amour.

" Alwa et Lulu, devant une table bien garnie, se félicitent de leur fraternité, jusqu'au moment où Alwa ne peut plus se contenir et gémit son amour." (18). Cet aveu d'Alwa est observé en cachette par les visiteurs de Lulu. Schön est également présent et ses interjections furieuses interrompent à trois reprises l'une des plus belles déclarations d'amour de l'histoire de l'opéra. Lulu brise cette atmosphère de rêve alors qu'elle tient Alwa d'un geste maternel par une réplique qui perce le coeur comme aucune flèche ne pourrait le faire: " J'ai empoisonné ta mère ! ". Pour Etienne Barilier, "la substitution de l'amante à la mère est (à ce moment) parachevée" (19)

Après le meurtre de Schön, Lulu subit un an de prison; elle revient et reprend son pouvoir sur Alwa, plus aveuglé par l'amour que jamais. L'extase croît jusqu'à l'hymne d'Alwa, où

s'entrechoquent un chant d'un lyrisme manifeste et un accompagnement d'orchestre en pizzicato des cordes. Pour Etienne Barilier, ce sont " des piqûres, des pincements désagréables, outrageusement neutres, comme si l'orchestre refusait d'entrer dans le jeu d'un hymne oublieux de trop de sang et de blasphèmes." (20) Ces pizzicati indiquent un premier refus dans l'inconscient d'Alwa qui ne devient vraiment lucide qu'à la 2^e scène de l'acte III. Il comprend que son amour ne s'adresse pas à Lulu, mais qu'il s'agit d'une projection sur son portrait (ce qui expliquerait les nombreuses allusions au portrait faites dans l'acte II.).

c. Le "Lied der Lulu", le seul portrait véritable.

En voici le texte (21) :

1. Des hommes se seraient-ils tués pour moi
cela ne diminuerait en rien ma valeur.
2. Tu savais très bien pourquoi tu me prenais pour femme,
comme je savais pourquoi je te prenais pour mari.
3. Tu as dupé avec moi tes meilleurs amis,
tu pouvais difficilement te duper aussi toi-même.
4. Si tu as sacrifié le soir de ta vie
tu auras eu pour cela toute ma jeunesse.
5. Je n'ai jamais voulu sembler dans le monde
autre que ce pour quoi les gens m'ont prise,
Et l'on ne m'a jamais prise dans le monde
pour autre chose que ce que je suis.

Les oppositions du texte sont explicitées par la musique.

1. La première phrase utilise la série originale, la seconde une inversion des demi-séries de six notes.
2. Outre la forme renversée et l'endroit de la série originale, la dialectique est accentuée par deux accords parfaits au centre de chaque phrase. Le premier est mineur ("tu me prenais pour femme"), le second majeur ("je te prenais pour mari"). Lulu est consciente de sa supériorité par rapport à Schön et ne le cache pas.
3. La vocalise exubérante de cette phrase centrale montre Lulu dans son heure de gloire: elle est désirée par tous les hommes.
4. Lulu redevient sereine : le renversement et l'endroit du thème de la danse opposent les deux phrases. La ligne descendante du renversement est l'image du "soir de la vie", la ligne montante de la danse évoque la jeunesse que Lulu a sacrifiée pour Schön.
5. La série originale fait peu à peu place aux quarts de l'Erdgeist, la nature profonde de Lulu. A la fin du Lied, les allusions à Alwa se multiplient. Est il la raison qui précipite Schön vers sa mort, ou est-ce l'annonce de la prochaine victime?

4 - Le Todesschrei (cri de la mort)

Avec ce cri de la mort se réalisent deux aspirations profondes : celle de Lulu à la mort et celle " du système dodécaphonique à la complémentarité du total chromatique." (22). Cet accord n'est pourtant pas seulement celui de la mort de Lulu. Selon Adorno, " il signifie la mort de la musique parce que la présence du total chromatique est la dernière conséquence de la musique dodécaphonique, la perfection." (23)

III- Conclusion - A travers "Lulu", signification de Berg pour la musique d'après 1945

Une des premières réactions au sujet de Berg après 1945 est due à Pierre Boulez, dont l'attitude changera progressivement jusqu'à ce qu'il devienne la figure centrale de " l'intégrale " de Lulu en 1979. " Berg est (...) reconnu actuellement par les musiciens de tous poils comme un grand génie, et même comme l'excuse et le miracle de la technique dodécaphonique. Ceci repose sur un malentendu évident. Tout ce que ces chers musiciens trouvent de rassurant dans Berg, c'est justement ce que nous admettons le moins : son romantisme et, il faut bien le dire, son attachement à la tradition. On veut nous affirmer d'une part (...) que le rôle de Berg, comme transition entre musique tonale et musique dodécaphonique était indispensable, qu'il fallait peu à peu consolider les nouvelles valeurs tout en ne se détachant pas des anciennes. D'autres découvrent dans ce conflit un sommet de déchirement psychologique qui confère à l'oeuvre tout son sens dramatique et toute son humanité. D'autres enfin, s'embarassant de moins de considérations, y trouvent plus simplement du coeur et de la musique. Pauvre Berg! (...). En réalité, Berg n'est que la pointe extrême d'une lignée post-wagnérienne." (24)

Cette attitude de rejet de Boulez par rapport à l'oeuvre de Berg est typique de cette période où l'on recherche une modernité du langage musical qui prend ses racines dans les compositions de Schönberg et de Webern. Le passé musical - c'est-à-dire la rhétorique classico-romantique - est rénié de façon intransigeante. Les jeunes compositeurs des années '50 prennent pour modèle Anton Webern, le plus pur et le plus rigoriste des trois Viennois en ce qui concerne l'application de la théorie dodécaphonique.

