



UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

THESE / Université Rennes 2
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Musicologie
École doctorale : Arts, Lettres, Langues

présentée par
Dimitri Kerdiles
Préparée à l'Unité Mixte de recherche APP (EA3208)
Arts : pratiques et poétiques

Vers une pensée critique de la relation *Arnold Schoenberg et l'idée musicale*

Thèse soutenue le 12 mars 2018
devant le jury composé de :

Christian Accaoui
Maître de conférences HDR en musicologie à l'université Paris 8 et Professeur d'esthétique au CNSMDP / rapporteur
Jean-Paul Olive
Professeur de musicologie à l'université Paris 8 / *rapporteur*
Anne Boissière
Professeure d'esthétique et philosophie de l'art à l'université Lille 3 / examinatrice
Laurent Feneyrou
Chargé de recherches au CNRS en musicologie à l'UMR Sciences et technologies de la musique et du son (IRCAM-UPMC) / *examinateur*
Maud Pouradier
Maître de conférence en esthétique et philosophie de l'art à l'université de Caen / examinatrice
Antoine Bonnet
Directeur de thèse

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

UNIVERSITÉ RENNES 2
Arts : pratiques et poétiques
École Doctorale – Arts Lettres Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Vers une pensée critique de la relation
Arnold Schoenberg et l'idée musicale

Thèse de Doctorat

Discipline : Musicologie

Présentée par Dimitri Kerdiles

Directeur de thèse : Antoine Bonnet

Soutenue le 12 mars 2018

Jury :
Christian Accaoui, Maître de conférences en musicologie à l'université Paris 8 et Professeur d'esthétique au CNSMDP (Rapporteur)
Jean-Paul Olive, Professeur de musicologie à l'université Paris 8 (Rapporteur)
Anne Boissière, Professeure d'esthétique et philosophie de l'art à l'université Lille 3 (Examinatrice)
Laurent Feneyrou, Chargé de recherches au CNRS en musicologie à l'UMR Sciences et technologies de la musique et du son (IRCAM-UPMC) (examinateur)
Maud Pouradier, Maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'université de Caen (examinatrice)
Antoine Bonnet, Professeur des Universités à l'université Rennes 2 (Directeur de thèse)

Remerciements

En premier lieu je remercie très chaleureusement mon directeur Antoine Bonnet. Tout d'abord pour son enseignement, pour la vision d'ensemble qui s'en dégage, tout à fait déterminante dans mon intérêt pour la recherche dans les domaines de la musique, des arts et de la philosophie ; ensuite, et plus particulièrement, pour avoir eu la chance de bénéficier de son encadrement tout au long de ces années, depuis le master. Je retiens notamment l'intérêt qu'il a manifesté pour mon projet, les conseils avisés ou plus généralement les discussions qui ont accompagné sa réalisation, la confiance qu'il a témoigné à l'égard de mon travail, enfin son attention et sa disponibilité et finalement la grande simplicité avec laquelle l'ensemble s'est déroulé.

Je voudrais également remercier Christian Accaoui, dont l'enseignement et l'encadrement au conservatoire ont aussi été décisifs dans ma formation à l'esthétique de la musique, pour le partage d'une vision, là aussi, et l'exigence d'une approche réflexive qui n'en oublie pas le musical.

Je souhaite adresser un remerciement très sincère à Laëtitia Devos pour son aide extrêmement précieuse dans la traduction des formulations souvent alambiquées de l'allemand schoenbergien. Je ne saurais remercier suffisamment Kévin Gohon pour son investissement dans ce travail et son accompagnement durant tout le temps de la rédaction. Une *cornucopia* de pensées adressées à Barbara Servant, dont le dévouement et la présence lors des derniers moments m'ont été un bien inestimable. Je suis extrêmement reconnaissant à Paul et Chantal Jan d'avoir bien voulu prendre le temps et la peine de débusquer les maladresses de ces pages.

Merci à Ludivine pour m'avoir accompagné toutes ces années, et surtout pour avoir été, et pour rester une véritable source d'inspiration. À mes parents, qui ont toujours motivé, soutenu et encouragé mes choix.

Je n'oublie pas les doctorants que j'ai eu la chance de côtoyer, aussi bien à Alef qu'à l'espace recherche ou au sein du département de musicologie. Tous mes proches, également, qui ont suivi de près ou de loin l'évolution de mon doctorat.

Introduction

Dans l'œuvre de Platon, le dernier épisode du triptyque formé du *Théétète*, du *Sophiste* et du *Politique* se donne pour mission de distinguer la fonction royal de toutes celles qui, au sein de la cité, peuvent prétendre au titre de politique. Au milieu du dialogue, alors que se pose la question d'une idée de l'homme, de son essence, le personnage appelé l'Étranger d'Élée recourt au mythe afin de montrer que la société humaine ne constitue pas un troupeau de bêtes, que le politique ne doit donc pas s'entendre comme un pasteur[1]. Ainsi, selon celui-ci, le cours du « monde est tantôt accompagné par une cause étrangère, un dieu, […] et tantôt laissé à lui-même, lorsqu'il suit son impulsion propre et qu'il [est] lâché au moment opportun afin de parcourir en sens inverse plusieurs milliers de révolutions ». L'Étranger s'attache alors à décrire dans un premier temps le quotidien des hommes vivant sous la protection du dieu Kronos, lui qui accompagne et ordonne le mouvement de l'univers. En ce temps où le monde tournait en sens contraire à celui qui est aujourd'hui le nôtre, dit-il, les hommes nés eux-mêmes de la terre

> « avaient à profusion les fruits que donnaient les arbres et une très abondante végétation, des fruits qui poussaient sans qu'on ait besoin de les cultiver, car la terre les produisait spontanément. Sans vêtement, sans lit, ils vivaient le plus souvent en plein air, car la façon dont les saisons étaient tempérées les préservaient d'en souffrir, et leur couche était molle, car elle était faite de l'herbe que la terre produisait à profusion ».

Sans femmes ni enfants, « car du sein de la terre ils remontaient tous à la vie », les peuples de ces temps ne jouissaient alors d'aucune constitution politique. Kronos dispensait en effet son commandement aux différents dieux à travers le monde, lesquels, rapporte encore l'Étranger,

> « avaient réparti les vivants par race et par troupeau, comme s'ils les paissaient. Chacun se suffisait à lui-même afin de pourvoir à tous les besoins de ceux qu'il paissait, si bien qu'il n'y avait pas d'espèces sauvages et qu'une espèce n'en mangeait pas une autre ; il n'y avait ni guerre ni dissension d'aucune sorte. Quant à toutes les autres conséquences, il y en aurait des

[1] PLATON, *Politique*, 268d-275a, jusqu'à la prochaine indication. [trad. : PLATON, *Œuvres complètes,* sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2011.]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> milliers à mentionner si on voulait énumérer tous les bienfaits qui découlaient d'une telle organisation des choses ».

Alors, c'est uniquement lorsque « le pilote de l'univers, après avoir lâché la barre du gouvernail, se [retire] à son poste d'observation », suivi par tous les dieux abandonnant les différentes régions, que le monde retrouve le sens originaire de sa rotation, celui du temps de Zeus, et que disparait tout ce qui fut créé en lui. Oubliant progressivement cette harmonie qui régnait sous la loi divine, il ne donne et n'ordonne plus la vie qu'à partir de ses propres ressources matérielles. C'est seulement lorsque Kronos éprouve finalement la crainte qu'il ne périsse et ne « sombre dans l'océan indéterminé de la dissimilitude » qu'il revient à nouveau « s'assoir prêt du gouvernail, […] et ordonne le monde pour le rendre immortel et le soustraire au vieillissement ».

Après cette première description, l'Étranger d'Élée explicite les raisons qui l'ont conduit à évoquer ce mythe[2] : décrire la condition actuelle de l'homme livré à lui-même entre le souvenir lointain d'une ère devenue mythique, transmise aux premières générations de notre temps par les quelques survivants de l'ancien régime, et l'idée que peut-être, un jour verra la restauration de cette providence divine. Comme il l'explique alors, sans la présence du dieu,

> « les hommes, qui par eux-mêmes étaient faibles et qui se trouvaient dépourvus de protection, étaient mis en pièces par les bêtes sauvages. En outre, dans les premiers temps, ils restaient dépourvus d'industrie et de technique, du fait que leur alimentation n'était désormais plus assurée spontanément, ils ne savaient absolument pas comment se la procurer, parce que aucune nécessité ne les y avait contraints jusqu'alors. »

Face à ces difficultés, quelques dons furent alors accordés à l'homme afin de lui fournir de quoi s'assurer sa propre gouvernance. Il s'agit du feu, des arts et des semences, ces techniques qui constituent tout ce que l'humanité a pu élaborer en matière d'équipement. Mais par-là

> « les hommes durent apprendre à se conduire par eux-mêmes et à prendre soin d'eux-mêmes, tout comme le monde en son entier. C'est en imitant ce monde et en le suivant pour toujours que maintenant nous visons et croissons de cette façon, alors que jadis nous vivions d'une autre façon[3] ».

[2] *Ibid.*, 274b.

[3] *Ibid.*, 274d.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Au milieu du passage consacré à ce mythe de l'alternance des temps, l'Étranger interrompt son récit et demande à son interlocuteur, Socrate le Jeune, de choisir parmi ces deux modes de vie lequel lui semble le plus heureux. Mais alors que ce dernier ne parvient pas à se décider, l'Étranger à son tour ne répond que d'une façon détournée qui, laissant apparaître la voix de Platon, fait de la recherche du savoir le critère décisif quant à la qualité de la vie :

> « Suppose que les nourrissons de Kronos, ainsi pourvus d'un loisir abondant et de la faculté de lier conversation non seulement avec les êtres humains, mais aussi avec les animaux, mettaient à profit tous ces avantages pour pratiquer la philosophie […] afin d'enrichir en quelque point la réflexion ; dans un pareil cas il est aisé de déclarer que ceux d'alors surpassaient mille fois ceux de maintenant pour ce qui est du bonheur. Suppose au contraire que, occupés à se gorger de nourriture et de boisson, ils se racontaient les uns aux autres et aux bêtes des mythes du genre de ceux qu'aujourd'hui on raconte notamment à leur sujet, il est encore très facile […] de répondre à la question posée[4]. »

L'Étranger ayant spécifié que les arts et techniques ont été développés par les hommes une fois qu'ils en ont éprouvé le besoin, dû à leur faiblesse constitutive, ce passage conduit à assimiler les êtres qui vivent sous le gouvernement divin de Kronos à des animaux. Face à la probabilité que ces peuples ne partagent entre eux que des mythes, l'homme s'en distingue d'abord parce qu'il fait de la recherche de connaissances une nécessité. Son usage du *logos* notamment, qui par opposition au *muthos* conduit à la philosophie, naît en effet de ce temps où le dieu s'est retiré à son « poste d'observation[5] ». Livré à lui-même, l'homme éprouve alors sa condition comme celle d'un temps *aporétique*, un monde où l'ordre et l'harmonie qui ont péri ne subsistent plus que par le manque qu'ils suscitent, un désir qui conduit précisément à rendre philosophe celui qui le ressent.

Sans doute surprenant au premier abord, voire même déconcertant, le geste quasiment théâtral que réalise Platon en introduisant ce mythe au milieu d'un dialogue philosophique consacré à la définition d'une science politique permet surtout d'affirmer le lien essentiel qui unit la finitude de l'homme, son existence comme un être naturellement *inquiet*, sujet à l'erreur, aux périls et aux dissensions

[4] *Ibid.*, 272c.
[5] *Ibid.*, 272e.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

communautaires, et la recherche de savoirs comme étant l'expression même de cette inquiétude, qu'elle soit directement utilitaire ou bien portée seulement par l'usage du *logos* et, proprement humaine, tournée vers la philosophie. Mais plutôt que de céder à la vision nostalgique d'un âge d'or perdu, il indique dans le même mouvement que l'idée d'une société harmonieusement réunie dans la possession hédoniste d'une providence divine appartient au mythe, et plus encore qu'elle serait une aliénation de l'homme parce qu'elle le réduirait à un troupeau de bêtes pour lequel le dieu fait figure de pâtre.

Beaucoup plus proche de nous, à l'époque où l'Europe s'apprête à devenir le théâtre d'une première guerre mondiale, c'est un constat en quelque sorte apparenté que dresse György Lukàcs, alors jeune philosophe proche des milieux artistiques de l'avant-garde hongroise et récemment introduit en Allemagne parmi le cercle intellectuel réuni autour de Max Weber, fréquenté notamment par Georg Simmel et Karl Jasper, Ernst Bloch, le philosophe néo-kantien Emil Lask ou encore le poète Stephan George. En 1910, soit précisément à l'époque où le compositeur Arnold Schoenberg s'est émancipé du régime tonal de l'unité et éprouve la – trop ? – grande liberté que lui offre « l'air d'une autre planète », Lukács écrit à l'un de ses proches que « La nostalgie la plus profonde, c'est l'aspiration à ce que le monde tel qu'il est soit "un"[6] ». Il précise immédiatement ce qu'il retire de cette intuition :

> « Tel est l'objectif de toute philosophie. Mais la philosophie ne pose pas clairement la question, car elle demande : comment l'unité peut-elle naître de la multiplicité et elle répond sans s'apercevoir qu'elle élude la question principale […] qui est la suivante : comment peut-on voir, éprouver, vivre comme unité, l'incommensurable, la multiplicité, l'hétérogénéité qualitative ? Parce qu'il ne s'agit pas de faire disparaître les distances. Lorsqu'on en vient là où les choses sont consonantes ou dissonantes, les choses deviennent faciles. Mais les faits de la réalité sont tellement éloignés les uns des autres, qu'ils nous sont étrangers, qu'ils sont étrangers entre eux et qu'ils échappent à nos possibilités de connaissance, qu'ils ne peuvent être "appréhendés" que par un acte de projection violente qui paraît toujours arbitraire. Toutes les sciences et tous les arts le font. »

Il s'agit bien là d'une observation de même nature que ce que nous avons retiré du mythe platonicien, ou plutôt d'une proposition qui en prolonge la portée critique. En

[6] LUKÁCS G., lettre du 20 décembre 1910 adressée à Leo Popper, publiée dans : VERTES A., BOTOND A., « Lettres de G. Lukács à Leo Popper (1909-1911) », dans : *L'Homme et la société*, n°43-44, 1977, p. 38.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

effet, en rappelant que la possibilité même de la pensée n'a jamais trouvé de réponse objective, voire qu'elle n'est même pas véritablement interrogée, la question qu'entend révéler ici Lukács souligne la caractère hautement problématique de la pensée de l'homme, de son activité, et dénonce comme illusion ce qui en elles revêt l'apparence d'un progrès : dès lors que l'on établit le propre du monde moderne comme un temps de misère, où ne s'offre plus pour le sujet que l'infinie distance des choses et son propre isolement, plus rien ne garantit *a priori* la construction objective du savoir ou un perfectionnement technique permettant finalement aux formes de communication interhumaines de restaurer la clôture de l'Être, de vivre et de ressentir en communauté l'unité de sa totalité. Certes, admet Lukács, « Si le monde était fait d'une seule matière, l'art ne serait pas nécessaire (de même pour Être = pensée ; la philosophie ne serait pas nécessaire)[7]. » Mais si l'on peut donc voir là une réaction du sujet à son isolement, toute production humaine reste encore une opération sans valeur propre et tout à fait arbitraire dès lors qu'elle ne résulte que de l'équilibre instable réalisé par un sujet, et que seul la fantaisie de ce dernier contraint les choses à se rapporter l'une à l'autre ; une œuvre d'art ou un système philosophique se réduiraient alors seulement au soupir de l'homme en mal de communion, à une parenthèse magique, une bulle d'homogénéité servant de refuge au désenchantement du monde. Voilà bien pour Lukács ce que réalise la philosophie rationaliste, pour laquelle d'ailleurs « l'art est *superflu*. Parce que l'Être qu'elle compose, qui est, selon elle, le vrai Être, c'est déjà de l'*art*. Ainsi, l'art se présente comme une tautologie absurde un faible reflet de l'existant dans le réel[8]. »

Lukács se référant ici à critique kantienne de la raison, le moment subjectif de l'art, son fondement expressif, est assimilé au paradoxe de la métaphysique, comme un besoin naturel de l'homme qui pourtant lui reste tout à fait inaccessible :

> « Pourquoi la métaphysique est-elle nécessaire ? Et malgré cela, impossible ? Comment doit être le monde pour qu'aucun de ses contenus ne soit ni

[7] *Ibid.*, p. 39. Une telle assertion a valeur d'axiome pour l'ensemble des écrits esthétiques de jeunesse de Lukács, c'est-à-dire au moins jusqu'à son célèbre ouvrage *La théorie du roman* publié en 1920, en ouverture duquel il écrit : « la philosophie, aussi bien en tant qu'elle est forme de vie qu'en tant qu'elle détermine la forme et le contenu de la création littéraire, est toujours le symptôme d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur, significative d'une différence essentielle entre le moi et le monde, d'une non-adéquation entre l'âme et l'action. » (Lukács G., *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2009, p. 20.)

[8] LUKÁCS G., lettre du 20 décembre 1910, *art. cit.*

> perceptible, ni vérifiable et puisse néanmoins nécessairement être vécu ? Comment doit être faite l'âme pour être contrainte à cela et en être néanmoins incapable ?[9] »

Cette situation problématique, Lukács en fait le fondement d'une *Philosophie de l'art*, un projet laissé inachevé en 1914 qui entreprend de penser le fait suivant : « il existe des œuvres d'art – comment sont-elles possibles[10] ?» Mais parce qu'il ne s'agit justement pas d'une *esthétique*, au sens d'une science de la sensibilité, c'est bien le donné de l'œuvre qui est ici premier. Ainsi, contre l'esthétique kantienne, le philosophe hongrois estime que l'art ne peut alors se révéler en tant que tel que lorsqu'on refuse justement de fonder sa valeur sur une analyse du *beau*, et uniquement après avoir évacué de son concept tout ce qui ne relèverait encore que du comportement empirique de l'homme provoqué par ses effets. Comme il l'affirme en effet :

> « toute la réalité de notre expérience vécue est empreinte de la croyance inébranlable en la puissance de l'art, en sa capacité d'unir les hommes, d'exprimer et de racheter leurs joies et leurs souffrances. Et dans ce grand ensemble, les œuvres d'art perdent tout caractère d'isolement : ce que les artistes veulent exprimer jaillit à profusion de leurs œuvres, instruments de médiation adéquats, et nous atteint sans interruption et sans détour ; elles ôtent au monde qui nous entoure ce qu'il a souvent d'opprimant dans son désordre, et d'obsédant dans son mutisme : elles lui rendent toute sa simplicité, sa clarté, sa limpidité, son évidence. Le grand besoin que les hommes ont de communiquer, qui n'est qu'une forme atténuée de leur désir de communion plus profond, trouve ici une réalisation inhérente à la vie et une sanction en faveur de la vie. Et cette fraternisation de l'homme avec tous les autres hommes, cette réponse que lui fournissent son monde, tous les hommes et toute la nature, à ses questions informulables, rompent les barrières que lui imposent l'espace et le temps ; il est quitte de son isolement sociologique, national et historique, affranchi de l'exil dans lequel il est venu au monde et qui lui est donné comme expérience immédiate[11]. »

---

[9] *Ibid.*, p. 40.

[10] LUKÁCS G., *Philosophie de l'art (1912-1914)*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 3 (première édition allemande en 1974). Cette question qui ouvre la *Philosophie de l'art*, ainsi que sa tournure concise, très kantienne, apparaît particulièrement importante pour les jeunes années de Lukács. Cela se vérifie notamment lorsque ce dernier évoque en 1971 ses rapports avec Max Weber : « Un élément important de nos bonnes relations avec Weber est qu'un jour je lui ai dit : Kant affirme que le jugement esthétique est l'essence même de la chose esthétique. Moi, je suis d'avis que le jugement esthétique n'a pas cette priorité – la priorité est à l'être seul. "*Es gibt Kunstwerke, wie sind sie möglich ?*" ["Il y a des œuvres d'art, comment sont-elles possibles ?"] – c'est ainsi que j'ai posé la question à Weber, et cela a fait sur lui une profonde impression. » (LUKÁCS G., *Correspondance de jeunesse 1908-1917*, Paris, François Maspero, 1981, p. 17.)

[11] *Ibid.*, p. 9-10.

Aussi séduisante soit cette *puissance* de l'art que doit être spontanément enclin à reconnaître celui qui éprouve les choses de la réalité « comme allant de soi », le fait d'envisager ainsi la création comme l'instrument accompli de la relation entre les hommes, le parangon de la communication, tel est précisément le piège qui conduit à ne plus voir là qu'un outil de la réconciliation ; « l'art cesse d'être lui-même pour s'intégrer à un ensemble qui, tout en reposant sur lui, l'abolit[12]. » En concevant l'expérience esthétique sous le prisme de la restauration de l'unité, on lui attribue en effet une finalité qui appartient plus proprement à la philosophie, si ce n'est même à la religion, et l'on dissout alors la singularité de ses objets, les œuvres, sous l'autorité de ces dernières.

En marquant par-là une profonde divergence vis-à-vis du paradigme romantique de la religion de l'art, le philosophe prône donc un « changement de perspective [qui] découvre la naïveté d'une première exigence, que rien ne démontre ni ne peut démontrer, celle de l'exhaustivité et de l'adéquation de la communication interhumaine[13] ». Plus précisément, si la teneur expressive du geste artistique est indissociable de son intention communicante, en tant qu'expression qualitative d'un contenu intentionnel se devant d'être intelligible pour un sujet récepteur, la démarche qui entreprend de penser le fait de l'art doit néanmoins éprouver dialectiquement l'insuffisance de cette perspective, son échec constitutif, comme étant précisément son caractère distinctif :

> « Dès qu'il s'agit d'aller au-delà d'un rapport purement vécu ou seulement pratique avec les objets, cette exigence s'avère être un dogmatisme naïf et insoutenable, mais elle est en même temps, comme élément structural de la réalité vécue pure, sa catégorie décisive, constitutive[14]. »

Ce constat d'un « malentendu nécessairement irréductible[15] » interroge l'œuvre en sa fonction de signe. À la différence de la dissociation entre signifiant et signifié opérée à la même époque par Saussure, la perspective de la communication interhumaine pose ici la question de la possibilité pour celui-ci de renvoyer à l'expérience vécue de l'artiste, d'être le véhicule susceptible d'en transmettre

[12] *Ibid.*, p. 10.
[13] *Ibid.*, p. 11.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 25.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

fidèlement la valeur existentielle et d'assurer en même temps que celle-ci soit comprise uniformément par chacun : « ce qui importe en l'occurrence c'est seulement de savoir si les signes, au sens le plus large et le plus compréhensif du terme, sont à même d'exprimer une qualité d'expérience en général[16]. » Or, puisque l'on en sait la réponse négative – « en posant la question de la sorte, on nie en même temps sa possibilité » – on considère que le problème se situe dans le caractère antinomique de ces deux fonctions l'une par rapport à l'autre. Lukács parle alors d'un « paradoxe des moyens d'expression[17] », lequel paraît constituer de son point de vue le véritable dilemme auquel toute forme artistique est inéluctablement confrontée :

> « ou bien ces moyens tendent à l'univocité et sont aptes à exercer un contrôle, ils sont donc abstraits et ce sont des concepts, inadéquats au contenu qualitatif pur ; ou bien ils lui sont adéquats comme signes et indices de coloration qualitative, purement habilités à exprimer la qualité, et il n'est donc point possible de vérifier qu'ils communiquent réellement leur intention – d'une manière univoque, sans confusion et sans altération[18]. »

*

Si nous nous permettons de consacrer ces quelques pages à l'introduction progressive d'une telle problématique, et par-là de faire émerger une conception critique de l'expression artistique à partir de la conscience plus large d'un dénuement constitutif de l'humanité lorsque celle-ci n'est plus paissante, nous entendons justifier ainsi l'ordre dans lequel sont présentées les deux propositions qui composent le titre de ce travail. L'objet *Arnold Schoenberg et l'idée musicale*, celui-là même auquel l'ensemble de ces pages est consacré, doit être entendu avant tout comme un cas particulier pour l'étude d'une pensée critique de la création artistique, pour une interrogation plus générale sur sa possibilité dans le contexte aporétique d'une inéluctable distance des choses. En ce sens, il s'agit de révéler chez le compositeur viennois la manifestation d'une problématique qui ne lui appartient pas en propre mais qui s'incarne néanmoins sous les traits de sa pratique et apparaît réfléchie dans ses écrits. En montrant alors qu'à travers ces deux domaines de

[16] *Ibid.*, p. 16.
[17] *Ibid.*, p. 17
[18] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

pensée le compositeur ne répond pas à la question de l'unité, mais plutôt à celle de Lukács, qui demande comment « vivre comme unité, l'incommensurable, la multiplicité, l'hétérogénéité qualitative », nous entendons également souligner la façon dont la musique est susceptible de soutenir en elle-même une telle portée critique.

Si l'on peut rappeler alors la célèbre formule rapportée par le compositeur, révélatrice d'une certaine lucidité à l'égard de ce qui se joue à travers son œuvre – « Personne ne voulait être Schoenberg. Il fallait bien que quelqu'un le fût. Aussi est-ce moi[19] » –, on retiendra ce nom d'Arnold Schoenberg comme celui d'une éthique créatrice fondée sur l'idée selon laquelle

> « La musique n'est pas qu'un quelconque divertissement, mais la représentation des idées musicales d'un poète musical, d'un penseur musical ; ces idées musicales doivent correspondre aux lois de la logique humaine ; elles sont une partie de ce qu'un homme peut percevoir, discuter et exprimer[20]. »

En ce sens, il ne s'agit pas de louer les mérites d'un musicien qui a su concilier les exigences formelles de son art avec les besoins expressifs de son temps – car c'est certainement là le mérite de tout grand artiste –, mais de saisir comme une singularité la rigueur avec laquelle celui-ci chercha à réaliser l'ambition double exprimée par cette déclaration. La première des deux propositions présente la composition comme une forme authentique et autonome de la pensée, purement musicale ; la suivante, en portant un jugement sur les *idées musicales*, signale en même temps une intention de penser la pensée musicale elle-même, réalisant par-là que sa possibilité ne devait pas aller de soi, ni faire figure d'exception parmi les domaines de l'activité humaine. L'émergence de cette réflexion à partir d'une crise compositionnelle, les modalités de son développement dans la perspective d'une théorie de la composition et la portée philosophique de ses réponses sont précisément les thèmes que nous souhaitons ici interroger.

---

[19] SCHOENBERG A., « Musique nouvelle : ma musique », *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, p. 86.

[20] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 167 [« *Music is not merely another kind of amusement, but a musical poet's, a musical thinker's representation of musical ideas; these musical ideas must correspond to the laws of human logic; they are a part of what man can apperceive, reason and express.* » (« *Composition with Twelve Tones* », *Style and Idea*, New-York, Philosophical Library, 1950, p. 109.)]

La référence platonicienne nous permet de distinguer cette conscience critique d'une modernité appréhendée selon des circonstances seulement temporelles, chronologiques. Pourtant, la stricte contemporanéité que l'on observe de ce point de vue entre Lukács et Schoenberg rend compte néanmoins d'une réaction à la *crise de l'idéalisme* diagnostiquée notamment par Theodor Adorno comme une « crise de la prétention philosophique à la totalité[21] » ; « La ratio autonome – c'était la thèse de tous les systèmes idéalistes – était censée pouvoir développer à partir de son propre fonds le concept de réalité et toute réalité même. Cette thèse s'est dissoute[22]. » Alors, bien que l'investissement du compositeur dans cette problématique puisse être envisagé comme le fait même que ce travail entend étudier, on relève dès à présent trois propositions d'Adorno au sujet de sa pratique de la composition musicale, trois brefs jugements prononcés à diverses occasions qui permettent ensembles de circonscrire de ce point de vue la portée critique de celle-ci. Le premier que nous choisissons de rapporter apparaît dans l'article « Un fragment sacré », intégré en 1963 au recueil *Quasi una fantasia*. Selon Adorno, « Le besoin d'expression schönbergien […] trouve son modèle secret dans la révélation, comme révélation du Nom[23]. » Si l'article est en grande partie consacré à l'opéra *Moïse et Aaron*, ce jugement – en quelque sorte apparenté au constat lukacsien de l'art comme reflet d'une aspiration nostalgique *à ce que le monde soit Un* – porte bien sur l'ensemble de l'œuvre du compositeur. Le philosophe élève en effet ici en paradigme de l'intension expressive schoenbergienne la progression qui, dès 1908, conduit le second quatuor à échapper à la gravitation tonale dans son dernier mouvement – une « percée »[24]. Il parle alors de ses « traits religieux[25] », qu'il rapporte au moins à deux facteurs. Un ancrage profond dans la tradition du classicisme viennois tout d'abord, auquel correspond « la visée d'une totalité[26] », c'est-à-dire l'exigence de tendre « vers l'absolu de la même façon que les systèmes philosophiques du

[21] ADORNO T. W., « L'actualité de la philosophie », *L'Actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2008, p. 8.
[22] *Ibid.*
[23] ADORNO T. W., « Un fragment sacré. Au sujet du *Moïse et Aaron* de Schönberg », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 252.
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

passé. » « Comme dans ces systèmes, ajoute-t-il, l'héritage religieux s'y combine avec l'effort, dicté par l'histoire, pour produire au jour une fois encore cet absolu ». Mais cet aspect lui-même, exacerbé chez Schoenberg, n'est encore que la conséquence d'une expérience vécue, exacerbée elle aussi à l'époque de l'expressionnisme viennois : « la situation de l'individu réduit à l'isolement, et n'existant que pour soi[27] ». Embrassant de nouveau la vision lukacsienne du sujet moderne, Adorno considère en effet que

> « Le fait de n'exister que pour soi, […] s'il entraîne un puissant renforcement de l'individualité, est également pour celle-ci une malédiction à laquelle elle ne peut se soustraire, parce qu'elle a elle-même sa source dans la situation générale, objective, de la société : la solitude. Il n'y a probablement de véritable expression, d'une façon générale, que comme expression de la négativité, de la souffrance[28] ».

Le second énoncé que nous retenons ici, issu d'une lettre de 1936 adressée à Walter Benjamin, semble *a priori* particulièrement opposé au premier. Adorno écrit : « À coup sûr, la musique de Schönberg n'est pas auratique[29]. » Il s'agit là d'un commentaire critique portant sur le nouvel essai de Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Le reproche formulé à ce dernier concerne essentiellement le fait que son travail se contenterait d'une approche trop unilatérale : d'une part en direction d'une survalorisation du rôle émancipateur de la technique dans le cinéma, notamment dans le cinéma de divertissement ; d'autre part pour ce qui est de la réprobation d'un art moderne dont l'exigence d'autonomie, sur le modèle de *l'art pour l'art*, serait le critère de son appartenance bourgeoise au *mythe*, c'est-à-dire à cette puissance figée de l'ordre naturel, ou selon les mots d'Adorno, à « ce qui est là depuis toujours, ce qui, en tant qu'être donné par avance et agencé à la manière d'un destin, supporte l'histoire humaine[30] ». En ce sens, la phrase sur Schoenberg participe ici d'un sauvetage du *grand* art moderne et s'entend

[27] *Ibid.*, p. 253.

[28] *Ibid.*

[29] Lettre du 18 mars 1936, publiée dans : ADORNO T. W., BENJAMIN W., *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essai, 2006, p. 150.

[30] Adorno T. W., « L'idée d'histoire de la nature », *L'Actualité de la philosophie et autres essais*, p. 32. Comme le formule simplement Adorno dans la lettre à Benjamin : « je trouve douteux, voyant là un reste sublimé de certains motifs brechtiens, que vous appliquiez à présent le concept d'aura magique à l'"œuvre d'art autonome" sans plus de façon et que vous attribuez à celle-ci de but en blanc une fonction contre-révolutionnaire. » (*Correspondance*, p. 147.)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

comme une exemplification du fait que « l'autonomie de l'œuvre d'art, donc sa forme/chose, n'est pas identique à l'élément magique en elle[31] ». Autrement dit, si l'aura plonge ses racines dans l'appel nostalgique du sujet expressif à l'univocité mythique du monde, l'œuvre est encore déterminée par un moment d'objectivation, celui que Lukács rattache justement à l'ordre universalisé du concept, responsable de son inadéquation qualitative à l'intention subjective. Si Adorno admet alors avec Benjamin que l'on observe de nos jours un déclin du « caractère auratique de l'œuvre d'art », il estime néanmoins qu'il s'agit d'abord là d'une conséquence de « l'accomplissement de la loi formelle "autonome" qui est la sienne[32] ». Bien que cela semble contredire tout à fait le constat de ses *traits religieux*, la musique de Schoenberg est citée ici comme le cas emblématique d'un art dont l'exigence d'autonomie n'est pas un attribut que l'on pourrait faire simplement dériver de sa valeur cultuelle, ou de la prétention totalisante de l'intention expressive : « il me semble, dit encore Adorno, que le centre de l'œuvre d'art autonome n'appartient pas lui-même au côté mythique […] mais qu'il est en soi dialectique : qu'il croise en lui l'élément magique avec le signe de la liberté[33]. »

Le troisième des énoncés sélectionnés permet sans doute d'expliquer ce croisement dialectique dans la perspective schoenbergienne. Dans l'article de 1952 en hommage au compositeur alors récemment disparu, le philosophe écrit : « En vérité, Schönberg fut un artiste naïf[34] ». Ce jugement entend répondre d'abord à l'*intellectualisme* que la critique a pu reprocher à sa musique. Et bien qu'il évoque alors les « théories maladroites par lesquelles il s'efforçait de justifier ses œuvres[35] », cette idée d'une naïveté constitue positivement une catégorie déterminante de la pratique musicale de Schoenberg en ce sens qu'elle fait valoir avant toute chose, et contre tous soupçons d'une froideur cérébrale, mathématique, la qualité *purement* musicienne de son invention et de sa technique, une « vision musicale débordante et spontanée[36] ». Or, cette spontanéité, si l'on peut certainement la rattacher à

[31] *Ibid.*, p. 148-149.
[32] *Ibid.*, p. 148.
[33] *Ibid.*, p. 147.
[34] Adorno T. W., « Arnold Schönberg », *Prismes*, Paris, Payot, & Rivages, 2010, p. 185.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'impulsion fondamentalement mélodique de son écriture, et celle-ci à son tour à la nature profondément lyrique de l'expression, apparaît bien néanmoins comme une tendance à l'égard de laquelle s'est révélée la méfiance du compositeur, notamment parce qu'en tant que moyen d'une *communication* qualitative, si l'on peut dire, elle ne montre encore aucune garantie en sa capacité de vaincre l'isolement du sujet, le solipsisme qui constitue précisément le motif de son intention expressive. Mais la remarque d'Adorno doit être entendue doublement car c'est de façon tout aussi *naïve*, c'est-à-dire en vertu d'une finalité purement musicale, que la musique de Schoenberg « employait toutes les forces du moi à objectiver ses impulsions, tout en restant pendant toute sa vie "étrangère à son moi"[37]. » En ce sens, on peut dire que c'est peut-être là où elle semble s'écarter le plus d'un idéal subjectif, au point même où elle se libère de la sphère personnelle de l'expérience vécue et se plie au contraire aux exigences objectives de la structure, que l'expression schoenbergienne se conforme de la façon la plus authentique à son impulsion fondamentale. En effet, alors même que l'effort de totalité qui est attribué ici au classicisme viennois correspond à l'avènement rationalisé d'une expression mélodique émancipée du contrepoint baroque, l'inclination polyphonique propre à l'écriture schoenbergienne engendre quant à elle une surabondance mélodique qui, à l'inverse, tend à distancier l'expression en même temps qu'elle l'assujettit à la loi du tout. Sans être disqualifié, le moment subjectif se trouve donc plutôt médiatisé par la réalisation technique d'une *composition intégrale*, entendue comme la seule garantie objective d'une véritable autonomie esthétique.

En observant ainsi chez Schoenberg la manifestation d'une conscience historique selon laquelle la « plénitude du réel, comme totalité, ne se laisse pas soumettre à l'idée de l'être[38] », en identifiant à même la composition le fait que l'Être n'est plus qu'un « principe formel vide[39] » pour la pensée, ces quelques commentaires d'Adorno permettent également d'envisager comme une réponse au « paradoxe des moyens d'expression » postulé par Lukács. En quelques mots, on peut dire de ce point de vue que le moment qualitatif de l'expression, tout à la fois signe d'une

[37] *Ibid.*

[38] Adorno T. W., « L'actualité de la philosophie », p. 8.

[39] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

expérience négative et effort d'une désignation mythique du Nom, reste bien présent, est exigé même, mais n'apparaît plus sous l'habit d'un *moi* cherchant à se rendre substantiel ; désillusionné, le sujet se porte plutôt vers l'altérité, vers le concept, au moyen d'un environnement techniquement conçu sous la loi d'une logique objective. Alors, dans la mesure où le compositeur développe également une importante activité de théorisation de la pensée musicale, laquelle entretient inévitablement un certain rapport à sa propre expérience, on peut supposer que cette perspective permet également d'éclairer son concept d'idée musicale[40], à la compréhension duquel notre étude entend plus particulièrement s'attacher.

Dans un article intitulé « La poétique musicale de Schoenberg », Carl Dahlhaus signale que cette expression n'est pas nouvelle lorsque celui-ci s'en empare. Il reprend en effet « une terminologie qui avait été celle de Forkel, Hanslick et Riemann, de façon analogique plus que théorique[41] ». En revanche, il en singularise certainement la compréhension par sa « tendance à concevoir une œuvre musicale comme une pensée sonore, un discours au sens presque non métaphorique[42] ». Cette différence apparaît manifeste par exemple lorsque l'on compare son emploi chez Hanslick – « La pensée musicale une [*musikalische Gedankeneinheit*], indépendante, réduite esthétiquement à ses moindres termes, c'est le thème d'une composition quelconque[43] » – à la célèbre déclaration de Schoenberg, tardive, considérant bien plutôt « la totalité d'un morceau comme l'idée : l'idée que son créateur voulait présenter[44] ». Or, malgré l'accent que reçoit ce concept dans un grand nombre de ses écrits, on ne peut que souligner la complexité que recouvre cependant son emploi. En constatant la multiplicité de ses acceptions, Dahlhaus va ainsi jusqu'à admettre qu'il est « quasiment impossible de définir la notion d'idée musicale de façon technique et formelle[45]. » En effet :

---

[40] Si Schoenberg parle bien de *musical idea* lorsqu'il s'exprime en anglais à partir des années 1930, on note que l'allemand *musikalisch Gedanke* peut tout aussi bien se traduire en français par *pensée musicale*.

[41] DAHLHAUS C., « La poétique musicale de Schoenberg », *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 169.

[42] *Ibid.*

[43] HANSLICK E., *Du beau dans la musique*, Paris, Actualité Freudienne, 2007, p. 120.

[44] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », p. 101. [« *I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea its creator wanted to present.* » (« *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* », *Style and Idea* p. 49.)]

[45] DAHLHAUS C., *art. cit.*, p. 170.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « Lorsque le motif, le thème ou le geste, dont la forme sonore est variable, et même la structure d'intervalles abstraite, qui apparaît en des rythmes changeants et sous forme mélodique ou harmonique, peuvent tous être considérés comme des idées musicales, cette catégorie échappe par la force des choses à toute compréhension. Il n'y a aucune caractéristique fixe, récurrente, qui serait commune à toutes les formes de ce que Schoenberg appelle idée musicale. Le terme n'est pourtant pas une parole creuse[46]. »

Cherchant alors à identifier ce qui semble néanmoins en constituer le point de départ, à déterminer une intention fondamentale dont elle serait porteuse, le musicologue fait de l'idée musicale le concept central de ce qu'il considère comme la *poétique musicale* de Schoenberg, celle-ci étant elle-même envisagée à partir d'une dialectique conçue comme une

> « tentative de compromis entre des postulats que la malheureuse querelle de l'esthétique musicale entre formalisme et théorie des affects rend contradictoire, à savoir l'exigence d'une expressivité impérieuse à tout instant et d'une cohérence sans failles de l'événement musical[47]. »

Ainsi :

> « Pour Schoenberg, l'essence même d'une idée musicale consiste en ceci qu'elle découle d'un besoin d'expression, qui peut même revêtir le caractère d'un diktat, mais possède également des conséquences formelles et fonde une grande cohérence, au lieu de s'épuiser en un effet momentané[48]. »

Or, parce que cette poétique de Schoenberg est indissociable de sa propre analyse du répertoire, la synthèse que permet de penser l'idée musicale apparaît d'abord résulter de son interprétation de l'exigence d'une musique *pure*, une pensée de la création musicale inspirée notamment des formes contrapuntiques de Bach et de l'idéal organique du classicisme viennois, particulièrement beethovénien. Comme le signale alors Dahlhaus, cette « unité de l'expressif et du structurel », voilà précisément ce qui se révèle problématique chez Schoenberg, « menacée […] par la possibilité de dissocier le geste de l'intervalle[49] ». En effet, tandis que le compositeur admet retenir de Bach « l'art de bâtir une œuvre entière à partir d'un élément unique », de Beethoven « l'art de la variation[50] », sa conception de la *variation*

[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*
[50] SCHOENBERG A., « Du nationalisme en musique, II », *Le Style et l'Idée*, p. 139-140.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

développante [*entwickelnde Variation* ; *developing variation*] se distingue de la notion traditionnelle du développement dans la mesure où elle prend conscience du fait que « l'identité d'un motif repose sur le contour mélodique approximatif, le caractère expressif-gestuel de celui-ci, plutôt que sur la formulation diastématique précise et son sens harmonique[51] ». Si l'on peut dire que l'intervalle n'est pas déterminant dans le processus d'expression, au sens où il peut parfaitement se voir remplacé par un autre, alors il devient en même temps évident que « la cohérence fonctionnelle tonale ne marque pas tant l'idée musicale elle-même, qu'elle ne représente plutôt l'un des moyens permettant de relier les variantes d'une seule et même idée, de sorte à obtenir l'impression d'une conséquence[52] ». Mais la sensation de complétude ou de nécessité absolue accordée par l'unité tonale au geste expressif est alors devenue suspecte, peut-on dire, au même titre que les systèmes philosophiques idéalistes, parce que dans les deux cas s'est effondré le postulat de la capacité du sujet autonome à dire l'Être, à se figurer de lui-même une totalité.

Bien que le régime atonal puisse apparaître selon le musicologue comme la « conséquence extrême[53] » des réflexions de Schoenberg sur la relation entre le motif et l'harmonie, le fait que celui-ci prive le geste expressif de sa justification formelle, de son influence structurelle, se révèle alors comme une véritable crise pour une poétique fondée justement sur la « conviction de l'incompréhensibilité d'événements musicaux isolés[54] ». Plutôt qu'une *émancipation de la dissonance*, selon l'expression consacrée par Schoenberg[55], cela semble surtout avoir pour effet de conformer la composition musicale à la conscience lukácsienne d'une vie où les choses ne sont plus « consonantes ou dissonantes », lorsque les faits apparaissent simplement « étrangers entre eux et qu'ils échappent à nos possibilités de connaissance ». En ce sens, le constat de Dahlhaus selon lequel « L'isolement se trouve être le revers de l'émancipation[56] » s'apparente dans une large mesure à ce que nous avons dit du « paradoxe des moyens d'expression » ; si les quelques

[51] DALHLAUS C., *art. cit.*, p. 173.
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*, p. 172.
[55] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 164.
[56] DAHLHAUS C., *art. cit.*, p. 172.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

remarques d'Adorno évoquées précédemment ont précisément suggéré la façon dont l'œuvre de Schoenberg semble – *naïvement* – y répondre, le musicologue ne dit pas autre chose lorsqu'il signale que

> « Les problèmes qui découlaient de l'émancipation de la dissonance, sous les conditions de la poétique musicale de Schoenberg – laquelle est dominé par la théorie de l'impossibilité à saisir ce qui est isolé –, appartiennent par conséquent, en tant que moments moteurs, à l'histoire qui a mené au dodécaphonisme[57]. »

S'il s'agit là d'une simple observation, Dahlhaus considère néanmoins cette « histoire » qui a conduit Schoenberg à formuler une réponse à la crise de la pensée musicale comme un objet d'étude à part entière qui cependant n'a pas été véritablement entrepris. Tout l'article s'entend d'ailleurs comme une introduction à celui-ci, et les dernières lignes présentent explicitement l'orientation qui selon lui devrait être adoptée :

> « Les historiens qui étudient l'histoire ayant mené au dodécaphonisme ne devraient donc pas rechercher uniquement les conditions substantielles – des complexes de douze sons ou des permutations dans les structures d'intervalles – mais également reconstituer les problèmes à la résolution desquels le dodécaphonisme a contribué, dans le cadre du système de la poétique musicale de Schoenberg. On ne saurait toutefois considérer une telle contribution comme un simple procédé que l'on pourrait décrire en quelques phrases[58]. »

Certes, le dodécaphonisme n'est pas en tant que tel l'objet de notre étude, mais cette *reconstitution des problèmes à la résolution desquels* celui-ci a contribué correspond en revanche précisément à la démarche que nous avons reconnue. Si nous choisissons de nous attacher plutôt au concept de l'idée musicale, c'est alors en soutenant qu'il n'y a pas lieu de distinguer fondamentalement entre les différents domaines de la poétique schoenbergienne. La chronologie de ses travaux est significative à cet égard : la méthode dodécaphonique, comme technique d'écriture, n'est en effet que le moment *pratique*, et personnel, de la réflexion qui s'en remet à l'idée musicale lorsqu'elle revêt une ambition théorique, celle de penser universellement la possibilité logique d'une pensée purement musicale.

[57] *Ibid.*

[58] *Ibid.*, 175.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

*

Nécessairement, cette orientation de notre approche conditionne directement la nature des sources utilisées. Comme le signale encore Dahlhaus lorsqu'il introduit l'expression de *poétique musicale*, les propos d'un compositeur sur ses propres œuvres « constituent plutôt un objet de la recherche qu'ils ne sont un préalable : ils font partie de ce matériau à partir duquel – en interaction avec l'interprétation des œuvres – la poétique musicale doit être reconstituée[59]. » Dans la mesure où nous nous intéressons prioritairement à la réflexion théorique de Schoenberg, on peut considérer même que ses écrits apparaissent ici comme le premier matériau. Parmi ceux-ci, nous nous appuyons alors inévitablement sur l'ensemble des articles figurant dans le recueil *Style and Idea*, dont la première édition fut publiée en 1950 en collaboration avec le compositeur ; les versions plus récentes ont été augmentées de quelques articles supplémentaires. Bien que nous nous référions généralement à l'édition française, il apparaît malheureusement que la traduction masque certains éléments importants, voire décisifs, par des choix de formulation qui ne reflètent pas l'usage schoenbergien d'un vocabulaire spécifique ou la récurrence de certains termes techniques. Par conséquent, comme c'est déjà le cas ci-dessus, nous traduisons nous-même les citations lorsque cela paraît nécessaire, à partir l'édition originale en langue anglaise ou des manuscrits originaux des articles en question. Dans ce cas, nous indiquons les deux références. On note à ce titre l'entreprise récemment initiée par le Arnold Schoenberg Center consistant notamment à rendre accessible en ligne de l'ensemble des manuscrits écrits du compositeur[60]. Ainsi, afin d'en simplifier l'utilisation, tous les documents d'archives écrits seront référencés par

[59] *Ibid.*, p. 168. On note par ailleurs que la définition de cette expression de *poétique musicale* fait l'objet de l'introduction de l'article. Le musicologue revendique simplement l'emploi du terme consacré par la théorie littéraire en le dégageant de l'ambition prescriptive et normative caractéristique de l'ancienne tradition de la poétique, reprenant par-là, sans le citer, le geste de Paul Valéry. La poétique musicale est entendue alors comme un effort théorique prenant pour objet « l'incarnation de principes et de catégories marqués par l'histoire, et qui fondent la pensée musicale d'un compositeur » ; sa tâche : « rendre visibles au sein d'une série de principes et de catégories qui fondent une œuvre individuelle les rapports et les relations fondamentales. » (*Ibid.*)

[60] Les manuscrits écrits de Schoenberg sont consultables via le moteur de recherche disponible à l'adresse suivante :
http://archive.schoenberg.at/writings/edit_search/transcription_search_quick.php [consulté le 17/12/2017].

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

leur numéro d'appel et le numéro de document, suivi le cas échéant du numéro de page ; par exemple sous la forme suivante : T37.06/142, p. 2[61].

À ce recueil d'articles, il convient d'ajouter parmi les principales sources de notre étude les deux travaux inachevés où se construit précisément la pensée de l'idée musicale. Le premier d'entre eux est un manuscrit écrit entre Avril et Juin 1917. Intitulé *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre*[62], il est composé de quatre parties distinctes dont chacune préfigure un futur volume ; l'étude du contrepoint et de la forme ont été respectivement poursuivies dans *Preliminary exercices in Counterpoint* et *Fundamentals of Musical Composition,* celle de l'instrumentation et de l'orchestration dans un dernier manuscrit finalement inachevé en 1951. La première partie, à laquelle nous nous intéresseront tout particulièrement, est quant à elle plus inattendue. Dans son unique traduction en langue anglaise, le terme allemand *Zusammenhang* est systématiquement rendu par *coherence*, un choix qui présente le défaut de devoir être remplacé par d'autres termes, par exemple *connections* lorsque Schoenberg emploie la forme plurielle. Tout en étant conscients de la difficulté et le risque qu'il y a à réduire une constellation de sens à un terme unique – *Zusammenhang* peut renvoyer aussi bien à cohésion, continuité, liaison, contexte, rapport, etc. –, des raisons pratiques nous y ont néanmoins contraints. Nous choisissons alors de le traduire par *relation* ; afin de prévenir une confusion avec *Beziehung* ou *Verhältnis*, nous précisons le terme employé lorsque cela paraît indispensable.

En ce qui concerne alors le second, il s'agit cette fois d'un ensemble de manuscrits rédigés sur une quinzaine d'années à partir du début des années 1920, s'inscrivant dans la suite directe de la partie *Zusammenhang* de *ZKIF*. Couramment réunis sous l'appellation de *Gedanke project*, les douze documents – ou « *Gedanke* manuscrits » – dont il se compose montrent l'élaboration progressive d'une théorie de la *présentation* [*Darstellung*] de l'idée musicale. Intitulé *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung*, le plus développé d'entre eux

[61] Cette référence est par conséquent consultable à l'adresse suivante : http://www.schoenberg.at/schriften/T37/T37_06/T37_06_A_2.jpg [consulté le 17/12/2017].

[62] SCHOENBERG A., *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre, edited and with an introduction by Severine Neff ; translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994. Comme il est d'usage, nous abrégerons désormais le titre complet de ce manuscrit par ses initiales *ZKIF*.

est rédigé entre 1934 et 1936 et représente en quelque sorte l'aboutissement – néanmoins inachevé – de l'ensemble. Il est publié pour la première fois en 1995, en langue anglaise, sous le nom *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*[63]. Signalons que pour ces deux ouvrages – *ZKIF* et *The Musical Idea* –, tous les extraits cités en français sont traduits par nous-même. Mais si le premier est publié en édition bilingue anglais/allemand – nous nous référons donc toujours à la version originale –, ce n'est pas cas en revanche pour le second ; nous traduisons donc depuis l'anglais, et nous renvoyons pour toute modification au manuscrit original allemand[64]. Toutes les citations extraites de *The Musical Idea* portent la double pagination : celle du manuscrit et de l'ouvrage édité. Par ailleurs, il est à noter que dans tous les cas où nous traduisons nous-même des propos de Schoenberg, l'attention est prioritairement accordée au choix sémantique et terminologique de l'original, quitte à ce que la formulation française en paraisse quelque peu alourdie. Nous nous conformons par-là à la position adoptée par Dika Newlin pour la première traduction anglaise des articles allemands de Schoenberg dans *Style and Idea* : « Selon le souhait de l'auteur, j'ai adhéré aussi littéralement au style original que l'usage de l'anglais le permet[65]. » Le compositeur déclarait d'ailleurs lui-même au sujet de son expression en langue anglaise : « Je n'ai pas l'intention de cacher le fait que je ne suis pas né dans cette langue et je ne veux pas parader orné des mérites stylistiques d'une autre personne[66]. » De façon générale, pour toute citation, les passages en italiques et les effets de mise en page sont de l'auteur.

Pour ce qui est du corpus musical, dans la mesure où nous n'interrogeons pas l'œuvre de Schoenberg en tant que tel mais plutôt sa pensée de la création, l'ensemble de notre étude s'articule essentiellement autour de trois œuvres dramatiques : *La Main heureuse*, *L'Échelle de Jacob* et *Moïse et Aaron*. Celles-ci apparaissent en effet particulièrement significatives de la façon dont se développe sa poétique entre la crise compositionnelle qui fait suite au premier temps de l'atonalité

[63] SCHOENBERG A., *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, *Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff*, Indiana University Press, Bloomington, 2006. Cet ouvrage sera désormais dénommé *The musical idea*.

[64] T.65.03, n°203.

[65] Schoenberg A., *Style and Idea*, « *Editor's Foreword* ».

[66] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

et l'époque de sa résolution partielle, marquée notamment par une certaine maturité dans l'emploi de la technique dodécaphonique. L'avantage que présente ces œuvres tient bien sûr au fait que le compositeur soit lui-même l'auteur de ses livrets, en plus de quelques aspects touchant à la mise en scène, et plus précisément encore à ce que ceux-ci aient systématiquement trait aux catégories qui constituent le fond spéculatif de sa réflexion, celles par exemple de l'idéal et du réel, du divin et de l'esprit, de la représentation, de la nécessité, etc. Alors même que la teneur philosophico-spirituelle des livrets paraît parfois presque excéder la valeur artistique dans ces œuvres dramatiques, la composition se trouve immédiatement confrontée à un discours qui s'apparente en quelque manière à sa propre métaphysique ; malgré une finalité certes esthétique, la pensée musicale s'y détermine concrètement vis-à-vis de celle-ci.

D'autre part, au sujet des sources secondaires, on signale que nos recherches prennent largement appui sur les travaux réalisés par la musicologie américaine à partir de la fin des années 1970, nettement favorisés par le fait que, sous la direction de Leonard Stein, l'ensemble des archives du compositeur a été conservé au Arnold Schoenberg Institute de l'université de Los Angeles USC jusqu'en 1998. Comme en témoigne la publication de *ZKIF* et *The Musical Idea*, l'abondante collection d'esquisses et de documents inachevés issus de ses différentes activités, musicales et théoriques, ont été l'objet de nombreuses contributions durant cette période. On relève particulièrement les travaux de Joseph Auner, notamment sur la genèse de *La Main heureuse*, de Jean Marie Christensen au sujet de *L'Échelle de Jacob* – entièrement ignoré des études en langue française –, ou plus récemment encore de Charlotte Cross en ce qui concerne l'idée musicale et les *Gedanke* manuscrits.

Parmi les publications récentes de la musicologie francophone, on note toutefois peu de contributions se rapportant à la question de la poétique musicale schoenbergienne ; quelques références doivent tout de même être signalées qui témoignent d'une démarche en quelque sorte apparentée à la nôtre, vis-à-vis desquelles toutefois nous devons souligner la particularité de cette étude. Une monographie de Christian Hauer tout d'abord, qui développe l'idée d'une

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

« herméneutique musicale » à partir de la figure du compositeur viennois[67]. Si notre propos concorde en plusieurs endroits avec les thèmes abordées ici – l'émancipation de la dissonance et la transfiguration, ou l'*Entrückung*, la création scénique, la notion d'espace musical –, la parution très récente de cet ouvrage ne nous a malheureusement pas permis d'en tenir compte pour notre réflexion. Il convient de préciser tout de même que l'approche choisie par celui-ci, revendiquant notamment sa filiation à l'herméneutique de Paul Ricœur, se distingue dans une large mesure de celle que nous adoptons. En effet, tandis que les événements biographiques du compositeur, les faits empiriques de sa vie personnelle, apparaissent ici comme des éléments déterminant pour éclairer la signification des œuvres, par exemple au sujet du *Quatuor à cordes* op. 10 ou du *Trio* op. 45, nous entendons quant à nous retirer plutôt des œuvres et des écrits théoriques un système poétique, selon l'expression de Dahlhaus, et à travers celui-ci une idée de la pensée musicale, de la création, laquelle ne tient pas uniquement à la personnalité historique du compositeur. Ainsi, tandis que Christian Hauer se demande « *pourquoi les choses se sont-elles passées d'une manière plutôt que d'une autre ?*[68] » – « tel est mon Graal », ajoute-t-il –, notre interrogation se formulerait plutôt ainsi : *en quoi les choses auraient-elles été les mêmes si elles s'étaient passées d'une autre manière ?*

Deux autres références, non monographiques, retiennent encore notre attention parce que malgré leur concision elles portent elles aussi sur des éléments directement liés à notre propos. La première est constituée de l'ensemble des deux articles consacrés au compositeur dans l'ouvrage en deux volumes *Théories de la composition musicale au xxe siècle* : « Arnold Schoenberg : généalogie d'une théorie musicale », et « Arnold Schoenberg : méthode de composition »[69]. Dans le premier, leur complémentarité est revendiquée comme le reflet des deux aspects *explicite* et *implicite* de la théorie schoenbergienne de la composition. À ceux-ci renvoient alors respectivement une étude historiciste de son ancrage conservateur dans la tradition

[67] HAUER C., *Traité informel d'herméneutique musicale. Comment Schoenberg est devenu Schoenberg*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2016.

[68] *Ibid.*, « Avant-propos ».

[69] HOLTMEIER L., « Arnold Schoenberg : généalogie d'une théorie musicale », DUCREUX E., « Arnold Schoenberg : méthode de composition », dans : DONIN N. et FENEYROU L. (éds.), *Théories de la composition musicale au xxe siècle*, Lyon, Symétrie, p. 23-66 et p. 165-212.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

« bourgeoise » de la théorie germanique, plus particulièrement fondée sur le *Traité d'harmonie* de 1911, puis une étude relative à la démarche progressiste du compositeur, consistant essentiellement en une présentation technique de la méthode dodécaphonique[70]. Or, si l'interdépendance de ces deux aspects de la théorie schoenbergienne de la composition musicale est donc bien affirmée, le fait que le second article cherche avant tout à *théoriser* l'emploi de la méthode dodécaphonique ne permet pas véritablement d'en prendre la pleine mesure. Certainement la remarque selon laquelle Schoenberg serait « bien plus redevable à la tradition dans sa théorie de la forme que dans sa théorie de l'harmonie[71] » paraît-elle la plus à même d'en éclairer l'unité, en témoignent les quelques commentaires sur les notions de « cohérence » et d'«intelligibilité » [*Zusammenhang* et *Faßlichkeit*], ou encore sur le rôle du motif, qu'elle permet d'introduire à partir des réflexions de Schoenberg consignées en 1917 dans *ZKIF*[72], soit entre le *Traité d'harmonie* et l'époque des premières pièces dodécaphoniques. Nous l'avons dit, avec les documents du *Gedanke project*, celles-ci sont précisément les sources à partir desquelles nous entendons justement suivre la construction d'une pensée critique de l'œuvre musicale, une théorie de la pensée musicale vis-à-vis de laquelle la méthode dodécaphonique apparaît être une application pratique.

La dernière contribution que nous retenons ici est peut-être celle qui s'apparente le plus de la perspective que nous entreprenons ; il s'agit du chapitre introductif de la récente monographie de Jean-Louis Leleu, *La Construction de l'idée musicale*, intitulé « L'"Idée musicale" comme objet de la théorie (une réflexion sur les écrits de Schönberg) »[73]. En s'appuyant plutôt sur des articles publiés en parallèle des *Gedanke* manuscrits, les quelques quinze pages de cette *réflexion* permettent au musicologue d'introduire certains des concepts fondamentaux de la pensée schoenbergienne de l'idée musicale et d'en interroger la portée compositionnelle. Cependant, bien qu'il

[70] L'auteur considère ainsi « étroites les relations entre les théories "explicites" (conservatrices) et "implicites" (progressistes). Le présente article [sera lu] en parallèle ou en complément du chapitre rédigé par Emmanuel Ducreux, qui couvre le versant "implicite", "innovant", de la théorie compositionnelle schoenbergienne. » (HOLTMEIER L., *art. cit.*, p. 25.)

[71] *Ibid.*, p. 34.

[72] *Ibid.*, p. 35-39.

[73] Leleu J.-L., « L'"Idée musicale" comme objet de la théorie (une réflexion sur les écrits de Schönberg) », dans *La Construction de l'idée musicale,* Genève, Contrechamps, 2015, p. 29-44.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

apparaît incontestablement que « la réflexion théorique à laquelle le livre ébauché [*The Musical Idea*] devrait donner sa formulation définitive coïncide, chronologiquement, avec la genèse de la technique dodécaphonique », comme nous l'avons dit déjà, nous réfutons l'idée selon laquelle elle « n'est pas séparable du souci d'établir le *bien-fondé* de cette dernière[74] ». Si l'on reconnait bien que chez Schoenberg, « réflexion théorique et travail de composition sont liées de la façon la plus intime[75] », parce que l'une et l'autre répondent à une même problématique, celle de la pensée en sons, notre travail entend au contraire démontrer une relative autonomie de la première, du moins dans son intention. Si Schoenberg rappel que ses œuvres doivent être envisagées comme des « *compositions* dodécaphoniques, et non des compositions *dodécaphoniques*[76] », il insiste par-là sur l'importance de se demander « ce que *c'est* » plutôt que « *comment* c'est *fait* ». En ce sens, si la théorie paraît bien justifier la pratique, nous croyons surtout que la crise rencontrée par cette dernière appelle une entreprise réflexive dont l'ambition ne se rapporte pas au faire dodécaphonique, mais à l'être de la composition. Jean-Louis Leleu perçoit chez Schoenberg « les éléments d'une philosophie du langage musical » le rapprochant de Wittgenstein[77] ; nous observons plutôt dans la réflexion portant sur l'idée musicale les éléments d'une philosophie de la connaissance fondée sur une logique du discours, tout particulièrement adossée à la critique kantienne.

Alors, afin de conduire les questions que l'ensemble de cette introduction nous a permis d'exposer selon la démarche que nous avons tenté de définir, le développement de notre étude se compose de huit chapitres. Les trois premiers d'entre eux concernent exclusivement les travaux de Schoenberg, ceux qui paraissent rendre explicite la façon dont la nécessité d'une réflexion théorique sur composition, comme projet d'une *Kompositionslehre*, a accompagné la révélation d'une crise dans l'expérience pratique et le consentement à s'y conformer. Pour cela, nous partirons d'abord d'une lecture de l'article « Problème d'harmonie », parce qu'il offre une vision générale des problématiques auxquelles semble répondre l'idée musicale. En

[74] *Ibid.*, p. 35.
[75] *Ibid.*, p. 25.
[76] Lettre du 27 juillet 1932 adressée à Rudolf Kolish, publiée dans : SCHOENBERG A., *Correspondance 1910-1951*, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p. 166.
[77] LELEU J.-L., *art. cit.*, p. 42.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

nous appuyant alors sur quelques-uns des manuscrits à travers lesquels celle-ci semble avoir été progressivement élaborée, nous nous interrogerons notamment sur l'intention épistémique dont témoigne son emploi. Quoique sans aucune volonté d'exhaustivité, ceux-là nous permettront néanmoins de dégager certains des concepts prédominants dans la construction d'une théorie de l'idée musicale. Dans les chapitres 2 et 3 nous reviendrons alors au fondement de la crise compositionnelle éprouvée au début des années 1910 afin de suivre le mouvement historique selon lequel Schoenberg accomplit un *retournement* poétique, un mouvement motivé dans une large mesure par une révélation religieuse, voire plutôt spirituelle, mais néanmoins tout à fait significative dans son approche compositionnelle. L'un et l'autre traitent d'une œuvre dramatique en particulier : *La Main heureuse*, tout d'abord, où se joue techniquement la question de la résignation, l'adoption d'une sobriété créatrice qui réprouve en partie l'idéal précédemment revendiqué ; *L'Échelle de Jacob* ensuite, comme l'ultime étape – inachevée – d'un projet monumental conçu d'après l'idée de « la prière de l'homme moderne ». À partir de ces observations, la seconde partie de cette étude envisage alors d'interpréter le mouvement qui s'affirme là, dans une pensée à la fois musicale, théorique et dramatique, selon une perspective plus particulièrement philosophique. En considérant notamment la culture personnelle de Schoenberg dans ce domaine, nous chercherons d'abord à souligner l'affinité du premier temps de l'atonalité avec la pensée de Schopenhauer, celle qui s'exprime notamment comme un pessimisme métaphysique ; au cours du chapitre suivant nous identifierons ce qui suggère son dépassement du point de vue schoenbergien, lequel s'entend de façon sans doute paradoxale comme un *retour* vers le kantisme. Mais dans les deux cas, il s'agit surtout de montrer que cet ancrage philosophique de la réflexion sur la création musicale ne se rapporte justement pas à l'esthétique, mais plus particulièrement à ce qui peut être pensé de la pensée elle-même, à une critique de la raison. Pour le compositeur, le modèle spéculatif de la musique chez Schopenhauer semble ainsi remis en cause par la théorie de la résignation, du saint, tandis que l'influence de Kant se mesure particulièrement dans une conception de la relation des sons envisagée selon le modèle du concept. Après avoir alors observé les signes d'une Révolution copernicienne de Schoenberg, ses effets sur la façon de concevoir la pensée musicale, la dernière partie de notre travail

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

tente de rendre explicite parmi ses propos théoriques, particulièrement ceux qui se rapportent à l'idée musicale, l'émergence d'une théorie affirmative de la composition à partir des années 1920. Sur le modèle kantien, nous observerons comme une critique de la musique pure, laquelle entreprend de penser par la logique chacun des moments de de la composition, depuis la simple relation, comme une construction des concepts, jusqu'à l'idée d'une totalité. Nous verrons dans quelle mesure cette entreprise s'accompagne à nouveau d'une évolution de la poétique schoenbergienne, sensible dans le traitement technique différencié du spéculatif entre *L'Échelle de Jacob* et *Moïse et Aaron*. Le dernier chapitre nous permettra quant à lui d'aborder ce qui relève spécifiquement de la *présentation* dans la théorie de l'idée musicale, un moment proprement esthétique, à partir duquel il semble possible de comprendre la pensée schoenbergienne comme une poétique musicale de l'allégorie.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Partie n°1

Théorisation et représentation

Sur les rivages de la musique pure

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°1

Penser la relation : l'idée musicale et ses concepts

1.1 – L'idée musicale, un « problème d'harmonie »

Dans l'article « Problèmes d'harmonie » publié en 1934, issu d'une conférence donnée en 1927 à l'*Akademie der Künste* de Berlin, Arnold Schoenberg s'étonne que personne avant lui ne se soit demandé : « qu'est-ce qui permet qu'un son puisse succéder à un autre, à un son initial ? Comment est-ce logiquement possible ?[78] » Si une telle interrogation peut *a priori* paraître anecdotique, le compositeur appelle néanmoins à en considérer sérieusement la portée :

> « La question est plus importante qu'elle ne le semble tout d'abord. Et cependant, pour autant que je sache, elle n'a jamais été posée jusqu'ici. […] Personne ne s'est jamais demandé : " Comment, après tout, puis-je relier deux sons l'un à l'autre ?" »

Si l'article se propose avant tout d'interroger les concepts de dissonance et de tonalité, leur importance paraît ainsi tout d'abord largement relativisée face à cette question de la succession ; les conflits à leur sujet se manifestent à travers toute l'histoire de la musique mais ils ne seraient encore que le « champ de bataille[79] », la partie émergée de conflits plus profonds. Il semble en ce sens que le véritable *problème d'harmonie* envisagé par Schoenberg s'entende plutôt selon l'acception première du mot grecque, au sens d'*union* ou de *jonction*. Prise en elle-même, la question porte donc avant tout sur le fait de *poser ensemble* des sons, des objets musicaux, et généralise la notion d'harmonie au problème constitutif de la *com-position*. Or, c'est là toute la singularité de la conception proposée par le compositeur, plutôt que d'envisager la question de la relation harmonique selon le degré de dissonance et l'éloignement vis-à-vis d'un ton fondamental, celle-ci se pose plus essentiellement de son point de vue en termes de « logique » :

> « Chaque succession de sons, ne serait-elle que de deux sons, pose un problème qui nécessite une résolution particulière. Mais ces sons entrent en

[78] SCHOENBERG A., « Problèmes d'harmonie », *Le Style et l'Idée*, p. 208-209.
[79] *Ibid.*, p. 207.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> relation et en contradiction entre eux et avec le rythme, plus le nombre de solutions possibles au problème est grand, plus les exigences à remplir sont complexes[80].»

Ici, la composition à proprement parler consiste alors en une structure *harmonieuse* de relations, c'est-à-dire finalement une *forme*, un ensemble au sein duquel la résolution des problèmes posés, en tant que « solution [*Lösung*][81] », ne consiste pas à les faire disparaître mais à trouver l'équilibre parmi toutes les relations. « Une idée en musique, dit alors Schoenberg, consiste essentiellement dans la relation des sons les uns avec les autres[82]. »

Lorsque cet article est publié, mais c'est déjà le cas sept ans plus tôt à l'époque de la conférence, l'idée musicale s'est imposée comme un concept central de sa réflexion, une catégorie permettant notamment de pourvoir les questions touchant à la composition musicale d'une finalité objective. Schoenberg considère par exemple que

> « Le développement de la musique, plus que celui des autres arts, est tributaire de sa technique. Une idée vraiment nouvelle, tout au moins dans le contexte de l'histoire de la musique, est difficilement pensable sans des changements importants dans la technique musicale[83]. »

En ce qui concerne alors les concepts de dissonance et de tonalité, lesquels font en ce sens partie de la *technique* – technique dont le développement apparaît donc comme le reflet d'une histoire des idées musicales –, « les phénomènes qu'ils sont amenés à recouvrir sont en constante évolution depuis l'origine de la musique. Cela, ajoute-t-il, nous oblige à les saisir de façon toujours nouvelle[84]. » Refusant ainsi toute posture dogmatique ou spéculative, il considère que l'on peut tout au plus « tenter, sans

---

[80] *Ibid.*, p. 208. [« *Jede Tonfolge geradezu, jede Folge schon von zwei Tönen wirft ein Problem auf, das eine besondere Auflösung bedingt. Je mehr aber solche Töne miteinander und mit dem Rhythmus in Beziehung und Gegensatz treten, desto größer wird die Zahl der möglichen Lösungen des Problems, desto komplizierter werden die Anforderungen, die es an die Fortsetzung stellt.* » (« *Problem der Harmonie* », *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik [1909-1950]*, Frankfurt, S. Ficher, 1976, p. 219.)]

[81] *Ibid.*

[82] *Ibid.* [« *Ein Gedanke in der Musik besteht hauptsächlich in dem Verhältnis von Tönen zueinander.* » (*Ibid.*)]

[83] *Ibid.* [« *Die Entwicklung der Musik ist mehr als die der andern Künste, von der Entwicklung ihrer Technik abhängig. Ein wahrhaft neuer Gedanke - so zeigt es wenigstens die Musikgeschichte - ist ohne bedeutende Veränderungen in der musikalischen Technik kaum zu denken.* » (*Ibid.*)]

[84] *Ibid.* [« *die Phänomene, mit denen sie zur Deckung gebracht werden sollen, sind in steter Entwicklung seit den Anfängen der Musik. Das aber zwingt, sie stets neu zu fassen.* » (*Ibid.*, p. 220.)]

prétendre à une validité éternelle, de les déterminer comme il en est de notre temps, comme il en est de la situation actuelle[85]. » Or, à cette époque justement, voilà près de vingt ans que la musique de Schoenberg est affranchie de l'unité tonale, qu'elle a émancipé la dissonance de sa résolution consonante. En reprenant de son propre *Traité d'harmonie* publié en 1911 l'explication acoustique du phénomène harmonique[86], il propose alors une conception très élargie de la tonalité, laquelle lui permet notamment de justifier qu'une écriture sans polarité puisse apparaître comme son prolongement naturel dès lors qu'elle parvient à satisfaire aux mêmes exigences compositionnelles. « Qu'il faille ou non la conserver, pour des raisons d'ordre esthétique, dépend de ce qu'on peut ou non lui substituer[87] », affirme-t-il.

Sans intention réellement polémique, mais sans refreiner une évidente partialité, il s'agit donc ici de démontrer rationnellement qu'un compositeur désireux d'inscrire sa pratique dans une exigence de nouveauté n'a aucun intérêt à s'appuyer sur la mise en œuvre d'une tonalité fonctionnelle. Il est bien évident que le fait de s'interroger ainsi sur l'utilité de l'harmonie tonale nécessite d'abord que celle-ci n'apparaisse plus comme un phénomène inhérent à la musique ; comme ce pût l'être encore quelques décennies auparavant, la question serait autrement absurde. La première opération de sa démonstration consiste à exposer comme en 1911 la réfutation du concept de dissonance en s'appuyant sur le fait que son opposition à la consonance n'est qu'une question de degrés : la relation des harmoniques les plus éloignées vis-à-vis d'un son fondamental est plus complexe, plus difficile à percevoir que celle des harmoniques les plus proches, certes, mais pas opposée en son essence. À l'aide d'exemples personnels, le compositeur défend alors l'idée d'une absence de contradiction de principe entre l'établissement d'une tonalité et l'utilisation des douze sons de la gamme chromatique, tandis que l'usage majoritaire de consonances et d'accords classés n'impliquerait pas nécessairement un ton fondamental. La dissonance étant

[85] *Ibid.* [« *Wir wollen darum lediglich versuchen, sie ohne Anspruch auf Ewigkeitsgültigkeit so zu bestimmen, wie es unserer Zeit, wie es dem gegenwärtigen Zustand entspricht.* » (*Ibid.*)]

[86] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, chap. « Consonance et dissonance », Marseille, Media Musique, 2008, p. 31-37.

[87] SCHOENBERG A., art. cit., p. 220.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

de fait exclue du débat, « la différence entre les deux méthodes tient simplement à l'accent qu'elles acceptent ou qu'elles refusent de mettre sur la tonalité[88] ».

En considérant alors que celle-ci ne serait rien de plus que « l'exploitation de possibilités naturelles, […] un artefact[89] », Schoenberg s'attaque ensuite aux raisons de cet *accent* tonal et à leur inanité. Puisqu'il permet de hiérarchiser les relations harmoniques en privilégiant les plus simples, son intérêt est avant tout pratique. L'exploitation fonctionnelle de la tonalité ne relève pas ici de la pensée en tant que telle mais d'une aide à la présentation des idées musicales et à la compréhension de leur fonction par l'auditeur ; grâce à une perception facilitée des rapports de distance et de proximité des tons à différentes échelles, ses deux principales fonctions sont conçues ainsi : « le regroupement, l'unification et l'articulation, la séparation, l'individualisation[90] ». Toute la condamnation de Schoenberg s'appuie par conséquent sur le fait que ces opérations ne sont pas exclusives à l'harmonie tonale puisque c'est également le rôle confié au travail de variation motivique : les degrés de différence et de similitude exprimés par celui-ci sont tout autant susceptibles d'articuler l'unité du discours en ses différentes sections, d'assurer – quoique de façon moins évidente – la « saisissabilité [*Faßlichkeit*][91] » de l'idée. Comme précédemment, Schoenberg considère alors que l'on peut très bien écrire de la musique se conformant strictement aux lois de l'écriture tonale mais tout à fait dénuée de sens, tandis qu'« une œuvre dont l'harmonie ne répond pas au critère d'unité, mais qui développe néanmoins ses motifs et son matériel thématique avec logique, est nécessairement à un certain point intelligible[92] ».

Par conséquent, alors que le travail motivique est intimement lié pour Schoenberg à l'expérience compositionnelle, qu'il relève pleinement de la

[88] *Ibid.*, p. 221. [« *der Unterschied zwischen beiden Arten lediglich in der Hervorhebung oder Nichthervorhebung der Tonalität* » (« *Problem der Harmonie* », p. 232.)]

[89] *Ibid.*, p. 220. [« *Es wurde gezeigt, daß die Tonalität kein Postulat natürlicher Bedingungen ist, sondern die Ausnützung natürlicher Möglichkeiten; daß sie ein Kunstprodukt ist, ein Produkt der Kunstfertigkeit*. » (*Ibid.*)]

[90] *Ibid.*, p. 215. [« *Ich erblicke in diesen beiden Funktionen: Der zusammenfassenden, vereinheitlichenden und der gliedernden, trennenden, charakterisierenden, die hauptsächlichsten Leistungen der Tonalität.* » (*Ibid.*, p. 227.)].

[91] *Ibid.*, p. 221.

[92] *Ibid.*, p. 217.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

« substance pensante [*gedanklichen Substanz*][93] » parce qu'il conduit logiquement le déploiement des relations entre les sons, l'unité tonale devient quant à elle un handicap à la pleine expression de l'idée musicale dès lors qu'elle n'est plus qu'un phénomène extérieur. De façon quelque peu hyperbolique, voici ce qu'écrivait le compositeur en 1926 :

> « Mon sens inné de la forme me fait sentir qu'en introduisant ne serait-ce qu'un seul accord parfait, je m'exposerais à des conséquences et à des développements qui n'ont pas leur place à l'intérieur de ma forme. Un accord parfait a son mot à dire sur ce qui va suivre et, rétrospectivement, sur tout ce qui a précédé ; or personne ne saurait me demander de mettre au panier tout ce que je viens d'écrire, pour la seule raison qu'un accord parfait s'est présenté sans qu'on l'attende et qu'il réclame son dû[94]. »

En ce qui concerne sa propre expérience compositionnelle, cette volonté de s'opposer radicalement aux conséquences qu'implique le sentiment tonal, aussi réduit soit celui-ci, marque de façon évidente l'évolution stylistique des *George lieder* op. 15 vis-à-vis du *Second Quatuor* op. 10. En effet, si dans ce dernier la progression interne tend vers la suspension des fonctions tonales, l'accord parfait n'en reste pas moins le centre polaire d'un univers dont il ne s'échappe jamais entièrement ; jamais en effet « l'air d'une autre planète » n'y atteint la pureté de celui que respireront les œuvres immédiatement postérieures. Ainsi, alors que le quatrième mouvement montre une émancipation tonale certainement inédite dans l'histoire de la musique occidentale, une harmonie qui s'affranchit de l'enchainement fonctionnel, on peut noter que sa structure formelle s'appuie néanmoins sur le retour vers le ton de *fa*♯ – tonique du quatuor – articulé par sa dominante *do*♯ ainsi que les tons de *do*♮ (ou *si*♯) et *ré*♭, soit les approches chromatiques de cette dernière. Par ailleurs, si la dissonance semble être traitée de plus en plus librement par l'écriture, celle-ci paraît résulter bien plus d'une distorsion de l'accord parfait que de sa véritable négation. Ainsi est-ce tout de même la loi tonale qui conduit encore le mouvement, la nécessité d'un dénouement harmonique qui permet au développement de trouver sa résolution définitive dans l'affirmation finale, et majorisée, de la tonique (cf. annexe n°1).

[93] *Ibid.*

[94] SCHOENBERG A., « Opinion ou perspicacité », *Le Style et l'Idée*, p. 203.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Par conséquent c'est plus encore avec le cycle des *Lieder* de l'opus 15, commencé avant l'achèvement du quatuor, que Schoenberg considère lui-même avoir franchi un « pas décisif[95] ». Si quelques numéros laissent subsister certaines réminiscences de l'ancien monde, sous la forme de ruines et de vestiges (cf. annexe n°2.1), on observe majoritairement un traitement de l'harmonie véritablement émancipé de la consonance, voire même de toute idée de dissonance, puisque celle-ci disparaît dans la mesure où elle ne peut plus contraindre les voix à se mouvoir selon la perspective d'une résolution (cf. annexe n°2.2). Vis-à-vis du quatuor notamment, la notion même de voix tend à devenir obsolète par endroits tant la libération du piano vis-à-vis de sa traditionnelle fonction de soutient harmonique l'autorise alors à multiplier les variations de textures, de registres, et finalement à s'émanciper même du genre de la mélodie accompagnée vers laquelle il revient néanmoins toujours (cf. annexe n°2.3). De même que pour la dissonance, la relation avec la voix se renouvèle continuellement et accroit ainsi la richesse de la polyphonie qui se joue entre eux, mais préfigure aussi parfois le rapport hétérophonique de la musique à la déclamation dans *Pierrot Lunaire*. Si Schoenberg parle alors du cycle entier comme d'un « idéal d'expression et de forme[96] », il réfute dans un article rétrospectif de 1949 l'idée d'une révolution stylistique personnelle. C'est encore au nom de la nécessité et de la situation qu'il justifie cette évolution, témoignant là encore d'une conception fondamentalement historiciste de la pensée musicale :

> « La plupart de ceux qui critiquèrent mon nouveau style furent incapables de voir dans quelle mesure je m'étais conformé aux "lois éternelles" de l'esthétique musicale, […] dans quelle mesure je les avais tout simplement adaptées aux circonstances[97]. »

Comme ici, la démarche poursuivie dans l'article « Problème d'harmonie » cherche à penser l'harmonie selon la *situation actuelle* et conduit alors Schoenberg à nier le concept d'atonalité, comme déjà à l'époque du *Traité d'harmonie*, prétextant que toute relation entre *tons* ne peut qu'être *tonale* :

> « Un morceau de musique est toujours nécessairement tonal, du fait qu'une parenté existe toujours entre un son et un autre son et qu'en conséquence

[95] Texte de présentation pour *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15, cité dans : POIRIER A., « Commentaire de l'œuvre », dans : STÜCKENSCHMIDT H.-H., *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993, p. 598.
[96] *Ibid.*
[97] SCHOENBERG A., « Comment j'ai évolué », *Le Style et l'Idée*, p. 70.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> deux sons, disposés l'un à côté de l'autre ou l'un au-dessus de l'autre, se trouvent en condition d'association perceptible[98]. »

Or, cette idée entraîne immanquablement une certaine dissolution de l'idée d'harmonie. Démise de son pouvoir fonctionnel, celle-ci se réduit en effet à une simple substance passive, un éther qui garantit seulement aux sons une certaine affinité, nécessaire à l'élaboration des idées musicales :

> « logiquement, nous ne saurions assembler que des choses qui sont en rapport, direct ou indirect, les unes avec les autres. Dans une pièce de musique, je ne puis établir une relation entre une note et, mettons, une gomme ; simplement parce qu'il n'y a aucune relation musicale entre elles[99]. »

Or, dans une conception classiquement tonale de l'œuvre, comme c'est – malgré tout – encore majoritairement le cas dans l'ensemble du *Quatuor en fa♯ mineur*, toute relation entre tons fait sens selon son rapport à la fondamentale, de telle sorte que l'idée musicale se construit nécessairement selon ce point de vue[100]. L'œuvre montre autrement un sens de l'inachèvement, voire du fragment, qui met précisément en danger son unité. Immanquablement ramenée à la tonique, l'expression du sujet se trouve alors subordonnée à un principe qui investit tout l'espace compositionnel et fait résonner dans chacune de ses sections et sous-sections – comme une aura – l'horizon de sa solution. Toute relation, en tant que question, est déjà assurée de sa réponse avant même qu'elle ne soit posée ; le doute qu'elle soulève se résorbe dans une affirmation absolue de l'unité du *moi* expressif. Mais dès lors qu'aucun accent ne cherche plus à affirmer un centre tonal, c'est au contraire la nature problématique de la relation qui marque de son empreinte les douze sons du total chromatique et l'ensemble des combinaisons pouvant s'établir entre eux, de telle sorte que le prix de la liberté se paie nécessairement par une forme de contingence ; rien ne semble plus assurer pour l'expérience le fondement universel et incontestable des liaisons que l'œuvre met en jeu, ni par conséquent le caractère clos et achevé, homogène, de son tout.

---

[98] Schoenberg A., « Problème d'harmonie », p. 219-220.

[99] *Ibid.*, p. 209.

[100] Exemplairement, Charles Rosen analyse en ce sens le rôle joué par la seconde mineure *si♭*-*si♮* dans les deux premiers mouvements de la sonate *Hammerklavier* de Beethoven, et son influence sur le rapport des tons de *si♭* majeur, *sol* majeur, *si* mineur, et *sol♭* majeur (ROSEN C., *Les sonates pour piano de Beethoven*, Paris, Gallimard, 2007, p. 285-293).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Parce que Schoenberg cherche à se montrer persuasif dans cet article, il affiche une certaine confiance dans la capacité des dissonances non résolues, des relations complexes, à devenir bientôt intelligibles pour le plus grand nombre ; la compréhension des auditeurs se conforme à l'évolution historique de la musique, de la même manière que l'on pût passer en quelques décennies seulement de Wagner à Debussy. Ainsi, dans un contexte atonal,

> « La première difficulté est ici, naturellement, de reconnaitre la faculté qu'ont les sons dissonants d'une polyphonie de se rattacher les uns aux autres ; de retrouver en eux des éléments de la forme et de structure semblable à ceux que l'on connaît déjà dans les accords simples, et aussi de ressentir leur importance et leur poids respectif, juste comme on le faisait dans l'harmonie traditionnelle[101]. »

Pourtant, cela ne répond pas tout à fait à la question posée par un tel contexte harmonique. Conformément au propos de Lukács sur la philosophie comme symptôme d'une *faille*, d'une « différence essentielle entre le moi et le monde[102] », l'étonnement du compositeur lorsqu'il relève le fait que personne avant lui ne se soit explicitement interrogé sur la possibilité logique d'une relation musicale paraît hautement significatif du fait que se soit alors révélée sa fragilité *onto-logique*. Comme on a pu l'apercevoir au sujet des *George Lieder* op. 15, l'absence d'un « accent » tonal ne rend pas tant les relations plus difficiles à saisir qu'elle ne les prive de leurs conséquences, les isole, et consume l'idée même de dissonance. Schoenberg soulève bien le problème que posent « l'homogénéité et le sens de la forme » lorsque l'on renonce à « la fonction de la tonalité ». Or, s'il admet que « cette réalisation doit être prise en charge par les autres fonctions[103] », en aucun endroit il n'évoque pourtant sa propre solution dodécaphonique. Cela tient justement au fait qu'elle soit conçue comme une « méthode » plutôt qu'un « système », « comme un outil de compositeur et non comme une simple théorie[104] », autrement dit qu'il revient à chaque compositeur, et plus encore à chaque œuvre, de déterminer singulièrement les conditions qui font de l'expression

[101] Schoenberg A., *art. cit.*, p. 222.

[102] LUKÁCS G., *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 20.

[103] Schoenberg A., *art. cit.*, p. 221. [« *Und wenn auf die Funktion der Tonalität verzichtet, auf die Einheitlichkeit und das Formgefühl in gleichem Maße aber Rücksicht genommen werden soll, so muß diese Leistung von den anderen Funktionen übernommen werden.* » (« *Problem der Harmonie* », p. 232.)]

[104] SCHOENBERG A., « La "série schoenbergienne" », *Le Style et l'Idée*, p. 161.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

un tout uniforme. Par conséquent, il est certain qu'il s'agit bien là d'un problème compositionnel, parce qu'il n'appelle pas la formulation d'une réponse définitive mais s'érige bien plutôt comme une difficulté constitutive, condition aporétique de toute pensée qui ne considère pas les choses comme allant de soi.

Cependant, la prise de conscience d'une nécessité en ce qui concerne le fait de remplacer la tonalité par quelque chose d'*autre* appel en même temps chez Schoenberg une réflexion qui excède tout à fait le domaine de la pratique. Le fait de formuler celle-ci implique en effet de penser rationnellement l'inadéquation des moyens traditionnels vis-à-vis de l'œuvre musicale, par conséquent de poser la question de sa finalité objective et celle de sa réalisation. C'est bien dans cette perspective que se développe le concept d'idée musicale. En effet, en ce sens où l'on considère que « L'effort de l'auteur vise seulement à rendre ses idées compréhensibles à l'auditeur[105] », l'œuvre n'apparaît plus comme quelque chose qui se contente simplement d'exister, qui va de soi ; c'est en lui assignant une telle fonction, celle de communiquer un contenu objectif sous la forme homogène d'un message cohérent, qu'il devient justement possible de justifier la prépondérance de la logique dans le matériau thématique, de considérer au contraire que l'unité tonale n'est pas indispensable. Alors, bien que cela excède en partie le rôle d'un compositeur, il est difficile de nommer celui à qui s'adresse cette tâche de penser en concepts ce que pense la musique en sons, et la façon dont il lui est possible de le faire. Si l'on peut parler de *théorie* dans la mesure où il s'agit d'une démarche réflexive développée à partir de la pratique, celle-ci s'en émancipe néanmoins en soulevant plus largement un questionnement d'ordre philosophique, relatif notamment à la possibilité pour un sujet de communiquer objectivement un contenu.

[105] SCHOENBERG A., *art. cit.*, p. 221. [« *Die Mühe, die sich der Autor mache, bezweckt bloß, dem Zuhörer den Gedanken verständlich zu machen.* » (*Ibid.*, p. 232.)]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

1.2 – Un traité de composition ?

a. La naissance du Gedanke project

En 2007, la musicologue américaine Charlotte Cross propose la traduction anglaise des deux seuls documents non datés des *Gedanke* manuscrits [T37.06, n°142 ; T37.06, n°143][106]. Après avoir montré que le contenu du premier relève d'une critique de l'enseignement de la composition et annonce une méthodologie nouvelle, qu'il est donc inévitablement l'un des premiers écrits relatif à l'ensemble de ce projet[107], elle s'intéresse à un détail de traduction permettant de situer le corpus vis-à-vis des différents ouvrages théoriques de Schoenberg : la différence des termes allemand *Theorie* [théorie] et *Lehre* [enseignement]. Si la production théorique et l'enseignement sont généralement appréhendés chez Schoenberg comme les « deux faces de la même pièce[108] », il conviendrait par-là d'observer une profonde unité entre le *Traité d'Harmonie* de 1911 [*Harmonielehre*], les ouvrages destinés aux élèves universitaires américains comme *Models for beginners in composition* ou *Structural fonctions of harmony*, et les manuscrits du *Gedanke project*, envisagé initialement comme matériau pour un futur « traité de composition [*Kompositionslehre*][109] ». Cross rappelle alors que le terme *Lehre* peut prendre plusieurs sens : celui d'*enseignement*, donc, mais aussi de *leçon* ou encore de *doctrine*. Si le statut des ouvrages américains est clairement allégué par le fait qu'ils aient été conçus directement en vue des cours donnés par le compositeur à l'université, l'utilisation d'un même substantif pour la *Harmonielehre* et la *Kompositionslehre* masquerait une différence de fond qui tient avant tout à l'évolution de la pensée de Schoenberg. Le *Traité d'harmonie* se rapporterait bien plus à ce qu'il aurait considéré à partir de

[106] CROSS C., « Two undated manuscripts from Schoenberg's "Gedanke" Project », *Theory and Practice*, Vol. 32, 2007, Music Theory Society of New-York, p. 153-201. Signalons que les douze *Gedanke* manuscrits ont été initialement numérotés par ordre chronologique. Non datés, les deux documents dont il est questions ici avaient été respectivement numérotés 11 et 12 ; le n°10 correspond donc en réalité au manuscrit final.

[107] Notons que le premier *Gedanke* manuscrit daté, T34.29/93, porte la date du 19 août 1923. Le document dont il est question ici – T37.06/142 – est probablement légèrement antérieur.

[108] CARPENTER P., NEFF S., « *Commentary* », dans : SCHOENBERG A., *The musical idea*, p. 9. [« *For Schoenberg teaching and theory were two sides of the same coin.* »]

[109] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, p. 3.

l'entre-deux guerres comme un *Unterricht* ; un terme qui, dans le sens plus concret d'un cours, renvoie à l'enseignement comme à une *instruction*[110].

Tout au long du manuscrit T37.06/142, en effet, le compositeur s'élève précisément contre un apprentissage traditionnel de la composition considérant le contrepoint, la forme et l'harmonie comme des disciplines autonomes. Lorsque le cours d'harmonie est élaboré indépendamment des autres disciplines, la configuration et le classement systématique des matériaux qu'il traite sont prioritairement pensés en vue de sa propre unité. Par-là, l'enseignement cherche inévitablement à se constituer en une véritable théorie [*Theorie*], une théorie de l'harmonie dont « manque le lien plus important avec les autres disciplines[111] ». À cause de l'indépendance de ces trois disciplines, « Ce sont trois objectifs différents, trois manières de procéder, et seule la pédagogie leur est commune[112] ». Si un tel apprentissage permet certainement à l'élève d'acquérir un métier, il ne conduit en aucun cas au « principe vital de l'art[113] », le seul pouvant conduire selon Schoenberg à une véritable *Kompositionslehre*.

Au début du *Traité d'harmonie*, on note que c'est justement la forme d'enseignement critiquée ici qu'il se félicite d'avoir atteinte. Le chapitre « Théorie ou système de représentation » s'achève ainsi par ces mots : « Je m'estimerais bien satisfait et serais fier de pouvoir dire alors – paraphrasant ainsi un mot célèbre – "J'ai appris aux élèves de composition une mauvaise esthétique mais leur ai apporté en échange un bon métier."[114] » Quelques lignes plus haut, il préconisait déjà

> « que l'on s'en tienne à une méthode d'apprentissage [*Lehrmethode*], à un système de représentation dont l'organisation peut avoir un sens et un but par rapport à la pédagogie recherchée, […] mais en aucun cas [le propos] ne prétendra jeter une lueur quelconque sur les gisements fondamentaux inhérents à l'objet représenté[115] ».

---

[110] CROSS C., *art. cit.*, p. 162-163.

[111] Schoenberg A., T37.06/142, p. 1. [« *Aber sie bleibt eine Theorie der Harmonie, der die wichtigste Verbindung mit den anderen Disziplinen fehlt.* »]

[112] *Ibid.*, p. 4. [« *Das sind drei verschiedene Ziele, drei verschiedene Methoden des Vorgehns und gemeinsam bleibt nur dir Pädagogik*. »]

[113] *Ibid.*, p. 5. [« *das Lebensprinzip der Kunst* ».]