Malgré l'évolution apportée à la pensée sérielle par ces esprits spéculatifs - ceci dit sans aucune nuance péjorative, car nous ne serions pas où nous en sommes aujourd'hui s'ils n'avaient pas agi de telle façon -, leur démarche les conduit au bord d'un énorme gouffre : la machine est désormais le seul interprète suffisamment précis, mais qui n'est que précis.

La recherche d'une solution a séparé les "têtes" de l'école de Darmstadt. Chacun a poursuivi sa propre direction, bien que leur but fût commun : retrouver une musique à l'échelle de l'homme. Les recherches dans le domaine de l'improvisation par exemple ont libéré et ouvert les esprits : réassumer - et non

pas "retourner à " - son passé musical est devenu possible. Les citations et le collage de citations dans les années '60 - 70 sont des étapes dans une démarche plus générale, une attitude foncièrement consciente dans l'utilisation du matériau musical : ne rien refuser et choisir en toute liberté le plus " convenant".

En dehors de ce que nous pouvons apprendre techniquement et humainement de ses oeuvres, cette attitude est ce qu'il y a de plus riche dans ce qu'Alban Berg nous a légué en héritage. Lui qui " a rusé avec la technique dodécaphonique, qui est sorti d'un domaine restrictif pour donner à la série des pouvoirs expressifs qu'elle n'aurait pas si elle n'était que simple suite d'intervalles."(25). Dans ce sens, Alban Berg est peut-être un messie pour la musique contemporaine actuelle, et comme tout messie, il a mis du temps à être reconnu à sa juste valeur. Mais " méfiez-vous de cet homme... Sous une surface d'apparence très communicative se recèlent beaucoup de mystères, beaucoup de pensées qui sont cachées et qu'il faut aller très profond pour découvrir."(26)

La musique d'Alban Berg ne se découvre pas à une première lecture. Il en existe une infinité (27), et chaque lecture entraîne de nouvelles découvertes. A chacun de découvrir quelques facettes de cette richesse de l'oeuvre de Berg, dont Lulu est un sommet, certes, mais pas le seul.

Pascal DECROUPET.

Notes

- 1- SCHERLIESS Volker, Alban Berg. Reinbek bei Hamburg, 1975(18)
- 1b- Rappelons que le premier oépra, Wozzeck a été achevé en 1922 et que sa première exécution eut lieu à Berlin en 1925.
- 2- REDLICH H.F., Alban Berg, Versuch einer Würdigung. Wien, 1957 (217-218 et 374).
- 3- REDLICH H.F., op.cit. (232)
- 4- IBIDEM.
- 5- BERG Alban, Ecrits, choisis et traduits par H.Pousseur. Monaco, 1957 (125).
- 6- SCHERLIESS V., op.cit. (121)
- 7- IBIDEM.
- 8- HOLLAND Dietmar. "...über die liesse sich freilich eine interessante Oper schreiben(...). Wedekinds Lulu auf der Opernbühne", in CSAMPAI A. et HOLLAND D.(éd.), Alban Berg, Lulu. Reinbek bei Hamburg, 1985 (23).
- 9- Lettre de refus d'Arnold Schönberg à Erwin Stein, in CSAMPAI et HOLLAND(éd.), op.cit. (246).
- 10- "Interview Friedrich Cerhas : Zur Herstellung des dritten Aktes", in CSAMPAI et HOLLAND(éd.), op.cit. (255)
- 11- "Aus dem Testament Helene Bergs(1969)", in CSAMPAI et HOLLAND(éd.), op.cit. (233).

- 12- BOULEZ Pierre, Relevés d'apprenti. Paris, 1966(314)(texte de 1958).
- 13- ADORNO Theodor W., Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien, 1968 (126)
- 14- ADORNO Th.W., op.cit.(126-127)
- 15- BERG A., op.cit. (138)
- 16- BLOCH Ernst, Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt/Main, 1973 (1286)
- 17- IBIDEM.
- 18- BERILIER Etienne, Alban Berg. Essai d'une interprétation. Lausanne, 1978 (191).
- 19- IBIDEM.
- 20- IBIDEM (196).
- 21- CARNER Mosco, Alban Berg. Paris, 1975 (297)
- 22- VOGEL Martin, Schönberg und die Folgen, 1: Schönberg. Bonn, 1984 (314-315).
- 23- IBIDEM.
- 24- BOULEZ Pierre, Relevés d'apprenti. Paris, 1966(235-237)(texte de 1948).
- 25- BOULEZ Pierre, extrait de l'émission Berg diffusée le 7 février 1985 par la RTB.
- 26- IBIDEM.
- 27- Cette idée est également exprimée par Pierre BOULEZ, Par volonté et par hasard. Paris, 1975 (26-27)

Bibliographie

- Outre les ouvrages cités dans les notes ci-dessus, signalons
- BERG Erich Alban, Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885-1935. Wien, 1985.
- CERHA/BOULEZ/CHEREAU, Alban Berg. Lulu, 2. Paris, 1979.
- CSAMPAI Attila et HOLLAND Dietmar (éd.), Alban Berg. Lulu. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg, 1985.
- JAMEUX Dominique, Alban Berg. Paris, 1980.
- JARMAN Douglas, The music of Alban Berg. London, 1979.
- PERLE George
- "Die Personen in Bergs Lulu", Archiv für Musikwissenschaft, 24, 1964.
 - "Lulu: The Formal Design", Journal of the American Musicological Society 17, 1964.
 - "The Music of Lulu. A new Analysis". Journal of the American Musicological Society 12, 1959.
- REICH Willi, Alban Berg Leben und Werk. Zürich, 1963.
- REITER Manfred, Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper Lulu. Regensburg, 1973.
-