[114] SCHOENBERG A. *Traité d'harmonie*, p. 23-24.

[115] *Ibid.*, p. 23.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Le renversement qui caractérise alors le projet de recherche entamé dans les années 1920 est extrêmement clair lorsque Schoenberg estime, toujours dans le manuscrit T37.06/142, que

> « la pure description de caractéristiques formelles et leur arrangement systématique ne devrait pas être désignée comme une étude de composition, [qu'] elle peut tout au plus servir d'étape préliminaire à l'extraction des lois[116] ».

Par ailleurs, s'il est donc avant tout question d'enseignement, il paraît également évident que la portée de cette réflexion dépasse largement un cadre strictement pédagogique lorsque Schoenberg conçoit qu'il manque « une réflexion uniforme procédant à partir de l'essence », et que « le but de cet essai devrait être d'établir l'uniformité de l'étude [*Lehre*] par cette manière[117] ». La *Lehre* dont il est désormais question ne semble plus tant se rapporter à une méthode d'enseignement qu'à une nouvelle façon d'envisager et d'observer la création musicale – voire plus généralement artistique –, donc également de l'étudier, de la penser[118].

Comme le souligne encore Charlotte Cross, la différence de ces deux démarches est aussi apparente dans le corpus des œuvres sur lesquels le compositeur s'appuie dans la *Harmonielehre* et dans les *Gedanke* manuscrits[119]. Le traité de 1911 est ainsi prioritairement conçu d'après l'observation du grand répertoire allemand allant de Bach au début du xxe siècle. Il y est en effet surtout question d'écriture tonale, et même si Schoenberg conteste par ailleurs l'existence d'une musique pouvant être qualifiée d'atonale, il stipule explicitement qu'il ne traitera pas ici des « formes qui apparaissent déjà sûrement dans les œuvres modernes mais dont l'utilisation y est fondamentalement différente de celle qui devrait en être faite ici[120] ». En revanche,

---

[116] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, p. 4. [« […] *die blosse Beschreibung der Formenmerkmale und ihre systematische Anordnung nicht als Kompositionslehre zu bezeichnen ist, sondern höchstens als Vorstufe zur Extraktion […] Gesetze dienen kann.* »]

[117] *Ibid.* [« *Es fehlt wie gesagt einer einheitlichen vom Wesen ausgehenden Betrachtung* » ; « *es soll Zweck dieses Versuches sein, durch eine solche die Einheitlichkeit der Lehre herzustellen* ».]

[118] Schoenberg y fait notamment référence en 1926 dans l'article « Opinion ou perspicacité », en évoquant « les principes et méthodes d'observation exposés dans mon ouvrage intitulé *Der musikalishe Gedanke und seine Darstellung*, auquel je travaille depuis longtemps. » (« Opinion ou perspicacité », Le *Style et l'Idée*, p. 201)

[119] CROSS C., *art. cit.*, p. 162.

[120] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 466.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

la recherche annoncée dans le manuscrit T37.06/142 ne connaît pas cette restriction dès lors qu'il s'agit d'une

> « recherche des causes premières et des principes fondamentaux de notre pensée musicale, uniquement en relation à la composition musicale et seulement dans la mesure où cela peut être reconnu dans ce qui a été créé jusqu'aujourd'hui[121]. »

Ainsi, alors qu'en 1911 Schoenberg excluait de son traité les considérations harmoniques issues entre autres de ses propres compositions les plus récentes, si ce n'est dans quelques digressions et avec méfiance, la formulation dans les années 1920 d'un projet de *Kompositionslehre* adopte une posture plus universelle – une recherche de principes fondamentaux dépasse inévitablement toute notion de genre, de style ou d'époque –, et en même temps plus personnelle dans la mesure où la réflexion accompagne et tient compte des propres avancées compositionnelles de l'auteur.

Il tout à fait significatif de constater que les premiers manuscrits se rapportant à ce projet – donc dès 1923 au plus tard – soient strictement contemporains des premières pièces écrites selon la méthode dodécaphonique, méthode dont l'enjeu premier, rappelons-le, est né selon Schoenberg du

> « besoin inconscient de mettre en œuvre des ressources nouvelles dans un esprit indépendant, d'en arracher des possibilités de construction de formes neuves, de produire par leur seul moyen […] une présentation ramassée, intelligible et féconde des idées musicales[122] ».

Sans que cela paraisse systématique, plusieurs manuscrits rapprochent explicitement la composition dodécaphonique de ce qui paraît alors être nouvelle méthode d'observation, en ce sens que l'une et l'autre font de l'idée musicale le centre de leur activité respective. Titré « Sur : la présentation de l'idée », le manuscrit du 12 Novembre 1925 s'achève sur l'affirmation suivante : « c'est toujours la tâche des compositeurs que de réduire tout ce qu'ils ont à dire […] à ce "dénominateur

[121] SCHOENBERG A., manuscrit T37.0/142, p. R5. [« *die Erforschung der Grundursachen und Grundprinzipien unseres musikalischen Denkens, und nur in Bezug auf die musikalische Komposition und das nur so weit es sich aus bisher Geschaffenem erkennen lässt* ».]

[122] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons » [1923], *Le Style et l'Idée*, p. 155.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

commun"[123] ». Quelques lignes plus haut, il vantait précisément les mérites d'une méthode de composition grâce à laquelle « aucune autre relation que celles fournies par la *Grundgestalt* ne peut intervenir. […] La présentation de l'idée utilise exclusivement ce matériau[124] ». Il serait toutefois réducteur de voir dans ces deux méthodes une interdépendance telle qu'elle devrait conduire à considérer la composition dodécaphonique comme une simple application des réflexions esquissées ici, et inversement la *Kompositionslehre* comme une tentative pour justifier théoriquement les œuvres nouvellement créées. La distinction paraît manifeste pour Schoenberg, par exemple lorsqu'il se demande un manuscrit de 1929 :

> « Qu'est-ce que l'idée (l'Idée) d'une pièce de musique ? […] Ou la relative : Quelle est l'inspiration du compositeur ? Et : Qu'est-ce que l'inspiration, qu'est-ce que la réalisation ; la réalisation est-elle aussi l'inspiration et jusqu'à quel point ? Ou bien : comment les œuvres individuelles (idées, inspirations) d'un compositeur se rapportent-elles les unes aux autres, à savoir : constituent-elles une unité ? […] répondre en partie à de telles questions n'est probablement pas la tâche du musicien qui, en tant que musicien, pourrait tout au plus y contribuer par des expériences symptomatiques[125]. »

Entre le compositeur et le théoricien, entre la « méthode de composition avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux » et la « réflexion uniforme procédant à partir de l'essence », nous voyons bien deux activités parallèles, deux pensées qui *en* musique ou *sur* la musique, à l'aide de sons ou de concepts, se rapportent donc l'une et l'autre à l'idée musicale mais de façon néanmoins indépendante, selon une finalité qui leur reste propre.

En ce qui concerne alors le statut d'un projet de *Kompositionslehre* pour Schoenberg durant l'entre-deux guerres – statut qui, en l'absence d'achèvement

---

[123] SCHOENBERG A., manuscrit T35.02/96, p. 3. [« […] *es ist stets Aufgabe des Komponisten, alles was er zu sagen hat gleichsam auf diesen „gemeinsamen Nenner" zu bringen.* »]

[124] *Ibid.* [« […] *es können niemals andere Verhältnisse auftreten, als die durch die Grundgestalt gegebenen.* […] *Die Darstellung des Gedankens benützt ausschließlich dieses Material* ».]

[125] Schoenberg A., manuscrit T37.08/147, p. 4-5. [« *Was ist der Gedanke (die Idee) eines Tonstückes? […]Oder die verwandte: Welches ist der Einfall des Komponisten? Und: Was ist Einfall, was Ausführung; ist Ausführung auch Einfall und inwiefern? Oder: Wie verhalten sich die einzelnen Werke (Gedanken, Einfälle) eines Komponisten zueinander, nämlich: Bilden sie eine Einheit? […] die Beantwortung zum Teil solcher Fragen wahrscheinlich nicht Aufgabe eines Musikers ist, der, als Musiker wenigstens, höchstens symptomatische Erfahrungen beisteuern könnte.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

échoit à l'ensemble des *Gedanke manuscripts* –, une citation extraite du *Traité d'harmonie* semble significative :

> « La mise en place de l'enseignement [*Lehre*] peut être une fin en soi. Sans s'adresser à un véritable élève, il peut parler à un élève imaginaire. Peut-être que ce dernier n'est qu'une projection du maître [*des Lehrers*]. C'est à lui-même que le maître se parle lorsqu'il s'adresse à l'élève. "À travers toi c'est à moi seul que je parle." Il se fait un cours à lui-même [*unterrichtet sich selbst*], il est tout à la fois le maître et l'élève[126]. »

La finalité visée par Schoenberg lorsqu'il commence à rédiger ces manuscrits reste certes ambigüe. Néanmoins, s'il s'agit d'une *Lehre* au sens fort telle qu'elle s'y trouve justement définie en opposition à un usage moins réfléchi du terme, l'enseignement dont il est question ne semble pas tant destiné à la formation de véritables élèves qu'à éclairer – à la lanterne – la pratique d'un compositeur-type. Les différentes ébauches de ce cours de composition se gardent en effet singulièrement de conseils ou de recommandations techniques et pratiques, de considérations immédiatement applicables qui constitueraient le *savoir d'artisan* revendiqué en 1911. Bien plutôt, elles marquent une posture de recherche, une enquête, voire une quête, devant mener aux principes mêmes de la « création »[127]. Une note de 1929 témoigne du mystère qui entoure alors l'idée musicale, très similaire à la façon Schoenberg s'interroge au sujet de la succession des sons dans « Problème d'harmonie » : « La question "Qu'est-ce qu'une idée musicale" n'a pas encore trouvé de réponse – à supposer même qu'elle ait déjà été posée[128]. » Toutefois, il n'y a pas ici de réponse : « Je pensais que cette fois je pourrais le dire clairement, aussi clair que je l'ai eu aujourd'hui. Donc je dois encore attendre[129]. » L'idée musicale apparaît manifestement comme la clé de l'observation de toute œuvre, et le fond de la composition musicale. « Les phénomènes variés qui se présentent, dit Schoenberg,

[126] *Traité d'harmonie*, p. 556-557.

[127] « Un créateur a la vision de quelque chose qui n'existait pas avant sa vision. Et un créateur a le pouvoir de donner corps à sa vision, de l'amener à la vie. » (« La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 163)

[128] SCHOENBERG A., manuscrit T37.08/148. [« *Die Frage: was ist ein musikalischer Gedanke, ist bisher, wenn überhaupt schon gestellt, so gewiß mindestens noch nicht beantwortet worden.* »]

[129] *Ibid.* [« *Ich hatte geglaubt, dass diesmal klar sagen zu können, so klar hatte ich es heute vor mir. Ich muss also noch warten.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

ont toujours le même objectif : présenter l'idée musicale[130]. » En faisant de celle-ci une valeur suprême de la composition, l'enseignement de la composition évite alors de se perdre en un relevé descriptif des caractéristiques extrinsèques des œuvres. C'est bien plutôt à partir de l'essence, par la découverte d'un « principe fondamental » que « les caractéristiques tombent à leur place par elles-mêmes, comme témoins de la pertinence, de la connaissance[131]. »

b. La question du *Zusammenhang*

À l'image toutefois de la méthode d'écriture dodécaphonique, ce projet ne s'est pas révélé spontanément. Son impulsion première semble ainsi apparaître pour la première fois au moment même de la rédaction du *Traité d'harmonie*. Dans le chapitre « Théorie ou système de représentation » évoqué plus haut, le compositeur se félicite comme nous l'avons vu d'avoir produit un cours concret répondant aux besoins de véritables élèves en harmonie. S'il avoue n'avoir pu échapper entièrement à un penchant vers la systématisation par ailleurs critiqué, il estime être au moins parvenu à « échapper à un piège : celui de ces exceptions que l'on doit parfois concéder[132] ». Toutefois, il ne laisse pas moins entendre qu'il ne s'agit là que d'une étape intermédiaire bientôt dépassée, rendue presque superficielle par une entreprise qui laisse voir cette fois une véritable ambition de totalité à l'égard de la nature de la musique :

> « Je montrerai comment, à brève échéance, ce système ne suffira plus, comment il devra être brisé et reconstitué à partir des éléments d'un second système (mais qui lui n'en est pas un) englobant tant bien que mal la plupart des éléments connus. Mais ce nouveau système devra cependant être bien autre chose ! En effet, un véritable système devrait surtout se fonder sur des principes correspondant à tous les événements possibles ou, mieux encore, au nombre exact d'événements qui existent en réalité, ni plus ni moins. De tels principes s'identifient aux lois de la nature. Et seuls ces principes-là, qui ne souffrent aucune exception et partagent avec les lois naturelles cette qualité commune de valeur absolue, pourraient – eux – revendiquer le droit au critère[133]. »

[130] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, insert p. 3. [« […] *die immer denselben Zweck haben: musikalischen Gedanken darzustellen* ».]

[131] *Ibid.*, p. R5. [« *Ganz anders jedoch verhält es sich sobald die Grundursache, das Grundprinzip, aufgefunden ist: dann ordnen sich die Merkmale von selbst als Zeugen der Richtigkeit, der Erkenntnis.* »]

[132] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 22-23.

[133] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Le germe du projet de *Kompositionslehre* se poursuit en 1917, six ans après le *Traité d'harmonie*, lorsque Schoenberg entreprend au mois d'Avril un second travail théorique parallèlement à l'activité pédagogique qu'il mène au sein de l'école dirigée par Eugénie Schwarzwald, réformatrice de l'enseignement musical et par ailleurs fervente admiratrice du compositeur[134]. Nous l'avons évoqué en introduction, le manuscrit est aujourd'hui connu sous le nom de *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*[135]. S'il est laissé inachevé après un mois de travail seulement – Schoenberg débute alors la composition de l'oratorio *L'Échelle de Jacob* puis devient immédiatement après soldat réserviste pour l'armée autrichienne –, on note que sa première partie est pensée comme une « théorie de la relation [*Lehre vom Zusammenhang*] » devant permettre de dépasser l'empirisme des « instructions [*Anweisungen*] » qui, selon Schoenberg, composent traditionnellement l'enseignement de la composition[136]. De loin la partie la plus développée, cette étude conduit directement aux *Gedanke* manuscrits[137]. Dès les paragraphes introductifs, la finalité de cette singulière *Lehre* est en effet présentée ainsi :

> « *Quelles sont les relations* [Zusammenhang] *entre les sons, les harmonies et les rythmes en tant qu'elles permettent de créer une forme musicale ?* La mise en place de telles relations [*Zusammenhang*] doit conduire à la connaissance de principes de création de formes.[138] »

[134] STUCKENSCHMIDT H.-H., *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993, p. 260 et 268.

[135] Notons que dans la célèbre biographie du compositeur de H.-H. Stuckenschmidt nous ne trouvons qu'une mention très brève de cet ouvrage : « à la mi-avril, il prit des notes sur l'art de composer. » (*Ibid.*, p. 263)

[136] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 6.

[137] Dans une lettre adressée à Vassily Kandinsky, Schoenberg indique de façon quelque peu surprenante qu'il projette un *Traité de la cohérence musicale* – « un petit ouvrage théorique » –, parallèlement à un « traité de composition » (lettre du 20 juillet 1922 publiée dans : ALBÉRA P. (dir.), *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky : Correspondances*, *textes*, Genève, Contrechamps, 1995, p.190). Deux ans plus tard, il modifie néanmoins ses projets en réaffirmant l'unité de ces deux travaux : « J'ai fait quelques découvertes qui m'obligent à réviser mon petit ouvrage intitulé *La théorie de la cohésion musicale* en lui donnant le titre plus ambitieux : *Les lois de la composition musicale* » (« Pour mon cinquantième anniversaire », *Le Style et l'idée*, p. 12). Dans ces deux citations, les termes « cohérence » et « cohésion » traduisent l'allemand *Zusammenhang* que nous avons choisi de rendre par « relation ». Nous avons néanmoins tenu à respecter ici les choix de traduction des ouvrages cités.

[138] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 6. [« Welches sind die Zusammenhäng zwischen Tönen {,} Harmonien und Rhyt{h}men sofern diese eine musikalische Form bilden sollen{?*} Die Aufstellung der Zusammenhänge wird zur Erkenntnis der formbildenden Prinzipien führen.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

C'est à nouveau ce qui est précisé quelques pages plus loin – « *Par quels moyens les sons d'une suite de notes entrent-ils en relation les uns avec les autres ?* » –, puis encore élargi et approfondi : « *Comment les phrases qui partagent une suite de sons sont-elles liées entre elles ainsi qu'avec les espaces qui les accompagnent (harmonie etc.) ? Et en ce qui concerne les phrases d'une période d'un mouvement ? Et les mouvements entre eux ? etc.*[139] » Dès 1917 la question de la relation des sons prend donc forme, celle qui sera formulée encore en 1934, et apparaît comme le point de départ d'une véritable *Kompositionslehre* telle qu'elle sera annoncée dans le manuscrit T37.06/142, c'est-à-dire, on l'a dit, comme une « recherche des causes premières et des principes fondamentaux de notre pensée musicale[140] ».

Parmi les derniers ajouts du manuscrit, l'esquisse d'un plan montre que cette *Lehre* portant sur la relation [*Zusammenhang*] est elle-même envisagée en quatre parties. Dans la seconde, Schoenberg expose un modèle dont sa pensée restera marquée par la suite, distinguant dans « l'Idée d'une pièce de musique » ce qui relève d'une part de la « conception », et de l'autre de la « présentation ». D'après les titres envisagés, la différence essentielle de ces deux perspectives tient à ce que la première envisage l'idée de façon « purement matérielle » là où la seconde la pense comme « logique ». Dans les deux cas, l'Idée relève ensuite d'un moment « psychologique » et d'un autre « métaphysique ». Les deux points suivants de cette ébauche de plan maintiennent et précisent alors la différence en prévoyant de montrer que : « La conception ne requiert pas la logique » tandis que « La présentation requiert la logique[141] ». Notons que si Schoenberg parle bien ici de l'Idée d'une pièce musicale [*die Idee eines Tonstückes*], il ne s'agit pas à parler du concept d'idée musicale [*musikalische Gedanke*] tel qu'il sera systématisé par la suite. Ce dernier apparaît néanmoins, et ce dès les toutes premières parties écrites de *ZKIF*. À la fois au singulier et au pluriel, son emploi reflète dès ici toute l'ambiguïté qu'il conservera par la suite : une idée, musicale ou autre, peut désigner aussi bien

[139] *Ibid.*, p. 16-17. [« *Wodurch stehen die Töne einer Tonfolge miteinander im Zusammenhang*? […] *Wie die Phrasen einer Periode eines Satzes? Wie die Sätze untereinander?* […] *Wie hängen die eine Tonfolge teilenden Phrasen untereinander und mit den sie begleitenden Raumen (Harmonie etc) zusammen? Wie die Phrasen einer Periode eines Satzes? Wie die Sätze untereinander? u.s.w*»]

[140] SCHOENBERG A., T37.06/142, p. 5.

[141] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 4-6. Schéma reporté en annexe (cf. annexe n°3).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'ensemble d'une forme, c'est-à-dire la synthèse complète de toutes ses parties, de ses concepts, aussi bien que les parties elles-mêmes dont l'ensemble se compose. À ce titre, la question de l'idée musicale, en tant que *pensée* musicale, se pose aussi bien au sujet du tout, de l'unité organique de la forme, qu'à la possibilité logique d'associer entre eux les différents éléments dont elle se compose.

1.3 – De la relation au discours – vers l'idée musicale

a. Saisissabilité et présentation

Ne serait-ce que par le pathos avec lequel Schoenberg formule ses attentes au sujet d'une *Kompositionslehre* dans le manuscrit T37.06/142, une recherche des « lois éternelles [*ewige Gesetze*][142] », sa démarche peut sembler relever dans ces écrits conduisant vers *The Musical Idea* d'une pure exaltation spéculative quelque peu naïve, tout à fait déconnectée des problèmes touchant concrètement à la composition musicale. Pourtant, la question de la relation le conduit en même temps à développer dès *ZKIF*, puis à nouveau dans les *Gedanke* manuscrits, une réflexion sur l'intelligibilité, sur l'exigence de l'écriture vis-à-vis des conditions d'écoute de l'auditeur et de ses capacités potentielles de réception ; un thème qui rend manifeste le fait que l'œuvre soit envisagée comme un message soumis à un impératif communicationnel. En 1917, cela ressort particulièrement d'un petit essai rédigé pour *ZKIF* traitant spécifiquement de la compréhension ; nous traduisons ci-dessous le second des trois paragraphes :

> Si quelqu'un doit comprendre ce qu'un autre lui dit, la première condition, c'est que le locuteur utilise pour sa présentation des signes ou des moyens d'expression connus de l'auditeur ; par exemple, les mots d'une langue qui lui est familière. Et le premier degré de compréhension commence là où l'auditeur reconnaît des mots familiers. Mais de plus, ces mots doivent se succéder les uns aux autres selon un ordre et un contexte [*Zusammenhang*] requis par l'usage. Toutefois, en dehors des écarts qui doivent être justifiés, les concepts et les significations de ces mots doivent être mis en relation de manière usuelle (il serait inconcevable – on peut ici faire abstraction des dadaïstes – de dire : la solution saline hurle de rides très incurvées). Et ainsi de suite jusqu'à l'idée [*zum Gedanken*], qui une fois encore ne peut être

[142] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, p. 2.

> comprise que si l'on peut reconnaître que ses parties individuelles sont identiques ou ressemblent à ce qui est familier[143].

On retrouve ces idées dans une autre tentative de planification de l'idée de relation [*Zusammenhang*], laquelle introduit notamment un nouveau concept de *Faßlichkeit* que nous traduisons par *saisissabilité*. Comme précédemment, les titres prévus prennent la forme d'assertions que Schoenberg envisage de développer. Par exemple : « La relation est ce qui combine les phénomènes individuels en *formes* » ; « L'exploitation artistique de la relation vise la *saisissabilité* » ; « Le *degré de saisissabilité* dépend du type et du nombre de relations utilisées » ; « La relation musicale est fondée sur les caractéristiques du matériau ainsi que sur les caractéristiques physiques et psychologiques de l'auditeur[144] ».

Si les *Gedanke* manuscrits ne reprennent pas immédiatement ces concepts de *Zusammenhang* et de *Faßlichkeit*, Schoenberg poursuit néanmoins la discussion entamée en 1917 à leur propos dans *The Musical Idea*, dernier document du *Gedanke project*, dans deux sections respectivement intitulées « Les Lois de la relation musicale » et « Lois de la saisissabilité »[145]. Dans ce dernier, le compositeur déclare notamment que « chaque idée doit être présentée de telle sorte que le *pouvoir de saisi* de l'auditeur [*Auffassungsvermögen*] puisse la suivre », avant de décliner cette assertion – non sans évoquer les Tables de la Loi – en vingt-trois points qui sont donc autant de *lois de la saisissabilité*. Parmi celles-ci, relevons par exemple : « I. Ce qui est énoncé une seule fois ne peut être saisi comme étant important » ; « VI. La présentation de l'idée devra s'adapter au *pouvoir de saisi* de l'auditeur visé » ;

---

[143] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 12-14. [« *Wenn ein Mensch verstehen soll, was ein anderer zu ihm spricht, so ist die erste Voraussetzung dafür, dass der Sprechende der Sprechende {sic} sich zur Darstellung solcher Zeichen oder Ausdrucksmittel bedient, die dem ersteren bekannt sind, z. Bsp. also die Wörter einer ihm bekannten Sprache. Und der erste Grad des Verstehens tritt hier ein, indem der Zuhörer die bekannten Wörter erkennt. Es müssen nun aber weiterhin auch diese Wörter in einer solchen Reihenfolge und einem solchen Zusammenhang einander folgen, wie es der Sprachgebrauch verlangt. Aber auch die Begriffe und Bedeutungen dieser Wörter müssen — Abweichungen müssten sonst erläutert werden— auf bekannte Art in Beziehung gesetzt sein (es wäre — vom Dadaisten darf man hier wohl absehen—z.Bp undenkbar zu sagen: das Kochsalz schreit in hochgeschwungenen Runzeln). Und so geht es weiter{,} bis zum Gedanken, welcher wieder erst verstanden werden kann, wenn erkennbar ist, dass seine einzelnen Teile Bekanntem ähneln oder gleichen.* »]

[144] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 9. [« *Der Zshg ist das, was die Einzelerscheinungen zu* Formen *verbindet* » ; « *Die künstlerische Ausnützung des Zshgs zielt auf Fasslichkeit ab*» ; « *Der musikalische Zshg. basiert auf den Eigenschaften des Materials und den physischen und psychischen {Eigenschaften} des Aufnehmenden.* »]

[145] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [55, 56, 67, 68, 68a, 73 ; 65, 66, 133-143], p. 111-125. [« *Gesetze der Faßlichkeit* » ; « *Die Gesetze des musikalischen Zusammenhangs* »]

« XVI. L'importance d'une figure [*Gestalt*] etc. sera révélée par la répétition. » ; « XVII. Le principe de la musique homophonique est la "variation développante", celui de la musique contrapuntique est le "déroulement". Ces deux principes sont en accord avec les lois de la saisissabilité. » ; « XVIII. Dans l'intérêt de la saisissabilité, les éléments responsables de la relation devront nécessairement apparaître de façon suffisamment claire[146]. »

Parallèlement à la saisissabilité, la réflexion de Schoenberg sur la relation se développe plutôt à partir des *Gedanke* manuscrits autour du concept de présentation [*Darstellung*]. Celui-ci est central dans *The Musical Idea*, lequel est simplement entendu d'ailleurs comme un traité de présentation de l'idée musicale – « On montrera ici comment une idée est présentée[147] », écrit le compositeur en préface. Cette notion de présentation paraît émerger chez Schoenberg d'une comparaison entre l'art et la science prenant pour point de départ le fait qu'il s'agit dans un cas comme dans l'autre de présenter des idées. En ce sens, si la *Faßlichkeit* pense la visée communicationnelle de l'idée musicale, la *Darstellung* se rapporte quant à elle au contenu même de cette communication. Dans un bref *Gedanke* manuscrit daté du 19 août 1923, le compositeur envisage ainsi la présentation artistique des idées par rapport à une procédure scientifique. Selon lui :

> « La science s'applique à épuiser la présentation de ses idées, de sorte qu'aucune question ne reste sans réponse. L'art, en revanche, se contente d'une présentation variée de laquelle l'idée émerge sans ambiguïté, mais sans qu'elle n'ait à être directement prononcée[148]. »

---

[146] L'importance de ce concept pour la pensée schoenbergienne de l'idée musicale transparaît encore dans les mots de Webern lors de ses conférences *Les chemins vers la nouvelle musique* données à la même époque. Ainsi le 15 janvier 1932 : « En vérité, l'homme ne peut exister autrement que dans la mesure où il s'exprime. La musique le fait à travers des idées musicales. Je veux dire quelque chose et il va de soi que je m'efforce de l'exprimer de telle façon que les autres le comprennent. Schönberg utilise le terme merveilleux de "compréhensibilité" [*Faßlichkeit*]. De manière générale, la compréhensibilité est la loi suprême. Il faut qu'il y ait une cohérence [*Zusammenhang*]. » Le 7 mars 1933 encore : « Si je veux communiquer quelque chose, aussitôt s'impose la nécessité d'être *intelligible*. […] Nous avons pour cela un terme précis : la *compréhensibilité*. Le principe suprême de toute présentation d'une idée est la loi de la compréhensibilité. Il est clair que cela doit être la loi suprême. Que faut-il pour qu'une idée musicale soit compréhensible ? Voyez-vous, tout ce qui s'est passé aux diverses époques vise cet unique but. » (WEBERN A., *Le chemin de la nouvelle musique et autres écrits*, Genève, Contrechamps, 2008, p. 34, 60)

[147] Schoenberg A., *The Musical Idea*, [153], p. 89. [« *It will be shown here how an idea is presented* ».]

[148] SCHOENBERG A., manuscript T34.29/93, p. 1. On Remarque que le titre du manuscrit, « Présentation des idées [*Darstellung des Gedankens*] », ne restreint pas le propos sur les idées au domaine musical. [« *Die Wissenschaft ist bestrebt, ihre Gedanken erschöpfend und so darzustellen, dass keine Frage unbeanwortet*

On note alors une profonde affinité entre cette façon d'envisager la présentation de l'idée et l'écriture polyphonique lorsqu'il explique dans ce même document que « Dans le contrepoint la question n'est pas tant la combinaison en tant que telle (elle n'est pas une fin en soi) qu'une présentation variée de l'idée[149] ». Par-là, les pièces polyphoniques apparaissent comme une succession de cas de figures, de relations possibles entre différentes formes du sujet, qui reflètent les propriétés structurelles par lesquelles se définit – quoi que de façon nécessairement incomplète – l'idée musicale. Dans un paragraphe consacré au « style contrapuntique-polyphonique » de la présentation, le *Gedanke* manuscrit immédiatement postérieur signale alors que « Toutes les formes qui apparaissent dans le cours de la pièce sont déjà contenues, constituées ou présentes dans la forme fondamentale, ou partiellement déterminées par ses possibilités[150] ». Essentielle à la méthode dodécaphonique, pour laquelle la forme fondamentale n'est autre que la série, cette même idée est encore précisée en 1931 dans l'article « Le contrepoint linéaire ». Après avoir comparé l'écriture contrapuntique à des « équations diophantiennes à plusieurs solutions », Schoenberg affirme en effet vouloir :

> « aboutir à cette vérité que "tout ce qui peut arriver dans un morceau de musique n'est autre que la perpétuelle remise en forme d'une forme fondamentale [*Grundgestalt*]". Ou, en d'autres mots, qu'il n'y a rien dans un morceau de musique qui ne soit tiré du sujet. Ou, plus nettement encore, qu'il n'y a rien d'autre que le sujet. Toutes les évolutions possibles d'un morceau de musique sont en germe dans son thème ; elles y sont prévues, prédites, envisagées, ménagées, préfigurées. Je vois un morceau de musique comme un livre d'images qui n'expose que les variations d'une même idée fondamentale[151].»

Il faut bien signaler que le sujet n'est pas entendu comme l'idée. On comprend là que la présentation musicale ne consiste pas à faire entendre l'idée *en elle-même*, à la donner objectivement, mais à la présenter au moyen de ces configurations sonores

---

bleibt. Die Kunst dagegen begnügt sich mit einer vielseitigen aus welcher der Gedanke sich unzweideutig emporhebt, ohne dass er jedoch direkt ausgesprochen sein muss. »]

[149] *Ibid.* [« *Im Kontrapunkt handelt es sich keineswegs so sehr um die Kombination an sich […] als vielmehr um eine solche vielseitige Darstellung des Gedankens*. »]

[150] SCHOENBERG A., manuscript T37.08, p. 5. [« […] *alle im Laufe des Stückes erscheinenden Gestalten in dieser Grundgestalt bereits enthalten, ausgebildet, vorhanden oder teilweise ihrer Möglichkeit nach bestimmt sind.* »]

[151] SCHOENBERG A., « Le contrepoint linéaire », *Le Style et l'Idée*, p. 225-226.

autorisées par sa forme logique. Au-delà même de la méthode dodécaphonique ou du contrepoint, c'est donc toujours la relation qui domine ici une poétique musicale considérant plus les rapports qui se définissent entre les objets d'une composition que ces objets eux-mêmes. Cela apparaît de façon manifeste lorsque Schoenberg évoque en 1949 une progression mélodique de sa propre *Symphonie de chambre* op. 9, et loue comme un « miracle » le fait qu'y soit « dévoilée la parenté jusque-là invisible des deux thèmes principaux[152] ». Il est surtout frappant de constater la façon dont Schoenberg envisage ici le « pouvoir créateur », s'en remettant à la fois au « secours apporté par le subconscient » et invoquant en même temps l'aide du « Tout-Puissant [qui] intervient avec Sa générosité, qui vient ajouter à votre œuvre un élément de beauté[153] » ; on retrouve là les deux moments *psychologique* et *métaphysique* de l'Idée musicale évoqués dans *ZKIF*. Or, comme le remarque déjà Carl Dahlhaus[154], ce qui appelle chez Schoenberg une telle emphase ne concerne pas l'invention mélodique elle-même, la beauté plastique des lignes, mais bien la façon dont se révèle l'unité structurelle de l'expressif dans la superposition de ces thèmes contrastants. La révélation d'une telle relation s'entend comme le centre névralgique de la présentation de l'idée, rendue *faßlich* grâce au développement des éléments dont elle se compose.

b. Conception ou présentation : le problème de la réalisation

Lorsqu'il formule un projet de *Kompositionslehre* au début des années 1920, Schoenberg tient particulièrement à marquer sa distance vis-à-vis d'un discours stérile qui, selon lui « nous conduirait non pas au domaine de la connaissance mais à celui du lyrisme[155] ». Comme il le signale en effet :

> « il n'est pas dans mon intention de me perdre dans les profondeurs de l'âme humaine ou dans les hauteurs de notre système solaire ; il s'agit d'une

[152] SCHOENBERG A., « Comment j'ai évolué », *Le Style et l'Idée*, p. 68-69.
[153] *Ibid.*
[154] DAHLHAUS C., « La théologie esthétique de Schoenberg », *Schoenberg*, p. 255.
[155] SCHOENBERG A. manuscrit T37.06/142, p. R5. [« *uns statt in das Gebiet der Erkenntnis in das de r lyrik führen Würde.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

recherche des causes premières, des principes fondamentaux de nos pensées musicales, uniquement en relation à la composition musicale[156] ».

En ce sens, parce que c'est là où elle apparaît sous une forme logique que l'idée musicale peut faire l'objet d'une étude déductive, on a dit que la réflexion suivie dans les *Gedanke project* privilégie la perspective de sa *présentation*[157], envisageant par-là la façon dont la diversité du matériau peut être synthétisée dans l'unité d'une proposition, dont l'expérience de l'œuvre permet à l'auditeur de se saisir d'une pensée musicale. Toutefois, nous avons vu que dans le plan pour la *Zusammenhanglehre* intégré à *ZKIF*, lorsque Schoenberg parle pour la première fois de la réalisation comme d'une présentation, il oppose celle-ci à sa conception. Selon cette dichotomie, on peut considérer que sa réflexion sur l'idée musicale articule deux démarches épistémologiques distinctes, superpose deux visions de la création musicale : l'idée appréhendée selon sa *conception* apparaît purement instinctive, profondément subjective, relative seulement à l'intériorité, à l'intuition [*Einfall*], tandis que du point de vue de la présentation elle englobe ce qui a trait aux *lois* de la pensée, à la logique et à l'intelligibilité du discours, et s'attache par conséquent aussi aux déterminations historiques et sociétales de sa réalisation, celles qui en établissent les conditions *actuelles*.

Mais à cette époque, cette conception *logique* de la présentation semble encore n'être envisagée que comme une simple possibilité laissée à l'appréciation de l'auteur. Comme le dit en effet Schoenberg, elle peut s'en dispenser : « a. Si aucune intelligibilité générale n'est recherchée », « b. Si l'auteur a confiance en ses intentions[158] ». Et comme il l'écrit par ailleurs : « les limites de la saisissabilité ne sont pas celles de la relation [*des Zusammenhangs*]. Elle peut aussi être présente là où la saisissabilité a cessé. Parce qu'il y a des relations inaccessibles à la conscience[159]. » Bien qu'il ne s'agisse donc que d'une possibilité parmi d'autres, cette alternative fait

[156] *Ibid.* [« […] *es kann nicht meine Absicht sein mich in die Tiefen der Menschenseele oder in die Höhen unseres Planetensystems zu verirren; sondern nur um die Erforschung der Grundursachen und Grundprinzipien unseres musikalischen Denkens, und nur in Bezug auf die musikalische Komposition.* »]

[157] On relève notamment le fait que sur les dix manuscrits bénéficiant d'un titre, 8 d'entre eux emploient le terme de *Darstellung*.

[158] Cf. annexe n°3.

[159] *ZKIF*, p. 8-9. « *Die Grenzen des Fasslichen sind nicht die Grenzen des Zusammenhangs. Der kann auch da sein, wo Fasslichkeit aufgehört hat. Denn es giebt Zshge, die hinter dem Bewusstsein liegen.* »

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

directement écho à l'« idéal d'expression et de forme[160] » qui a marqué ses œuvres autour de 1910. En effet, malgré ce qu'il affirme dans l'article « Problème d'harmonie » quant à l'importance du travail motivique pour la pensée musicale, l'émancipation de la dissonance s'est d'abord accompagnée de la tentative de dégager l'invention de toute subordination à une logique rationnelle, justifiée notamment par le fait que « la nature est aussi belle là où nous ne la comprenons pas, où elle nous semble désordonnée[161] ». Or, comme ce put donc être le cas avec le cycle des *George Lieder* op. 15 et les œuvres qui lui succèdent immédiatement, on peut se demander dans quelle mesure il est encore possible de penser la *présentation* de l'idée lorsque sa réalisation cherche précisément à nier le moment de l'extériorisation, la logique du matériau aussi bien que l'attention consentie à l'intelligibilité, lorsqu'elle entend plutôt promouvoir une expression pure de l'idée en sa conception, reproduction géniale et spontanée de l'intuition.

Peut-être significative d'une crise qui se révèle alors dans l'expérience compositionnelle, celle de l'ambition totalisante de l'expression, c'est précisément à cette époque que se développe la production écrite de Schoenberg, à la fois pédagogique et théorique, critique et poétique. Tandis que peu d'écrits sont antérieurs[162], c'est à partir de 1909 que l'on note la parution des premiers articles et de nombreux aphorismes dans la revue *Die Musik*, ainsi que la rédaction du *Traité d'harmonie*. C'est aussi à partir de 1910 que le compositeur décide de conserver des copies de sa correspondance, entretenue notamment avec Busoni, Kandinsky ou Richard Dehmel. Cependant, tous ceux-ci ne manifestent pas encore l'intention nouvelle qui s'affirme dans *ZKIF* et de façon plus marquée encore dans les *Gedanke* manuscrits, intention qui apparaît justement comme le symptôme d'un changement dans la façon d'appréhender l'œuvre d'art, la création musicale, et qui entraîne la possibilité, si ce n'est la nécessité, de la penser. Nous allons le voir dans la suite de cette première partie, peut-être est-ce alors justement parce que le Schoenberg aura expérimenté dans ses premières œuvres atonales cette impasse des « profondeurs de l'âme humaine », parce qu'en compositeur il se sera risqué sur « les hauteurs de

[160] Texte de présentation pour *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15, cité dans : POIRIER A., *op. cit.*

[161] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 48.

[162] AUNER J. (ed.), *A Schoenberg Reader*, *Documents of a life*, New-Haven, Yale University Press, 2003, p. 1-48.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

notre système solaire », que se fît sentir le besoin d'une réflexion qui accompagne la pratique, de concepts qui en rationalisent les exigences et en explicite les solutions.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°2

La Main heureuse et la crise de l'absolu
De l'expression à la représentation

Si l'activité artistique de Schoenberg se diversifie également au début des années 1910 par la peinture figurative, on note aussi qu'il développe à cette époque un intérêt pour l'écriture dramaturgique et la représentation théâtrale. Avec le cycle des *Gurrelieder* comme avec *Erwartung*, le compositeur recourt à une littérature préexistante ; pour *La Main heureuse* toutefois, il rédige lui-même le livret ainsi qu'il le fera encore de nombreuses fois jusqu'à la fin de sa vie. De même, si l'un est à mi-chemin entre l'oratorio et le *Lied* allemand tandis que l'autre ne spécifie rien quant à une éventuelle mise en scène, dans *La Main heureuse* Schoenberg détaille de façon extrêmement précise le jeu des acteurs et leurs déplacements, leurs costumes ainsi que les décors. Mais il ajoute également ici à la musique, au théâtre et à la littérature une composition mouvante de lumières et de couleurs. Au cours d'une conférence donnée lors de la création, il révèle avoir cherché à « faire de la musique avec les moyens de la scène » et s'en explique ainsi :

> « un processus spirituel […] est exprimé non seulement à travers les gestes, le mouvement et la musique, mais à travers les couleurs et la lumière ; et il doit être clair que les gestes, les couleurs et la lumière ont été traités ici pareillement à des sons : qu'avec eux de la musique a été faite[163]. »

La réunion de ces multiples formes artistiques est d'abord pensée comme le prolongement d'une pure expression musicale, elle-même déterminée ici comme un « processus spirituel », c'est-à-dire tout à fait intérieur et spontané. Or, si la lumière et les couleurs ne peuvent que s'en tenir à un niveau d'abstraction proche de la musique, les gestes, mais aussi le texte, relèvent quant à eux inévitablement d'une certaine corporéité, d'un rapport figuré et quelque peu vraisemblable au monde sensible. Le fait sera entièrement assumé dans *Moïse et Aaron*, les « moyens de la scène[164] », comme les appelle Schoenberg, ne peuvent échapper totalement au jeu

[163] SCHOENBERG A., « Conférence de Breslau », dans : ALBÉRA P. (dir.), *Contrechamps* n°2, Avril 1984, L'Age d'Homme, p. 86-87.
[164] *Ibid.*, p. 86.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

de la représentation et à une logique de figuration. Signalons alors dès ici que la dramaturgie de *La Main heureuse* s'attache précisément au dilemme de la création, à l'éternelle tension qui s'exerce entre l'idéal et le réel, entre le corps et l'esprit, donc aussi entre la pensée, l'idée, et sa représentation. En contrepoint de la musique, le livret et les éléments scéniques prennent donc en charge dès 1910 les questions auxquelles le théoricien se confrontera à partir de 1917 seulement. Mais si la composition de *La Main heureuse* manifeste alors chez Schoenberg une interrogation explicite à leur sujet, elle exige surtout de sa part un engagement de créateur. Trois ans seront nécessaires pour que l'œuvre trouve un équilibre musical et dramaturgique, pour que s'y solutionne le conflit qui oppose ici le cœur et l'esprit. Entretemps, le projet artistique aura considérablement évolué et se sera en partie détourné de l'esthétique des premières œuvres atonales. C'est au cours de ces quelques années, autour de la première guerre mondiale, que le compositeur engage sa pensée dans une nouvelle direction et entreprend ce qui s'apparente à un *retournement* poétique. Comme nous allons le voir maintenant, la structure de pensée que nous avons identifiée ici à propos de l'idée musicale accompagne et reflète les problématiques et les enjeux qui se posent à l'expérience compositionnelle, et découle directement des tendances émergentes de l'écriture.

2.1 – Une esthétique de l'absolu

Alors qu'il travaille encore sur le cycle des *George Lieder* op. 15, Schoenberg entreprend en février 1909 la composition de pièces pour piano, celles qui formeront son opus 11, auxquelles s'ajoutent à partir du mois de mai les cinq pièces pour orchestre réunies dans l'opus 16. Évoquant l'esprit d'émancipation et de libération vis-à-vis de tout ce qui, encore dans le *Quatuor à cordes n°2* op. 10, pouvait être vu comme une contrainte imposée à l'élan créateur, deux lettres écrites par le compositeur durant l'été précisent le projet qui est alors en cours. L'une d'elles est envoyée le 14 juillet à Richard Strauss à propos des pièces pour orchestre, alors que seules les trois premières sont achevées. Désireux de les faire créer rapidement, Schoenberg les présente ainsi :

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « J'en attends énormément, en particulier en ce qui concerne la sonorité et l'atmosphère. Il ne s'agit que de cela – il n'y a absolument rien de symphonique, c'est l'exact contraire, pas d'architecture, pas de construction. Rien qu'un changement varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et d'atmosphères[165]. »

Adressée quelques semaines plus tard au pianiste Feruccio Busoni, la seconde lettre rend compte d'une intention similaire à propos des pièces pour piano:

> « J'aspire à : une libération complète
> de toutes les formes
> de tous les symboles
> de la cohérence et
> de la logique.
> Donc :
> En finir avec le « travail motivique »
> En finir avec l'harmonie comme
> ciment ou comme pierre à bâtir d'une architecture.
> L'harmonie est *expression*
> et rien d'autre.
> Ensuite :
> En finir avec le pathos !
> En finir avec les partitions interminables qui pèsent des tonnes ;
> avec les tours, les rochers édifiés et construits
> et autres fatras gigantesques.
> Ma musique doit
> être *brève*.
> Concise ! En deux notes : non pas construire, mais " *e x p r i m e r*" !![166] »

Inégalement, les premières pièces engagent déjà ce refus d'une logique pensée comme « travail motivique » ou comme « architecture » en se détournant d'une écriture « symphonique », terme par lequel Schoenberg se réfère ici de façon péjorative au *métier* du compositeur. Face aux critiques formulées par Busoni quant à la facture pianistique de ses pièces, à sa technique d'écriture instrumentale, la réponse est particulièrement explicite en ce qui concerne la recherche d'alors :

> « J'ai dû renoncer à bien plus qu'une sonorité pianistique lorsque je commençai à suivre pleinement ma nature et à écrire ce genre de musique. Je trouve que, lorsqu'on renonce à un art de la forme, à une architecture de la voix supérieure, à un art de la polyphonie motivique parvenu à un tel degré de perfection dans les dernières décennies […] alors la petite sonorité pianistique vous apparaît comme peu de chose. […] Si vous voyiez mes nouvelles pièces

[165] Lettre citée dans : STUCKENSCHMIDT H.-H, *op. cit.*, p. 75.

[166] Lettre publiée dans : *Correspondances*, *textes*, *op. cit.*, p. 32-37.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> pour orchestre, vous pourriez, là aussi, observer combien je me détourne clairement de la sonorité pleine, celle des « dieux et des surhommes » de l'orchestre wagnérien. Combien tout devient plus tendre, plus fin. Comment des couleurs réfractées apparaissent là où ne se trouvaient que des couleurs claires, lumineuses. Comme toute ma technique orchestrale prend un chemin qui semble carrément opposé à celui qui a été suivi auparavant. […] Nous sommes écœurés par les sons pleins et suaves de Wagner[167]. »

Achevées respectivement le 7 et le 11 août, après la rédaction des deux lettres[168], les deux pièces par lesquelles s'achèvent les opus 11 et 16 semblent quant à elles toucher au plus près la suppression de ces catégories au profit d'une plénitude de l'expression et du « changement varié et ininterrompu de couleurs » annoncés à Busoni et Strauss. Réputées notamment pour le défi qu'elles présentent aux outils traditionnels de l'analyse musicale, l'une comme l'autre refusent tout ce qui est à même de tenir pour le « ciment » de l'invention : atonales, athématiques et, disons, informelles, elles se dispensent scrupuleusement de tout ce qui est usuellement tenu pour la cohérence musicale et l'intelligibilité. Toujours à Busoni, Schoenberg note ainsi à propos de la pièce pour piano : « Je pense qu'elle va considérablement au-delà de ce qui était réussi dans les deux premières. Du moins en ce qui concerne la variété dont je parlais plus haut[169]. » Or dans la lettre précédente, c'était précisément la première pièce qui était louée pour ses qualités « de liberté et de diversité de l'expression, de flexibilité d'une forme libre de toute entrave, non inhibée par la "logique"[170] ». Rapidement composé à la fin de l'été dans la foulée des deux dernières pièces des opus 11 et 16, le monodrame *Erwartung* porte sur scène les mêmes aspirations, celles d'une création devant être absolue : intuitive, immédiate, et vécue par l'artiste comme une nécessité purement expressive. Depuis le quatuor à cordes de 1908, les œuvres de Schoenberg semblent suivre en ce sens un processus d'épuration quasi linéaire visant à répudier toute trace objective de rationalité

[167] *Ibid.*, lettre du 24 août, p. 40.

[168] La lettre à Busoni n'est pas datée et le timbre de la poste, difficilement lisible, ne permet pas de distinguer clairement entre le 13 et le 18 août. Toutefois, Schoenberg signale en *post-scriptum* qu'il s'est écoulé plusieurs jours entre la rédaction et l'envoie, un temps durant lequel la troisième des pièces pour piano et la cinquième pour orchestre auraient été composées.

[169] *Ibid.*, p. 44.

[170] *Ibid.*, p. 34-35.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

compositionnelle. C'est notamment ce qui transparaît explicitement des mots de Schoenberg à la fin du mois d'août 1909 :

> « Ma seule intention est :
> n'avoir *aucune* intention !
> Ni formelle, ni architectonique, ni artistique dans quelque sens que ce soit […], ni esthétique – absolument aucune ; ou tout au plus celle-ci :
> ne rien mettre en travers du flux de mes sensations inconscientes. Ne rien y laisser s'infiltrer qui serait l'effet de l'intelligence ou de la conscience.
> Si vous connaissiez mon évolution, vous n'auriez aucun doute là-dessus. […] Mais lorsqu'on voit comment j'ai évolué par degrés, combien je suis depuis longtemps proche d'une forme d'expression à laquelle j'adhère aujourd'hui clairement et sans réserves, alors on comprendra qu'il n'y a là rien d'inorganique, rien d'une « *esthétique de pisse-copie* », mais que c'est un *impératif* qui a engendré ce résultat[171]. »

« Avec la première idée [*Gedanke*] émerge la première erreur[172] », dit alors un aphorisme publié en 1909, sous-entendant que la vérité d'une proposition est inévitablement corrompue au contact de la pensée humaine, de la matière qu'elle manipule et de la conscience qui s'insinue inévitablement lors de sa réalisation ; ailleurs, Schoenberg parle encore du « déchet » d'un compositeur, « autrement dit la différence entre ce qu'une certaine force le poussait à créer et ce qu'il a effectivement créé[173] ». Nous l'avons évoqué plus haut, le *Traité d'harmonie* lui-aussi témoigne en plusieurs endroits de cette posture qui considère prioritairement l'œuvre d'après la pureté du geste qui lui donne naissance. Dans l'un des premiers chapitres, dédié au mode majeur, l'auteur s'oppose ainsi à tout ce qui, à l'image de la structure formelle, n'est « conditionné que par notre impuissance à comprendre le confus et le désordonné. […] Clarté et compréhension ne sont pas des conditions que l'artiste se doit de poser face à l'œuvre d'art[174] ». En 1912 encore, le célèbre article « Des rapports entre la musique et le texte » publié initialement dans l'almanach du *Blaue Reiter* définit la musique comme un « mode d'expression direct, pur et vierge

[171] *Ibid.*, lettre du 24 août 1909, p. 43-44. À propos de ce mouvement d'émancipation athématique et atonal dans les œuvres de 1909, voir : HAIMO E., *« The rise and fall of radical athematicism » in* AUNER J. et SHAW J. (eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg*, New-York, Cambridge University Press, 2010, p. 94-107.

[172] Cité dans : AUNER J., *A Schoenberg Reader*, *op. cit.*, p. 65. [« *With the first thought* [*Gedanke] emerges the first error*. »]

[173] SCHOENBERG A., « L'œuvre et la personne de Franz Liszt », *Le Style et l'idée*, p. 344.

[174] SCHOENBERG A., *Traité d'hamonie*, p. 48.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

de toute matière[175] ». Celui-ci nécessite de l'auditeur le « don de la perception pure », lequel est par ailleurs « extrêmement rare et ne se voit que chez des gens d'un niveau exceptionnel » ; « langage du monde », l'art des sons « doit peut-être rester à jamais incompréhensible, mais seulement perceptible » ajoute alors Schoenberg entre parenthèses. Bien loin de toute considération relative à la logique de présentation de l'idée, à la nécessité de s'accorder aux lois de la saisissabilité, la place de l'auditeur est entièrement déterminée ici selon la qualité de la perception, d'après sa faculté à s'affranchir de l'apparence extérieure de l'œuvre, sa matière, afin d'en viser immédiatement le centre expressif. Se tenant à l'écart de toute concession faite à l'intelligibilité, le compositeur s'en remet exclusivement à la conception organique : « Il en est d'une œuvre d'art comme de tout ce qui est intégralement organisé : la structure interne en est si homogène que le plus petit détail suffit à en révéler l'agencement interne, l'essence intime. […] Que l'on entende un seul vers d'un poème, une seule mesure d'une œuvre musicale, on est à même d'en saisir l'ensemble ».

Pourtant, traditionnellement la tendance à unifier l'ensemble du matériau musical par le travail sur le motif peut précisément s'interpréter comme la marque de la subjectivité dans le déroulement de l'œuvre, comme une volonté d'*informer* le matériau de la présence de l'esprit. Tout au long du XIXe siècle, la recherche consciencieuse de l'unité motivique se justifie en effet d'après l'idée d'un art organique[176] ; l'écriture par variation, par transformations successives de motifs et de cellules, apparaît comme le moyen de dégager l'œuvre d'un mouvement *mécanique*, particulièrement de la froide rationalisation des codes de l'art rhétorique. Le processus sonore n'est plus alors un discours vague ou imprécis mais l'image dynamique d'une Nature idéale dont l'artiste de génie se fait l'exécutant. Si cette conception a présidé à la vision d'une filiation Bach-Beethoven ainsi que de sa poursuite par Brahms autant que par Wagner, voire Bruckner[177], c'est toujours cette

[175] SCHOENBERG A., « Des rapports entre le texte et la musique », *Le Style et l'Idée*, p. 118-120. Les citations qui suivent dans ce paragraphe sont toutes issues de ces pages.

[176] Voir à ce propos : RIGAUDIÈRE M., *La théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*, Paris, Société Française de Musicologie, 2009.

[177] DAHLHAUS C., *L'idée de la musique absolue*, chap. « Des trois cultures de la musique », Genève, Contrechamps, 2006, p. 105-113.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

perspective qu'Anton Webern justifie en 1934 l'intérêt de la méthode dodécaphonique :

> « Poursuite de cette cohérence chez Brahms, Mahler, Schönberg. Le Premier Quatuor à cordes en ré mineur : la figure d'accompagnement est thématique ! Ce désir de cohérence, de relations, mène de lui-même à une forme que les Classiques ont cultivée, et qui est devenue véritablement prédominante chez Beethoven : la variation. Un thème est donné. Il est varié. En ce sens, la variation annonce la composition en douze sons. Exemple : la Neuvième Symphonie de Beethoven, dernier mouvement : thème à l'unisson ; tout le reste repose sur cette idée, elle est la forme première. Quelque chose d'inouï se passe, et c'est pourtant toujours la même chose ! Vous voyez maintenant où je veux en venir : la plante originelle de Gœthe. La racine n'est au fond rien d'autre que la tige, la tige rien d'autre que la feuille, et la feuille à son tour n'est rien d'autre que la fleur : ce sont des variations de la même idée[178]. »

De ce point de vue, l'apogée de l'athématisme schoenbergien en 1909 est significatif de sa posture tout à la fois conservatrice et révolutionnaire, car sa critique de la rationalité est justement formulée au nom d'un idéal organique ; l'esprit lui-même est impuissant, sa condition humaine en fait un être limité, incapable de s'élever à la perception et à l'expression juste de la Nature. D'où cet intérêt du compositeur – commun à de nombreux artistes de ce début de siècle viennois – pour l'inconscient, pour le geste direct et spontané, préservé de sa subordination à la mesure de l'homme. Si la question de la relation musicale se pose déjà, il en est alors de son irréductibilité aux « lois de la saisissabilité ». L'athématisme radical, celui qui est atteint au cours de l'été 1909 avec *Erwartung* et les deux dernières pièces des opus 11 et 16, vise donc une forme de relation supérieure, inintelligible au commun des mortels mais plus proche pour cette raison même des rapports authentiques de l'Être ; radicalisation paradoxale de la tendance organiciste à l'ultra-thématisme, elle-même présente dans l'œuvre du compositeur à la même époque[179].

---

[178] WEBERN A, *Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*, séance du 19 février 1932, p. 45-46. Au début du second cycle de conférences, Webern précise l'importance que représente ici l'interprétation goethéenne de la nature et de son rapport à l'art : « Ce que je veux dire par là, vous l'aurez compris à travers les propos de Gœthe. Dit de façon plus familière : l'homme n'est que le récipient dans lequel est versé ce que la "nature universelle" veut exprimer. […] De même que le savant s'efforce de trouver les lois qui sont au fondement de la nature, de même devons-nous trouver les lois par lesquelles la nature, sous la forme particulière de l'homme, est productive. » (*Ibid.*, p. 52)

[179] La première pièce de l'*opus* 11, dans laquelle Schoenberg voit « une forme libre de toute entrave, non inhibée par la "logique" », témoigne paradoxalement d'un travail de variation et de développement motivique extrêmement présent. Elle peut être citée pour cette raison même comme une anticipation des procédés de

2.2 – Dramatisation d'une crise

Si la conception développée par écrit dans ces quelques extraits semble conforme aux œuvres de 1909, au refus qu'elles manifestent vis-à-vis de toute concession faite à une stratégie extérieure d'intelligibilité, Schoenberg en éprouve pourtant les limites dès 1910. Au début de cette année en effet, quelques mois après avoir composé *Erwartung*, il ne parvient pas à achever un ensemble de *Trois pièces pour orchestre de chambre* dont la tendance à la miniature peut par ailleurs s'entendre comme le signe des problèmes qui se posent dès lors que l'invention se passe délibérément de toute stratégie constructive, harmonique ou thématique. En décembre 1911, c'est encore dans ce même esprit qu'il compose le *Lied Herzgewächse* op. 20 sur un poème de Maeterlinck, une pièce destinée à figurer dans l'almanach du *Blaue Reiter* au côté de l'article évoqué plus haut et de quelques reproductions d'autoportraits[180]. Mais bien que cette page musicale se dispense à nouveau de toute structure thématique ou motivique avec une remarquable aisance, elle porte ouvertement la marque d'une construction formelle et marque une certaine distance vis-à-vis de l'idéal d'organicité et de spontanéité pourtant revendiqué. Si l'on observe un simple principe d'articulation symétrique entre les quatre strophes du poème, le traitement vocal différencié, adapté à la forme et au contenu narratif du poème, suggère néanmoins une lecture attentive et trahit l'intention d'inscrire l'expression dans une démarche de représentation[181].

---

l'écriture dodécaphonique. Voir par exemple : DAHLHAUS C., *Schoenberg*, « L'analyse de la nouvelle musique », *op. cit*, p. 29-42 ; HAIMO E., *Schoenberg's serial odyssey*, New-York, Oxford University Press, 1992, p. 72.

[180] Comme le rapporte Alain Poirier, ce *Lied* aurait été composé très précisément dans le but d'illustrer les propos que Schoenberg développe dans ses contributions pour l'*Almanach* et les conceptions générales du *Blaue Reiter*. Le choix même du poème de Maeterlinck ne semble pas anodin puisque Kandinsky le cite par deux fois dans *Du Spirituel dans l'art* comme un exemple pionnier de « composition spirituelle » (HOUGH B., « Schoenberg's *Hergewächse* and the *Blaue Reiter Almanac* », cité dans : POIRIER A., *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 178).

[181] On note d'ailleurs que pour appuyer un découpage musical qui ne correspond pas exactement à la structure poétique – l'articulation principale de Schoenberg est située au milieu du troisième quatrain –, le compositeur choisit de déplacer un verbe d'action de deux vers afin de l'intégrer à sa seconde partie. En cela ce *Lied* ne rend absolument pas compte de l'expérience décrite par Schoenberg dans l'article qui l'accompagne – probablement à propos des *George Lieder* op. 15 – : « Sous l'inspiration des premiers mots d'un texte, j'avais composé nombre de mélodies en allant et en poursuivant jusqu'au bout, sans me préoccuper le moins du monde de la façon dont le poème continuait, sans même m'en inspirer au cœur de mon extase. » (« Des rapports entre la musique et le texte », p. 120.) Texte et musique reportés en annexes (cf. annexe n°4).

Essentiellement descriptifs, évoquant au travers d'une végétation stagnante l'image d'une nature dépérie, les dix premiers vers sont traités musicalement sur le ton du récit par une libre déclamation strictement syllabique. Les figures instrumentales autant que les inflexions vocales réalisent ici un contrepoint fait de fragments mélodiques et d'éclats harmoniques épars, aussi émancipés de la métrique que d'une disposition hiérarchisée des voix (mes. 1-15). Au contraire, tandis que la seconde partie du poème introduit par l'image de l'ascension un sentiment d'élévation mystique, la musique traduit ce processus spirituel par l'irruption d'un registre particulièrement lyrique (mes.16 sqq.). Parallèlement à une écriture en textures qui normalise les parties d'accompagnement, la ligne vocale s'élève jusqu'au contre-*ut* par une succession de valeurs longues, précisément sur le vers transformé « Érige son ascension immobile » (mes. 17), puis poursuit une longue arabesque évoluant notamment en courts mélismes (mes. 20 sqq.). Soulignons également dans cette pièce la recherche d'une sonorité très spécifique répondant au « cristal bleu » et aux « lueurs » de la Lune décrites par Maeterlinck, et suggérant par-là toute l'intériorité de cette « ascension immobile » : composé en tout et pour tout d'une harpe, d'un célesta et d'un harmonium, le timbre de cet effectif très éthéré se rapporte à la voix diaphane que recherche Schoenberg lorsqu'il compose cette partie de soprano *coloratur* en limitant l'interprète aux intensités les plus faibles possibles – *ppp* dans toute la seconde partie, puis, significativement, *pppp* lorsqu'elle évoque la « prière mystique » sur un contre-*fa* (mes. 27-28).

Ainsi, toujours rétive aux fonctions structurelles de l'harmonie ou à une logique fondée sur des processus de répétition, l'écriture trouve un véritable support dans le poème, un outil souvent signalé comme tel à propos d'*Erwartung* et absent des miniatures inachevées de 1910. Toutefois, à la différence du monodrame, les catégories conceptuelles maniées par le poème engendrent ici une nouvelle forme d'inspiration, une pensée de la représentation qui passe notamment par un emploi formel, rationnel, des catégories de l'expression musicale. Le rapport binaire exprimé par le poème entre le bas et le haut, entre le sensible et l'intelligible ou l'extériorité et l'intériorité apparaît comme un modèle sur lequel se greffe explicitement l'invention musicale. Il s'agit là d'un principe d'articulation constant au cours des années 1910 qui apparaît notamment comme l'une des voies permettant au

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

compositeur de répondre à la crise compositionnelle qui est alors en train de naître, celle dont témoigne notamment la durée exceptionnellement longue de la composition de *La Main heureuse*

Dès l'été 1910, Schoenberg écrit pour cette nouvelle œuvre scénique un livret qui tire précisément son ressort dramatique du dilemme auquel il est confronté depuis qu'il entend libérer l'écriture de toute entrave à l'expression. « C'est un certain pessimisme auquel j'étais alors pressé de donner forme » explique-t-il à l'occasion de la création de l'œuvre[182]. La teneur ironique du titre, explicitée en guise de conclusion, révèle précisément la situation vécue à cette époque par le compositeur : « Heureuse la main qui essaie de saisir ce qui ne peut que lui échapper, quand elle le tient. Heureuse la main qui ne tient pas ce qu'elle promet ! » Composé de quatre scènes dramatiquement structurées en arche[183], le livret plonge en effet dans une forme narrative une dissension de l'intériorité propre à l'esprit créateur. Clairement exposé par le chœur dans la scène introductive, le propos général de l'œuvre est limpide : l'inlassable quête de celui qui « fixe son aspiration sur l'irréalisable », son inéluctable échec dès lors qu'il s'abandonne « à l'appel de [ses] sens, qui sont supraterrestres, et pourtant aspirent à un bonheur terrestre ». Dans les deux scènes centrales, toute l'action se déroule alors conformément à ce que le chœur annonce : « Toi, qui possède en toi le supraterrestre, / tu aspires au terrestre ». La progression dramatique part de l'éveil de l' « Homme », sortant d'une turpitude physique et morale et cherchant d'abord une réalisation terrestre auprès de la Femme. Le début de la scène suivante représente ni plus ni moins l'acte souffrant le reproche essuyé. D'une part, contrairement au labeur à un groupe d'ouvriers qui l'entoure, l'Homme élabore un chef-d'œuvre d'un geste proprement *génial* : alors qu'il est « rayonnant, gonflé par une sensation de puissance », sa création ne nécessite qu'un seul mouvement ; d'autre part, s'il s'agit certes d'un « diadème serti de pierres précieuses », ce n'est rien là qu'un vulgaire objet donnant

[182] SCHOENBERG A., « Conférence de Breslau », *art. cit.*, p. 88.

[183] Au-delà de la symétrie évidente des scènes 1 et 4, les interventions du chœur nous invitent à y voir en réalité le perpétuel retour d'un mouvement cyclique. Au « Tant de fois déjà ! Et toujours tu recommences » de l'ouverture répond ainsi dans la scène finale : « Devais-tu donc recommencer ce que tu as si souvent fait ? » Le livret de *La Main heureuse* est édité en allemand dans : SCHÖNBERG A., *Texte*, Vienne, Universal Edition, 1926, p. 9-20. Traductions françaises dans : ALBÉRA P. (dir.), *Contrechamps n°2*, p. 75-83 ; et dans : CAULLIER J. (dir.) *"C'est ainsi que l'on crée…"*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 265-276.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

à l'Homme une supériorité d'artifice, un symbole de convention sociale témoignant très justement de la distance séparant la valeur terrestre, matérielle et superficielle, d'une grandeur spirituelle, infinie. À la suite de cette séquence, le livret décrit alors le point culminant de toute l'action : un « crescendo de lumière et de tempête » qui prolonge sur la scène un processus musical, qui extériorise donc par les moyens de la représentation un état purement psychique. Pendant cette élévation intérieure, « l'Homme se comporte comme si les deux phénomènes émanaient de lui ». Or, au lieu de le porter à l'*Entrückung*[184], la transcendance est avortée et s'achève en lui par un « rictus d'horreur » ; la Femme revient dévêtue et accompagnée d'un Monsieur, l'Homme est démuni. Reprenant alors le ton à la fois fataliste et accusateur du début, le chœur intervient de nouveau dans la scène finale et rappelle le caractère inéluctable du drame : « Devais-tu donc recommencer / ce que tu as si souvent fait ? / Ne peux-tu enfin te résigner ? » Le reproche du début est ainsi repris et précisé : « Tu ne sens que ce que tu touches, / d'abord les plaies de ta chair, / d'abord les douleurs de ton corps, / mais pas la joie dans ton âme ? » Le supplice pour le génie, dès lors qu'il possède en lui les faveurs de l'Au-delà, tient à leur incommensurabilité, à leur profonde incompatibilité vis-à-vis de toute entreprise finie, matérielle, terrestre.

En accord avec une conception de l'expression qui accorde à l'inconscient une valeur suprême, le livret renverse vis-à-vis la proportion des indications scéniques vis-à-vis du volume traditionnellement accordé au texte. Si l'Homme est le seul personnage doté de la parole – les interventions du chœur dans la première et la dernière scène encadrent l'action sans en faire réellement partie –, c'est surtout l'absence de tout dialogue avec les autres qui caractérise sa situation dramatique. Le chant, donc aussi le mot, en tant qu'extériorisation humaine et sensible, est alors réduit au plus strict minimum : une pantomime augmentée. Forme de communication sans doute encore trop immergée dans le réel, celui du quotidien et

[184] Nous suivons ici l'interprétation de Christian Hauer faisant de cette élévation de l'Homme de *La Main heureuse* un écho au sentiment personnellement vécu par Schoenberg lorsqu'il s'aventure pour la première fois hors des sphères de la tonalité, sentiment qui fait précisément l'objet du poème « *Entrückung* » de Richard Dehmel, choisi pour le dernier mouvement du *Quatuor à cordes n°2* op. 10 (HAUER C., « *La Main heureuse*, – musique, couleurs, texte : la difficile quête de l'*Entrückung* » dans : Collier J., "*C'est ainsi que l'on crée…*", p. 33-64.)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

des faux-semblants, les quelques lignes de texte confiées au personnage de l'Homme relèvent par ailleurs majoritairement d'interjections, d'appels désespérés qui n'ont aucun effet sur le monde environnant. Pour lui, c'est autrement que se jouent des rapports plus authentiques : par le son d'abord, par la couleur ensuite, par le corps enfin. Schoenberg adapte en effet ici dans une forme théâtrale un procédé courant de la représentation romantique puis symboliste consistant à reporter sur le monde extérieur les reflets de l'âme. Dans ce singulier essai d'art total, les trois formes d'expression parallèles constituent alors un réseau souterrain surchargé d'associations symboliques[185]. Avant toute narration, ce que montre ainsi *La Main heureuse* c'est d'abord l'image pure d'un monde intérieur, celui pour lequel les forces de l'inconscient et les mouvements irrationnels sont la première réalité. De ce point de vue, l'intrusion muette de personnages étrangers à cet univers – le Monsieur est présenté comme un « dandy » – et la référence extrêmement schématique à quelques situations types de théâtre populaire n'apparaissent pas autrement que comme les résidus spectraux du monde extérieur, un quotidien subjectivement filtré dont l'imprécision mesure la faible consistance ontologique. Relayant les jugements souvent critiques sur la qualité du livret[186], Theodor Adorno perçoit ainsi que

> « ce sont précisément les raccourcis grossiers du texte qui imposent à la musique sa forme concise, et lui confèrent par-là sa vigueur et sa densité. Ainsi est-ce justement la critique de cette grossièreté du texte qui conduit au centre de la musique expressionniste[187]. »

Seul compte en effet pour l'Homme le processus de l'esprit : ses mutations, l'élévation à un absolu qu'il croit à sa portée.

Au côté des autoportraits que peint Schoenberg à la même époque, plusieurs éléments comme la Femme adultère ou l'hostilité de la foule – ici les « ouvriers » – permettent de voir dans l'Homme-Créateur un certain reflet du compositeur lui-même, et dans son tempérament la posture esthétique revendiquée à cette époque. Or, cette œuvre révèle en même ce qui n'apparaît pourtant que plus tard dans le reste de sa production : le fait que dès 1910 il éprouve déjà un regard critique vis-à-

[185] Pour une étude précise des connotations symboliques de nombreux aspects de la mise en scène, voir : LASSUS M.-P., « Une poétique de la dualité », *in* CAULLIER J. (dir.), "*C'est ainsi que l'on crée…*", p. 211-225 ; BÉNET F., « *La Main heureuse* de Schoenberg. Aspects d'une problématique du corps », *ibid.*, p. 227-237.

[186] STUCKENSCHMIDT H.-H., *Arnold Schoenberg*, p. 135-136.

[187] ADORNO T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 54.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

vis de sa propre démarche créatrice, que désormais la voix réprobatrice du chœur est aussi la sienne. Considérant le livret, il est en effet évident que la partition ne peut être intégralement composée selon « l'idéal d'expression et de forme » qui caractérise par exemple *Erwartung*. L'idée dramaturgique de *La Main heureuse* trahit en effet une posture fondamentalement différente du premier monodrame. Or, si malgré les avertissements qu'il formule lui-même par la voix du chœur Schoenberg ne se satisfait pas de la « joie dans [son] âme », s'il ne renonce pas à plonger ses intuitions créatrices dans la substance triviale du monde prosaïque, il cherche néanmoins à définir une voie nouvelle pour laquelle la musique ne devrait justement plus prétendre être cet instrument de l'absolu, inévitablement voué sinon à l'échec et à la désillusion. *La Main heureuse* apparaît dès lors comme une œuvre de la résignation, la première, et signe chez Schoenberg la naissance d'une pensée de la représentation.

2.3 – Le retournement schoenbergien

Le compositeur était-il néanmoins prêt dès 1910 à écrire une telle musique ? Alors que la plupart des pièces des opus 11, 16 ou encore 19 furent composées en à peine plus d'une journée, que les 426 mesures d'*Erwartung* ne prirent – selon ses dires – pas plus de quatorze jours[188], la composition de cette seconde musique de scène, entreprise moins d'un an après la précédente, s'échelonne sur trois années. Grâce aux esquisses connues ainsi qu'à la correspondance du compositeur, le musicologue américain Joseph Auner identifie cinq différentes étapes de composition[189]. Celles-ci sont symptomatiques des problèmes qu'éprouve alors Schoenberg. Face à son propre idéal compositionnel d'une part, celui d'une invention

[188] SCHOENBERG A., « Le cœur et la tête en musique », *Le Style et l'Idée*, p. 41.

[189] Trois articles de Joseph Auner publiés à quelques années d'intervalle permettent une approche complète de la « genèse » de *La Main heureuse* à partir d'une étude de ses esquisses : 1. « *Schoenberg's Aesthetic Transformations and the Evolution of Form in* Die Glückliche Hand », dans : *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 12/2, 1989, p. 103-128 ; 2. « *"Heart and Brain in Music", The genesis of Schoenberg's* Die Glückliche Hand », dans : BRAND J. et HAILEY C. (eds.), *Constructive dissonance, Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, Londres, University of California Press, 1997, p. 112-130 (Traduction française : « "Le cœur et l'esprit dans la musique" : la genèse de *La Main heureuse* de Schoenberg », *in* Collier J., *"C'est ainsi que l'on crée…"*, p. 65-78); 3. « *In Schoenberg's Workshop, Aggregates and Referential Collections in* Die Glückliche hand », *Music Theory Spectrum* 18/1, 1996, p. 77-105.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

inconsciente et spontanée, préservée du douloureux labeur artisanal par le génie créateur et antagoniste à toute marque objective de construction ; face au livret d'autre part, à la distance qu'il marque vis-à-vis de cet idéal même, aux choix esthétiques qu'engagent alors le discours littéraire et ses conséquences sur la musique qu'il présage. À travers les différentes strates que laissent alors les étapes de composition dans l'œuvre achevée, *La Main heureuse* porte les traces d'une progressive remise en question du compositeur et révèle le renversement esthétique lui permettant de résoudre ces problèmes. Cela en passe essentiellement par une prise de conscience de l'impossible réalisation de l'idéal, par une forme d'abnégation envers la fatidique distance séparant la vision originelle, l'intuition [*die Einfall*], et sa réalisation concrète, matérielle et humaine. Au-delà de la musique de scène, ce retournement influence directement l'évolution de la pratique compositionnelle de Schoenberg et par conséquent la pensée qui s'affirme par sa propre réalisation.

a. Les premières étapes

Deux documents différents constituent l'ensemble des esquisses conservées pour *La Main heureuse*. Le premier consiste en un carnet de six pages liées à une version dactylographiée du livret. Il est intitulé *Compositions Vorlage* et se compose essentiellement de brèves idées rapidement notées en regard du texte. Le second, plus conséquent, contient dix-neuf pages ; il comprend des parties plus élaborées, des sections plus développées et souvent retravaillées plusieurs fois[190]. Commencé dans le style des pièces de 1909, le drame est mis de côté une première fois fin 1910 ; le livret est alors entièrement rédigé, certains détails de mise en scène sont également présents, mais il n'existe encore de la partition que quelques esquisses musicales[191]. Comme le signale Joseph Auner, lors de ce premier stade de composition celles-ci sont encore très similaires à celles des œuvres précédentes et reflètent l'immédiateté du geste compositionnel alors recherchée par Schoenberg. La

[190] Les esquisses musicales de Schoenberg étant mises en ligne par le Arnold Schönberg Center, ce second document est consultable à l'adresse suivante :
http://archive.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=474&id_quelle=1431&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft=allewerke [référence consultée le 23/12/17]. Chacune des esquisses est référencée par le numéro de la page auquel elle correspond dans le document ainsi que son numéro de microfilm. Nous les identifierons donc par le format suivant : 1/2432, par exemple pour la première page.

[191] AUNER J., « "Le cœur et l'esprit dans la musique" : la genèse de *La Main heureuse* de Schoenberg », p. 67.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

plupart des esquisses d'*Erwartung* par exemple, très proches des parties définitives, ne montrent le plus souvent que quelques notes prises directement sur la version manuscrite du livret, en rapport à certains mots. C'est encore le cas ici avec *La Main heureuse*. Les premières esquisses, celles qui apparaissent dans le petit *Compositions Vorlage*, n'apparaissent jamais comme des ébauches ensuite retravaillées et développées ; il s'agit bien plutôt d'idées ponctuelles et fragmentaires insérées telles quelles dans la partition avec peu de modifications. Par ailleurs, cette démarche méthodologique est aussi caractérisée par le fait que Schoenberg abandonne une idée pour tout reprendre entièrement lorsqu'il éprouve certaines difficultés avec un passage[192]. Signalons toutefois dans le second document d'esquisses l'existence d'une page datant du tout début de la composition de *La Main heureuse*, une première version des six premières mesures de l'œuvre[193]. La façon dont le compositeur dispose ici l'écriture avant de s'interrompre, laissant la plupart de l'espace complètement vide, suggère que cette page aurait été le début du brouillon de l'œuvre complète. On y trouve notamment un accord de six sons tenu durant plusieurs mesures, une figure harmonique appelée à jouer un rôle important lors des quelques événements dramatiquement importants – par exemple lors du coup de marteau forgeant le diadème[194]. Mais alors que la composition de cette œuvre est envisagée de la même façon qu'*Erwartung* et les pièces de 1909, par un jaillissement rapide et spontané des idées, le discours du chœur qu'il s'agit ici d'accompagner contraint Schoenberg à adopter des stratégies formelles et dramatiques à grande échelle, à entraver l'invention musicale par la conscience rationnelle. Le fait que ce brouillon soit abandonné au bout de six mesures seulement paraît révélateur des problèmes posés par une contradiction encore insurmontable au cœur même de la démarche créatrice.

La seconde étape de composition commencerait quant à elle à l'été 1911. Le musicologue américain indique que les parties de *La Main heureuse* datant de cette époque correspondent surtout à la seconde moitié de la deuxième scène – à partir de

[192] STEFAN R., « Über Schönbergs Arbeitsweise », cité dans : AUNER J., *Ibid.*, note n°16, p. 285.
[193] Esquisse 19/2450.
[194] AUNER J., « In Schoenberg's Workshop, Aggregates an Referential Collections in *Die Glückliche hand* », p. 85-86.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

la mesure 58 –, jusqu'au premier tiers de la troisième[195]. En laissant ainsi de côté la première, où n'intervient que le chœur, Schoenberg a d'abord choisi de composer les passages qui correspondent à l'attitude dominante de l'Homme, un état psychique que traduit notamment une écriture intuitive et spontanée, préservée de tout travail formel. Ici, l'unique séquence témoignant d'une logique apparente dans l'écriture retire justement une intention manifestement ironique des quelques éléments de *construction*. Ainsi, au tout début du troisième tableau, alors que l'Homme est opposé à la foule d'ouvriers s'appliquant à forger difficilement un matériau qu'il sublimera en un seul geste, les mesures équivalentes de la partition exposent un authentique sujet de contrepoint (mes. 89-92)[196]. Comme le souligne Philippe Albéra, ce sujet est lui-même construit à partir de « la variation interne d'une même figure, modifiée et contractée[197] », tandis que sa réponse, qui n'est autre qu'une nouvelle séquence de développement du même motif, est superposée à un contresujet fondé sur son propre renversement (mes.93-94). Si ce type de manipulation ne constitue évidemment pas un tour de force dans un tel contexte atonal, tout l'enjeu tient à sa portée symbolique. La référence évidente à l'écriture fuguée et à sa rigueur est inévitablement rapportée ici au labeur ouvrier, à ce qui apparaît encore aux yeux de Schoenberg comme une conception inférieure de la création : artisanale, mécanique, humaine. Significativement, le resserrement des voix et la condensation motivique très rapides en crescendo mènent alors immédiatement à une superposition très stravinskienne d'ostinatos rythmiques (mes. 94-96). Dès la huitième mesure de cette troisième scène, l'écriture épuise son sujet et atteint un point extrême de saturation à la fois sonore, thématique et harmonique. Sans autre transition qu'une pause générale, l'orchestre entame alors une nouvelle séquence qui ne présente pas avec la précédente de signe objectif – à tout le moins motivique – de cohésion logique. Bien que d'apparence construites, travaillées, ces quelques mesures n'assurent aucune fonction quant à l'unité ou à la cohérence globale du discours musical ; la violence avec laquelle se brise ce semblant de structure, sa brièveté et l'absence de

[195] AUNER J., « Le cœur et l'esprit dans la musique », p. 67.

[196] (cf. annexe n°5.1)

[197] ALBÉRA P., « À propos de "Die glückliche Hand" », dans : *Contrechamps* n°2, p. 156.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

conséquences sur la suite participent bien plutôt de l'expression effrénée qui caractérise alors le geste schoenbergien.

Face à ces premières étapes de composition encore largement marquées par un refus de la logique et de construction, deux projets musicaux menés en parallèle témoignent sur ce point d'un changement de perspective. Signalons tout d'abord que cette seconde période de travail sur *La Main Heureuse* est immédiatement postérieure à l'achèvement des *Six pièces pour piano* op. 19. Si la réussite musicale que constitue ce recueil masque quelque peu l'existence d'une crise dans l'expérience créatrice de Schoenberg, nous avons évoqué le fait que l'inachèvement des *Trois pièces pour orchestre de chambre* en 1910 témoignait déjà des problèmes rencontrés par un compositeur refusant toute marque objective d'une logique objective dans la succession des sons et des phrases. Après *Erwartung*, qui évite le problème de la grande forme dans un tel contexte esthétique par le recours au texte, c'est donc dans la miniature que les *Six pièces pour piano* op. 19 de 1911 trouvent leur équilibre expressif et formel, dans le geste aphoristique[198]. Surtout, alors que Schoenberg cherchait à maintenir dans les trois pièces de 1910 la radicalité athématique atteinte à la fin des opus 11 et 16, certains numéros de l'opus 19 montrent déjà une réutilisation expressive et formelle de la répétition qui tranche avec le programme annoncé à Busoni. Si la première de ces pièces s'y refuse encore totalement et s'inscrit assez fidèlement dans le sillage de la dernière de l'opus 11, la sixième renoue partiellement avec le principe de retour thématique (cf. annexe n°6.1.a). Composée quatre mois après les cinq autres, elle est fortement caractérisée par une écriture en textures orchestrales dans laquelle on peut notamment déceler l'influence de « *Farben* », la troisième des *Pièces pour orchestre* op. 16. Bien qu'elle soit strictement atonale, l'absence de motif mélodiquement

[198] L'attrait esthétique qu'a pu représenter pour le compositeur cette concentration de l'expression est évident. La méfiance qu'il éprouve néanmoins vis-à-vis de celle-ci, la menace de sombrer dans un mutisme qui signerait l'échec de l'expérience compositionnelle recherchée au moins depuis le *Second Quatuor à cordes*, est manifeste dans la recommandation faite à Webern d'écrire « grand ». Le 26 mai 1914, celui-ci répond alors à son ancien maître qu'il a retrouvé « le moyen d'aborder des pièces plus longues – selon [son] idée » (GALLIARI A., *Anton von Webern*, Paris, Fayard, 2007, p. 233-234). Cette tentative aboutira notamment à une « *Cello Sonata* », abandonnée au profit des *Trois pièces pour violoncelle et piano* op. 11, lesquelles constituent paradoxalement à côté des *Bagatelles* op. 9 l'une des manifestations les plus poussées de l'œuvre aphoristique.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

singularisé confère ici une fonction thématique à la couleur harmonique. La pièce est courte mais la forme est néanmoins clairement articulée en trois parties séparées les unes des autres par deux temps de silence la première fois et un point d'orgue la seconde. La réaffirmation finale de l'accord de départ après sa variation centrale sonne alors immanquablement comme le troisième moment d'une forme ABA. Toutefois, c'est plus particulièrement dans la quatrième pièce de cet *opus* 19 que la réutilisation de principes thématiques est la plus nette. Ce qui est surtout frappant tient ici à l'emploi d'une véritable stratégie de signification, comme une variation de caractère (cf. annexe n°6.1.b). Aux deux premières mesures le motif principal apparaît sautillant, presque joyeux : dans un registre medium aigu, il manifeste un rythme sur-pointé qui s'associe en ce sens au profil disjoint et brisé de la ligne. À la mesure 10 nous le retrouvons en diminution une octave en dessous, noté *forte martellato* avec des accents sur toutes les notes, sur un rythme à la fois rapide et saccadé. L'évidence significative de ce passage tient précisément à l'utilisation de topiques relatifs à l'énervement et à la violence qui se conjuguent à la reprise de l'identité thématique affirmée aux premières mesures.

Au cours de l'été 1911, après que Schoenberg ait achevé la dernière de ces pièces, il informe Alban Berg par courrier de la poursuite de la composition de *La Main heureuse*. En référence à la réplique de l'Homme créant le diadème, il écrit qu'il est lui-même « très curieux de savoir "*wie man Schmuck schafft*" » [« comment fait-on des bijoux »]. Aussi poursuit-il : « Je travaille remarquablement lentement cette fois, plus lentement que jamais. Néanmoins le "matériau" m'intéresse beaucoup. Je ne sais pas encore pourquoi[199]. » On perçoit dans ces quelques mots de Schoenberg et dans sa façon de jouer avec ceux de son personnage un changement d'attitude vis-à-vis de l'acte créateur, l'aveu d'une reconsidération pour ce qui pouvait être jusque-là jugé comme le déchet de l'invention. Mais c'est un second projet qui semble toutefois avoir été plus décisif quant au véritable changement de perspective. L'enquête menée par Joseph Auner sur les esquisses de *La Main heureuse* révèle en effet que les étapes ultérieures de composition seraient situées entre l'été 1912 et la fin 1913, c'est-à-dire seulement après l'achèvement de *Pierrot Lunaire*.

[199] Lettre citée dans : AUNER J., « Schoenberg's Aesthetic Transformations and the Evolution of Form in *Die Glückliche Hand* », p. 104 [Nous traduisons depuis la version anglaise].

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Composée à la suite d'une commande de l'actrice et chanteuse Albertine Zehme, sur un cycle de poèmes qu'elle avait elle-même choisi et avec lequel elle s'était déjà produite[200], cette œuvre ne naît pas pour Schoenberg de la *nécessité* qu'il revendique habituellement comme la première impulsion créatrice[201]. Mais précisément pour cette raison, *Pierrot Lunaire* semble avoir été pour le compositeur l'occasion d'appréhender l'écriture selon une approche différente, en laissant momentanément de côté les problèmes rencontrés avec *La Main heureuse*. Face à l'ampleur de cette œuvre scénique, et face à l'impasse que peut aussi représenter à ce moment la musique pure, la brièveté et la diversité des vingt-et-un poèmes retenus[202] assurent ici un constant renouvellement de l'expression. Surtout, l'atmosphère « cabaret » propre au mélodrame ainsi que l'expressionnisme sarcastique et décadent qu'on lit dans ces poèmes d'Albert Giraud traduits par Otto Erich Hartleben représentent également pour Schoenberg un certain dépaysement esthétique, son œuvre s'étant jusque-là essentiellement maintenu dans les genres nobles de la tradition allemande[203]. Le *Sprechgesang*, partiellement présent dans les *Gurrelieder* et dans *La Main heureuse*[204], semble d'ailleurs trouver dans cette atmosphère son milieu esthétique le plus adéquat. Ces quelques éléments ont peut-être été à la source d'un nouveau souffle de l'inspiration : Schoenberg composa les « trois fois sept

[200] KURTH R., « *Pierrot lunaire*: persona, voice, and the fabric of allusion », *in* AUNER J. et SHAW J. (eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg*, p. 121.

[201] Schoenberg évoque ainsi à Kandinsky la naissance du projet en ces termes : « Peut-être pour ce qui est de la substance, du contenu ("Pierrot Lunaire" de Giraud), aucune nécessité profonde. » (Lettre à Kandinsky du 19 août 1912, dans : *Correspondances*, *textes*, p. 170.)

[202] Le cycle poétique complet comporte cinquante poèmes. C'est à Schoenberg qu'il revint de n'en choisir qu'une partie.

[203] Jusqu'à la première guerre mondiale au moins, la plupart des œuvres de Schoenberg s'inscrivent soit pleinement dans un genre consacré – *Pelleas und Melisande* op. 5, Q*uatuor à cordes n°1* op. 7, *Das Buch der hängenden Gärtenn* op. 15 –, soit résultent d'une hybridation : cycle de *lieder* et oratorio avec les *Gurrelieder*, quatuor à cordes et poème symphonique pour *Verklärte Nacht* op. 4, ou quatuor et *Kunstlied* pour le *Second quatuor* op. 10, symphonie et musique de chambre pour la *Première symphonie de chambre* op. 9. Si l'on peut parler d'*intermezzi* pour ce qui est des *3 Pièces pour piano* op. 11 et des *5 Pièces pour orchestre* op. 16, Alain Poirier les présente quant à lui comme des « études » (POIRIER A., *Les* Cinq Pièces pour orchestre *op. 16 d'Arnold Schoenberg*, Paris, Aedam Musicae, 2016). À propos de *Pierrot Lunaire*, rappelons l'existence des *Brettllieder* de 1901, lesquels constituent pour Schoenberg un antécédent dans le domaine du cabaret. La formation instrumentale du numéro 8, pour voix, piccolo, trompette, caisse claire et piano préfigure d'ailleurs la nomenclature variable de l'œuvre de 1912.

[204] Sur le microfilm 19/2450 des esquisses pour *La Main heureuse*, l'écriture du chœur est déjà prévue en *Sprechgesang*. Schoenberg semble par ailleurs encore douter de la convention d'écriture à adopter pour noter celui-ci, notamment au sujet de la position de la croix.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

mélodrames » du *Pierrot Lunaire* en deux mois seulement. Mais contrairement aux œuvres précédentes, son écriture démontre cette fois une saisissante indifférence à la présence ou non de signes extérieurs de rationalité. S'il évoque encore ici « l'expression immédiate, voire animale, des mouvements des sens et de l'âme[205] », celle-ci ne semble en effet plus en passer inévitablement par « une libération complète de toutes les formes, de tous les symboles, de la cohérence et de la logique[206] ».

On trouve bien sûr parmi ces mélodrames des pièces qui maintiennent l'exigence athématique. Dans la première composée, « *Gebet an Pierrot* », aucun motif singulier ni aucune forme significative de répétition ne se laisse apercevoir ; au lieu de cela, une succession très gestuelle de textures pianistiques et de traits de clarinette alternent librement en dialoguant autour d'une récitation qui conserve toute son indépendance[207]. C'est encore le cas dans « *Die Kreuze* », la dernière pièce composée. Commentant celle-ci, Pierre Boulez y voit notamment le piano comme « l'instrument même du délire[208] », dans la suite directe de la dernière pièce de l'opus 11. D'autres numéros pourtant ne masquent pas l'usage de procédés de construction, fondés sur différentes formes de répétition consciemment travaillées (cf. annexe n°6.2). « *Mondestrunken* » par exemple, qui ouvre le cycle, est essentiellement élaborée à partir d'une courte formule d'abord exposée en ostinato.

[205] SCHOENBERG A., *Journal de Berlin*, entrée du 12 mars 1912, p. 55.

[206] *Correspondances*, *textes*, p. 35.

[207] Nous ne reviendrons pas directement ici sur les problèmes posés par la *Sprechstimme* et sa notation dans *Pierrot Lunaire*. Du point de vue de l'écriture, la conduite de sa ligne comprend aussi bien des passages s'approchant d'une déclamation théâtrale de type « début de siècle », alternant les tons de la confidence, du récit ou de l'effroi par exemple, que d'autres tout à fait relatifs au chant lyrique, majoritairement sous les traits d'un récitatif arioso proche de la partie chantée des *Lieder* op. 15. Le véritable problème tient comme on le sait au signe de croix ajouté à la hampe de chaque note, signifiant selon la préface de l'œuvre que : « La mélodie indiquée dans la partie vocale […] n'est pas destinée à être chantée. La tâche de l'exécutant consiste à la transformer en une mélodie parlée en tenant compte de la hauteur de son indiquée. […] Alors que dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans la voix parlée, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase. » (« *Vorwort* », dans : SCHOENBERG A., *Pierrot Lunaire* op. 21, Vienne, Universal Edition). Qu'en est-il dans ce cas de la hauteur de note indiquée par la partition lorsque la voix s'emploie à différents degrés de chuchotement ; qu'en est-il inversement du « parlé » lorsque l'écriture vocale utilise un motif défini ou participe à un canon avec les instruments (cf. « Parodie »). Ici dans « *Gebet und Pierrot* », il est par exemple possible de lire un motif en arche de trois sons utilisé dans la partie vocale. Sa présence à l'audition reste toutefois très peu pertinente, et celui-ci n'apparaît jamais au piano ou à la clarinette.

[208] BOULEZ P., *Par volonté et par hasard : Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 30.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un thème, nous sommes bien ici en présence d'un motif dont la persistance participe grandement à l'unité, une véritable identité dont les multiples variantes – par le registre, le timbre, par des altérations mélodiques ou par sa jonction à d'autres motifs – permettent l'articulation des différentes sections et des divers registres expressifs. De façon encore différente, « *Nacht* » est sous-titrée « *Passacaglia* » ; référence donc à un genre traditionnellement attaché à un principe de variation qui donne au compositeur l'occasion de renouer avec l'art du développement et de l'imitation. S'il ne s'agit pas véritablement d'une passacaille[209], le motif de trois sons *mi-sol-mi*♭ et le mouvement chromatique descendant qui le prolonge font office de sujet et contre-sujet. Ensemble, ils constituent un matériau qui inonde les différentes voix de sorte que l'écriture est dans une très large mesure fondée sur leurs variations et transformations.

Au mois de juin 1911, un an avant *Pierrot Lunaire*, le livret de *La Main heureuse* est publié dans la revue *Der Merker* après que Schoenberg ait apporté quelques modifications à l'original. Or, comme le signale Joseph Auner, cette version diffère de celle que nous connaissons aujourd'hui. Contrairement à celle-ci en effet, la transition entre les deux dernières scènes ne spécifie pas le retour d'éléments déjà entendus à la fin de la première : une musique de fanfare jouée en coulisses à laquelle succède un éclat de rires moqueurs. Trahissant alors la volonté d'accentuer la structure symétrique du livret, donc d'assurer une certaine clarté formelle, l'idée de reprendre ces éléments daterait de l'automne 1912[210], soit seulement après la composition de *Pierrot Lunaire*. À l'image de cette attention nouvelle portée par le livret, les parties musicales de *La Main heureuse* composées à partir de ce moment rendent également compte d'un changement de posture important.

[209] Bien que la passacaille, comme la chaconne avec laquelle elle se confond, soit restée un genre assez libre, sa construction sur basse obstinée est très certainement le modèle historiquement prédominant. Or ce n'est pas du tout le cas de cette pièce. Si la mesure à trois temps, le tempo lent et l'importance donnée ici au registre grave sont typiques de la référence à cette forme baroque, l'absence d'une véritable voix de basse maintenue comme telle ainsi que le libre développement du sujet s'écartent délibérément du modèle afin de tirer parti des nouvelles possibilités d'écriture offertes par un tel contexte atonal.

[210] AUNER J., « Schoenberg's Aesthetic Transformations and the Evolution of Form in *Die Glückliche Hand* », p. 112-113.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

b. Les dernières étapes

Le 6 Juillet 1912, Schoenberg écrit à Kandinsky : « J'espère maintenant enfin pouvoir composer ma "Main Heureuse", si j'ai la main heureuse[211]. » Or, lorsqu'il reprend cette œuvre à l'été 1912, il semble justement ne plus vouloir de cette *main heureuse* et privilégier au contraire une réalisation réfléchie de ses idées, consciemment travaillée. Ses manuscrits montrent en effet un profond changement de méthode, lié peut-être à l'expérience retirée de la commande d'Albertine Zehme. En effet, si les esquisses de certains des vingt-et-un numéros qui composent le *Pierrot* sont encore seulement constituées de quelques brèves annotations en marge du texte, comme pour les œuvres précédentes, certaines d'entre elles présentent cette fois une élaboration thématique plus aboutie avec quelques ébauches de développements[212]. Cette nouvelle pratique se répercute également dans les dernières étapes de composition de *La Main heureuse* qui, contrairement aux premières, s'appuient largement sur un travail d'esquisse préparatoire. Trois séquences semblent avoir demandé au compositeur un effort particulier de construction ; elles correspondent surtout à la fin de la troisième scène et à certaines parties de la quatrième.

Mentionnons d'abord les 36 dernières mesures de la troisième scène (mes. 166-202), très représentatives de cette approche renouvelée vis-à-vis de l'idéal compositionnel exprimé depuis 1909. Faisant immédiatement suite dans la partition au « crescendo de lumière et de vent », mais néanmoins distinctement séparée par un temps et demi de silence ainsi que par un changement de tempo, de mesure et de timbre, cette section est essentiellement élaborée à partir d'un thème de neuf mesures exposé aux cors comme *Hauptstimme* (pour tout ce paragraphe, cf. annexe n°5.2). En lui-même, celui-ci témoigne déjà d'une certaine logique de construction, un processus de variation développante. Mais surtout, on relève juste avant le geste cadentiel une reprise exacte de ses onze premiers sons en réduction rythmique, par conséquent presque méconnaissable. Si cela rappelle la variation finale du thème dans la quatrième pièce des *Klavierstüke* op. 19, on observe également par-là comme

[211] *Correspondances*, *textes*, p. 169.

[212] AUNER J., « "Le cœur et l'esprit dans la musique" : la genèse de *La Main heureuse* de Schoenberg », *art. cit.*, p. 75.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

la manifestation d'une tendance à dissocier le geste de l'intervalle, ou inversement à considérer la structure diastématique indépendamment de son sens expressif. D'autre part, on remarque que la cellule constituée des trois premiers son du thème – *do♯-ré-fa* – est employée comme un élément d'homogénéisation tout au long de ces mesures. Variée dans le déroulement même du thème, elle apparaît à peu près partout, dans la construction des voix secondaires aussi bien que de quelques groupes harmoniques éparses. Le compositeur retire également du thème des ressources formelles : sa reprise accompagne en effet les interventions chantées de l'Homme, tandis qu'entre celles-ci puis à leur suite, la texture orchestrale est davantage confiée aux brefs motifs et figures d'ostinatos issus de la cellule et de ses variations, c'est-à-dire des différentes associations possibles d'une seconde et d'une tierce. Tout au long de cette longue séquence[213], le thème de cor et les motifs issus de la cellule de trois sons constituent alors une véritable matière, ou selon l'expression employée dans sa lettre d'août 1909 à Busoni, une « pierre à bâtir ».

Un deuxième ensemble figurant sur ce même document d'esquisses montre quant à lui l'emploi assumé de stratégies formelles à grande échelle. Significativement, c'est à partir de celles-ci que Schoenberg compose finalement la première et la dernière scène, toutes deux consacrées à l'intervention du chœur. Au-delà des quelques éléments de transition assurant à la partition un caractère cyclique, on note un accord de neuf sons auquel Schoenberg confie un rôle tout à fait particulier[214]. Dans la partition finale, celui-ci apparaît d'abord comme un ostinato tenu tout au long des vingt-huit mesures de la scène introductive (cf. annexe n°5.3, exemple 7). Tout le début de l'œuvre est ainsi marqué de la couleur de cet objet musical, une sonorité caractérisée notamment par un arrangement orchestral singulier : trois altos et deux violoncelles solos jouant en trémolos sur le chevalet, en

[213] Les esquisses permettent de constater que le thème n'a pas été composé en un jet spontané. D'une part il fut spécifiquement recopié et retravaillé sur des pages d'esquisse dédiées, et d'autre part Schoenberg a cherché sur celles-ci à retirer du thème les diverses possibilités de variation et de combinaison à partir desquelles composer l'ensemble de la séquence. Au moins sept pages d'esquisses détaillées lui ont été nécessaires pour agencer les trente-six mesures sur lesquelles s'étendent les différentes citations et variations de ces quelques éléments : 1/2432, 3/2433, 5/2434, 6/2435, 2/2436, 9/2440, 11/2442.

[214] Grâce à une page du *Compositions Vorlage*, on apprend que le compositeur avait d'abord pensé à deux accords de douze sons chacun plusieurs étapes ont été nécessaires à l'élaboration de l'unique harmonie finalement choisie. Voir à ce sujet : AUNER J., « *Schoenberg's Aesthetic Transformations and the Evolution of Form in* Die Glückliche Hand », p. 117.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

partie doublés au célesta dans les dernières mesures, ainsi qu'une superposition de deux trilles graves en tierces aux timbales et à la harpe. C'est toutefois une conception élargie de son emploi qui préside à son retour au début de la dernière scène. Après avoir vu son harmonie déployée sur tout l'ambitus par l'ensemble complet des cordes et des vents, puis être repris sous une forme d'ostinato dans sa disposition originale, l'accord fait l'objet d'un travail particulièrement construit. Sur un espace de sept mesures (cf. annexe n°5.3, exemple 8), il est en effet plaqué par les cordes en sons harmoniques et successivement transposé sur chacune de ses propres hauteurs constitutives. Mais encore, cette progression est également complétée par deux autres strates distinctes qui superposent à l'accord son propre glissement chromatique en mouvements parallèles. À la suite de cette séquence dont la réalisation a nécessité plusieurs pages d'esquisses[215], on retrouve encore sa présence à quelques endroits de la scène finale, partielle ou complète, transposé ou non (cf. annexe n°5.3, exemples 9, 10, 11).

Enfin, un troisième groupe composant ce document d'esquisses se rapporte au milieu de la même scène, la dernière, c'est-à-dire au passage où le chœur jusque-là en *Sprechgesang* abandonne cette vocalité spécifique pour le chant lyrique[216]. Avec six voix d'hommes et autant de femmes, l'écriture du chœur alterne dans les scènes 1 et 4 entre des parties à l'unisson et différentes dispositions polyphoniques allant jusqu'à sept voix maximum. Dans le passage en question (mes.224-240), clairement séparé du reste par un point d'orgue, Schoenberg agence les pupitres d'hommes et de femmes à trois voix chacun dont la partie supérieure est soliste[217]. Significatif d'une écriture qui apparaît explicitement travaillée, on remarque que la ligne de la partie supérieure des voix de femme sur les six premières mesures (cf. annexe n°5.4) énonce une mélodie qui utilise le total chromatique ; les deux parties inférieures l'accompagnent par un contrepoint faisant également entendre les douze sons, deux

[215] Notamment les pages 2/2436, 7/2437, 12/2443 et 14/2445.

[216] 8/2439, 15/2446, 16/2447, 17/2448, 18/2449.

[217] Les brouillons qui s'y rapportent montrent clairement que ces parties vocales constituent le point de départ de la séquence : alors que l'accompagnement instrumental a visiblement fait l'objet de plusieurs réécritures successives – les ratures et traces de gomme témoignent de l'insatisfaction du compositeur –, aucune modification ni hésitation n'est perceptible en ce qui concerne le chant.

fois de suite[218]. Si nous sommes bien évidemment encore loin d'une conception dodécaphonique de l'écriture – il s'agit seulement ici d'une recherche systématique de complétion harmonique –, on constate néanmoins que les trois voix d'hommes reprennent deux mesures plus loin une disposition analogue dans laquelle la partie supérieure n'est autre que le canon renversé de son équivalent féminin.

Encore une fois, contrairement à l'idée revendiquée dès 1909 au sujet d'une invention immédiate et spontanée, les esquisses tardives de *La Main heureuse* confirment la tendance observée dans les œuvres postérieures à 1910. L'élaboration de ces quelques séquences relève d'une posture beaucoup plus réfléchie où la réalisation semble de nouveau s'en remettre à un travail conscient. Toutefois, si Schoenberg renoue effectivement avec une certaine logique objective de l'écriture, il faut bien admettre malgré tout que celle-ci reste encore relativement discrète et trahit surtout chez le compositeur le besoin de retrouver un soutien matériel à l'invention, quelque résistance à l'intention créatrice. Philippe Albéra résume en ces termes le positionnement stylistique global de l'œuvre:

> « La densité de la texture musicale, la non répétition des thèmes ou des motifs, la libre atonalité semblent excéder tout discours « rationalisant ». Devant la partition, l'œil ne sait d'abord où se fixer, de même qu'à l'écoute, on hésite à reconnaître les parties principales des parties secondaires ; l'auditeur ne peut prendre conscience de la partition que sous une forme globale, non analytique. Même à l'intérieur du processus sonore, les points d'ancrages sont fragiles : le déplacement constant des événements musicaux dans l'espace, la mobilité et l'irrégularité de leurs structures, l'imprévisibilité de leurs apparitions ou de leurs transformations, provoquent un court-circuit des attentes d'écoute, imposant une approche plus subjective et plus « sauvage » de l'œuvre[219]. »

Mais les observations que nous avons faites à propos de *La Main heureuse* et des œuvres composées en même temps laissent néanmoins apparaître quelques concessions du point de vue du compositeur, en vertu de sa conception idéale de la *création*. Dès lors que le sujet cherche à matérialiser sa volonté expressive, il est inévitablement confronté aux exigences de l'existence objective de l'œuvre d'art. Or,

[218] Notons que l'une des idées préalables de Schoenberg pour ce passage consistait à faire suivre chaque harmonie du chœur par trois accords instrumentaux de trois sons chacun complétant systématiquement le total chromatique. Selon le système prévu, le premier de ceux-ci correspondait alors à celui que le chœur chantait ensuite. Voir particulièrement : 15/2446.

[219] ALBÉRA P. (dir.), *Contrechamps n°2*, p.156.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

comme nous l'indiquions plus haut, cette loi qui paraît s'imposer au compositeur n'est autre que sujet même du drame qui se joue dans *La Main heureuse*. En ce sens, si le dialogue qui s'instaure dans cette œuvre entre la logique musicale et la l'espace scénique est envisagé comme une extension du domaine sonore par la représentation théâtrale, ce qui se dit ou se montre alors sur scène projette sous la forme d'une narration ce que réalise le processus musical, tandis que ce dernier commente et infléchit à son tour les choix dramaturgiques de la représentation. Ce rapport manifeste donc directement le nouvel équilibre entre la pensée et sa réalisation auquel semble alors se résigner le compositeur et les moyens employés par l'écriture musicale pour s'y conformer.

2.4 – L'enjeu programmatique de la construction, une démarche de représentation

Comme nous l'avons vu, la réalisation de *La main heureuse* en 1913, travaillée, ou construite, tire parti du renouvellement esthétique qu'a provoqué *Pierrot Lunaire*. Néanmoins, le sens que prennent dans l'une ou l'autre de ces deux œuvres les traits compositionnels relevant le plus d'une logique objective d'écriture diffère considérablement. Nous l'avons dit, aussi important qu'ait pu être la commande d'Albertine Zehme dans la carrière de Schoenberg, c'est une œuvre qui ne s'inscrit pas directement dans le projet artistique qui était alors le sien. Son atmosphère, les thèmes abordés ainsi que leur traitement musical ne relèvent pas des enjeux fondamentaux de son esthétique et ne prennent pas directement part au dilemme créateur auquel Schoenberg est alors confronté ; il ne paraît pas être question ici de poursuivre plus avant le « nouvel idéal expressif ». Face aux autres œuvres de la même époque, le travail réalisé dans le *Pierrot Lunaire* s'apparente en quelque sorte à la mise en œuvre d'un métier qui synthétise l'évolution personnelle et l'expérience d'un compositeur déjà âgé de près de quarante ans. De son intérêt pour le contrepoint imitatif et la variation thématique à la maîtrise plus récente d'une écriture intégralement athématique, il fait ici usage de tout son savoir-faire technique en adoptant une multiplicité d'approches compositionnelles selon les

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

besoins expressifs suggérés. À l'image du personnage du Pierrot lui-même, la teneur ironique des poèmes repose en effet très précisément sur la poétisation d'un rapport clair-obscur au monde, à la société, à ses codes et ses traditions. Dès lors que la musique ne veut pas manquer totalement son propos, elle n'a d'autre choix que de répondre au texte par les moyens qu'elle a d'évoquer elle-même le réel, le sensible, en en déformant à son tour les traits. À ce titre, précisément par ce qu'il a de problématique, le *Sprechgesang* apparaît comme le prodigieux symptôme d'une telle esthétique : au point de rencontre exact de la voix et du chant, donc de l'être humain et de l'instrument de musique, des mots et des sons, il réalise l'association monstrueuse, ignoble, d'une matérialité subversive de la parole à l'idéalité du chant.

L'enjeu est évidemment tout autre lorsque Schoenberg travaille sur *La Main heureuse*, un projet éminemment personnel. En 1913, lorsqu'Emil Hertska – son éditeur chez Universal Edition – lui propose de résoudre les nombreux problèmes posés par les exigences scéniques en passant par une adaptation cinématographique, Schoenberg répond : « Mon plus grand souhait est donc ici le contraire de ce à quoi le cinéma aspire habituellement. Je veux : La dernière irréalité[220]. » Directement issue du programme de 1909, cette revendication coïncide encore pleinement avec la recherche d'une expression supérieure, tout à fait étrangère à la peinture morbide du quotidien désenchanté de *Pierrot lunaire*. Alors qu'il s'agissait là d'un expressionnisme plus proche du *Wozzeck* de Berg, voire justement du cinéma allemand de l'entre-deux guerres, celui de Fritz Lang ou de Murnau, Schoenberg considère avant tout que « la musique est l'affaire des anges, non celle des ordonnances d'officier[221] ». C'est également ce qui ressort de son commentaire de la *Sonorité Jaune*, la première « composition scénique » de Kandinsky, réalisée en 1909 et présentée dans l'*Almanach* du *Blaue Reiter*. Dans la lettre du 19 août 1912, alors qu'il s'apprête justement à reprendre *La Main heureuse* selon une approche beaucoup plus consciente et rationnelle, Schoenberg loue notamment le fait que l'œuvre du peintre ne soit « pas construction, mais simplement : reproduction d'une vision intérieure ». Aussi ajoute-t-il :

[220] SCHOENBERG A., *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, lettre n°18 (automne 1913), p.37-39.
[221] Cité dans : BARILIER E., *Berg, essai d'interprétation*, p. 120.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « C'est vraiment ce que j'ai cherché à réaliser dans ma "Main Heureuse". Seulement, vous allez encore plus loin que moi dans le renoncement à toute pensée consciente, à toute action conventionnelle. C'est évidemment une grande qualité[222]. »

Pourtant, bien que les différents processus d'écriture observés dans le drame restent généralement plus discrets que dans *Pierrot Lunaire* – la recherche du total chromatique dans l'écriture du chœur, par exemple, n'est pas particulièrement perceptible comme telle à l'audition –, il s'agit tout de même du retour à une pratique consciencieuse de l'écriture musicale, notamment par le travail motivique et formel. Schoenberg renoue ainsi avec certains aspects de ce qu'il considérait lui-même comme relevant de la « construction », de « l'architecture », ce dont l'œuvre se devait justement d'échapper dès lors qu'elle veut « exprimer ». Loin d'apparaître pourtant comme une contradiction stylistique maladroite qui trahirait deux approches divergentes de l'invention et de l'expressivité, la pratique plus constructive des dernières étapes de composition est justifiée par ce qui se joue en même temps sur scène : la représentation sous forme de fable d'un discours moral sur la grâce spirituelle du génie et sur la perversité de toute aspiration à un idéal créateur.

Les esquisses montrent ainsi que les parties composées avant *Pierrot Lunaire*, fondées sur une invention spontanée et un renouvellement constant de la texture et du matériau, correspondent précisément au récit des succès de l'Homme : son triomphe conjugal[223], la création spontanée du diadème. Puisque la musique est donnée comme l'expression même de l'intériorité, l'hostilité de Schoenberg envers la rationalité compositionnelle trouve ici une légitimation dramaturgique. Toutefois ce rôle confié aux sons est évidemment maintenu lors de la mise en scène de l'échec, de l'avortement de l'élévation puis du retour progressif vers une déchéance psychique, sociale et morale. Les passages correspondant sont les premiers composés après *Pierrot Lunaire*, à partir de l'été 1912, parmi lesquels figurent le grand « crescendo »[224] et la longue séquence fondée sur le thème de cor. Notons qu'il ne

[222] *Correspondances*, *textes*, p. 171.

[223] Celui-ci reste néanmoins illusoire, comme le sera justement la création du diadème.

[224] Une seule page correspond au crescendo dans le document d'esquisses de 19 pages. Nous ne l'avons donc pas cité parmi les passages dont les sources témoignent d'un travail d'écriture particulièrement construit. On

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

s'agit pas ici de déterminer la *signification* de ces éléments thématiques de la troisième scène. Difficilement mémorisables, rarement soulignés comme tels, il serait certainement maladroit de leur conférer ici un sens particulier. Le fait est par contre révélateur en ce qui concerne la démarche créatrice : c'est exactement au moment où il met en scène l'échec du génie créateur que Schoenberg se détourne lui-même d'une telle approche de la composition. Le coup de marteau qui réalise dans le récit la prédiction annoncée par le chœur en introduction est également celui qui signe l'abandon d'une musique pensée comme l'expression immédiate d'une vision intérieure, comme la manifestation pure d'une forme subjective. Dans tout ce qui suit en effet, l'art des sons renoue avec sa teneur objective, avec une matérialité qui nécessite du créateur qu'il travaille, qu'il construise. Bien plus que dans *Pierrot Lunaire* où l'on décèle plutôt un éclectisme de l'écriture, c'est ici une résignation toute personnelle enracinée dans une nouvelle éthique du compositeur qui accompagne désormais celle du librettiste.

En effet, alors que l'action de *La Main heureuse* consiste à présenter le caractère irréalisable de l'absolu, l'impossibilité ontologique de son expression, retenons que Schoenberg inscrit ce récit principal dans un discours qui figure lui-même un ordre absolu et universel. Conscient de l'immuabilité du temps, maître de la cyclicité de l'histoire à laquelle il échappe lui-même, le chœur tient ici pour une autorité métaphysique, ses paroles pour une vérité inconditionnelle. Or, s'il n'est pas véritablement présent sur scène, s'il se tient donc hors du temps et de l'espace, il apparaît pourtant bien dans l'œuvre, comme un pur observateur. Probablement issu des autoportraits que peint Schoenberg en 1910, ces regards saisissants et inondés de couleur, le livret stipule que le chœur est enveloppé dans le rideau de fond de scène de sorte qu'on ne voit que des « visages éclairés en vert », que « seuls les yeux sont clairement visibles ». L'absolu ne fait pas l'objet d'une conquête, il ne se dévoile pas dans le mouvement sublime de l'expression, mais il est construit dès le départ grâce aux « moyens de la scène », offert par le jeu de la représentation. La musique elle-même se plie alors à celui-ci et en adopte la démarche par ses propres moyens.

---

retrouve néanmoins tout au long de celui-ci l'utilisation fortement prononcée d'une même cellule motivique. Voir à ce propos : KREBS H., « *The "Color Crescendo" from* Die Glückliche Hand*: A Comparison of Sketch and Final Version* », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Juin 1989, Vol. XII, p. 61-67.

Prévu par Schoenberg dès la toute première version de la scène introductive[225], le *Sprechgesang* est employé précisément dans ce but. Sa fonction est ici absolument contraire à celle qui lui est confiée dans *Pierrot Lunaire* : il ne s'agit pas cette fois de la fusion objective de l'idéalité de la sphère musicale à la trivialité du monde du quotidien – sa valeur spirituelle serait sinon plus basse que l'expression chantée de l'Homme ; dans un contexte qui entend soustraire aux sons leur propension à la transcendance, le *Sprechgesang* désigne l'irreprésentabilité elle-même, l'*in-présentabilité*, à la frontière exacte de la musique et de la non-musique, de la composition et de son au-delà. Si cette vocalité n'est pas en elle-même l'expression d'un quelconque absolu, l'affirmation éclatante de sa *présence*, elle est pourtant bien ce qui le *représente* dans le processus construit de l'œuvre théâtrale, et s'introduit comme tel dans l'écriture.

On l'a dit, ce sont surtout les parties écrites après *Pierrot Lunaire* qui orientent la partition musicale dans la perspective d'une représentation. Qu'elle soit totale ou partielle, la recherche d'une complétude chromatique semble notamment aller en ce sens. Il en est ainsi de l'utilisation de l'accord-ostinato de neuf sons utilisé lors des passages qui encadrent l'action centrale comme du travail *harmonique* de la polyphonie vocale au milieu de la dernière scène, lorsque le chœur évoque justement la substance géniale de l'Homme en lui demandant : « Mais ce qui est en toi / et autour de toi, où que tu sois, / ne le sens-tu pas ? » De façon probablement très consciente et réfléchie, l'arrangement orchestral de cette séquence explicite d'ailleurs la valeur spéculative qui semble motiver chez Schoenberg les procédés d'écriture visant une approche du total chromatique. En effet, hormis quelques figures gestuelles poursuivant dans le registre le plus tendu d'un violon solo le caractère expressif général de l'œuvre, la gestion du timbre semble ici entièrement vouée à soutenir l'expression éthérée du chant. Les esquisses montrent d'ailleurs que Schoenberg a songé un temps à un accompagnement relevant de la *Klangfarbenmelodie*[226]. S'il n'a finalement pas poursuivi dans cette direction, on

[225] Sur l'esquisse 19/2450, correspondant comme nous l'avons vu plus haut aux six premières mesures de l'œuvre, on trouve en effet les premiers mots du chœur chantés en *Sprechgesang*.

[226] L'esquisse 16/2447 montre notamment que les trois accords instrumentaux faisant systématiquement suite à chacune des harmonies du chœur étaient initialement envisagés comme une succession rapide de différents instruments.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

retrouve néanmoins dans la version définitive de ce passage une luxuriance du timbre qui rappelle le scintillement coloriste de « *Farben* » (cf. annexe n°5.5). La texture orchestrale est divisée en deux strates : la première est composée d'une sorte de tressage de timbres, presque un hoquet, prenant part entre deux clarinettes, une flûte et le piccolo dans le registre aigu auxquels s'ajoutent notamment la harpe, le célesta ou encore le glockenspiel ; la seconde consiste en une doublure à l'unisson de chacune des lignes vocales par un instrument soliste. Bien loin du *parlando* impérieux qui caractérise le chœur lorsqu'il s'exprime en *Sprechgesang,* l'écriture vocale use ici majoritairement d'intervalles retreints – des combinaisons de secondes et de tierces – ainsi que de valeurs longues quasiment homorythmiques. Les doublures instrumentales et le fourmillement des timbres cristallins de l'orchestre, quasiment privé des cordes, appuient, voire caricaturent le traitement lyrique des voix, élevant alors soudainement le chant à la suavité immatérielle de cette « joie de l'âme » que possède en lui le génie. À nouveau, celle-ci ne fait pas ici l'objet d'une véritable expression : elle est surtout représentée par le discours des sons, *construite* par la disposition choisie de quelques-unes de leurs propriétés matérielles.

Signalons par ailleurs que vingt ans plus tard, lorsque Schoenberg fait intervenir sur scène la parole de Dieu dans *Moïse et Aaron*, il reprend quasiment tels quels les choix compositionnels qui sont faits ici (cf. annexe n°5.6) : dans la première scène, la voix divine s'élevant du buisson ardent est représentée par un chœur mixte en *Sprechgesang* auquel s'ajoute un second chœur, chanté, dont chacune des six voix est doublée par un instrument soliste de l'orchestre (mes. 11 sqq.). De la même manière que dans l'œuvre d'avant-guerre, le *Sprechgesang* représente sur scène l'irreprésentabilité d'une vérité absolue tandis que les voix doublées, lyriques, construisent musicalement la figuration d'une aura sacrée. D'autre part, si l'écriture de cet opéra est entièrement dodécaphonique – à l'exception justement des parties en *Sprechgesang* –, on note que ce sont bien ces harmonies du chœur divin qui constituent les premières manifestations musicales du déroulement sériel. Sur la simple voyelle [O], avant que le premier mot ne soit proféré et avant même que le rideau ne se lève, c'est de ces voix et de leur disposition que jaillit comme d'un éther divin, construit, la représentation musical du monde sensible.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Dans *La Main heureuse* il n'est pas explicitement question de religion, plutôt d'une forme personnelle de théosophie. Néanmoins le rôle dramaturgique du chœur, son traitement musical ainsi que l'évolution générale de l'écriture lors des dernières étapes de composition préfigurent très largement la révélation religieuse explicitement affirmée par Schoenberg au cours des années suivantes. Si comme nous l'avons dit *La Main heureuse* est une œuvre de la résignation, elle est aussi déjà chargée de ce qu'Alain Poirier considère comme « une forme élaborée de *didactisme* […] destinée à accroître le degré de conscience du public, et par-là même à le convaincre du bien-fondé de l'attitude esthétique du compositeur[227] ». Pour cela, il s'agit donc d'une part de développer une nouvelle méthode d'écriture, emprunte de sobriété, consciente de sa propre matérialité, et d'autre part de figurer l'ordre spirituel auquel se soumet cette nouvelle éthique créatrice elle-même, d'expliciter par la représentation le fondement transcendant et absolu qui préside à son adoption. Exemplairement, les tendances qui se rapportent à la première de ces exigences sont celles que nous avons observées dans la séquence construite à partir du thème de cor, tandis que celles qui relèvent de la seconde sont plus particulièrement soulignées lors de la page lyrique du chœur dans la dernière scène. Si elles sont évidemment liées, interdépendantes, elles restent néanmoins distinctes puisque l'idée d'une sobriété compositionnelle ne s'accompagne pas nécessairement d'un programme qui en explicite la raison et les enjeux. *La Main heureuse* ouvre cependant une période durant laquelle Schoenberg est exclusivement préoccupé par leur association : la résignation du génie s'accompagne du désir compensatoire de montrer précisément ce à quoi il renonce, c'est-à-dire le monde spirituel auquel l'Homme aurait dû accéder à l'issue du grand « crescendo de lumière ». Jusqu'à la fin de la première guerre mondiale au moins, le compositeur est alors accaparé par le projet d'une nouvelle œuvre dont la singulière religiosité apparaît comme une profession de foi. Comme il l'écrit à Zemlinsky, il s'agira d'une « œuvre travaillée [*gearbeitetes*], au contraire des nombreuses œuvres purement impressionnistes de ces derniers temps[228]. » Or, comme nous allons le voir, c'est justement la conjugaison de ces deux aspects qui favorise à cette époque chez

[227] POIRIER A., « Étude de l'œuvre », publié dans : STUCKENSCHMIDT H.-H., *op. cit.*, p. 713.
[228] Lettre citée dans : AUNER J., *A Schoenberg Reader, Documents of a life*, p. 128-130.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Schoenberg une nouvelle façon d'envisager la pensée, une interprétation renouvelée de l'acte créateur qui s'accompagne notamment d'une conscience originale de la relation musicale.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°3

L'Échelle de Jacob, une mise en œuvre de la résignation

Le 13 décembre 1912, un an avant que ne soit achevée *La Main heureuse*, à l'époque où il en compose donc les dernières parties, Schoenberg écrit au poète Richard Dehmel afin de solliciter de sa part la rédaction d'un texte poétique pour un nouveau projet mené en parallèle :

> « Il y a longtemps que je veux écrire un oratorio, dont le sujet serait : comment l'homme d'aujourd'hui, qui a passé par le matérialisme, le socialisme, l'anarchie, qui a été athée mais qui garde cependant un reste de foi (sous forme de superstition), comment cet homme moderne se bat avec Dieu (voir aussi *le Combat de Jacob*, de Strindberg) et réussit à trouver Dieu et la religion. Apprendre à prier ! *Ce n'est pas* par une action, par un coup du destin ou à plus forte raison par une histoire d'amour que s'opèrent ces changements. […] Car ceux qui dans la Bible luttent avec Dieu s'expriment aussi en hommes de leur temps, parlent de leurs affaires et s'en tiennent à leur niveau social et spirituel. D'où leur force artistique ; mais c'est impossible à mettre en musique pour un musicien d'aujourd'hui qui veut remplir son devoir.
> Au départ, j'avais l'intention d'écrire le texte moi-même. Mais je ne m'en sens à présent plus capable. Puis j'avais songé à adapter le *Combat de Jacob*, de Strindberg. Enfin j'avais décidé de partir d'un vrai sentiment religieux et songeais à adapter le chapitre final de *Séraphita*, de Balzac, "L'Assomption". Mais cette idée ne me quittait pas : "La prière de l'homme d'aujourd'hui" et je pensais souvent : "Si seulement Dehmel…!"
> Y'a-t-il une chance que vous puissiez vous intéressez à quelque chose de ce genre ?[229] »

Si le projet décrit ici présente des similitudes évidentes avec *La Main heureuse*, il semble que ce soit cette fois l'occasion pour le compositeur de concevoir une œuvre réalisée intégralement selon l'orientation spirituelle qui se révèle alors : une œuvre qui ne montre pas l'échec de celui qui prétend à l'Au-delà, mais au contraire une processus spirituel qui s'accomplit dans la conscience des limites de l'homme. Sommairement esquissée ici, la chronologie des sources poétiques envisagées permet alors d'appréhender les premières étapes du développement d'un sentiment religieux chez Schoenberg, sa rencontre immédiate avec des préoccupations à la fois

[229] SCHOENBERG A., *Correspondance 1910-1951.*, lettre n°11, p. 29-31.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

esthétiques et philosophiques, et finalement les moyens que le compositeur envisage de donner à sa réalisation dramatique. Parmi l'ensemble des œuvres gravitant autour de ce projet original, liées par leur chronologie ou leur contenu poétique, seuls quatre *Lieder* ont été réellement achevés, composés à raison d'un par an entre 1913 et 1916 et réunis au sein de l'opus 22. Néanmoins toute l'activité du compositeur est mobilisée jusqu'au début des années 1920 par la réalisation de cette grande œuvre annoncée à Dehmel. Malgré son état d'inachèvement ainsi que les difficultés posées par sa nature même – oscillant à plusieurs reprises entre une symphonie à programme, un opéra ou un oratorio –, celle-ci présente un intérêt majeur pour identifier chez Schoenberg l'élaboration d'une structure de pensée systématique se développant en parallèle par son activité artistique et théorique. Sous l'influence de la teneur théosophique qui unit les étapes de ce projet sous un programme spirituel commun, ces travaux marquent une évolution décisive en ce qui concerne l'idée de relation. C'est à partir de celle-ci notamment que le compositeur pose durant ces années les premiers jalons de la méthode dodécaphonique et de sa future théorie de l'idée musicale.

3.1 – Strindberg, Balzac et Swedenborg comme programme spirituel

Un échange de lettres entre Berg et Webern suggère que c'est au printemps 1911 que Schoenberg songea à l'adaptation musicale du « Combat de Jacob » de Strindberg. Régulièrement publié en Allemagne depuis 1902, celui-ci écrivait régulièrement pour la revue *Die Fackel* que dirigeait Karl Kraus et que suivaient assidument les trois compositeurs de l'école de Vienne. Plusieurs éléments témoignent par ailleurs de la fervente admiration de Schoenberg pour le suédois depuis 1909 au moins[230]. Plus fréquemment appelé « Jacob lutte »[231], le texte cité par le compositeur correspond à la troisième partie du roman *Inferno*, lequel raconte sous forme autobiographique la crise spirituelle et identitaire vécue par Strindberg

[230] STUCKENSCHMIDT H.-H., *op. cit.*, p. 249-250.

[231] STRINDBERG A., *Légendes*, Paris, Édition Mercure de France, 1967. Dans l'édition française, ce texte est simplement nommé *Inferno III*, publié à la suite d'*Inferno II*, lui-même intitulé également « Légendes ». Le titre « Jacob lutte » traduit l'original suédois « *Jakob brottas* », référence évidente au célèbre passage biblique et à la fresque murale d'Eugène Delacroix *Le combat de Jacob avec l'ange*.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

lors de séjours parisiens à la fin des années 1890. Il s'agit plus précisément des chroniques de son inclinaison à une foi religieuse, nourrie de visions hallucinatoires, de croyances occultes et superstitieuses ainsi que de réflexions existentielles. L'esthétique du roman repose ainsi en grande partie sur une confrontation entre le désenchantement du monde moderne et le sentiment religieux, entre l'absurdité de la vie, de ses peines, et l'idée d'une justice salutaire. Condamné à vivre au sein d'une société qu'il considère purgatoire, l'auteur est en perpétuelle quête de signes, de traces suggérant l'existence voilée d'un ordre divin. Écrit à l'époque où il envisageait une conversion au catholicisme – finalement avortée –, l'épisode que relate « Jacob lutte » est marqué notamment par une série de rencontres au Jardin du Luxembourg avec un « inconnu ». Celui-ci se déplace silencieusement, entouré d'une « atmosphère luisante » de sorte que « le jardin sombre, nu, boueux, s'illumine à son passage », que « les arbres, les buissons, les plantes verdissent et se couvrent de fleurs dans une étendue correspondant à son rayon lumineux[232] ». « Je désire t'élever à une vie supérieure en te tirant de la fange »[233] dit seulement celui-ci ; c'est alors au travers d'une succession de monologues que s'instaure la « lutte » entre celui qui fut athée, matérialiste, et sa propre croyance irrationnelle en une Providence, ainsi qu'entre sa foi personnelle et les dogmes traditionnels de la confession catholique. Dans ce roman comme ailleurs, la posture morale exprimée par Strindberg en son nom propre trouve un fort écho auprès des préoccupations personnelles de Schoenberg en ces années[234]. Ce combat de l'homme moderne avec Dieu, rapporté

[232] *Ibid.*, p. 131-132.

[233] La réponse du narrateur à celui-ci est emblématique de sa foi singulière et du ton global du récit : « Né de la fange, créé par la boue, subsistant de la bourbe, comment être délivré de la crasse si ce n'est par la mort ? Tuez-moi donc ! – Vous ne voulez pas ! Donc ce sont les peines infligées qui feront office d'agents éducateurs. » (*Ibid.*, p. 133).

[234] Quelques entrées du *Journal de Berlin* sont significatives de l'influence de la superstition morale de Strindberg sur Schoenberg. Ainsi à celle du 28 janvier 1912 : « Dans le *Berliner Tageblatt* : les remerciements de Strindberg pour les nombreux hommages exprimés à l'occasion de son anniversaire. J'aurais pu en être l'auteur. Ils reflètent si parfaitement ma sensibilité et mon expérience : la dévotion et l'humilité devant une louange dont on se sent indigne et par ailleurs l'orgueil et l'indignation devant la privation d'une reconnaissance méritée. » Le 2 février : « Décidément, je n'ai encore jamais rencontré une telle accumulation de difficultés, cela doit avoir une signification, c'est anormal ! » Un peu plus loin, en revenant sur le 16 février : « J'éprouve ces derniers jours un profond dégoût pour toutes ces choses qui jusqu'alors se présentaient bien. Et cela curieusement : depuis que j'ai annulé la conférence sur Mahler. Ai-je commis là une faute qui mérite punition ? » Encore, le 17 février, à propos de la possibilité que la commande de *Pierrot Lunaire* soit finalement annulée : « Je me sens soulagé, n'aimant travailler que sous ma propre contrainte. J'ai l'impression que le

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

dans *Inferno* sous forme autobiographique, est également vécu par le compositeur. Exprimé seulement par la voie négative dans *La Main heureuse* – par l'échec de celui qui se voit l'égal de Dieu –, il trouve son dénouement dans l'authentique acte de sobriété, le geste final de l'acceptation résignée des limites : la « prière de l'homme d'aujourd'hui » évoquée dans la lettre à Dehmel. Ainsi écrit encore Strindberg :

> « Non, il est impie d'imiter l'Éternel, et malheur à celui qui s'en croit capable ! Plus modeste de rester homme, de chercher à se modeler d'après les meilleurs des mortels pécheurs, que rêver de se faire l'égal des dieux ! Au moins alors ne pèche-t-on pas par orgueil, qui est le péché capital[235]. »

Toujours d'après les échanges épistolaires entre Berg et Webern, c'est à l'été 1912 que le *Séraphita* de Balzac[236] était devenu l'objet central de l'attention de Schoenberg. Mais il aurait d'abord été question de mêler les deux sources littéraires dans une même œuvre[237]. En effet, ces deux romans exercent alors sur le compositeur une même fascination qui tient notamment à leur lecture commune de la pensée mystique d'Emmanuel Swedenborg. Notons qu'en janvier 1913, lorsque Schoenberg met en ordre sa bibliothèque, celle-ci contient vingt-huit volumes des écrits de Strindberg, onze de Balzac, et un de Swedenborg[238]. Il est donc difficile de savoir qui de ces deux romanciers introduit d'abord Schoenberg à la pensée théologique de ce dernier, mais il est tout de même significatif que Strindberg décrive dans *Inferno* sa découverte du roman de Balzac par lequel il s'initie aux visions et à la doctrine de son propre compatriote du XVIIIe siècle :

---

destin me protège de tout péché artistique, aussi minime soit-il. Quand je n'ai pas moi-même le courage de refuser une commande alimentaire, malgré le besoin d'argent, l'affaire ne se fait pas. Ainsi, je demeure toujours pur ne commettant qu'un péché d'esprit. N'est-ce pas déjà suffisant ? Je suis, malgré tout, très oppressé et abattu. » (SCHOENBERG A., *Journal de Berlin*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990, p. 20, 27, 40, 41). Mais ajoutons encore à ces manifestations d'une spiritualité strindbergienne chez Schoenberg la rédaction d'un second journal, commencé le 24 septembre 1914 et tenu irrégulièrement pendant un an, portant sur « la guerre et les nuages ». Dans les quelques entrées dont il se compose, Schoenberg exprime les sentiments que lui inspirent les couleurs du ciel, la force du vent et l'opacité des nuages, et cherche à lire en eux les signes tangibles de la progression du conflit militaire alors en cours. Voir : AUNER J., *A Schoenberg reader*, p. 126-128.

[235] STRINDBERG A., *Légendes*, p. 139.

[236] Il s'agit d'un court roman de 1835 intégré au cycle des « Études philosophiques ». BALZAC (de) H., *Séraphita*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, « La Comédie humaine » Vol. XI, 1980.

[237] STUCKENSCHMIDT H.-H., *op. cit.*, p. 252.

[238] *Ibid.* Ajoutons également que le volume des « Études philosophiques » de Balzac est souligné et annoté en de nombreux endroits, tout comme un volume distinct de *Séraphita*. Cf. catalogue annoté de la bibliothèque personnelle d'Arnold Schoenberg, consultable sur le site internet du Arnold Schoenberg Center à l'adresse : http://www.schoenberg.at/index.php/en/archiv-2/bibliothek (référence consultée le 25/12/17).

> « Je demeure immobile devant les volumes bleus de Balzac, et au hasard prends *Séraphita*. […]
> C'était pour moi absolument nouveau et maintenant que mon esprit était préparé, j'absorbai le contenu de ce livre extraordinaire. Je n'avais jamais rien lu de Swedenborg estimé charlatan, fou, lubrique, dans son pays qui est le mien, et je fus saisi d'une admiration exaltée en écoutant ce géant angélique du dernier siècle, à travers l'interprétation qu'en a faite le plus profond des génies français. […]
> *Séraphita* devient pour moi l'évangile, et me fait renouer l'alliance avec l'Au-delà, au point que la vie me dégoûte, et qu'une nostalgie irrésistible me pousse vers le ciel. Nul doute que je ne sois préparé pour une existence supérieure ! Je méprise la terre, ce monde immonde, les hommes et leurs œuvres. Je me trouve l'homme juste sans iniquité, que l'Éternel a mis à l'épreuve, et que le purgatoire de ce monde fera digne d'une délivrance prochaine[239]. »

Mathématicien, physicien, astronome et biologiste proche de la cours de Suède, Swedenborg devint soudainement théologien à la suite de rêves et de visions répétés qui le mirent en contact avec Dieu[240]. Sur demande du Christ en personne, il voua sa vie à la description des mondes de l'Au-delà tout en maintenant l'esprit scientifique et la méthode systématique de ses anciennes études sur les lois du monde terrestre. D'après les visites qu'il fit lui-même des cieux et des enfers, de leurs provinces respectives et des anges qui les peuplent, il publia alors de nombreux ouvrages dans lesquels le monde spirituel est étudié en détail et rapporté au travers de descriptions imagées. Si le point de départ de cette théologie se maintient dans le cadre de la tradition chrétienne, à savoir que Dieu est le principe premier et universel de toute chose, qu'inversement toute chose est une émanation du principe divin, sa particularité tient au modèle cosmique qui en est déduit : la prééminence chrétienne du rapport juridique de Dieu à l'homme, celui des lois et des commandements, est remplacée par un lien vitaliste, ou biologique. L'homme et le monde sensible étant à Dieu ce que les mots sont à la pensée, un vulgaire vêtement, le ciel de Swedenborg est situé dans l'intériorité de chacun. Deux idées qui ont fortement marqué sa postérité découlent ainsi directement de cette singularité. C'est d'abord une théorie

[239] STRINDBERG A., *Inferno*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 99-100.

[240] En 1745, Swedenborg écrit à un ami anglais, le Dr Hartley : « Le Seigneur se révéla à moi, son serviteur, en l'an 1743, et m'ouvrit les yeux sur le monde spirituel. Il me prêta alors […] le pouvoir de communiquer avec les esprits et les anges. Dès lors, je fis publier les divers arcanes qui m'ont été manifestés et révélés. En outre, sur d'autres sujets importants pour le salut et la sagesse des hommes. » Cité par BOYER R., « L'itinéraire spirituel de Swedenborg » dans : SWEDENBORG E., *Le Livre des rêves*, Paris, Berg International, 2014, p. 18.

« des représentations et des correspondances », affirmant que toute chose du monde « naturel » est une représentation du « spirituel », de la même façon que l'extériorité de l'homme – son corps et les parties qui le composent – représente son intériorité, et qu'aux différents êtres et sociétés angéliques qui se donnent purement dans le monde supérieur comme des intensités de froid et d'obscurité, de chaleur et de lumière, correspondent ici-bas les valeurs et les phénomènes qui les objectivent[241]. Il s'agit d'autre part d'une pensée selon laquelle l'amour et la sagesse sont l'être en soi de la substance divine et des différents degrés de son objectivation. Ainsi : « plus l'homme aime la sagesse, ou plus la sagesse est dans le sein de l'amour en lui, plus il est l'image de Dieu, c'est-à-dire le réceptacle de la vie procédant de Dieu[242]. » Ces deux axes de la foi swedenborgienne sont précisément ceux que nous avons identifiés comme le fonds du retournement esthétique dans la composition de *La Main heureuse*, de la critique formulée à l'encontre du génie. S'il était déjà question de l'intériorité pour Schoenberg en 1909, son projet ne s'accordait pas encore aux propos selon lesquels

> « l'homme sage agit ainsi, parce qu'il tourne sa face vers Dieu, c'est à dire croit en Dieu, et non en soi ; mais l'insensé agit autrement, parce qu'il détourne sa face de Dieu, c'est-à-dire croit en soi, et non en Dieu ; croire en soi, c'est croire qu'on aime et qu'on est sage par soi, et non par Dieu[243]».

La sagesse, qui apparaît chez Schoenberg comme une forme de résignation, tient précisément à une acceptation plus apaisée de la théorie des deux mondes, à une pensée de la représentation qui trouve dans l'idée swedenborgienne des correspondances une justification ontologique. Dès lors qu'existe réellement un monde spirituel, lieu du vrai, du beau, du bien, de l'essence de toute chose et de l'Être en soi, le fait de chercher à en manifester la présence ici-bas est à la fois inutile et contradictoire, voire désormais blasphématoire.

Dans la lettre à Dehmel, l'expression « apprendre à prier » est directement liée au roman balzacien. Comme le rapporte bien Strindberg, celui-ci fait de la doctrine de Swedenborg le fonds de son récit. Textuellement présentée par le pasteur Becker,

[241] SWEDENBORG E., « Traité des représentations et des correspondances », extrait des *Aracan Caelestia*, Paris, La Différence, 1985.
[242] SWEDENBORG E., *Du commerce de l'âme et du corps*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1848, XI, alinéa 13, p. 59.
[243] *Ibid.*, p. 60.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

elle est plus particulièrement incarnée par le personnage de Séraphita/Séraphitus, un parfait androgyne né de parents eux-mêmes proches du théologien suédois et entièrement dévoués à son enseignement. Spirituellement enfanté de leur union d'amour, le personnage est décrit comme le « Génie de la Prière »[244]. C'est un être pour lequel « tout est intérieur », qui « marche environné d'une lumineuse et blanche atmosphère » comme l'ange apparu à Strindberg au jardin du Luxembourg, et dont la « voix est accompagnée de musique »[245] comme le sont les chœurs métaphysiques de Schoenberg. À travers la présentation faite par Becker, Balzac rapporte la théorie swedenborgienne de l'amour et des trois degrés de participation de l'homme au divin[246]. Il conçoit ainsi ces étapes : l'amour de soi, propre au génie humain ; puis l'amour du monde, que portent en eux les prophètes ; enfin l'amour du ciel. Au cours d'un long et puissant monologue de Séraphita exaltant les vertus de la prière, cette ultime étape dans la progression d'une désaffection terrestre est aussi présentée comme la dernière « lutte », celle de la résignation :

> « Ceux qui sont arrivés au point où leurs yeux découvrent la Porte Sainte, […] ceux-là se taisent, attendent, et souffrent leurs dernières luttes ; la plus difficile est la dernière, la vertu suprême est la Résignation : être en exil et ne pas se plaindre, n'avoir plus goût aux choses d'ici-bas et sourire, être à Dieu, rester parmi les hommes ! […] La résignation est le fruit qui mûrit à la porte du ciel. Combien est puissant et beau le sourire calme et le front pur de la créature résignée[247] ! »

L'Assomption du séraphin dans le monde spirituel est l'aboutissement du récit. La représentation du ciel dans le dernier chapitre apparaît alors comme une véritable peinture de l'absolu ; héritière aussi bien des descriptions consignées par le théologien suédois que des discours de la tradition de la philosophie idéaliste, c'est un long poème descriptif sur l'Un et l'infini. Notons que si Schoenberg pensait d'abord adapter le roman entier – « une œuvre dramatique dont la représentation demanderait trois soirées[248] » –, il décida ensuite de ne traiter que ce dernier passage. De toute évidence, une telle description a dû exercer une impression très forte sur le compositeur qui, peu de temps auparavant, cherchait à exprimer par les

[244] Balzac (de) H., *op. cit.*, p. 764.
[245] *Ibid.*, p. 788-789.
[246] *Ibid.*, p. 777.
[247] *Ibid.*, p. 849.
[248] Lettre de Webern à Berg du 27 juillet 1912, citée dans : STUCKENSCHMIDT H.-H., *op. cit.*, p. 252.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

sons une vision correspondante. Ce chapitre évoque d'ailleurs lui-même une musique fondue dans le jeu des lumières et le balai des anges, une image qui reflète assez fidèlement les recherches compositionnelles de 1909, notamment celles de l'opus 16. Le travail du timbre dans « *Farben* », associé dans la dernière pièce à l'invention d'une mélodie « *recitativo* », infinie, émancipée de toute périodicité, rejoint en effet ce que Balzac rapporte ici par les mots et le langage[249]. Le « changement varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et d'atmosphères[250] » évoqué dans la lettre de 1909 à Richard Strauss est précisément ce que vivent les personnages du roman lorsqu'ils franchissent les portes du monde spirituel :

> « Ils entendirent les diverses parties de l'Infini formant une mélodie vivante ; et, à chaque temps où l'accord se faisait sentir comme une immense respiration, les Mondes entraînés par ce mouvement unanime s'inclinaient vers l'Être immense qui, de son centre impénétrable, faisait tout sortir et ramenait tout à lui.
> Cette incessante alternative de voix et de silence semblait être la mesure de l'hymne saint qui retentissait et se prolongeait dans les siècles des siècles. […] La lumière enfantait la mélodie, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs étaient lumière et mélodie, le mouvement était un Nombre doué de la Parole ; enfin, tout y était à la fois sonore, diaphane, mobile ; en sorte que chaque chose se pénétrant l'une par l'autre, l'étendue était sans obstacle et pouvait être parcourue par les Anges dans la profondeur de l'infini[251]. »

Rappelons que si Schoenberg présente le projet à Dehmel comme un oratorio, il est aussi parfois question d'un opéra. Dans un cas comme dans l'autre, à la différence de la recherche de 1909, il ne s'agit donc plus pour le compositeur de donner naissance à sa vision intérieure en un geste « pur et vierge de toute matière ». Avec ou sans les *moyens de la scène*, il s'agit désormais de construire un objet dramatico-musical *tenant pour* le monde spirituel, figurant celui-ci par une représentation sensible. Le compositeur prévoit notamment pour *Séraphita* « d'énormes masses chorales et un très grand orchestre[252] », essentiels à la l'organisation d'un espace sonore suggérant à l'auditeur l'infini du monde représenté. L'intérêt que montre

[249] Le 22 janvier 1912, Schoenberg explicite dans son *Journal de Berlin* son idée de « récitatif obligé », titre donné à la dernière des *Pièces pour orchestre* op. 16 : « l'indicible s'exprime sous une forme libre (le récitatif), semblable en cela à la nature qui est tout à la fois insaisissable et cependant active. » (SCHOENBERG A., *Journal de Berlin*, p. 14).

[250] Lettre à Richard Strauss du 14 juillet 1909, citée dans : STUCKENSCHMIDT H.-H, *op. cit.*, p. 75

[251] BALZAC (de) H., *op. cit.*, p. 854-855.

[252] Lettre de Webern à Berg du 8 août 1912, citée dans : STUCKENSCHMIDT H.-H., *op. cit.*, p. 252.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

alors Schoenberg pour les idées de Swedenborg semble précisément tenir à l'idée d'une expressivité didactique, prophétique, présente dans l'esthétisation romanesque que Balzac retire de l'imagerie suggestive développée par le théologien pour décrire la sphère de l'esprit[253].

3.2 – Deux œuvres inachevées

En réponse à la lettre envoyée par Schoenberg en décembre 1912, Richard Dehmel déclina la proposition d'une contribution de sa part. Il retourna néanmoins au compositeur un texte publié l'année précédente : *Oratorium natale*, *Fête de la création*. Le poète expliqua alors qu'il y avait aussi cherché « cette nouvelle croyance en Dieu », et dans une seconde lettre envoyée deux semaines plus tard il ajouta que son texte correspondait même plus encore à l'idée de Schoenberg qu'il ne le pensait d'abord[254]. Entretemps, ce dernier avait répondu qu'il l'utiliserait certainement d'une manière ou d'une autre, que le poème pourrait notamment constituer l'un des derniers mouvements d'une symphonie pour laquelle il avait déjà beaucoup d'idées et qu'il espérait terminer à l'été[255]. Si cet échange semble indiquer que le compositeur avait alors abandonné l'idée d'adapter directement les romans de Strindberg et de Balzac, il est encore fait mention d'un opéra sur *Séraphita* en novembre 1913[256]. Malgré tout, c'est bien à une grande symphonie à programme avec chœurs et solistes, dans l'esprit de la *Symphonie n°8* de Mahler, que Schoenberg

[253] Lors de l'assomption de Séraphita dans le roman de Balzac, le narrateur tient compte néanmoins de la limitation de la perception humaine en rapportant la scène selon le point de vue humain des observateurs. Ainsi, d'une part : « Leurs yeux se voilèrent aux choses de la Terre, et s'ouvrirent aux clartés du Ciel. […] Le voile de chair qui le leur avait caché [l'Esprit] jusqu'alors s'évaporait insensiblement et leur en laissait voir la divine substance. » D'autre part néanmoins : « Leurs âmes n'étant pas propres à recevoir en son entier la connaissance des facultés de cette Vie, ils n'en eurent que des perceptions confuses appropriées à leur faiblesse. […] Ils ne virent donc que ce que leur nature, soutenue par la force de l'Esprit, leur permit de voir ; ils n'entendirent que ce qu'ils pouvaient entendre. » (BALZAC (de) H., *op. cit.*, p. 851-852)

[254] MAEGAARD J., *Studien zur Entwicklung des dodecaponen Satze bei Arnold Schönberg*, 3 vols., Copenhagen : Wilhelm Hansen, 1972, p. 84. Cité par : BAILEY W., *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Ann Arbor, UMI Research Press, Studies in musicology Vol. 74, 1984, p. 100.

[255] BIRKE J., « Richard Dehmel und Arnold Schönberg : Ein Briefwechsel », *Musikforschung II* (1958), p. 283. Cité dans : BAILEY W., *ibid.*, p. 92.

[256] Une lettre envoyée à Zemlinsky le 21 Novembre 1913 révèle qu'un opéra sur *Séraphita* est toujours d'actualité. Marie Pappenheim, la librettiste d'*Erwartung*, aurait même été chargée de l'adaptation et aurait alors déjà commencé à y travailler. (*Ibid.*, p. 82)

pense désormais et à laquelle il travaille durant plusieurs années. Bien que cette œuvre fût également abandonnée bien avant son achèvement, c'est de son dernier mouvement que naît *L'Échelle de Jacob*, l'oratorio laissé inachevé à son tour en 1922. À la différence des premiers stades de ce grand projet envisagé depuis au moins 1912, l'existence d'esquisses et de nombreux passages véritablement écrits pour ces deux dernières étapes permet non seulement d'observer à nouveau l'influence exercée par la révélation spirituelle de Schoenberg sur sa démarche créatrice et son évolution stylistique, mais également pour la première fois, la façon dont l'écriture musicale répond à ce contenu religieux.

Plusieurs déclarations tardives du compositeur signalent l'importance de ces partitions dans le développement de sa technique de composition. Comme il l'écrit en 1937 :

> « La méthode de composition à douze sons a connu de nombreux essais préparatoires. Le premier pas se situe en décembre 1914, ou début 1915, lorsque j'esquissai une symphonie, dont la dernière partie fut utilisée plus tard dans *L'Échelle de Jacob*, mais qui n'a jamais été achevée. Le Scherzo de cette symphonie était fondé sur un thème comportant les douze sons[257]. »

Onze ans plus tard encore :

> « Dès 1906-1908, alors que j'avais commencé d'écrire des œuvres qui allaient aboutir à l'abandon de la tonalité, je travaillai activement à trouver des méthodes qui pussent remplacer les fonctions constructives de l'harmonie. Mon premier pas décisif dans ce sens ne fut toutefois fait qu'en 1915. J'avais projeté d'écrire une grande symphonie, dont *L'Échelle de Jacob* serait le dernier mouvement. J'avais esquissé nombre de thèmes, dont l'un, pour un scherzo, utilisait la totalité des douze sons. […]
> Le pas suivant dans cette direction date de 1917, quand je commençai d'écrire *L'Échelle de Jacob*. Afin d'assurer l'unité de l'œuvre (ce qui fut toujours mon objectif primordial), j'avais construit tous les thèmes principaux de cet oratorio à partir d'une série de six sons – *ut*♯, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*♭[258]. »

Comme le rapporte ici Schoenberg, ces deux œuvres sont liées et apparaissent comme des étapes décisives dans l'élaboration de la future méthode dodécaphonique. En ce qui concerne la « volonté d'assurer l'unité de l'œuvre » toutefois, on ne saurait trop se garder de lire les paroles de l'auteur sans une certaine réserve. S'il s'agit d'une préoccupation fondamentale de Schoenberg à l'époque où il

[257] Lettre à Nicolas Slonimsky du 3 juin 1937 citée dans : STUCKENSCHMIDT H.-H., *op. cit.*, p. 442.
[258] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, II », *Le style et l'idée*, p. 190.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

écrit ces mots, il ne va aucunement de soi qu'un tel objectif ait été le plus déterminant en 1915 ou 1917 ; tant qu'il ne s'agit pas encore d'une méthode d'écriture systématique prenant en charge l'intégralité des événements musicaux, il est en effet difficile de concevoir qu'une série de quelques sons soit un vecteur d'unité, sinon guère différent d'un simple thème. Ce qui se révèle par contre dans ces prémices à l'écriture dodécaphonique, c'est d'une part le prolongement de la démarche compositionnelle adoptée lors de *La Main heureuse*, celle d'une résignation de l'écriture à la construction, à l'élaboration rationnelle de relations objectives et de procédés formels ; c'est d'autre part que si l'on observe malgré tout une certaine recherche d'unité, la singularité de sa manifestation apparaît elle-même faire l'objet d'une stratégie de représentation déterminée par le contexte programmatique et sa perspective didactique. Lorsque Balzac décrit dans les dernières pages de *Séraphita* la structure organique de l'univers qui se découvre aux yeux de Wilfried et Minna, nous voyons très précisément se déployer l'imagerie qui semble mettre Schoenberg sur le chemin de la méthode dodécaphonique :

> « La Vraie Lumière parut, elle éclaira les créations qui leur semblèrent arides quand ils virent la source où les mondes Terrestres, Spirituels et Divins puisent le mouvement.
> Chaque monde avait un centre où tendaient tous les points de sa sphère. Ces mondes étaient eux-mêmes des points qui tendaient au centre de leur espèce. Chaque espère avait son centre vers de grandes régions célestes qui communiquaient avec l'intarissable et flamboyant *moteur de tout ce qui est*.
> Ainsi, depuis le plus grand jusqu'au plus petit des mondes, et depuis le plus petit des mondes jusqu'à la plus petite portion des êtres qui le composaient, tout était individuel, et néanmoins tout était un[259]. »

a. Une symphonie

Tout d'abord, en ce qui concerne la symphonie, il semble que ce soit surtout entre 1914 et 1915 que Schoenberg y travailla le plus activement[260]. Un grand plan général organisé en deux parties en détaille les différents mouvements et leur contenu, les références littéraires utilisées ainsi que quelques indications de caractère musical ou de brèves annotations quant à leur teneur programmatique

[259] BALZAC (de) H., *op. cit.*, p. 854.

[260] Entretemps, depuis 1912, Schoenberg a terminé *La Main heureuse* et a composé en novembre 1913 le premier des *Quatre lieder avec orchestre* op. 22, « Séraphita ». Pour une description détaillée des esquisses se rapportant à la symphonie et des précisions sur leur datation, voir : BAILEY W., *op. cit.*, p. 79-128.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

(cf. annexe n°7.1)[261]. Si aucun des sept mouvements prévus ne fait référence à Balzac, à Strindberg ou à Swedenborg, leur succession complète présente une progression très fidèle à celle qui présidait à l'idée d'associer le fragment « Jacob lutte » à *Séraphita*, celle que décrit Schoenberg à Dehmel en 1912 : l'éveil d'un homme moderne à une conscience spirituelle, les étapes de sa conversion et sa lutte avec la foi. Comme dans *La Main heureuse*, il s'agit donc de composer un processus psychique, de représenter par les sons le mouvement intérieur de l'esprit. Cette fois néanmoins, l'élaboration d'un tel plan et sa structure formelle très hiérarchisée montrent une réalisation dramaturgique délibérément construite, articulée et fractionnée en différents épisodes clairement distincts[262]. Comme chez Balzac, la dernière partie semble consister en une véritable apothéose qui résulte ici de « L'union d'une conscience sceptique objective de la réalité avec la foi ».

Le Scherzo auquel Schoenberg fait justement référence est le seul mouvement pour lequel une partie importante est ébauchée. Il en existe deux versions. La première est la plus aboutie ; elle porte la date du 27 mai 1914 et s'étend sur 103 mesures. La seconde, commencée le 4 mai 1915, est plus courte et paraît être une révision de la première. Comme pour les dernières parties de *La Main heureuse*, de nombreuses esquisses se rapportent au brouillon de 1914, surtout constituées d'essais de développement motivique et de recherches de relations contrapuntiques. Selon le plan, il s'agit d'un mouvement tout d'abord instrumental, puis repris ensuite avec l'entrée des premiers chants de la symphonie. Intitulé « Joie de vivre », il met en musique trois extraits du *Beau monde sauvage* de Richard Dehmel publié en 1913 : « Appel de joie », « Mariage des Dieux » et « Heure éonique »[263] . Ces textes sont essentiellement consacrés à une célébration de l'existence humaine et à sa petitesse vis-à-vis de la Nature, de Dieu. Le premier poème est une adresse à l'homme –

[261] Ce document n'est pas daté et plusieurs signes montrent qu'il a été corrigé plusieurs fois. Néanmoins certaines sources littéraires évoquées ne furent publiés qu'en 1914 (*ibid*, p. 87).

[262] Quelques-unes des indications du plan suggèrent que le compositeur n'est plus réfractaire à certains aspects plus traditionnels de la composition musicale : par exemple l'intention de présenter dans le premier mouvement « tous les motifs qui deviendront importants par la suite », ou encore les appellations « Scherzo » et « Allegretto » qui semblent renouer dans les second et troisième mouvements avec des principes formels conventionnels.

[263] DEHMEL R., *Schöne wilde Welt*, Berlin, S. Ficher, 1913, p. 10, 70, 117. Poèmes en version originale allemande reportés en annexe (cf. annexe n°7.2). L'*Oratorium natale* envoyé par le poète à Schoenberg est référencé quant à lui pour le mouvement suivant.

« Réjouis-toi, humanité : ton monde résonne ! / Le printemps est là où ton cœur / chante comme un rossignol ! », le second consiste en un duo entre des dieux prêts à s'unir, et le dernier s'apparente plus à une prière dont le ton mêle la piété de Séraphita à l'accablement éprouvé par Strindberg quant au monde moderne – « Toi céleste noceur ! / Encore une goutte de mélancolie dans mon verre ». Alors que pour *La Main heureuse* Schoenberg composa d'abord les passages où l'Homme, le génie, est au sommet de sa puissance, il n'est sans doute pas anodin que les premières parties de la symphonie réellement composées, les seules, renvoient cette fois au contraire à une poétisation de la faiblesse de l'homme vis-à-vis des dieux.

Conformément aux déclarations du compositeur, le mouvement s'ouvre sur une véritable série de douze sons (cf. annexe n°8, exemple 1). Signalons toutefois dès ici qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un thème, autrement dit d'une séquence mélodique étendue élaborée à partir de quelques cellules et motifs comme l'est par exemple le thème de cor dans la troisième scène de *La Main heureuse*. Cette ligne anguleuse jouée *Presto* en croches apparaît bien plutôt comme une figure d'ostinato qui, certes, possède des caractéristiques thématiques. Elle est ainsi exposée dès le début du mouvement comme voix principale, puis donne ensuite lieu à quelques répétitions et variations lui conférant une valeur structurante[264]. Dès la huitième mesure, un passage de transition s'appuie sur une évolution de la ligne en un nouvel ostinato de six notes seulement (exemple 2). Il ne s'agit plus ici de la série initiale ni même d'un de ses segments, mais d'une simple variation conservant le profil général de sa partie centrale. Les mesures suivantes reprennent ensuite la ligne originale et son accompagnement, transposés avec une adjonction de nouvelles parties, un procédé d'accumulation graduelle encore répété par la suite (exemple 3). Mais plus encore que par sa présence réelle, la fonction thématique de cette série de sons est surtout affirmée par le fait que certaines parties des 103 mesures du brouillon ne présentent aucun rapport avec elle ; des sections contrastantes qui confirment la conception très structurée de ce mouvement prévu selon le plan comme un Scherzo doté de deux Trios.

[264] Notons que ce que nous désignons comme le « thème de cor » dans *La Main heureuse* ne répond lui aussi qu'à un nombre limité de caractéristiques généralement admises comme constitutives d'un thème. Pour une définition générale du « Thème » et de ses implications, voir : ACCAOUI C. (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 689-693.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

La spécificité cette la ligne référentielle présentée par Schoenberg comme la première étape vers la composition à douze sons tient alors plus particulièrement à la logique selon laquelle le compositeur déduit de sa structure intervallique le reste du matériau, radicalisation de tendances qui apparaissaient déjà lors des dernières étapes de composition de *La Main heureuse*. Ainsi, remarquons par exemple que sa première reprise (exemple 3) est une transposition à la quarte, soit précisément sur son deuxième son. Également, les deux contrechants ajoutés lors de ce passage sont construits à partir des intervalles constitutifs de certaines portions de la série. Un second exemple issu d'un passage ultérieur qui semble avoir demandé à Schoenberg un effort particulier paraît néanmoins plus significatif encore de la volonté d'étendre le contrôle rationnel de l'invention selon cette logique d'écriture. À partir de la mesure 32 apparaît une nouvelle version de la figure référentielle (exemple 4)[265]. Il s'agit d'un trope : elle est constituée des cinq premiers sons auxquels les trois derniers sont directement enchaînés dans un ordre différent. Toujours en croches, cette nouvelle ligne de huit sons est alors traitée en canon à quatre voix, à la noire et en octaves. De la sorte, une fois que les quatre voix sont entrées, ce canon donne lieu à l'alternance en croches de deux harmonies de quatre sons chacune : la première, *a* – *ré*/*mi*♭/*la*♭/*si*♭ –, est constituée des sons impairs du sujet, sur le temps, et l'autre, *b* – *sol*/*la*/*ré*♭/*sol*♭ –, des sons pairs sur le contretemps. De façon évidente, il s'agit très explicitement ici d'une stratégie visant à rapporter l'harmonie au matériau horizontal, à optimiser ainsi les relations musicales dans un espace unifié. Mais dans ces quelques mesures, Schoenberg cherche également à maintenir le déroulement régulier du total chromatique, lequel n'est plus assuré par la figure d'ostinato elle-même. En premier lieu, il ajoute une partie d'accompagnement faisant alterner à nouveau en croches les deux accords obtenus ci-dessus mais en prenant soin d'inverser leur apparition : les sons de *a* sont joués pendant que le mouvement en canon fait entendre ceux de *b*, et inversement. Les huit sons constituant cette figure de trope sont par conséquent tous joués en permanence. Ensuite, pour les quatre sons restant, *c* – *do*/*si*/*fa*/*mi* –, ceux que Schoenberg exclut de la ligne pour élaborer cette nouvelle figure de huit sons, ils apparaissent justement dans un contrechant

[265] Comme en témoignent les esquisses, il existe au moins deux versions antérieures de celui-ci, non retenues par Schoenberg (HAIMO E., *Schoenberg's serial odyssey*, p. 49)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

indépendant, joué en noires. Mais cette répartition de la série complète en trois groupes de quatre sons n'est elle-même pas décidée de façon purement intuitive. Les deux accords *a* et *b* construits avec les sons pairs et impairs ont une structure intervallique respectivement équivalente à celles des quatre premiers sons de la série originale et des quatre derniers ; d'autre part, ce découpage résulte d'une esquisse préparatoire sur laquelle le compositeur a pris conscience de l'invariance des sons 5 à 8 de la série complète lorsqu'elle est jouée en inversion : ce sont exactement les mêmes, mais disposés en ordre rétrograde (exemple 5). Puisqu'ils restent identiques dans la variation, ils semblent relever pour Schoenberg d'un degré de relation supérieur et jouissent vis-à-vis des autres portions de la série d'un statut privilégié.

Pour cette raison, ces quatre sons invariants *c* et les deux accords *a* et *b* qui les accompagnent restent par la suite un matériau auquel se rapportent prioritairement les passages relatifs à cette zone thématique. Or, il est important de noter ici que si d'un point de vue purement logique les figures qui en sont déduites peuvent toujours apparaître comme un développement de l'ostinato initial, leur rapport concret, musical, n'a cependant plus rien d'évident. À mesure que progresse la composition, on observe en effet une nette diminution de l'importance donnée aux déterminations sensibles de la figure thématique originale, l'ostinato des premières mesures ; la construction de l'unité entre les différents objets de la composition s'appuie plus essentiellement sur leur rapport commun à sa seule structure intervallique, c'est-à-dire à une donnée indépendante d'une quelconque réalisation musicale sensible. Cette tendance est d'ailleurs confirmée dans des esquisses du second brouillon du Scherzo, lorsque Schoenberg cherche un an plus tard à rapporter également certaines parties de la section contrastante à la structure de douze sons[266]. Si l'ostinato apparaît donc comme le point de départ d'un processus de développement, de variation, on peut considérer d'ailleurs qu'il n'est lui-même qu'une détermination momentanée de sa propre structure d'intervalles, une réalisation particulière s'appuyant quant à elle sur un ensemble spécifique de caractéristiques sensibles. Par conséquent, s'il ne s'agit là que de quelques pages d'esquisses, elles manifestent néanmoins un moment d'importance dans le parcours

[266] *Ibid.*, p. 58-59.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

compositionnel de Schoenberg parce qu'elles inaugurent une tendance nouvelle de son écriture, essentielle à la future méthode dodécaphonique, celle qui consiste à rapporter le développement d'une composition, sa progression temporelle, à une entité abstraite, atemporelle, qui assure aux thèmes et motifs une validité logique dès lors qu'ils se déroulent sous sa loi diastématique[267].

b. Un oratorio

Quant à *L'Échelle de Jacob*, le titre n'apparaît pas explicitement sur le plan de la symphonie. À partir du 18 janvier 1915 toutefois, Schoenberg commence à écrire un texte destiné au mouvement final[268] ; achevé en mai 1917 seulement, il porte le titre « *L'Échelle de Jacob* d'Arnold Schönberg avec plusieurs idées de *Séraphita* de Balzac »[269]. Entretemps, le projet s'est transformé en oratorio et la symphonie a été abandonnée. Il ne s'agit donc pas seulement de la dernière étape de l'élévation spirituelle que devaient décrire ses différents mouvements – « L'union de la conscience sceptique objective de la réalité avec la foi » – mais d'une reformulation complète des idées issues du *Séraphita* de Balzac ainsi que du « Jacob lutte » de Strindberg, ce que suggère d'ailleurs le nom explicite donné à l'oratorio. En deux parties séparées par un interlude symphonique, le livret décrit à nouveau la voie d'une assomption spirituelle : celle qui conduit l'homme vers la résignation, puis la souscription par une véritable ascension de l'âme dans un ciel swedenborgien à l'idée balzacienne de la prière.

La première partie du livret oppose l'ange Gabriel à une foule d'êtres humains, celui-ci les pressant alors pour ce qui semble consister en un départ vers l'Au-delà.

[267] Pour une étude plus complète des esquisses de ce Scherzo et de ses aspects sériels : *ibid.*, p. 42-60.

[268] Lettre à Zemlinsky du 29 juillet 1915, citée dans : BAILEY W., *op. cit.*, p. 86. Notons que le texte porte le titre « IV. Satz », suggérant que la symphonie est alors prévue en quatre mouvements seulement. Le 15 janvier, soit trois jours avant d'en commencer la rédaction, Schoenberg achevait également celui qu'il destinait alors au troisième mouvement de la symphonie, intitulé « Danse macabre des principes ».

[269] « *Die Jacobsleiter* [sic] von Arnold Schönberg mit Benutzung einiger Ideen aus Balzacs *Seraphita* ». Il s'agit du titre figurant sur la correction du manuscrit du livret de *L'Échelle de Jacob*. À noter que le commentaire qui suit le nom de l'auteur y est rayé (SHAW J., « New Performance Sources and Old Modernist Productions : *Die Jakobsleiter* in the Age of Mechanical Reproduction », *The Journal of Musicology*, Vol. XIX n°3, summer 2002, p. 448). Le livret de *L'Échelle de Jacob* est publié en allemand dans : SCHÖNBERG A., *Texte*, « *Die Jacobsleitter, Oratorium* », New-York, 1926, p. 37-65. Il existe une traduction française par Marc Launay de la première partie uniquement, publiée dans : COHEN-LEVINAS D. (dir.), *Le siècle de Schoenberg*, Paris, Hermann, 2010, p. 545-555. Tous les passages cités sont cependant traduits par nous-mêmes.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Arrivés au terme de leur vie sur Terre, ils sont répartis en plusieurs groupes selon leurs différentes inclinations à la foi[270]. En différents chœurs, ils expriment alors les revendications et les sentiments partagés que leur inspire l'existence révélée d'un ordre divin. Vient ensuite le tour de quelques-uns restés à l'écart, six individus qui se présentent à leur tour face à Gabriel. À nouveau, ils incarnent une posture morale spécifique correspondant à un degré de l'échelle spirituelle[271]. Parvenu au-delà de la peur et de la souffrance humaine, le Mourant, le dernier d'entre eux, se change en Âme et entame une ascension vers le ciel[272]. Au cours de cette première partie de l'oratorio, deux personnages sont particulièrement significatifs à l'égard du retournement esthétique et moral qui s'affirme à cette époque chez Schoenberg. Le premier, Un Appelé, reprend les caractéristiques spirituelles de l'Homme de *La Main heureuse* :

> « Je cherchai la beauté. Je lui ai tout sacrifié : aucun but n'était sacré pour moi, aucun moyen évident. Effréné, je me précipitai vers cet objectif, sans certitudes, j'ai réprimé les dispositions naturelles, inflexible, j'ai subordonné tout sens à la forme[273]. »

Annonçant déjà le discours relayé par le prophète dans *Moïse et Aaron*, Gabriel lui reproche alors une forme de narcissisme incompatible avec la véritable foi : « Tu es cependant trop satisfait de toi-même : ton idole te laisse t'accomplir avant que, comme celui qui cherche, tu n'aies joui des tourments de la langueur. […] Païen, tu n'as rien compris[274]. » Si les mots de l'Appelé semblent alors correspondre à l'ancienne manière de Schoenberg lui-même, celle de la recherche d'un idéal

---

[270] Dans l'ordre d'apparition, ils sont dénommés ainsi : les Insatisfaits [*Unzufriedene*], les Dubitatifs [*Zweifelnde*], les Réjouis [*Jubelnde*], les Indifférents [*Die Gleichgültigen*], les Dévots [*Die Sanftergebenen*].

[271] Dans l'ordre d'apparition : Un Appelé [*Ein Berufener*], Un Révolté [*Ein Aufrührerischer*], Un/Le Lutteur [*Ein/Der Ringender*], L'Élu [*Der Auserwählte*], Le Moine [*Der Mönch*], Le Mourant [*Der Sterbende*]. Signalons que le nom « Lutteur » semble pouvoir être interprété selon une acception strindbergienne de la lutte, celle de Jacob avec l'ange.

[272] L'Âme [*Die Seele*] intervient donc immédiatement à la suite du Mourant. Schoenberg spécifie que cette voix doit être chantée par le même interprète. On en déduit donc qu'il s'agit du même personnage. Sans plus de précisions, le Lutteur, l'Appelé, le Révolté et l'Élu réapparaissent d'ailleurs également comme âmes dans la seconde partie de l'oratorio.

[273] SCHÖNBERG A., « *Die Jokobsleitter, Oratorium* », p. 42. [« *Ich suchte die Schönheit*. Alles Habe ich ihr geopfert*: kein Zweck war mir heilig, kein Mittel eindeutig. Zügellos stürmte ich diesem Ziel zu, ungeprüft habe ich natürliche Bestimmung unterdrückt, unbedenklich allen Sinn der Form untergeordnet.* »]

[274] *Ibid.*, p. 43. [« *Du bist immerhin zufrieden mit dir: dein Götze schenkt dir Erfüllung, eh' du, wie Suchende, die Qualen der Sehnsucht genossen. […] Du Heide hast nichts erschaut*. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

d'expression, de *forme*, l'intervention de L'Élu circonscrit quant à elle le nouveau cadre de sa pensée. C'est après les paroles du Lutteur que l'archange Gabriel s'adresse à « celui du degré intermédiaire [*der auf mittlerer Stufe*] », lui demandant d'approcher afin qu'il « guide » les autres prétendants. L'Élu intervient alors en quatrième position, exactement au centre de l'échelle spirituelle, à équidistance du ciel et de la Terre :

> « Je ne devrais pas m'approcher, car je m'y égarerais.
> Mais je dois, me semble-t-il, aller au milieu,
> bien que ma parole reste ainsi incomprise.
> […]
> Suis-je celui qui leur montre l'heure et le cours du temps,
> celui qui est à la fois le fouet et le miroir, la lyre et l'épée,
> leur maître et serviteur, en même temps le sage et le fou ?
> […]
> Aussi haut puis-je m'élever,
> jamais je ne les perds de vue
> […]
> Ma parole je la laisse ici,
> débrouillez-vous avec !
> Ma forme je l'emporte avec moi, toutefois, qu'elle reste devant vous, jusqu'à ce qu'elle réapparaisse encore avec de nouveaux mots – encore les anciens – et qu'elle apparaisse à nouveau incomprise au milieu de vous[275]. »

Une anecdote permet de mesurer l'importance que représente ce discours pour Schoenberg ainsi que son rapport à l'écriture musicale. Lorsqu'il visita en 1918 la Villa Mandl, une maison construite par Adolph Loos dans la ville de Döbling, il signa ainsi le livre d'or : « Le livre des visiteurs ? Dans une maison construite par Loos, je ne suis pas un visiteur, mais une bonne connaissance. Je peux donc tranquillement écrire quelque chose qui, autrement, serait incompréhensible. » Il poursuivit alors en s'appropriant les premiers mots de L'Élu, « Je ne devrais pas m'approcher, car je … », puis reporta la mélodie que chante le personnage de l'oratorio sur ces mots[276], une phrase énonçant strictement le total chromatique (cf. annexe n°9.1). Toutefois, celle-

[275] *Ibid.*, p. 45-46. [« *Ich sollte nicht näher, denn ich verliere dabei. / Aber ich muss, so scheint es, mitten hinein, / obgleich mein Wort dann unverstanden bleibt. […] Bin ich's, der ihre Stunde und den Ablauf zeigt, / der Peitsche und Spiegel, Leier und Schwert vereint, / der ihr Herr ist und Diener, ihr Weiser und Narr zugleich? […]wenn ich noch so hoch mich erhebe, / verlier ich sie nie aus dem Aug, […]. Mein Wort lass ich hier, /müht euch damit! / Meine Form nehm ich mit, sie steh euch indes voran, bis sie wieder mit neuen Worten – wieder den alten – zu neuem Missverständnis in eurer Mitte erscheint.* »]

[276] STUCKENSCHMIDT H.-H., *Arnold Schoenberg*, p. 274.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

ci ne s'inscrivant dans aucune structure thématique ni aucun processus formel particulier, on ne saurait lui donner un poids autre que purement symbolique. Mais précisément pour cette raison, le déroulement mélodique d'une phrase de douze sons apparaît ici comme l'emblème d'une éthique du « milieu » telle qu'elle se définit ici par les mots de L'Élu.

Si la première partie du livret reste assez allusive en ce qui concerne le véritable contenu spirituel de l'oratorio, la seconde en définit les préceptes et en développe les thèmes de façon plus approfondie. Schoenberg expose ici ce qui constitue certainement à cette époque le fond de sa propre sensibilité spirituelle, nourrie rappelons-le des lectures conjuguées de Strindberg, Balzac et Swedenborg. Aucune indication scénique ne le spécifie clairement – il s'agit d'un oratorio –, mais la scène se déroule désormais au paradis ; tous devenus âmes, les intervenants de la première partie sont accompagnés cette fois d'un cortège d'êtres spirituels : Démons, Génies, Étoiles, Anges ou Dieux. C'est d'ailleurs ces créatures du ciel qui détiennent ici majoritairement la parole, préparant les âmes à se réincarner sur Terre, à abandonner l'émerveillement d'un monde de pures vérités pour celui des faux-semblants, de l'aliénation. Au premier plan dramatique, un dialogue s'engage entre un dieu[277] et une « Cinquième voix », celle de l'Élu. À travers l'appréhension exprimée par ce dernier, Schoenberg résume ce qu'il considère être le quotidien de la vie spirituelle de l'homme moderne, un rapport terrestre au divin qui réside précisément dans le sentiment de son absence, dans la confusion et les illusions qui naissent de cet abandon :

> « Mais je le sais, je les verrai, ces murs, seulement eux, et je projetterai ma tête contre eux, à peine capable d'en détourner mon regard, je m'accablerai dans de vaines luttes, perdrai la joie supraterrestre et la lumière et la foi, l'amour et l'espoir, et toi mon Dieu à nouveau tu ne m'entendras pas ; je vais à nouveau devoir croire que je suis seul ; avec mes seules ressources, délaissé et trahi ; et devoir sentir que je suis conduit de force ; et pourtant ne pas me sentir moi-même soutenu […][278]. »

[277] Il ne s'agit pas ici du Dieu unique des religions monothéistes mais de l'un des nombreux dieux présents dans ce lieu spirituel.

[278] SCHÖNBERG A., « *Die Jokobsleitter, Oratorium* », p. 54-55. [« *Aber ich weiß, ich werde sie sehen, diese Mauern, nur sie, und mit dem Kopf gegen sie anrennen, kaum den Blick von ihnen wenden können, in nutzlosem Kampf mich zerschlagen, die überirdische Freude und Helligkeit und Glaube, Liebe und Hoffnung verlieren und du mein Gott wirst mich wieder nicht hören; ich werde wieder glauben müssen, allein zu stehn; allein auf mich*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Comme il est dit dans la première partie, l'Élu symbolise le « degré intermédiaire ». Mais ce dialogue vise également à montrer que des valeurs spirituelles les plus hautes aux plus basses, des « Âmes vacillantes » aux « Âmes limitées » ou aux « Âmes perdues » – les « Déloyales », les « Hypocrites », les « Criminelles », etc. –, la vie à laquelle l'homme s'attache sur Terre importe peu au ciel. Si l'humanité est fondamentalement inégale, l'errance terrestre est acceptée comme telle sur la voie de l'esprit. Ainsi le Dieu prévient-il : « Le destin et le chemin des âmes sont différents ; il élève son degré, celui qui résout sa tâche. Le plus grand achèvement de l'âme toutefois, […] est celui de porter le fardeau terrestre[279]. »

L'archange Gabriel ne prend plus directement part aux dialogues dans la seconde partie mais son importance est encore accrue puisque le livret lui confie deux grands monologues qui encadrent toute cette séquence de l'oratorio. Le premier permet surtout de reprendre la narration à la suite de l'Interlude symphonique mais également d'introduire quelques éléments plus largement développés dans le second, une longue et dense parenthèse semblable au discours final de Séraphita dans le roman de Balzac. Deux des trois parties qui structurent cette digression dramatique reflètent plus directement les thèmes caractéristiques de la pensée schoenbergienne. À travers la voix de Gabriel, le compositeur élabore en premier lieu un récit expliquant sous la forme d'un mythe la séparation de l'esprit et de la matière. « Toujours était Dieu. Mais au commencement était l'esprit[280] » dit l'archange, c'est-à-dire une pure substance divine et uniforme, également source de création. L'esprit engendra alors l'espace et le temps, de sorte que « le fini appela l'infini à naître[281] ». Mais ce qui crut alors, la matière, vint à envahir l'Être et le soumit au libre-arbitre, si bien que l'esprit dut se réfugier dans l'âme, divisé et réparti en innombrables particules. Ainsi la situation actuelle de la pensée, moderne, résulte-t-elle entièrement de ce morcellement de l'esprit, de l'infinie dégradation du principe de vérité dans le règne de l'illusion, de la pulsion irrationnelle. Désormais « esclave

---

angewiesen, verlassen und verraten; und als Zwang fühlen müssen, daß ich geführt bin; und doch nicht mich gestütz fühlen […]. »]

[279] *Ibid.*, p. 58. [« *Schicksal und Weg der Seelen sing ungleich; / seinen Grad erhöht, wer die Aufgabe löst. Die größte Leistung der Seele jedoch, / […] ist die, die irdische Bürde zu tragen.* »]

[280] *Ibid.*, p. 59. [« *Immer war Gott*. / *Aber im Anfang war der Geist*. »]

[281] *Ibid.* [« *Endliches rief Unendliches hervor*. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

du libre-arbitre [*Sklave des freien Willens*] », « sujet au délire [*Irrwahn untertan*] », l'esprit divisé et fragmenté s'efforce selon les mots de Schoenberg de « préserver la pensée des origines [*Gedenken des Ursprung zu wahren*] » sous la forme du « sentiment [*als Gefühl*] ». Concluant ce récit par la renaissance de l'esprit dans la matière, Schoenberg introduit alors sous les mots de Gabriel une première prière :

> « Seigneur, laisse-nous disparaître, nous fondre dans le tout !
> Libère-nous de notre individualité !
> Ôte-nous ce sentiment qui nous rend égocentriques !
> Laisse-nous à nouveau devenir un tout, avec ce tout, dont nous sommes déjà les parties !
> Seigneur, emporte-nous gracieusement avec toi[282]. »

Considérant la perspective didactique du drame qui se joue ici, la dernière section de ce discours de Gabriel délivre le message fondamental de la théosophie schoenbergienne. Cette partie concerne en effet plus directement la prière, l'universalité de ce « miracle de l'âme [*Wunder der Seele*] » qui réunit en un même geste l'aspiration à l'Au-delà et l'humilité humaine. Ainsi, indépendamment du comportement de l'homme ou de son degré spirituel, « proche est celui qui cherche Dieu en toute action ». « Apprenez à prier », dit encore Gabriel avant de s'approprier les mots de l'ange séraphique de Balzac : « Celui qui prie ne fait qu'un avec Dieu[283]. » Répondant alors indirectement à l'inquiétude exprimée plus tôt par l'Élu tout en relativisant l'apparente rigidité du cadre de la vie spirituelle, Gabriel présente ici une image beaucoup plus indulgente du Dieu. Résumant son action à celle d'un pur observateur, il rapporte son existence à une présence entièrement passive, à l'affirmation d'un principe spirituel seulement destiné à recueillir l'aspiration humaine résignée :

> « L'Éternel, votre Dieu, n'est pas un dieu jaloux, vengeur, mais au contraire un dieu qui tient compte de votre imperfection, qui connaît votre faiblesse, qui sait que vous devez échouer et que votre chemin est long.
> Il vous écoute, il s'accorde aux directions de vos chemins, vous êtes pour toujours dans sa main en dépit du libre-arbitre, accompagnés, surveillés et

[282] *Ibid.*, p. 60. [« *Herr laß uns eingehn im Ganzen! / Erlöse und von unserer Einzelheit! / Nimm uns ab die Gefühle, die uns auf uns verweisen! / Laß uns wieder ein ganzes werden, mit jenem Ganzen, dessen Teile wir jetzt sind! / Herr, nimm uns gnädig zu dir.* »]

[283] *Ibid.*, p. 62. [« Lernet beten: „Wer betet, ist mit Gott eins worden." (Balzac: Seraphita) ».] Notons toutefois que nous n'avons pas pu retrouver la phrase exacte dans le roman.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

protégés malgré le désir de pécher, liés à lui, aimés par lui, lorsque que vous êtes capables de prier.
Apprenez à prier :
Frappez, la porte vous sera ouverte[284] ! »

Immédiatement, ces derniers mots de Gabriel sont à nouveau suivis d'une prière, bien plus longue cette fois. Tous les chœurs présents se joignent progressivement en elle, unissant l'ensemble des âmes avec leurs degrés respectifs dans un même acte de foi, sous une même aspiration au divin, c'est-à-dire ici au vrai, au bien, au beau.

Encore une fois, l'inachèvement de l'œuvre ne nous permet pas d'observer complètement la façon dont la composition se saisit esthétiquement du programme adopté, comment l'écriture musicale répond aux différentes situations dramaturgiques et aux thèmes développés par le livret. Entre juin et septembre 1917 Schoenberg est tout de même parvenu à écrire plus de 600 mesures, soit l'ensemble de la première partie. Mais après cette première séquence compositionnelle particulièrement prolifique, stoppée par la mobilisation dans l'armée autrichienne, le compositeur ne revient plus sur *L'Échelle de Jacob* que par petites touches, esquisses et corrections[285]. L'interlude symphonique qui sépare les deux parties est commencé en janvier 1918 mais les dates figurant sur les sources suggèrent que l'œuvre est abandonnée quelques mois plus tard, en mars. Si Schoenberg reprend l'oratorio entre 1921 et 1922, il ajoute seulement quelques mesures et revois certaines parties, puis l'abandonne de nouveau ; cette fois de façon définitive. Les passages musicaux achevés représentent alors d'une part l'intégralité de la première partie – la grande séquence chorale, les dialogues successifs des prétendants avec Gabriel puis le départ de l'Âme vers la porte des mondes divins –, d'autre part les cent premières mesures de l'interlude, lesquelles n'en constitueraient que la première moitié[286]. S'il

[284] *Ibid.* [« *Der Ewige, euer Gott, ist kein eifernder Gott, der rächt, sondern ein Gott, der mit eurer Unvollkommenheit rechnet, dem eure Unzulänglichkeit bekannt ist, der weiß, daß ihr versagen müßt und daß euer Weg weit ist.Er erhört euch, gewährt euch im Sinne eures Weges, ihr seid ewig in seiner Hand, trotz freiem Willen geführt, behütet und beschützt, trotz böser Lust zur Sünde mit ihm verbunden, von ihm geliebt, wenn ihr zu beten vermögt. Lernet beten: / Klopfet an, so wird euch aufgetan!* »]

[285] Dans la lettre envoyée à Kandinsky le 20 juillet 1922, le compositeur signale qu'il a dû s'interrompre à cause de l'armée, « à un des endroits les plus captivants » (*Correspondances, textes*, p. 190).

[286] ZILLIG W., « *Notes on Arnold Schoenberg's Unfinished Oratorio* "Die Jakobsleiter" », *in* GLOCK W. (ed.), *The Score* n°25, Juin 1959, p. 10. Signalons qu'en 1926, 1932, 1944 et 1950, Schoenberg chercha à poursuivre la composition de l'oratorio sans qu'on ne puisse voir là de travaux réellement significatifs. Il s'agit surtout de

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

existe quelques esquisses se rapportant à la seconde partie, notamment pour le grand chœur final, elles sont trop rudimentaires pour pouvoir en retirer des informations quant aux intentions compositionnelles[287].

Dans la citation de 1948 rapportée plus haut, Schoenberg signale qu'il avait tenu à assurer l'unité de l'oratorio en construisant la plupart des thèmes à partir de différentes dispositions d'un même ensemble de six sons : *do*♯, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*♭. Si ce n'est par sa restriction au seul paramètre des hauteurs, le fait d'élaborer un réseau thématique diversifié se rapportant à un élément source commun ne semble pas se distinguer fondamentalement de la tendance organiciste du XIXe siècle à l'unification motivique, voire plus directement, dans un tel contexte dramatique, de la technique wagnérienne du *leitmotiv* ou de son équivalent debussyste[288]. Dans *L'Échelle de Jacob* on observe d'ailleurs une utilisation plus libre de la matrice référentielle que dans les parties du Scherzo élaborées à partir de la série de douze sons. Puisqu'ici l'ordre des hauteurs constituantes n'est pas fixe, il n'y a pas à proprement parler de « série » mais un simple agrégat. Comme le montre Jean Marie Christensen à partir des trente-trois objets hexacordaux relevés dans les cent quarante-deux mesures de la section chorale de la première partie, son traitement est extrêmement varié et rarement systématique mais il reste possible de circonscrire ses énonciations aux quelques cas de figure suivants[289] : une présence stricte des six hauteurs enchaînées, avec ou sans répétitions ; une citation incomplète ou au contraire une forme étendue de

---

notes destinées à préciser ou réviser des idées déjà présentes auparavant. Mais en 1950, il entendait sérieusement achever son oratorio. Il entreprit alors de réécrire certaines des parties déjà composées, ce qu'il ne fit que sur quarante mesures. Après son décès, sa veuve Gertrud chargea Winfried Zillig, ancien élève du compositeur, de réunir et retravailler l'ensemble des esquisses afin d'élaborer une version pouvant être donnée en concert. La création eu lieu en 1961, s'arrêtant donc de façon fragmentaire au milieu de l'interlude symphonique. Au sujet de cette création et du statut complexe de la partition publiée, voir : SHAW J., « New Performance Sources and Old Modernist Productions : *Die Jakobsleiter* in the Age of Mechanical Reproduction ».

[287] ZILLIG W., *op. cit.*, p.11.

[288] Ce rapport est notamment assumé par Schoenberg en guise de conclusion de l'article « La composition avec douze sons » : « Je crois que lorsque Richard Wagner introduisit dans sa musique ses *leitmotive*, pour la même raison qui me fit créer mes séries fondamentales, il dut s'écrier : "Que l'unité soit !" » (*Le Style et l'Idée*, p. 187).

[289] CHRISTENSEN J. M., *Arnold Schoenberg's Oratorio*, Die Jakobsleiter, Thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, 1979, p. 366-369. Un tel relevé montre que l'utilisation de l'hexacorde dans *L'Échelle de Jacob* ne se limite absolument pas aux premiers sons de quelques thèmes importants, et qu'elle est bien plus importante que ne le suggèrent Winfried Zillig (« *Notes on Arnold Schoenberg's Unfinished Oratorio* "Die Jakobsleiter" », p. 10) ou Ethan Haimo (*Schoenberg's Serial Odyssey*, p. 60).

l'hexacorde, jusqu'à neuf sons maximum[290] ; l'insertion de plusieurs sons étrangers au centre d'une séquence strictement hexacordale. Ajoutons encore que si la rétrogradation et l'inversion n'ont pas ici de pertinence[291], la transposition est en revanche largement employée – quatorze sur les trente-trois cas relevés. Il arrive que l'hexacorde soit déployé sur plusieurs voix ou disposé verticalement en accords, sous une forme stricte ou non, mais on le trouve le plus souvent exposé de façon mélodique ; il peut s'agir alors aussi bien d'une voix principale que de parties secondaires de la polyphonie, voire d'une simple texture d'accompagnement. De même, l'affiliation d'une figure musicale à l'hexacorde ne présume aucunement de son importance dans la construction thématique de l'œuvre : elle peut aussi bien avoir un poids structurel de premier ordre que n'avoir aucune conséquence sur la suite du développement. Ainsi, au contraire du thème de cor de *La Main heureuse* ou de l'ostinato qui ouvre le Scherzo, un tel objet se distingue radicalement de ce qui est traditionnellement tenu pour un thème. Il ne définit aucune zone thématique spécifique, et reste d'autre part, en tant qu'agrégat, profondément irréductible à toute forme objectivement déterminée. En revanche, la voie ouverte avec la structure sérielle du Scherzo se poursuit puisqu'il s'agit à nouveau ici d'un ensemble virtuel permettant au compositeur de déduire une partie du matériau réel. Si l'influence de l'hexacorde en tant que succession de sons est en effet relativement limitée, il marque néanmoins de son empreinte le développement des thèmes qui en sont issus. À ce titre, plus qu'un objet musical en tant que tel, il se définit avant tout comme une structure motivique abstraite, idéale.

Comme l'a signalé Jennifer Shaw[292], l'hexacorde provient d'un thème composé plusieurs années auparavant pour la symphonie inachevée. À la fin de la première partie de l'oratorio, une fois que tous les prétendants à l'Au-delà ont défilé devant l'Archange, le Mourant se change en Âme. Lors de son ascension vers le ciel, ce personnage s'exprime par une longue mélodie sans mots de trente-cinq mesures. La

[290] Lorsque c'est le cas, on remarque notamment l'adjonction prioritaire des sons *la*♮, *fa*♯ et *mi*♭.

[291] L'ordre interchangeable des hauteurs empêche la rétrogradation d'apparaître comme une forme spécifique. En ce qui concerne l'inversion, la structure symétrique de l'agrégat implique que cette forme soit équivalente à une simple transposition des hauteurs à la sixte mineure supérieure, de *do*♯ à *la*♮.

[292] SHAW J., « *Rethinking Schoenberg's composition of "Die Jakobsleiter"* », *Theory and practice* Vol. 18, 1993, Music Theory Society of New-York, p. 87-108.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

musicologue montre que celle-ci n'est autre que la réécriture d'un thème esquissé pour une partie du Scherzo, plus particulièrement pour l'accompagnement du troisième extrait du *Beau monde sauvage* de Richard Dehmel évoqué plus haut, « Heure éonique ». Les six premières notes de cette mélodie, son incipit, sont très précisément celles qui constituent le fameux hexacorde parcourant l'oratorio[293]. Puisqu'il provient donc directement d'une mélodie composée en 1915 au plus tard, la forme sous laquelle il apparaît au début de ce passage constitue très probablement sa version originelle. Pour Jennifer Shaw, qui se saisit de cette antériorité chronologique, les nombreuses et diverses citations de ces six notes apparaissent alors comme autant d'anticipations dramaturgiques de ce moment qui représente le point culminant de la première partie de l'œuvre, voire de l'ensemble de la partition existante. Pourtant, à la différence du *leitmotiv* wagnérien notamment, l'hexacorde et les thèmes développés à partir de lui n'exercent aucune force dramatique sur l'auditeur. Alors que le compositeur note dans un célèbre article qu'il retient précisément de Wagner « La façon dont il est possible de traiter les thèmes pour en obtenir le maximum d'expression ; l'art de les écrire à cet effet[294] », ceux qui apparaissent dans *L'Échelle de Jacob* comme des manifestations de l'hexacorde ne font précisément aucun « effet » ; rien ne les distingue à l'audition des nombreux éléments, thématiques ou non, qui ne s'inscrivent pas dans sa filiation. Si l'écriture de Schoenberg s'enrichit donc à cette époque d'une nouvelle forme logique plus complexe, sa spécificité réside aussi dans le fait que les éléments obéissant à cette construction ne sont pas pour autant l'objet d'une emphase particulière. Les manifestations musicales de l'hexacorde ne bénéficient en effet ni d'une identité thématique ou motivique véritablement distincte ni ne s'entendent comme les différentes formulations d'un objet harmonique singularisé. Ceci explique d'ailleurs le fait que leur importance statistique n'ait pas été véritablement reconnue. Par conséquent, les figures déduites de l'hexacorde sont souvent présentes mais complètement fondues dans l'ensemble de la texture chromatique, les thèmes sont nombreux à en être issus mais ne sont pas soulignés comme tels. À ce titre, l'idée de

[293] Ajoutons que les trois sons qui suivent immédiatement dans cette mélodie sont précisément ceux par lesquels l'hexacorde est le plus souvent étendu : *la♮, fa♯, mi♭*.

[294] SCHOENBERG A., « Du nationalisme en musique, II », *Le Style et l'Idée*, p. 140.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Jennifer Shaw selon laquelle la première phrase chantée par l'Âme s'entend comme le centre d'un réseau thématico-dramatique parcourant l'œuvre entière ne semble que difficilement s'accorder à la réalité de l'expérience d'écoute.

En revanche, appréhendées encore une fois comme un agrégat, les six hauteurs choisies pour constituer l'hexacorde décrivent une symétrie harmonique qui a pu apparaître à Schoenberg comme étant adéquate à la représentation en sons d'une propriété intime du ciel de Swedenborg, ce lieu où « il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche, ni avant ni arrière absolus[295] ». S'il est problématique d'évaluer pour un tel objet la primauté structurelle d'une forme pouvant être considérée comme fondamentale[296], il semble clair en tout cas que Schoenberg l'a bien envisagée. Lorsqu'il évoque *L'Échelle de Jacob* et l'élaboration de l'hexacorde, on remarque qu'il énonce systématiquement les sons dans l'ordre donné ci-dessus[297]. Mais surtout, le déploiement exact de cette forme lors de quelques passages clés de l'oratorio révèle également le statut symbolique qui lui est accordé. On en trouve notamment le déroulement strict sous les tous premiers mots de l'Appelé – « je cherchai la beauté » –, mais aussi au début et à la fin de l'échange entre Gabriel et l'Élu, ou encore au moment précis, et hautement significatif, de la transfiguration du Mourant en Âme (cf. annexe n°9.2). Ainsi, au-delà même de ces quelques exemples patents, les éléments de la dramaturgie qui se rapportent à l'éthique de la prière, la finalité visée par l'oratorio, portent également en eux, comme une image de leur vérité spirituelle, la propriété symétrique de l'hexacorde, reflet sensible bien qu'infiniment fragmentaire de l'unité qui règne idéalement dans le monde supérieur, au plus profond de l'intériorité de chacun. D'un point de vue compositionnel, tous ces objets hexacordaux sont apparentés les uns aux autres et se rapportent aux mots ou aux situations dramatiques qui s'y superposent de sorte qu'il se dessine à travers tout l'oratorio un véritable réseau de thèmes, de figures, et de concepts. Bien qu'il ne soit

[295] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 170.

[296] Il s'agit là néanmoins d'un aspect déterminant de l'analyse de la cohérence harmonique des musiques atonales menée dans le cadre de la *Set Theory*. Voir à ce propos : ANDREATTA M., BARDEZ J.-M., RAHN J., *Autour de la Set Theory*, Paris, Delatour, 2008.

[297] Nous avons cité ci-dessus l'article « La composition avec douze sons, II » ; c'est encore le cas en 1949 dans « Comment j'ai évolué » où, après avoir énoncé l'hexacorde de *do*♯ à *la*♭, Schoenberg cite dans l'ordre l'ostinato qui ouvre l'oratorio, le thème associé à l'Appelé puis les premières notes que chante l'Âme (*Le Style et l'Idée* p. 72).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

pas véritablement exploité de façon systématique, l'hexacorde permet donc néanmoins de travailler l'équivalence d'une logique d'écriture attachée à la présentation d'une structure relationnelle virtuelle, ou idéelle, et de la représentation par le langage du dévouement humain à un ordre spirituel idéal. Pour autant, dans la terne grisaille qui caractérise le monde de l'homme moderne, dans la fange, les marques du divin restent essentiellement imperceptibles.

Tout à fait indépendante de cette structure thématique fondée sur l'hexacorde, la force dramatique du passage dédié à l'ascension de l'Âme vers le ciel résulte par contre de moyens parfaitement empiriques. La recherche d'une expression didactique se manifeste en effet lors de ce passage par une puissance démesurément lyrique. Lors de son apothéose, l'Âme est guidée à la fois par les instructions de Gabriel et les encouragements angéliques d'un chœur polyphonique de sopranes, tous chantés. En même temps, son trajet est également commenté en *Sprechgesang* par des observateurs restés sur Terre (cf. annexe n°9.3). Dans cette épaisse superposition de voix et de mots on retrouve une expression assez similaire aux quelques vers chantés du chœur de la dernière scène de *La Main heureuse*, ceux que nous avions déjà qualifiés de lyriques, lorsque le texte évoque justement la « pure joie de l'âme » dont l'Homme est incapable de se satisfaire. Ici, de nouveau, l'écriture vocale use essentiellement de valeurs longues, souvent homorythmiques, et surtout systématiquement doublées par les instruments de l'orchestre – Gabriel est même accompagné lui-même par une polyphonie à trois voix. Ajoutons également que ce chant de l'Âme, figurant en quelque sorte une expansion libératrice de l'intériorité dans un éther spirituel, est caractérisé par un ambitus extrêmement large constamment parcouru au moyen de phrases excessivement disjointes, de sauts allant jusqu'à plus de deux octaves[298].

Ici réminiscent, le caractère lyrique constitue un enjeu majeur du traitement vocal et se perçoit à différents moments de l'oratorio. Au cours des 160 premières mesures, avant-même que ne se succèdent les différents prétendants au paradis, plusieurs chœurs prennent tour à tour la parole et déclament à leurs plaintes face à

[298] Ce traitement vocal est d'ailleurs étonnement similaire à celui de la seconde partie du *Lied Herzgeväsche* op. 20, celle qui montrait déjà en 1911 une expression lyrique particulièrement intérieure s'appliquant à la représentation du mouvement de l'âme lors de la « prière immobile » évoquée par le poème de Maeterlinck.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'archange, leur mécontentement. Tous s'expriment alors en *Sprechgesang*. L'intrusion du parlé dans le chant ne se rapporte pas ici à la fonction qu'il exerce dans *La Main heureuse* mais plutôt au registre esthétique de *Pierrot Lunaire* : il renvoie au prosaïsme de l'existence intramondaine, à un individualisme qui caractérise toute vie terrestre n'ayant pas encore embrassé pleinement l'esprit, le sentiment de l'intériorité. Le lyrisme est alors conquis au fur et à mesure qu'interviennent des groupes ouverts aux vérités du monde supérieur. Entre les mesures 69 et 124, lorsque trois chœurs célèbrent l'éternité de l'amour et la lumière du soleil[299], à la manière de Swedenborg, on note d'abord le passage du *Sprechgesang* au chant, lequel représente donc un plus haut degré d'intériorité ; Celui-ci s'achève même de façon soudainement mélismatique sur les mots « Lust ohne Ende », signant l'acceptation de la condition humaine comme un « désir sans fin » (cf. annexe n° 9.3, exemple 6). Le chœur des « Dévots » [*Die Sanftergebenen*] marque ensuite une nouvelle étape : a capella, une seule voix chante le texte tandis que les sept autres l'accompagnent bouche fermée par de longues harmonies oscillant entre trois et six parties. Chantée en simples octaves, mais de nouveau accompagnée par l'orchestre, la dernière phrase de ce même chœur (cf. annexe n°9.3, exemple 7) achève toute la partie chorale par une parole symptomatique de l'esprit de résignation : « O comme la vie est belle, même dans la fange »[300]. Dans le livret, Schoenberg indique que celle-ci doit être « très "lyrique", bien chanté »[301] ; L'utilisation de guillemets paraît ici extrêmement significative de son intention, celle d'une reconstruction du registre lyrique, d'une représentation. La même hiérarchie apparaît ensuite lors des dialogues successifs des six individus avec Gabriel. Si la plupart utilise le *Sprechgesang*, deux d'entre eux s'expriment toutefois par le chant : l'Appelé et l'Élu. L'archange, qui s'exprime lui aussi en *Sprechgesang* lorsqu'il communique avec les hommes, abandonne par deux fois cette vocalité pour le chant lyrique. D'abord lorsqu'il s'adresse à l'Élu, accompagné également d'un chœur sans paroles ; ensuite lorsqu'il accompagne l'Âme à son tour. Nous l'avons dit, l'intervention de cette dernière voix à

[299] SCHÖNBERG A., « *Die Jokobsleitter, Oratorium* », p. 40. « Pas de début et pas de fin ! / Quand notre amour a-t-il commencé ? Et puis notre amour est passé ! / O glorieuse lumière du Soleil » [« *Kein Anfang und kein Ende! / Wann hat uns're Liebe begonnen? / Und dann ist uns're Liebe vorbei! / O herrliches Sonnenlicht!* »].

[300] *Ibid*., p. 42. [« O wie schön lebt sich's doch im Dreck ».]

[301] *Ibid.* [« *Sehr „lyrisch", schön gesungen* ».]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

la fin de la première partie de l'oratorio est un pur chant, un long mélisme émancipé du verbe. Alors que les thèmes et motifs de l'hexacorde sont jusque-là essentiellement réservés aux parties instrumentales, la plénitude atteinte par l'Âme lui ouvre les portes du monde spirituel et justifie une telle appropriation vocale. Dégagé de toute compromission avec le langage, avec la lourdeur matérielle du concept, ce chant sans paroles représente une pleine intériorité, il figure sur scène l'expression idéale, inaltérée par le sensible.

Dans le livret, le passage qui succède à cette culmination lyrique est intitulé : « Grand interlude symphonique, qui exprime à la place des mots les images des scènes qui suivent[302] ». Non composées, les scènes en question – celles de la seconde partie de l'oratorio – se déroulent au paradis. Pour Schoenberg, il semble donc qu'il s'agit là de montrer ce lieu idéal décrit par Balzac comme une « étendue […] sans obstacle [qui] pouvait être parcourue par les Anges dans la profondeur de l'infini[303] », tout en affirmant la destination didactique et délibérément représentative de ce tableau. Comme pour la symphonie de 1914-1915, le compositeur élabore dans l'un de ses carnets d'esquisses un plan décrivant les principaux événements de la progression du mouvement[304]. Celui-ci prévoit trois parties. La première est considérée comme une introduction qui expose « plusieurs motifs "célestes-communs"». La seconde doit consister en un « développement des thèmes les plus importants de la partie 1 (Terre) ; particulièrement [l'hexacorde[305]] », et représenter par-là la « Métamorphose des personnages humains ». Enfin : « Le chœur et les solistes dominent ; d'abord essentiellement sur le podium ; puis de plus en plus avec

[302] *Ibid.*, p. 50. [« *Großes symphonisches Zwischenspiel, welches an Stelle von Worten die hier folgenden Bilder und Szenen ausdrückt* ».]

[303] BALZAC (de) H., *Séraphita*, p. 855.

[304] Cité en anglais dans : Christensen J. M., *Arnold Schoenberg's Oratorio,* Die Jakobsleiter, *op. cit.*, p. 419. [« *(Construction of the Interlude : I. : General "musical" introduction. Exposition of several partly tender, partly solemn "generally-heavenly"* [*allgemein-himmlischer*] *motives. Separate voices (Orchestra-soloists). II. Development of the most important themes of Part I (Earth); especially* [hexacorde]; *from the first big chorus of the "Undifferentiated Ones"* [Les Indifférents] *at the beginning, to the "Dying One"* [Le Mourant*], the most important themes continue with characteristic development and transformation passing through different off-stage orchestras. (Metamorphosis of the earth-characters). Here also individual solo parts which appeared in Part I join in (possibly off-stage). III. The chorus and soloists take hold; at first chiefly from the podium; then more and more also with off-stage chorus together with the off-stage orchestra, so that at the end music streams* [*Musik strömt*] *into the whole room from all sides.)* »]

[305] Ici Schoenberg reporte directement la notation musicale de l'hexacorde, de *do*♯ à *la*♭, en clé de *fa*.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

des chœurs lointains et orchestres lointains, de sorte qu'à la fin la musique afflue dans toute la salle depuis tous les côtés. » Malgré l'inachèvement du mouvement, la centaine de mesures composées ne se tient qu'en partie dans ce cadre. Si la structure en trois parties exposition-développement-apothéose peut être distinguée sans trop de difficultés – la troisième n'est qu'à peine commencée –, le contenu des deux premières ne reflète que vaguement ce qui est annoncé. De même, hormis l'idée d'une affluence massive de l'ensemble des chœurs à la fin, il est délicat de chercher dans les deux premières étapes une correspondance évidente avec la progression dramatique de la seconde partie du livret, comme semblait pourtant l'envisager initialement Schoenberg. Mais les idées notées ici dévoilent néanmoins l'enjeu programmatique de cet interlude en éclairant le contexte général auquel prennent part les objets de la composition, notamment en ce qui concerne leur affiliation à la Terre ou au Ciel et la direction générale de leur développement. Significativement, c'est également au cours de cette page instrumentale que la réunion des deux aspects évoqués précédemment paraît la plus manifeste : la représentation d'un pur lieu de l'intériorité, d'un monde lyrique, s'accompagnant d'un resserrement de plus en plus marqué de l'écriture autour de figures hexacordales.

S'il était déjà fréquent au XIXe siècle que la musique scénique ait recours à des ensembles chorals ou instrumentaux disposés en coulisses ou en arrière-scène, cette mise en espace du son reste généralement confinée jusqu'au début du XXe siècle à une pratique figurative – on pense par exemple à la marche nuptiale de *Lohengrin* ou chez Debussy au chœur des marins de *Pelléas et Mélisande*. C'est encore le cas dans cet interlude de *L'Échelle de Jacob*, car si nous ne sommes pas dans le contexte d'une musique de scène, l'utilisation des quatre ensembles placés à distance de l'orchestre principal est programmatiquement justifiée, à la manière dont procède par exemple Berlioz avec *Roméo et Juliette*. Mais peut-être plus encore que chez le compositeur français, l'importance que conserve l'espace tout au long du mouvement permet de voir dans l'exploitation de cette forme nouvelle de relation entre les sons une véritable extension du domaine symphonique[306]. Parmi ces quatre effectifs ajoutés à

[306] Si elle diffère largement dans sa signification dramaturgique, la fanfare jouée en coulisses à la fin de la première scène de *La Main heureuse*, reprise avant la dernière, anticipe chez Schoenberg cette utilisation d'ensembles situés hors-scène. D'autre part, dans le plan pour la symphonie inachevée, l'idée de faire

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'orchestre principal, deux sont « en hauteur » et deux autres « à distance », respectivement notés H1 et H2, F1 et F2[307]. Et si la présence marquée de certaines couleurs très individualisées apparaît comme une spécificité propre aux espaces éloignés, comme les ensembles de violons solos ou les grands accords d'harmonium, c'est une conception véritablement homogène qui préside ici à la composition. La partition de l'interlude est en effet élaborée en grande partie à partir d'une mélodie jouant le rôle d'un véritable *cantus firmus* qui se répand à travers le temps, les registres, les timbres et l'espace. Si Schoenberg suit parfaitement la construction thématique de la première partie de l'oratorio et prolonge par-là la pratique nous observions déjà dans *La Main heureuse*, la dimension spatiale de l'écriture confère ici à l'aspect fonctionnel du matériau une véritable aura. Alors que le thème de cor de *La Main heureuse* était introduit assez discrètement au milieu de la texture orchestrale dans le courant de la troisième scène, il s'agit ici d'une mélodie de violon exposée dès les premières mesures de l'interlude par un soliste de l'ensemble H1 et sans aucun accompagnement (cf. annexe n°9.4, exemple 8). « Très calme et large », ce thème est joué lentement et *pianississimo*, en valeurs longues et dans le registre aigu de l'instrument ; autant de caractéristiques qui confinent ici encore au lyrisme et le renforcent même par la coloration si particulière que prend le timbre de l'instrument depuis le fond d'un espace acoustique inauguré par ses quelques notes. Les multiples énonciations de la mélodie – transposée, augmentée ou segmentée en différents motifs – portent alors symboliquement avec elles l'origine lointaine de cette première exposition tout en l'amenant jusqu'au-devant de l'auditeur. De toute évidence, la composante spatiale apparaît ici comme le moyen de rendre l'infini du monde spirituel et montre à quel point l'enjeu de la représentation influence à cette époque la pensée musicale de Schoenberg. Un tel élargissement de l'espace apparaît

---

reprendre la musique du « Cri de joie » du Scherzo par un ensemble également situé en coulisses au cours de la « Danse macabre des principes », le premier mouvement de la seconde partie, paraît être à l'origine de cette spatialisation de la musique dans *L'Échelle de Jacob*.

[307] « *in der Höhe* » et « *in der Ferne* ». Signalons ici qu'avant de revoir l'effectif total à la baisse à partir des années 1920, Schoenberg prévoyait en 1917 pas moins de mille musiciens et choristes. Il s'agissait alors déjà d'une réduction vis-à-vis des deux mille personnes qu'il envisageait un temps lorsqu'il était encore question d'une symphonie. Dans la version réalisée et créée par Winfried Zillig, tenant compte des recommandations de 1950, l'effectif principal correspond à ceux de *La Main heureuse* ou d'*Erwartung* (Shaw J., « *Die Jakobsleiter in the Age of Mechanical Reproduction* », *art. cit.*, p. 458).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

en effet comme une intégration des moyens de la scène à l'écriture. Si les rapports entre les sons s'enrichissent par-là d'une nouvelle dimension, celle-ci est exploitée comme une représentation de l'ouverture de l'esprit à une faculté de perception jusqu'alors inconcevable, celle que connaissent les personnages de Balzac lors de l'assomption finale de l'ange.

D'autre part, si le début de l'interlude ne semble pas chercher à tout déduire de l'hexacorde, il s'agit tout de même d'une page orchestrale dont le travail thématique particulièrement marqué lui accorde une présence non négligeable. Hormis quelques parties d'accompagnement libre, trois thèmes composent l'intégralité du matériau, et deux d'entre eux s'inscrivent en grande partie dans les limites de ses hauteurs (cf. annexe n°9.4). Le premier, *a*, est le thème évoqué ci-dessus, le plus important. Il est structuré en deux parties : la première utilise les six sons, disposées de façon très symétrique ; la seconde y ajoute trois sons – ici encore, *la*♮, *fa*♯ et *mi*♭ – en achevant la mélodie sur un mouvement chromatique descendant qui reprend notamment les sauts de registres disproportionnés de l'Âme. Le second thème, *b*, est une longue mélodie de seize mesures jouée par un violoncelle soliste de l'ensemble principal. Elle est d'abord composée exclusivement à partir de l'hexacorde puis les six sons restants s'ajoutent progressivement. D'après le programme esquissé par Schoenberg, l'exposition ces deux premiers thèmes semble pouvoir être rapportée à l'opposition initiale des domaines céleste et terrestre. Le troisième élément thématique qui apparaît dans le cours de l'interlude, *c*, est plus discret. Sans être particulièrement hexacordal, il est néanmoins directement associé au monde spirituel ; c'est une brève texture polyphonique à trois voix homorythmiques chantée la première fois par le chœur angélique accompagnant la montée de l'Âme au ciel à la fin de la première partie de l'oratorio (mes. 565-567, cf. annexe n° 9.3, exemple 5).

À la suite de la section d'exposition, l'interlude se poursuit par un long développement où la déformation, la juxtaposition et l'hybridation mutuelle de ces trois éléments s'inscrivent dans un processus complexe de variation développante. Parallèlement à une relative disparition des thèmes et motifs fondamentaux de l'interlude, la fin de ce passage est notamment marquée par une influence plus immédiate de l'hexacorde sur l'écriture, tant en ce qui concerne l'élaboration des figures que leur agencement, ainsi qu'une tendance manifeste à rechercher

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

systématiquement le total chromatique. Sur une quinzaine de mesures, les dernières figurant sur la particelle, l'invention consiste ainsi en une succession de courtes séquences qui exploitent l'hexacorde et les sons complémentaires (cf. annexe n°9.4, exemple 11). S'il ne s'agit pas encore d'une page dodécaphonique, on trouve bien ici la partie la plus dense et la plus élaborée de l'oratorio en ce qui concerne la présence de l'hexacorde et son influence sur l'ensemble du matériau. Selon le plan figurant dans les esquisses, ce passage semble correspondre à ce qui est annoncé comme la « métamorphose des personnages humains ». Comme le montrent en effet les dernières esquisses, celles qui ne sont pas reportées sur la particelle, Schoenberg prévoyait de passer ici à la troisième section de l'interlude. Immédiatement enchaînées, les mesures suivantes font en effet intervenir une reprise de la mélodie que chante l'Âme lors de son ascension, accompagnée de la figure angélique *c*, le tout étant déployée cette fois sur les cinq ensembles de l'espace musical (cf. annexe n°9.4, exemple 12). Contrairement à la fin de la première partie de l'oratorio, on remarque surtout que les larges inflexions de cette mélodie ne participent plus ici au déferlement lyrique qui se déployait alors. Elles ne se répondent désormais qu'à elles-mêmes, tissant un dialogue spatialisé en écho ; un dialogue paradoxal donc, de l'identité, déployé dans la profondeur infinie de l'intériorité[308].

3.3 – L'harmonie des deux mondes ou la construction de l'organique

Ces observations à propos des esquisses de la symphonie puis de l'oratorio doivent nécessairement tenir compte de leur inachèvement respectif. Puisqu'aucun de ces travaux n'est terminé, il est délicat de considérer la fonction exacte des procédés d'écriture dans ces œuvres musicales qui, en tant que telles, restent inexistantes. Néanmoins ces pages poursuivent avec une persévérance certaine des tendances qui permettent d'observer la mise en place progressive de la structure de pensée que nous avons identifiée à propos de l'idée musicale. Dans un contexte

[308] D'après le plan, on peut imaginer que d'autres voix devaient ensuite se mêler avant que n'interviennent également les différents ensembles orchestraux, annonçant peut-être dans cet interlude la représentation fantasmée d'une grande communion dans la prière à laquelle participe l'ensemble des chœurs à la fin du livret, avant leur retour sur Terre.

programmatique où la prière et la dévotion sont présentées comme un accomplissement suprême, la construction par l'écriture d'un idéal de relations entre les sons exerce un rôle analogue à la référence au monde divin pour la représentation dramatique : dans les deux cas il s'agit de réévaluer le déroulement moderne du monde matériel en l'inscrivant sous la loi d'un principe transcendant. Jusqu'à l'époque d'*Erwartung*, l'esthétique expressionniste du compositeur manifestait une tension extrêmement forte entre les sphères du sensible et de l'intelligible ; une crise qui se manifestait alors par une négation de la matière, ou au moins une déconsidération pour ce qui se présente comme tel, justifiée par la volonté d'une expression plus immédiate de la *forme* – « J'ai subordonné tout sens à la forme », dit bien le personnage de l'Appelé –, de l'idée comme *Einfall*. Or comme nous l'avons dit, il s'agit ici d'une théologie caractérisée au contraire par le développement d'une poétique des deux mondes. La réception de Swedenborg, de sa théorie des représentations et des correspondances filtrée par Balzac et Strindberg, dispose désormais le compositeur à s'intéresser au bas-monde lorsque celui-ci correspond aux principes divins, à en tolérer la matière. S'il ne s'agit donc plus de faire advenir l'Au-delà, la question n'est pas non-plus de nier la distinction ontologique entre la fange et l'absolu ou de renoncer au royaume des vérités et s'adonner au dénuement du sens. Le compositeur accepte au contraire la vision apaisée d'un monde dichotomique où s'équilibrent ces deux pôles. Tout comme le réel reçoit de l'idéal son illumination et lui assure en échange une existence objective, les mondes naturel et spirituel paraissent reposer en une interdépendance plus harmonieuse et organique dans *L'Échelle de Jacob*.

a. Un modèle compositionnel

Dans l'écriture de Schoenberg, les deux axes que nous avons identifiés depuis *La Main heureuse* ne permettent pas encore à une logique strictement musicale de répondre par ses propres moyens au rapport ontologique exposé sur scène. Si la démarche programmatique des œuvres engage la composition dans la représentation didactique d'un monde supérieur, d'un absolu *in-existant*, purement intérieur, la tendance à élaborer rationnellement des relations objectives entre différents éléments de la construction musicale ne participe qu'à la sobriété

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

compositionnelle, à la subordination consentie de la forme à une matière rationalisée. Ainsi dans *La Main heureuse*, la représentation de l'idéal dans la composition n'est encore affirmée que par le contenu conceptuel : par le texte chanté, par les moyens de la scène et les procédés musicaux qui s'y rapportent, ceux que nous avons interprétés comme une construction du lyrisme[309]. Toutefois, c'est avec le projet suivant seulement, celui qui conduit à *L'Échelle de Jacob*, que la dramaturgie trouve dans la conquête d'une aspiration résignée son véritable objet. Lorsque Schoenberg s'attache alors à mettre en musique la teneur spirituelle dont le programme est empreint, la réalisation sonore nécessite des moyens appropriés, relatifs à l'idée de la prière. Ainsi dans ces derniers travaux, l'écriture sobre s'accompagne d'un dispositif logique permettant aux sons de se positionner eux-mêmes vis-à-vis de leur propre idéal et de *mettre en œuvre* ce rapport, anticipant par-là l'établissement de certains principes de la méthode dodécaphonique. Par rapport aux pratiques précédemment observées, signalons alors deux tendances importantes qui s'affirment de façon encore inégale dans le Scherzo et l'oratorio.

Tout d'abord, c'est un pas marqué vers un retour à l'unicité de la figure référentielle. S'il ne s'agit en aucun cas d'une nouveauté à l'échelle de l'histoire de la musique, rappelons que la recherche expressive de Schoenberg avant la première guerre mondiale avait jugé comme une nécessité le fait d'affranchir entièrement l'expérience compositionnelle de toute structure thématique et motivique. Superficielle, celle-ci était alors vécue comme une entrave à la manifestation véritablement Une et organique de l'intuition. Mais alors que les sections tardives de *La Main heureuse* réintègrent plusieurs éléments qui trahissent le retour d'un souci formel et constructif[310], les travaux suivants s'inscrivent délibérément dans le cadre d'un thématisme généralisé[311]. Dans *L'Échelle de Jacob* notamment, la composition s'appuie sur une véritable profusion de thèmes qui structurent la partition à plusieurs niveaux, d'après les interventions des différents personnages et au sein même de

[309] Rappelons que *La Main heureuse* représente au contraire l'échec de celui qui ne parvient pas à se résigner.

[310] Pour mémoire : un motif de trois sons dans la scène du *crescendo*, puis le thème de cor, et enfin l'accord-ostinato dans les scènes I et IV.

[311] Au-delà de *L'Échelle de Jacob*, c'est également le cas des *Lieder* op. 22.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

chacun de leur discours[312]. Mais par-delà cette abondance de figures musicales transitoires et éphémères, sujettes à un développement continu, nous avons également pu observer l'apparition d'une entité abstraite, maintenue comme une référence unique et préservée de toute altération. Ainsi l'hexacorde reste-t-il le même durant tout l'oratorio malgré les diverses réalisations dont il est l'objet ; de même dans le Scherzo, c'est toujours de la même structure d'intervalles qu'est déduit le matériau lié à la série. Dans de tels contextes, dès lors que l'écriture rapporte les différents objets musicaux à ce qui demeure identique, à ce qui ne se plie pas au perpétuel mouvement d'un réel fuyant et insaisissable, ils maintiennent entre eux une relation dont la validité logique tient pour une manifestation sensible, une présentation, de leur forme idéale.

De toute évidence le Scherzo est plus avancé sur ce point que *L'Échelle de Jacob* : dans les parties des esquisses qui souscrivent à la pratique sérielle, la logique de déduction y est conduite de façon plus rigoureuse. Mais dans un cas comme dans l'autre, Schoenberg ne cherche pas encore à l'ériger comme une pratique à part entière concernant l'intégralité de la composition. Si Ethan Haimo estime dans son étude sur les premières étapes de la méthode dodécaphonique que le compositeur n'était pas alors capable de déduire d'une unique figure génératrice un matériau suffisamment diversifié[313], il semble plus pertinent de considérer l'influence encore limitée de cette structure de pensée d'après son rôle programmatique. En effet si l'oratorio fait apparaître l'hexacorde comme le noyau commun d'une partie seulement des thèmes et des motifs, nous ne connaissons de cette œuvre que la première partie, celle qui se déroule sur Terre, avant que les âmes n'aient pu observer le monde spirituel et s'en imprégner comme d'une vision de l'Être le plus pur, avant qu'elles n'assimilent les discours de Gabriel sur la prière et le souvenir de l'esprit ; de même en ce qui concerne le Scherzo : si la déduction logique du matériau à partir d'une structure dodécaphonique concerne une seule des deux zones thématiques, ce mouvement n'est prévu que comme le début du long cheminement spirituel devant se réaliser sur l'ensemble de la symphonie. Déjà dans *La Main*

[312] Christensen analyse par exemple l'intervention de l'Appelé comme une *Aria* de forme ABA', chacune de ses sous-sections possédant un matériau spécifique (*Arnold Schoenberg's Oratorio,* Die Jakobsleiter, p.391-418).
[313] HAIMO E., *Schoenberg's Serial Odyssey*, p. 62-63.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

heureuse, Schoenberg se détachait d'une écriture intuitive à partir seulement de l'instant où l'Homme échoue dans sa quête d'absolu. Ici encore, la logique de l'écriture accompagne et réalise dans les sons la progression dramatique ; sa présence seulement partielle accompagne en ce sens la lutte spirituelle, le combat avec l'ange.

D'autre part, le second aspect déterminant de cette nouvelle structure de pensée tient à l'intérêt grandissant du compositeur pour les propriétés structurelles de la figure référentielle. Notons que la présence du total chromatique dans la série du Scherzo est encore à interpréter ici en lien au contenu programmatique. En effet cette caractéristique fondamentale de la future méthode dodécaphonique n'apparaît pas de façon systématique avant le début des années 1920, à partir de la « Valse » des *Pièces pour piano* op. 23 et du « Sonnet de Pétrarque » de la *Sérénade* op. 24. Qu'il s'agisse d'un thème, d'une ligne mélodique ou d'un agrégat harmonique, la présence resserrée du total chromatique ne peut donc être tenue en 1914 pour un événement anodin dans le langage schoenbergien. Il est d'ailleurs significatif que *L'Échelle de Jacob* en revienne à une matrice de seulement six sons. Les passages qui les complètent par un moyen ou un autre sont à la fois rares et hautement symboliques : il s'agit par exemple des toutes premières mesures de l'œuvre, de la première phrase chantée par le personnage de l'Élu, du grand ostinato durant lequel s'accomplit la transmutation du Mourant en Âme, ou encore des courtes séquences réalisées spécifiquement à partir de l'hexacorde à la fin de l'interlude symphonique. Les parties esquissées du Scherzo montrent alors pour la première fois un emploi systématisé, mais pas encore constant, des douze sons et de leur renouvellement. Dans sa première section thématique, la structure référentielle informe donc potentiellement de sa logique la totalité du sensible musical ; en anticipant quelque peu sur le développement de cet aspect avec la méthode dodécaphonique, tout n'est plus dans l'écriture que la perpétuelle reformulation, aussi variée soit-elle, d'une seule et même forme, un principe absolu, une harmonie universelle à laquelle se soumet chacun des événements concrets. Mais surtout, alors que les esquisses relatives au thème de cor dans *La Main heureuse* permettaient d'abord à Schoenberg de mettre au point des agencements contrapuntiques et des constructions motiviques, celles du Scherzo montrent de nouveaux types de manipulations.

Puisqu'il s'agit ici d'une véritable série, que l'ordre de ses hauteurs est fixe, l'écriture parvient à en retirer une forme supérieure de relation entre les sons. L'intérêt que montre notamment Schoenberg pour l'invariance est de cet ordre. Puisque certains sons restent les mêmes dans différentes formes, ils représentent l'immuable à l'intérieur même de la série, ce qui reste *indifférent* au temps et à l'espace, c'est-à-dire aux catégories de la représentation sensible, aux lois de la réalité matérielle. Selon la logique musicale qui se met alors en place, les sons qui reflètent ainsi les propriétés spécifiques de la structure sérielle, son essence même, jouissent d'un degré d'Être supérieur. Plus que les figures déduites de la série – comme l'ostinato de douze sons lui-même ou différents découpages récurrents –, la véritable entité fondamentale se définit ici comme un ensemble indéterminé de propriétés logiques, de relations privilégiées entre différentes formes d'existence possibles. Indépendamment d'une quelconque réalisation musicale, au-delà de l'exploitation ou non de caractéristiques sensibles communes entre les figures déduites, la série fournit un modèle de relations. Il est toutefois essentiel de rappeler que celui-ci n'est fondé que sur les hauteurs, c'est-à-dire sur une valeur purement théorique qui néglige à la fois les conditions de son incorporation sensible et de sa perception. La récurrence des agrégats auxquels donne lieu la réalisation apparaît alors comme une garantie seulement logique, possible, d'une relation objective entre les phénomènes de l'expérience musicale.

De ce point de vue, il est évident que l'ordre interchangeable des hauteurs de l'hexacorde dans *L'Échelle de Jacob* réduit considérablement son influence réelle sur le matériau. Nous avons vu que si Schoenberg semble tout de même accorder un statut privilégié à sa forme fondamentale, celui-ci reste aussi symbolique que les quelques figures très ponctuelles utilisant le total chromatique, et qu'hormis la transposition, les manipulations de type sériel comme l'utilisation de formes inversée et rétrograde ou la répartition récurrente de certains découpages sont inopérantes ici. Mais paradoxalement, alors que son poids sur l'écriture est en ce sens restreint vis-à-vis de la série du Scherzo, l'hexacorde tient bien dans la dramaturgie de l'oratorio pour une telle structure logique, son traitement apparaît précisément comme la représentation par les sons de l'inscription de la vie sous la loi unique d'un ordre idéal et irreprésentable.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

b. Un modèle théorique

Entre ces deux travaux séparés chronologiquement d'au moins deux ans, il semble que Schoenberg ait rationnalisé une tendance compositionnelle engagée d'abord de façon inconsciente dans le Scherzo, une pratique qui ne s'y développe que comme la conséquence particulière du travail thématique réalisé sur la figure de douze sons[314]. Rappelons qu'au mois d'Avril 1917, très exactement entre l'achèvement du livret de *L'Échelle de Jacob* et le début de l'écriture de la partition, le compositeur rédige le manuscrit *ZKIF* que nous avons évoqué au premier chapitre. La partie dédiée au concept de relation [*Zusammenhang*] le conduit notamment à un ensemble de considérations portant sur la structure même de la pensée – musicale aussi bien que non-musicale. En ce qui concerne le travail de l'hexacorde et son rapport au reste du matériau, elles montrent une concordance frappante avec l'écriture de l'oratorio.

Ainsi, lorsque Schoenberg s'intéresse à la capacité pour une idée d'être comprise, à son degré de « saisissabilité », il considère d'une part que comprendre revient à reconnaître la similarité : « Pour comprendre une chose, il est nécessaire de reconnaitre qu'en un grand nombre de ses parties, elle peut être similaire ou même identique aux choses ou parties qui sont connues[315]. » D'autre part, ce qui est similaire est interprété comme étant « en partie identique, en partie différent[316] ». Indépendamment de toute question relative au contenu d'une pensée, l'analyse de sa structure est donc rapportée ici à une pure dialectique de la différence et de l'identité, laquelle justifie notamment la réintégration depuis *La Main heureuse* de procédés explicites de répétition dans la création artistique. Retenons deux des directions dans lesquelles la réflexion est alors poursuivie. D'un côté Schoenberg s'interroge sur la fonction du motif :

> « Un *motif* doit être défini comme suit :

[314] Les esquisses qui concernent le Scherzo montrent en effet que les recherches de Schoenberg sur les manipulations sérielles ne sont pas préalables à la composition mais qu'elles interviennent au contraire au cours du travail, au moment même où le compositeur cherche à développer la structure sérielle (Haimo E., *op. cit.*, p. 50).

[315] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 10. [« *Um ein Ding zu verstehen, ist es nötig zu erkennen, dass es in vielen Teilen ähnlich oder gar gleich ist, Dingen oder Teilen, die bekannt sind.* »]

[316] *Ibid.* [« *Ähnlich ist: teils gleich, teils verschieden* ».]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> *Une chose est* appelée *un motif* si elle est déjà *sujette à l'effet d'une force motrice, si elle a déjà reçu son impulsion, et si elle est sur le point d'y réagir*. C'est comparable à une sphère sur un plan incliné au moment où elle s'apprête à rouler ; à une graine fertilisée ; à un bras prêt à frapper, etc.[317] »

Il ajoute plus loin : « Le motif *se reproduit lui-même* en se répétant et en engendrant de nouvelles formes de lui-même[318]. » Afin d'éviter alors la « *monotonie* », qui apparaît comme l'un des dangers de la répétition, deux méthodes sont distinguées pour varier un motif : la première est dite « *ornementale* », lorsque les changements « disparaissent souvent sans laisser de trace[319] » ; la seconde est appelée « *variation développante* [*entwickelnde Variation*] », et « les changements progressent plus ou moins directement dans le but de permettre à de nouvelles idées de survenir[320] ». Parallèlement, le compositeur établit également la nécessité pour une forme artistique de reposer sur un rapport d'identité entre le tout et les parties[321] : « Une forme […] est une *forme artistique si les relations* identifiables comme telles […] *sont essentielles* de la même façon *pour la partie que pour le tout*. » De façon purement théorique, il expose comme suit un modèle censé répondre à un tel critère :

> « Si un tout, G, est constitué des parties
> A – B – C – D – E, [et que]
> La partie A est constituée de a b c f g
> " B " " a c g d e
> " C " " a b c e
> " D " " a f g
> " E " " f g e
> Alors le tout est constitué de a b c d e f g, et les parties ont de bons rapports les uns aux autres.
>
> Maintenant si l'arrangement est tel que le rapport des parties assemblées saute aux yeux, alors la saisissabilité est accrue.

[317] *Ibid.*, p. 26. [« *Das Motiv wird folgendermassen zu definieren sein {: } Als Motiv ist ein Ding dann zu bezeichnen, wenn es bereits unter der Wirkung einer treibenden Kraft steht, ihren Impuls bereits empfangen hat und im Begriff ist, ihm Folge zu leisten. Es ist vergleichbar mit einer Kugel auf einer schiefen Ebene im Augenblick bevor sie fortrollt; mit einem befruchteten Samen; mit einem zum Schlag erhobene Arm etc.* »]

[318] *Ibid.*, p. 36. [« *Das Motiv pflanzt sich fort* {,} *indem es sich wiederholt, und aus sich neue Gestalten hervorbringt.* »]

[319] *Ibid.*, p. 38. [« [*Die Veränderungen*] *verschwinden oft wieder spurlos*. »]

[320] *Idem*. [« *Die Veränderungen gehen mehr oder weniger direkt auf das Ziel los neue Gedanken entspringen zu lassen*. »] Il s'agit ici de la première évocation par Schoenberg de la variation développante.

[321] *Ibid.*, p. 8. [« *Ein Form* […] *ist Kunstform, wenn die als solche erkennbaren Zusammenhäng, wenige deren ihre einzelnen Bestandteile miteinander verbunden sind, in gleicher Weise für den Bestandteil, wie für das Ganze wesentlich sind* ».]

> Par exemple, si la partie A est faite de a b c f g a et si B, qui commence aussi par a, lui succède[322]. »

En cherchant à définir la fonction structurante de la répétition pour la pensée, Schoenberg donne alors une assise théorique aux tendances qui s'affirment à cette époque dans son écriture, deux pôles marqués pourtant d'une contradiction logique évidente : l'image de la surface inclinée sous-entend un processus de transformation continue n'admettant aucune possibilité de retour au point initial tandis que le modèle proposé comme une forme unitaire s'oppose à l'inverse à toute possibilité de faire advenir quoi que ce soit de réellement nouveau, d'étranger, dans le cours de la pensée. Cette opposition est d'ailleurs maintenue dans ses écrits ultérieurs, développée comme les deux méthodes – contrapuntique-polyphonique et homophonique-mélodique – de présentation des idées musicales. Il écrit ainsi dans un manuscrit de 1934 destiné à *The musical idea* :

> « L'idée contrapuntique se distingue de l'idée homophonique par sa prédisposition à produire un type d'image différent. Dans l'homophonique les images musicales émergent par la "variation développante" […] ; avec cette manière de penser et de sonner, quelque chose de nouveau vient toujours à paraître. Ces images montrent le destin du motif. [À l'opposé,] l'idée contrapuntique produit des images qui doivent différer grandement l'une de l'autre dans la sonorité globale mais très peu dans le contenu thématique […]. Parce qu'une idée contrapuntique a une formulation initiale permettant de décaler la position des différents constituants de manière kaléidoscopique […][323]. »

Comme nous l'avons vu, c'est précisément cette relation qu'exploite la réalisation de *L'Échelle de Jacob*, tant sur le plan dramatique que musical. Cette

[322] *Ibid.*, p. 25. [Version originale allemande : cf. annexe n°3.2]

[323] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [83], p. 100. [« *The contrapuntal idea is distinguished from the homophonic idea by its predisposition toward a different kind of* image production*. In homophonic (main- or upper-voice) music* images *arise through "*developing variation*"* […]*; by this manner of thinking and sounding, something new always has to come into being. These images show the* destiny of the motive. *The contrapuntal idea produces images that must differ greatly from one another in the total sound but differ very little from one another in thematic content* […]*. For a contrapuntal idea has an* initial formulation *that permits shifting the position of the various constituents in a kaleidoscopic manner* […]. »] L'opposition de ces deux styles de présentation des idées musicales est encore évoquée en 1923, dans « La composition avec douze sons » (*Ibid.*, p. 156), puis en 1950 dans l'article « Bach » (*Ibid.*, p. 304). Ajoutons que dans la lettre envoyée à Busoni le 24 août 1909, s'il ne parle pas encore de la présentation des idées musicales, Schoenberg emploie déjà les mêmes termes : « L'art contrapuntique de Bach est perdu lorsque commence l'homophonie mélodique chez Beethoven » (*Correspondances*, *textes*, p. 39).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

œuvre développe en effet une opposition parfaitement binaire entre ce qui relève du spirituel et du monde sensible, distinguant alors sur ce même plan l'intériorité et l'extériorité, la dévotion et la passion, l'identité et la contradiction, l'immuable et la variation, etc. Si tout l'intérêt réside alors pour le dramaturge comme pour le compositeur dans l'intrication de ces deux domaines, dans la réalisation d'une harmonie ontologique thématisée ici par la prière, c'est tout autant le cas pour le théoricien. L'intérêt de Schoenberg pour la *saisissabilité* de l'idée correspond très précisément à la conciliation éthique de la vie moderne et de l'esprit ou à la conciliation esthétique de l'expression et de l'unité. Lorsqu'il s'interroge dans *ZKIF* sur les conditions de la compréhension, il en vient en effet à définir ainsi le principe de l'articulation [*Gliederung*] :

> « On peut parler d'articulation seulement lorsque les parties qui se démarquent d'un tout, qui se détachent, en sortent et en émanent et maintiennent néanmoins avec lui une véritable relation, donc lorsque ces parties se comportent de la même façon avec ce tout que, par exemple, les membres [*Glieder*] de notre corps se comportent avec notre corps ; à savoir : elles se démarquent pour exercer des fonctions particulières.
> Si un morceau de musique est articulé [*gegliedert*] ainsi, sa saisissabilité augmentera parce que les membres individuels sont compréhensibles en eux-mêmes[324]. »

Puisqu'il est dit par ailleurs que « l'exploitation artistique de la relation vise à la saisissabilité[325] », une telle conjonction organique entre l'affirmation unitaire d'un tout et la diversité de ses propres parties apparaît bien comme le canon d'une présentation accomplie de l'idée musicale : une réalisation qui rapporte le « destin du motif », les multiples transformations expressives qui constituent le déroulement de sa vie, à la perpétuelle reformulation de son identité, une même forme dont l'unicité tient pour celle de l'intuition créatrice, de l'idée dans sa conception.

[324] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 22. [« *Von Gliederung wird man nur dann sprechen können, wenn die Teile, welche sich von einem Ganzen absondern, abheben, aus ihm herauswachsen und von ihm ausgehen und dennoch festen Zusammenhang mit ihm wahren, wenn also diese Teile sich aus demselben Grunde so zum Ganzen verhalten, aus dem sich z.Bsp. die Glieder unseres Körpers zu unserem Körper verhalten; nämlich: sie sondern sich ab um besondere Funktionen auszuüben. Ist ein musikalisches Stück so gegliedert* {,} *so wird das seine Fasslichkeit erhöhen, weil die einzelnen Glieder an sich verständlich sind.* »]

[325] *Ibid.*, p. 8. [« *Die künstlerische Ausnützung des Zshgs zielt auf Fasslichkeit ab.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

c. Un modèle poétique

Alors que l'orientation constructive prise par Schoenberg à l'époque de *La Main heureuse* avait déjà réintroduit la variation développante, l'hexacorde de *L'Échelle de Jacob* semble avoir été élaboré comme un objet ayant précisément pour but de rendre tangible une organisation musicale de ce type. S'il ne s'agit évidemment pas d'une stricte transcription de la théorie dans la pratique, le rapport qu'exprime le modèle présenté dans *ZKIF* entre les parties dénommées *A-B-C-D-E* et le tout *G* présente des analogies évidentes avec la façon dont les différentes réalisations de l'hexacorde se rapportent les unes aux autres et définissent ensemble un tout spécifique, une forme intimement unitaire seulement renouvelée par la rotation – *kaléidoscopique* – de ses éléments constitutifs. Pour le reste, l'écriture consiste à nouveau majoritairement en un enchaînement de sections thématiques progressant de façon plus ou moins affirmée par la variation développante. Si l'intrication de ces deux domaines n'est donc pas réalisée dans l'oratorio, elle représente néanmoins un véritable programme, un enjeu qu'exprime dramatiquement le livret sous son appareil religieux. D'ailleurs, c'est bien à un tel rapprochement qu'affleure tout de même l'écriture en élaborant les différents motifs de la structure thématique à partir des sons de l'hexacorde, en marquant ainsi le développement des principaux thèmes d'une trace organique de leur origine commune. Par ailleurs, si rien ne peut être dit au sujet de la musique de la seconde partie, celle qui aurait dû s'associer à l'inclinaison progressive des âmes à la prière, nous avons vu que l'interlude était envisagé initialement selon l'idée d'exprimer « à la place des mots les images des scènes qui suivent ». La présence plus importante de l'hexacorde dans le matériau thématique puis son exploitation obstinée annonçaient alors peut-être une tendance compositionnelle importante de la seconde partie de l'oratorio.

Ainsi, parce que s'y éclairent mutuellement des préoccupations d'ordre à la fois dramatique, compositionnel et théorique, et parce que ces différents aspects s'accordent sensiblement les uns aux autres, *L'Échelle de Jacob* représente malgré son inachèvement un témoignage extrêmement précieux de la pensée schoenbergienne de la création au sortir de la Première Guerre mondiale, de sa poétique. D'une part en ce qui concerne les motivations profondes qui se révèlent au cours des années 1910, et d'autre part à propos des moyens spécifiques par lesquels

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

le compositeur cherche à y répondre. Les dix années qui s'écoulent entre le début de *La Main heureuse* et l'abandon de *L'Échelle de Jacob* sont en effet celles où s'affirme une nouvelle façon de se conformer à l'idée exposée à Busoni en 1909 déjà : « Je place l'*aspiration* à la vérité *au-dessus* de la vérité[326] ». Cette courte formule résume très exactement le gigantesque développement dramatique de l'image de « la prière de l'homme moderne » et révèle un aspect fondamental de toute l'activité du compositeur à partir des années 1920 : comme l'est le Dieu de *L'Échelle de Jacob* pour la prière, comme l'est l'idée musicale pour sa présentation, la « vérité » de la pensée n'est qu'un principe unitaire abstrait qui permet au matériau de répondre à son « aspiration ». Si Schoenberg conçoit que le rapport classique d'une forme et d'une matière – ou d'une âme et d'un corps, d'un principe intérieur et d'une surface extérieure – git au fond de tout geste créateur, de tout acte de pensée, les travaux réalisés ou seulement esquissés à la suite de l'oratorio tendent ainsi à introduire cette dialectique au sein même de l'objet, à la représenter dans son processus. En début de chapitre, nous avons vu que ce principe dicte la réalisation des *Gedanke* manuscrits : si le projet de *Kompositionslehre* évolue vers un traité de la présentation de l'idée musicale, celui-ci n'est autre que la réalisation une aspiration théorique à l'unique « principe vital » de l'œuvre musicale, à son « essence », son « sang »[327]. Parallèlement, c'est aussi dans cette voie que s'engage son écriture : dans la mesure où elle peut se penser comme une présentation de l'idée musicale, l'œuvre sérielle développe un processus de variation qui se détermine comme l'aspiration des sons à une forme idéale, laquelle n'est rien de plus qu'une structure logique de relations abstraite[328].

[326] Lettre publiée dans : *Correspondances*, *textes*, p. 33.

[327] SCHOENBERG A., *Gedanke manuscript* T37.06/142, p. 4-5.

[328] « Certaines parties de ces œuvres sont strictement conformes à la méthode de composition avec douze sons et datent de 1922-1923, mais les autres parties, antérieures, évoquent les étapes préliminaires dont je viens de parler. Dans mon langage personnel d'atelier, quand je me parlais à moi-même, j'appelais ce procéder "le travail avec les sons du motif". C'était de toute évidence un exercice indispensable pour acquérir la technique qui devait me permettre de renverser les obstacles que la méthode avec douze sons oppose au libre jeu de l'écriture courante. […] Déjà dans [*L'Échelle de Jacob*] le motif fondamental ne devait pas servir uniquement à fournir de nouveaux éléments de motifs à travers ses variations ; il devait également introduire des formulations moins évidentes qui participeraient à l'effet d'unité grâce à un facteur commun : la répétition d'une certaine parenté dans les sons et dans les intervalles. » (SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, II », *Le Style et l'Idée*, p. 190-191). En ce qui concerne l'analyse sérielle les pièces précédant

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

La particularité de cette configuration relative à la prière apparaît notamment dans le fait que la signification expressive des œuvres ne réside pas dans le dévoilement de la vérité qu'elles se donnent, dans la révélation transcendante de leur principe originel, mais au contraire dans la violente confrontation de la matière prise sous son aspiration, dans les chocs et les contradictions inhérentes à l'articulation de son déroulement. La mise en œuvre d'un tel principe se rapporte notamment au rapport historicisant que nous évoquions à propos de l'article « Problème d'harmonie » entre les « problèmes anciens » et l'actualité de la « situation », une dialectique qui apparaît constitutive de la pensée schoenbergienne. L'idéalisme qui caractérise ainsi l'idée musicale du point de vue de sa conception, celui de la vision géniale, de la forme éternelle, se développe donc vers une conscience aigüe des conditions modernes de sa présentation, celles du désenchantement du monde et du matériau prosaïque de la pensée. C'est particulièrement explicite dans ces quelques mots du compositeur au sujet de la *création*, introduisant en 1941 un exposé de la méthode dodécaphonique :

> « les créateurs terrestres auxquels le don de la vision a été accordé ont encore un long chemin à faire entre la vision et l'accomplissement ; un long chemin sur lequel, chassés du Paradis, les hommes de génie eux-mêmes ne peuvent moissonner qu'à la sueur de leur front. C'est hélas une chose d'être touché par la grâce dans l'instant d'une inspiration créatrice et une autre chose que d'être capable de matérialiser sa vision en assemblant laborieusement détails sur détails jusqu'à ce qu'ils se fondent en une sorte d'entité. Et aurait-on réalisé une entité, homuncule ou robot, qui ait conservé quelque chose de la spontanéité de la vision, il restera encore à structurer une forme si l'on veut transmettre un message compréhensible "à tous ceux que cela peut concerner"[329]. »

À partir de ce principe – non l'Idée mais une lutte engagée avec elle sur le sol de la modernité, non l'Être pur, l'essence, mais la difficile existence qui s'y affirme comme étant –, notre prochaine partie nous permettra d'expliciter le fondement philosophique de la pensée schoenbergienne, de l'éclairer de certaines références plus ou moins implicites de sa réflexion, de l'inscrire par-là dans la perspective plus

---

immédiatement l'adoption complète de la méthode dodécaphonique nous renvoyons à : HAIMO E., *Schoenberg's Serial Odyssey*, chap. « The formation of the Twelve-tone Idea, 1920-1923 », p. 69-105.

[329] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 162-163.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

large d'un mouvement d'idées propre au monde germanique du temps de la *crise de l'idéalisme*.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

2e Partie

D'une négation de la raison à sa critique immanente

À plusieurs reprises parmi les articles réunis dans *Le Style et l'Idée*, Schoenberg étaye ses propos en rapportant des citations ou anecdotes de quelques personnalités présentées comme de véritables autorités morales. Le plus souvent, il ne s'agit pas de compositeurs germaniques mais de philosophes ou écrivains issus de la culture européenne : Nietzsche, Strindberg, Shakespeare ou Gœthe pour les plus courants. En 1911 dans l'article « L'œuvre et la personne de Franz Liszt », déplorant que la pensée des « grands hommes » de l'histoire n'ait qu'une influence négligeable sur le cours du monde, le compositeur dresse une liste de noms répondant à une telle qualification :

> « Qu'on se rappelle la pensée de Platon, du Christ, de Kant, de Swedenborg, de Schopenhauer, de Balzac et de bien d'autres, et qu'on songe à ce que croient les gens d'aujourd'hui et à la façon dont ils dirigent leur vie[330]. »

Balzac, Swedenborg et – quoique de façon plus surprenante – le Christ sont des références attendues au vu de la théologie esthétique que développe le compositeur à partir des années 1910. Platon, Kant et Schopenhauer trahissent quant à eux la base philosophique évidente des livrets dramatiques de *La Main heureuse* ou de *L'Échelle de Jacob*, et plus généralement encore celle des problématiques auxquelles s'attache à cette époque l'ensemble de ses travaux, notamment ceux qui entreprennent d'interroger la possibilité d'une pensée en sons, purement musicale, et qui conduisent par-là au développement d'une théorie de l'idée musicale.

Au-delà d'une simple référence anecdotique, le catalogue de sa bibliothèque personnelle témoigne de l'importance de ces trois derniers penseurs pour Schoenberg : Schopenhauer, Kant et Platon y sont particulièrement bien représentés et figurent comme les trois premiers philosophes en nombre de volumes. Lors de son décès en 1951, on recense ainsi onze ouvrages de Kant, dont les trois *Critiques* ; huit

[330] SCHOENBERG A., « L'œuvre et la personne de Franz Liszt », *Le Style et l'idée*, p. 347.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

de Platon, parmi lesquelles plusieurs dialogues, dont le *Phèdre*, le *Parménide* et deux volumes de *La République* – l'un est offert par Webern – ; enfin, pour Schopenhauer, une *Œuvre complète* en six volumes ainsi qu'une édition séparée des *Parerga et Paralipomena*[331]. Mais la culture philosophique de Schoenberg n'est pas exclusivement restreinte à ces trois figures majeures puisque sa bibliothèque contient encore quelques ouvrages d'Aristote, de Nietzsche ou de Bergson – la présence importante de ce dernier, contemporain et non-germanique, montre notamment que Schoenberg était attentif à l'actualité de la philosophie. Toutefois, la prééminence manifeste de Platon, de Kant et de Schopenhauer atteste surtout de la sensibilité particulière du compositeur pour l'intuition intime d'une scission ontologique, pour la question d'une fragmentation originelle de l'unité de l'Être, laquelle constitue pour les trois philosophes, si l'on peut dire, le point de départ d'une entreprise métaphysique. C'est en effet de cette perte et de ce manque, ou encore de cette chute, que naît chez eux une pensée qui consiste en premier lieu à s'étonner de ce qui *est*. Or, si Aristote débute sa *Métaphysique* par ces mots : « Tous les hommes désirent par nature savoir[332] », Kant fait justement de cette « disposition naturelle » de l'homme à la métaphysique quelque chose qui conduit la raison vers le dogmatisme et la spéculation, « poussée qu'elle est par son besoin propre, vers des questions telles qu'elles ne peuvent trouver de réponse à travers aucun usage empirique de la raison ni à partir de principes qui en procèdent[333] » ; « D'où vient donc, demande-t-il ainsi, que la nature a affligé notre raison de l'inlassable aspiration à en chercher la trace, comme s'il s'agissait là d'une de ses affaires les plus importantes ?[334] » C'est également ce qu'affirme Schopenhauer en faisant de l'homme un « animal métaphysique », une conscience qui s'éveille justement parce qu'elle n'est plus « unie au monde et à la nature, comme partie intégrante d'eux-mêmes », parce que toute chose ne porte donc plus en elle-même « l'explication de

[331] Le catalogue des ouvrages légués lors du décès de Schoenberg est disponible à l'adresse suivante : http://www.schoenberg.at/scans/JabrefData/biblio_estate.html (28/12/2017). D'après Stuckenschmidt, en 1913 Schoenberg possède déjà les onze volumes de Kant, l'*Œuvre complète* de Schopenhauer et la moitié de ceux de Platon (STUCKENSCHMIDt H.-H., *Arnold Schoenberg*, *op. cit.*, p. 197).

[332] ARISTOTE, *Métaphysique*, 980a21.

[333] KANT E., *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 2006, p. 108.

[334] *Ibid.*, p. 77.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

son comment et son pourquoi[335] ». Pourtant, il n'en est pas ainsi, dit encore ce dernier, dès lors qu'on envisage le monde comme une « existence absolument nécessaire […], comme Spinoza l'affirme d'ailleurs », c'est-à-dire sous le regard considérant que « le possible et le réel ne [font] qu'un et que la non-existence [est] l'impossibilité même[336] ».

Du point de vue musical, nous avons vu plus haut que Schoenberg ne dit lui-même pas autre chose lorsqu'il pose la question de la relation des sons. Ici également, l'*étonnement* qui le conduit à une telle interrogation ne peut réellement surgir que lorsque l'unité ne paraît plus aller de soi, lorsque l'harmonie se révèle à la pensée comme un *problème*. Si l'axe conceptuel de cette filiation apparaît nettement dans l'importance accordée par ces philosophes au concept d'Idée, inséparable de son origine platonicienne mais néanmoins employée de façon distincte chez Kant et Schopenhauer, on remarque toutefois que Schoenberg utilise assez peu le terme allemand *Idee*, celui qui réfère le plus immédiatement à cette acception. Mais l'expression plus commune de *Gedanke* ne lui est pourtant pas étrangère, ne serait-ce que parce qu'elle pose la question de la *pensée* en l'envisageant sous une forme objectivée, musicale ou non. On l'a vu, c'est d'ailleurs le mot *Idée* [*Idee*] que Schoenberg choisit lorsqu'il distingue dans *ZKIF* la conception de la présentation ; de même en 1929, il les associe l'un et l'autre lorsqu'il se demande « Qu'est-ce que l'idée (l'Idée) [*der Gedanke (die Idee)*] d'une pièce de musique ? » Enfin, on rappelle également qu'il choisit simplement *idea* lorsqu'il écrit en anglais à partir des années 1930. Alors, tandis que notre première partie nous a surtout permis d'expliciter le cheminement qui a conduit Schoenberg à ressentir le besoin d'entreprendre une réflexion théorique sur la composition musicale à partir de 1917, il s'agit plus particulièrement d'envisager maintenant la teneur proprement philosophique du mouvement qui s'affirme là.

Les volumes de Schopenhauer figurant dans la bibliothèque du compositeur sont très largement annotés et soulignés[337]. On ne saurait toutefois déterminer avec

[335] SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris Quadrige/PUF, 2009, p. 851.
[336] *Ibid.*, p. 864.
[337] Le catalogue des ouvrages annotés par Schoenberg est disponible à l'adresse suivante : http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/annotationen_bibliothek.pdf [28/12/2017]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

certitude dans quelle mesure celui-ci a lu, compris et interprété ces philosophes, ni s'il a consciemment cherché à retirer une application concrète de leur enseignement. Pourtant, les observations que nous avons faites précédemment à propos d'un *retournement* engagé dès l'époque de *La Main heureuse* trouvent une résonance importante avec quelques aspects majeurs des philosophies en question. Surtout, à partir de ce principe – l'idée d'une exclusion de l'homme hors du royaume de la Nature, la vision d'un monde dont le sens échappe entièrement à son expérience immédiate –, toute l'activité théorique et pratique de Schoenberg semble gouvernée par deux tendances distinctes qui se succèdent chronologiquement sans toutefois s'exclure entièrement. Pour reprendre une image qu'il formule lui-même, nous voyons là « des cercles excentriques qui coïncident en partie. Plus ou moins étendus, des secteurs se recouvrent en tous points – réciproquement, il y a des segments qui s'opposent les uns aux autres[338]. » Alors, dans la mesure où ce mouvement permet de décrire le parcours intellectuel du compositeur, chacune de ces sphères semble se rapporter à une posture philosophique spécifique, leur zone commune pouvant être caractérisée par l'héritage schopenhauerien du criticisme kantien. Précisons alors que le développement de la pensée schoenbergienne peut être identifié à un *retour* vers le kantisme, et d'autre part que celui-ci ne se définit pas à partir la philosophie esthétique mais plus généralement dans la perspective d'une théorie de la connaissance. Ainsi, comme nous allons le voir ci-dessous, le modèle exposé par Schopenhauer manifeste une affinité toute particulière avec l'irrationalisme qui domine la posture expressionniste du compositeur en 1909, avec une aspiration enthousiaste à l'idéal doublée d'un profond pessimisme, d'une critique acerbe du quotidien et du monde moderne, du sensible et de l'expérience. S'il est vrai que le philosophe jouissait d'une forte notoriété dans les milieux intellectuels européens depuis la fin du XIXe siècle au moins, les marques de sa lecture schoenbergienne nous encouragent à reconnaître particulièrement dans son système philosophique une structure cohérente qui éclaire la façon dont prend forme la poétique musicale du compositeur au premier temps de l'émancipation de la dissonance. De là, nous montrerons alors que sa nouvelle sobriété engage un progressif rachat de la raison,

[338] Lettre à Busoni publiée dans : *Correspondances, textes*, p. 32.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

affirmé et entretenu sous l'influence discrète mais néanmoins tout à fait déterminante de son autolimitation kantienne. Si Schopenhauer encourage à se libérer de l'emprise funeste de la raison, si sa métaphysique s'achève dans un éloge de la résignation, c'est justement celle-ci qui semble encourager Schoenberg à en revenir au fondement de la critique et s'interroger sur les modalités selon lesquelles il est tout de même possible à l'homme de penser dans les conditions modernes de l'existence. Aussi bien dans sa production compositionnelle que théorique, en musique ou au sujet de la musique, nous voyons se déployer là les principes d'un véritable idéalisme critique – au contraire d'une dialectique idéaliste –, celui qui semble justement permettre au compositeur de fonder objectivement la possibilité de la relation des sons, de penser l'idée musicale.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°4

Avant l'idée musicale : Arthur Schopenhauer et l'Idée comme reproduction de la volonté

Contrairement à Hegel, son contemporain et adversaire déclaré, Arthur Schopenhauer n'a jouit d'une reconnaissance que tardivement et auprès de cercles marginaux. Si son principal ouvrage – *Le monde comme volonté et comme représentation* – fut publié en 1819, il faut en effet attendre la seconde moitié du XIXe siècle au moins, soit la fin de sa vie, pour que sa pensée trouve un véritable écho au sein de la vie culturelle allemande. Auprès de Wagner et du premier Nietzsche notamment, puis de façon plus diffuse par la suite, lorsque son œuvre est devenu pour les milieux artistiques et intellectuels l'emblème d'une littérature restauratrice de l'unité perdue de l'art et de la philosophie, du Beau et du Vrai, tant désirée depuis le premier romantisme allemand[339]. Schoenberg est issu quant à lui d'une Vienne *fin-de-siècle* où la conscience désabusée d'un progrès illusoire et l'atmosphère de fin du monde semblent avoir constitué un terreau fertile aux aspirations spirituelles et à la veine critique propres à la réception des idées de Schopenhauer. Pour Philippe Chardin, « il s'agit là sans doute de l'époque et du lieu où les "piliers de la sagesse" de Schopenhauer […] étaient susceptibles d'éveiller le plus d'échos[340] ». Lecteur de Rilke, de Nietzsche, de Maeterlinck, de Dehmel et de Karl Kraus notamment, Schoenberg est fortement nourri de l'art de Wagner mais aussi proche de Strauss et de Mahler, tous plus ou moins versés aux idées et à la prose du philosophe[341].

[339] Voir à ce propos : FRANGNE P.-H., *La négation à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 176-177.

[340] CHARDIN Ph., « La réception de Schopenhauer à Vienne dans la période de l'entre-deux-siècles », dans HENRY A. (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 25.

[341] Dans son article « La théologie esthétique de Schoenberg », Carl Dahlhaus estime précisément que « la métaphysique de la musique absolue propre à Schopenhauer […] constitua l'esthétique de tous les compositeurs allemands autour de 1900 – de Strauss et Mahler jusqu'à Schoenberg et Pfitzner. » (DAHLHAUS C., « La théologie esthétique de Schoenberg », *Schoenberg*, *op. cit.*, p. 259) Voir également à ce propos : BIGET M., « Compositeurs allemands lecteurs de Schopenhauer, 1850-1920 », dans DROIT R.-P. (dir.), *Présences de Schopenhauer*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1989, p. 174-186.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Au début d'un article rétrospectif de 1949 – « Comment j'ai évolué » – Schoenberg revient sur les trois personnalités qui ont marqué le début de sa vie intellectuelle. Outre Alexander von Zemlinsky, responsable notamment de son attrait pour Wagner, Schoenberg évoque les noms de David Joseph Bach, présenté comme « linguiste, philosophe, très versé dans les lettres, mathématicien », ainsi que d'un certain Oskar Adler :

> « C'est par lui que j'appris l'existence d'une théorie musicale et il y dirigea mes premiers pas. Il stimula en outre mon goût pour la poésie et pour la philosophie. Toute ma connaissance de la musique classique est née des quatuors que nous avons joués ensemble, car même en son jeune âge il était déjà un remarquable premier violon[342]. »

Si ce dernier est connu pour être lui-même un « grand admirateur de Schopenhauer[343] », on peut considérer que de 1880 à la Première Guerre mondiale au moins, « tout le public cultivé a pratiqué Schopenhauer[344] ». Par le biais de ses proches et de ses propres références culturelles, Schoenberg put ainsi naturellement recevoir l'influence des conceptions développées par le philosophe, alors très largement répandues en Allemagne comme par ailleurs dans le monde littéraire francophone. Au moins assimilées sous forme de *Zeitgeist*, la « vision du monde » présentée par Schopenhauer et l'ampleur métaphysique d'une esthétique au sommet de laquelle trône la musique semblent alors adéquatement s'accorder à la spiritualité désenchantée qui conduit également Schoenberg à se passionner pour Strindberg, lui-même profondément marqué par l'œuvre du philosophe[345]. Alors que le catalogue de sa bibliothèque et quelques références attestent d'une véritable lecture personnelle dès 1911 au plus tard, cet intérêt concret pour Schopenhauer

[342] SCHOENBERG A., « Comment j'ai évolué », *Le Style et l'idée*, p. 64.

[343] « Oskar Adler était un grand admirateur de Schopenhauer et ils étaient tous kantiens. C'était l'époque. » Extrait d'une interview de Lona Truding, cité dans : WHITE P. C., « *Schoenberg and Schopenhauer* », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 6, n°1, juin 1984, p. 43. [« Oskar Adler was a great admirer of Schopenhauer and they were all Kantians. That was the time. »]. Lona Truding fut élève de Schoenberg au séminaire de l'école d'Eugénie Schwarzwald.

[344] HENRY A., « Actualité d'un vieux prophète », dans HENRY A. (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, p. 11.

[345] Selon Torsten Eklund, « la philosophie de Schopenhauer a suivi Strindberg à chaque période de sa vie depuis les années 1870 ». Cité dans : CARLSON H. G., *Strindberg and the Poetry of Myth*, Londres, University of California Press, 1982, p. 15. [« Schopenhauer's philosophy followed Strindberg in every period of his life from the 1870s on. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

apparaît surtout comme la confirmation de son affinité préexistante avec ses propres idées. Au-delà de quelques déclarations factuelles, la pertinence du rapprochement Schopenhauer-Schoenberg tient en effet particulièrement à deux aspects manifestement présents chez le compositeur dès 1909. Il s'agit d'une part d'une vision pessimiste de l'existence humaine, qui justifie notamment son positionnement originairement antirationaliste, celui de la recherche de « l'idéal d'expression et de forme » ; d'autre part, d'une conception du génie – celle qu'incarne dramatiquement l'Homme de *La Main heureuse* – comme faculté permettant de recevoir et d'exprimer une connaissance d'ordre supérieur, une Idée, qui correspondrait à l'essence véritable de la Nature. Enfin, si la pensée de Schoenberg laisse entrevoir dès les années précédant la Première Guerre Mondiale des tendances qui ne s'accordent plus à l'esthétique de Schopenhauer, nous verrons néanmoins que son dépassement s'appuie précisément sur des concepts propres de sa philosophie. Afin de développer ces aspects de façon conséquente, il paraît important de présenter ici les grandes lignes d'un système philosophique, celui de Schopenhauer, qui explicitent par bien des aspects la posture idéologique de Schoenberg précédent son *retournement*, à l'époque des premières œuvres atonales et du *Traité d'harmonie*.

4.1 – Penser l'absurdité du monde

a. L'illusion de la raison

Évoqués au chapitre précédent, notamment à partir du *Traité* de 1911 ou de la correspondance avec Busoni, les propos de Schoenberg exprimant une critique de la rationalité, dénonçant à travers elle une insuffisance profondément humaine et une incapacité à élever la pensée aux principes même des phénomènes, à l'ordre de la Nature, prolongent de façon éclatante l'idée de l'absurdité du monde telle que la présente Arthur Schopenhauer, telle qu'elle constitue même le point central de sa philosophie. Pour ce dernier en effet, le sentiment que le monde est vide de sens, absolument dénué de cause comme de fin, s'accompagne de la constatation qu'au quotidien l'homme en fait pourtant l'expérience par le filtre de la raison. Reprenant à l'Esthétique Transcendantale de Kant la définition du temps et de l'espace comme de simples formes de notre représentation, celles par lesquelles l'objet se donne à la

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

sensibilité[346], Schopenhauer dénonce le principe de raison, la causalité, comme « l'expression générale de toutes ces conditions formelles de l'objet[347] ». Il souligne de la sorte la teneur illusoire du monde phénoménal, de la matière, en affirmant qu'il ne s'agit là que des conditions subjectives d'une perception soumise au principe de *raison suffisante* : « En réalité, l'intuition empirique est et demeure uniquement notre simple représentation : elle est le monde comme représentation[348]. » Ainsi lorsqu'il appréhende le monde selon sa forme spatiale et temporelle, l'homme considère tout événement comme étant situé avec nécessité sur une chaîne ininterrompue de causes et d'effets, de lois et de réactions, alors même qu'il se tient en réalité entre le néant et le chaos. Lorsqu'il croit apercevoir des principes rationnels lui permettant d'orienter sa vie et d'en trouver le sens, ses désirs les plus élémentaires prennent la forme d'aspirations se révélant toujours illusoires, incapables d'assouvir le renouvellement constant, contradictoire et accablant de ses pulsions ; de même en ce qui concerne la science, cette activité humaine précisément vouée à la compréhension rationnelle du monde : « il n'existe pour elle ni terme ni entière satisfaction (autant vaudrait chercher à atteindre à la course le point où les nuages touchent l'horizon)[349]. » Au principe même de l'existence réside ainsi pour Schopenhauer cette absurdité, une contradiction cruelle, infernale, entre la vie et le monde, une antinomie qui constitue le piège de la raison. Ainsi,

> « peu à peu nous nous représentons le monde comme quelque chose, dont la non-existence non seulement est concevable, mais encore serait préférable à l'existence. […] L'étonnement philosophique est donc au fond une stupéfaction douloureuse ; la philosophie débute, comme l'ouverture de *Don Juan*, par un accord en mineur[350]. »

Par conséquent, cette activité philosophique, celle qui naît paradoxalement de l'appel de la raison, de l'étonnement humain « de la douleur et de la misère de la

[346] KANT E., *op. cit.*, « L'Esthétique transcendantale », §1-8, (A 19/B 33–A 50/B 74), p. 117-143. « Il est donc indubitablement certain, et non pas seulement possible ou même vraisemblable, que l'espace et le temps, en tant qu'ils sont les conditions nécessaires de toute expérience (externe et interne), sont des conditions simplement subjectives de toute notre intuition, eu égard auxquelles par conséquent tous les objets sont de simples phénomènes et non pas des choses données pour soi sur ce mode. » (*Ibid.*, (A 49), p. 137.)

[347] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 28.

[348] *Ibid.*, p. 546.

[349] *Ibid.*, p. 239.

[350] *Ibid.*, p. 865.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

vie », cette activité donc, n'a pas pour but de rendre à la vie son sens véritable mais d'abord et surtout celui de parvenir à cette conscience lucide que

> « temps, espace et causalité ne sont que cette loi de notre propre intellect, en vertu de laquelle l'être, à proprement parler unique, […] se manifeste à nous comme une multitude d'êtres analogues, qui renaissent et qui périssent sans cesse dans une succession éternelle[351] ».

Prenant par-là le strict contrepied de la conception hégélienne de l'Esprit absolu et de sa réalisation historique, Schopenhauer fait de la philosophie l'antithèse de l'histoire. Face à l'idée que « la Raison gouverne le monde et que, par conséquent, l'histoire universelle s'est elle aussi déroulée rationnellement[352] », le philosophe n'observe qu'une totale absence de sens ; face à la conception de l'histoire comme « marche graduelle par laquelle l'Esprit connaît et réalise sa vérité[353] », il enseigne alors l'éternité morte d'un indépassable présent. De façon très explicite autour de 1910, Schoenberg souscrit à cette forme romantique de néoplatonisme incarné par Schopenhauer : une défiance envers la matière, une démission volontaire face au réel, un antirationalisme jugé nécessaire pour se défaire de l'absurdité du monde et appréhender enfin l'Être dans son éternité, ou selon les mots de Platon, pour poser son regard sur « ce qui est toujours sans jamais devenir[354] ». De façon très évidente, toute la pensée schoenbergienne apparaît dans ses écrits théoriques comme dans ses œuvres dramatiques profondément marquée par cette conception critique du temps phénoménal, du déroulement de l'expérience sensible, ce qui le conduit par exemple à considérer que « l'idée n'est pas prisonnière du temps et [qu'] elle peut parfaitement attendre[355] », ou encore à promouvoir l'idée selon laquelle « tout ce qui peut arriver dans un morceau de musique n'est que la perpétuelle remise en forme d'une forme fondamentale[356] ». Le compositeur souscrit ainsi en grande partie aux propos du philosophe lorsque ce dernier considère que :

> « Tous les rêveurs occupés à élever ces constructions de la marche du monde, ou, comme ils disent, de l'histoire, ont oublié de comprendre la vérité capitale de toute philosophie, à savoir que de tout temps la même chose existe, que le

[351] *Ibid.*, p. 224.
[352] HEGEL G. W. F., *La raison dans l'histoire*, Paris, Pocket, 2012, p. 53.
[353] *Ibid.*, p. 109.
[354] PLATON, *Timée*, 27d.
[355] SCHOENBERG A., « Opinion ou perspicacité », *Le Style et l'idée*, p. 204.
[356] SCHOENBERG A., « Le contrepoint linéaire », *Le Style et l'idée*, p. 225.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> devenir et le naître sont de pures apparences, que les idées seules demeurent et que le temps est idéal. C'est l'opinion de Platon, c'est l'opinion de Kant. Ce qu'il faut donc chercher à saisir, c'est ce qui existe, ce qui existe réellement, aujourd'hui comme toujours, c'est-à-dire les idées, au sens platonicien. […] Ils croient donc à l'entière réalité de ce monde et ils en placent le but dans ce misérable bonheur terrestre, qui, en dépit des efforts des hommes et des faveurs du sort, n'en est pas moins une illusion creuse, un présent caduc et triste, dont ni constitutions ni législations, ni machines à vapeur ni télégraphes ne pourront jamais faire quelque chose de vraiment meilleur. Ces philosophes et ces glorificateurs de l'histoire sont ainsi de naïfs réalistes, de plus optimistes et eudémonistes, de plats compagnons et des philistins incarnés ; j'ajoute, même, de mauvais chrétiens, car le véritable esprit et la substance du christianisme, comme du brahmanisme et du bouddhisme, consiste à reconnaître le néant des biens de ce monde, à les mépriser entièrement et à se tourner vers une existence tout autre et même contraire[357]. »

b. Un modèle métaphysique

Face à la vision eschatologique de la métaphysique rationaliste de Hegel, Schopenhauer construit un modèle ontologique organique à partir duquel l'explication systématique de l'ordre actuel du monde fait de la vision pessimiste de la vie une simple clairvoyance. Bien entendu, il ne saurait être question de l'appliquer sans plus de précaution à la personne de Schoenberg et de voir là l'unique source de ses propres réflexions, même à une époque donnée. Néanmoins, à partir des quelques intuitions fondamentales évoquées ci-dessus, le modèle proposé par Schopenhauer conduit jusqu'à ses dernières conséquences logiques une vision du monde partagée un temps par le compositeur et détermine explicitement le réinvestissement de certains concepts et catégories de pensée particulièrement répandus au tournant des XIXe et XXe siècles, en partie issus de Platon et de Kant, ceux qui constituent probablement autour de 1910 la base du vocabulaire philosophique de Schoenberg.

De façon générale, le système schopenhauerien du monde est traditionnel en ce qu'il n'admet qu'une seule réalité, un monde fondamentalement Un ; il se singularise toutefois dès lors qu'il applique à l'Être le nom plus spécifique de *volonté*. Recouvrant habituellement un champ restreint aux motivations individuelles de l'homme, cette désignation est justifiée par le philosophe comme une extension du concept de base,

[357] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1183-1184.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

employé dans la philosophie morale de Kant, voyant là, dans le fondement psychique et souvent inconscient des actions humaines, l'expression la plus simple et la plus évidente d'une nature universelle, de l'Être pensé comme le principe homogène qui anime la totalité du monde – monde humain donc, mais aussi animal, végétal et inorganique, jusqu'à celui des simples phénomènes physiques.

> « La volonté est la substance intime, le noyau de toute chose particulière, comme de l'ensemble ; c'est elle qui se manifeste dans la force naturelle aveugle ; elle se retrouve dans la conduite raisonnée de l'homme ; si toutes deux diffèrent si profondément, c'est en degré et non en essence[358]. »

Partant de cette conception, de l'unité fondamentale de tout ce qui est, l'activité substantielle de Schopenhauer dans *Le Monde* consiste à en proposer une vue en coupe et à analyser ses différentes strates ontologiques, à décrire ainsi la structure du monde comme volonté et comme représentation. Il réactualise pour cela la conception kantienne de *chose en soi* : s'il s'agit toujours d'un outil critique relatif à la limitation de la connaissance de l'objet à son apparence sensible, un tel concept se rapporte désormais entièrement et uniquement à la volonté considérée indépendamment de son objectivation phénoménale. Puisque c'est seulement pour le sujet que l'Être se donne comme un étant causal, donc également changeant, historique, multiple, il ne peut y avoir qu'une seule chose en soi, la même au principe de chaque phénomène considéré en lui-même : cette substance absolue dont le simple nom de *volonté* est déjà une représentation inadéquate. En soi, celle-ci n'a donc pas plus de temps que d'espace, elle ne connaît aucun mouvement ni aucune transformation ; elle est tout à fait étrangère à la raison, elle n'a ni cause ni fin. Elle est donc une volonté qui ne veut rien, mais encore une volonté « aveugle », qui ne sait rien. Tenue ainsi pour une pure essence neutre, la volonté en soi ne possède donc aucune détermination, n'est ni bonne ni mauvaise, ni juste ni arbitraire ; rien ne peut en être dit si ce n'est qu'elle *est*.

C'est avec l'homme que commence alors le règne de la matière, celle-ci n'étant très précisément pas autre chose que la volonté se présentant à la sensibilité, c'est-à-dire selon le principe de raison, dans le rapport causal de l'espace et du temps. Ainsi :

[358] *Ibid.*, p. 153-154.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « Être cause et effet, voilà donc l'essence même de la matière ; son être consiste uniquement dans son activité. […] Il en résulte que l'espace et le temps se trouvent ainsi coexister dans la matière ; celle-ci doit donc réunir dans leur opposition les propriétés du temps et celles de l'espace, et concilier (chose impossible dans chacune des deux formes isolées de l'autre), la fuite inconstante du temps avec l'invariable et rigide fixité de l'espace[359] ».

Appréhendée ici également en elle-même, comme principe transcendantal indépendant de son expérience phénoménale, la matière apparaît comme le voile opaque, le manteau dont se dote la volonté dès lors qu'elle est observée. Toutes deux sont donc les deux faces de la même pièce – l'une est orientée vers le sujet tandis que l'autre reste inaccessible à son regard –, et partagent par conséquent les mêmes qualités : informelle, Une et indivisible, immuable et impérissable. La matière est donc toute entière ce qui attend de recevoir une forme, la réunion des conditions par lesquelles la volonté s'objective en phénomène et s'offre à la perception.

> « En ce sens la matière est la simple apparence visible de la volonté, ou le lien du monde comme volonté et du monde comme représentation. Elle appartient au second, en tant qu'elle est le produit des fonctions de l'intellect, et au premier, en tant que la force manifestée dans tous les êtres matériels, c'est-à-dire dans tous les phénomènes, est la volonté. Aussi tout objet est-il volonté, à titre de chose en soi, et matière, à titre de phénomène[360]. »

À partir de cette première distinction particulièrement spéculative, sur la base de ces deux toiles de fond respectivement dévolues aux domaines de l'intelligible et du sensible mais encore irréductibles à l'expérience concrète du monde et de la réalité, le modèle schopenhauerien se complète de ce qui constitue proprement l'*objectité* de la volonté. C'est là qu'intervient le concept d'*Idée*, entendu explicitement au sens platonicien. Au début de troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation*, le philosophe insiste sur la relation que celui-ci entretient avec la chose en soi, sur la complémentarité de ces deux legs essentiels de Platon et de Kant, signalant que « le sens profond des deux doctrines est exactement le même[361] ». Outil méthodologique au travers duquel le monde sensible est dénoncé comme une simple apparence, comme *ce qui devient toujours et n'est jamais*, comme le simulacre des formes authentiques de la réalité, l'Idée apparaît en effet également

[359] *Ibid.*, p. 32-33.
[360] *Ibid.*, p. 1026.
[361] *Ibid.*, p. 222.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

comme une notion critique portant sur la limitation des facultés sensibles à percevoir la vérité du monde extérieur. Néanmoins, son champ d'application diffère de la chose en soi kantienne – considérée ici selon l'interprétation de Schopenhauer – en cela qu'il se rapporte d'abord aux objets considérés individuellement. La question de savoir s'il existe une Idée distincte pour chaque chose – par exemple en ce qui concerne « le cheveu, la boue, la crasse ou tout ce qui par ailleurs est sans aucune valeur[362] » – est symptomatique de son domaine épistémique. Si la chose en soi est donc appréhendée comme la volonté elle-même, élevée à la désignation même de l'Être, l'Idée reste quant à elle relative aux formes diverses de son objectivation. Par conséquent pour Schopenhauer, elle « constitue nécessairement un objet, une chose connue, une représentation », mais elle reste en même temps parfaitement indépendante à l'égard de la connaissance. Fondamentalement distinctes du principe de raison, des catégories de la matière, du temps et de l'espace, les Idées se pensent dès lors comme les formes éternelles et universelles de la volonté, comme les modèles ou les archétypes de tout objet sensible.

Une hiérarchie apparaît toutefois entre elles puisque toutes les Idées, infinies en nombre et en genre, ne représentent pas de façon équivalente l'*en soi* de la volonté. Ainsi l'Idée de l'homme, contenant ses passions et sentiments, en est-elle le sommet, sa manifestation la plus profonde et la plus fidèle. Les Idées des espèces animales, végétales, jusqu'à celles des forces fondamentales de la nature – la lumière, l'apesanteur, etc. – en constituent quant à elles des degrés inférieurs, plus élémentaires. C'est néanmoins dans leur ensemble, dans leurs interrelations fonctionnelles, que ces Idées sont l'objectité adéquate de la volonté, comme système organique complet et autosuffisant. « La volonté doit se nourrir d'elle-même, dit Schopenhauer, puisque, hors d'elle, il n'y a rien, et qu'elle est une volonté affamée[363]. »

En ce qui concerne le rapport de l'Idée au phénomène cette fois, celui-ci est strictement similaire, ou symétrique, à la distinction établie plus haut à propos de la volonté avant son objectivation, entre la chose en soi et la matière. Idée et phénomène sont respectivement qualifiés d'« objectité immédiate » et d'« objectité

[362] PLATON, *Parménide*, 130d.

[363] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 203.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

médiate » de la volonté[364]. Si l'Idée est assimilée ainsi à un « acte de volonté indivisible existant en dehors du temps[365] », donc unique, éternel et immuable, c'est dans cette médiation, telle qu'elle se donne à un sujet connaissant, qu'elle se couvre du voile matériel de la raison et tombe en tant que phénomène dans un processus de dégradation infinie. Dégradation comme naissance, vie et mort, comme changement et transformation, comme reproduction et différenciation, mais aussi comme chaîne ininterrompue de causes et d'effets, comme désirs et nécessités à la fois inconscients et insatiables ; dégradation donc à l'égard de la vérité de l'Être, vis-à-vis de l'absence finale de cause à l'existence et à la reproduction de la volonté. « De là cette chasse, cette anxiété et cette souffrance qui la caractérisent[366] », dit encore Schopenhauer, lorsqu'elle est appréhendée cette fois du point de vue humain. En effet, en dépit de l'évidente harmonie qui règne dans la nature et lui permet de subsister à l'échelle des espèces, ici-bas,

> « la lutte intime de la volonté qui s'objective dans toutes ces idées se traduit dans la guerre à mort – guerre sans trêve – que se font les individus de ces espèces et dans le conflit éternel et réciproque des phénomènes des forces naturelles […]. Le théâtre et l'enjeu de cette lutte, c'est la matière dont ils se disputent la possession ; c'est le temps et l'espace, qui, réunis dans la forme et la causalité, constituent à proprement parler cette matière[367] ».

4.2 – Le sauvetage par la contemplation

a. Résignation et esthétique

Face à un tel constat, deux voies s'offrent alors à l'homme pour interrompre cet infernal déchaînement de vouloir, ce « combat perpétuel pour l'existence même[368] », toutes deux liées à l'idée de contemplation. La plus décisive est développée au quatrième et dernier livre du *Monde comme volonté et comme représentation* sous la forme d'une *philosophie pratique de la vie*, une véritable éthique du désenchantement ouvrant la voie à certaines tendances nihilistes des romantismes tardifs. Puisque le monde n'est pas autre chose que la volonté objectivée sous la

[364] *Ibid.*, p. 227.
[365] *Ibid.*, p. 206.
[366] *Ibid.*, p. 203.
[367] *Ibid.*, p. 212-213.
[368] *Ibid.*, p. 395.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

forme rationnelle de sa propre subsistance, l'horizon final de la métaphysique schopenhauerienne tient en effet à la négation du *vouloir-vivre*. Il s'agit de nier son propre corps, en tant qu'expression de la volonté, et atteindre par-là une forme de vie ascétique. C'est par le dégoût de la vie que l'homme observe avec lucidité le monde comme une éternelle souffrance, comme le perpétuel recommencement des mêmes peines qui jamais ne parviennent à compenser les quelques instants de bonheur ponctuels. Lorsqu'il atteint cette claire conscience et qu'il prend en horreur la volonté, donc le monde en tant que son phénomène, l'homme parvient en effet à se désintéresser complètement de toute forme de désir comme d'appréhension, de douleurs mais aussi de plaisirs. Il y a alors chez Schopenhauer un idéal de vie qui s'apparente à la recherche d'une quiétude religieuse, celle qui échappe encore chez Schoenberg au génie de *La Main heureuse* : la pure « joie de l'âme » dont il ne sait se satisfaire. De façon similaire au long monologue final de *Séraphita* qui a fasciné le compositeur, le philosophe parle d'ailleurs d'une « résignation », laquelle conduit à ce qui peut être nommé indifféremment « extase, ravissement, illumination, union avec Dieu[369] ». Toutefois, la philosophie de Schopenhauer étant radicalement athée – sauf à considérer la volonté comme une forme de déisme –, ce qui définit la prière dans la nouvelle de Balzac se rapporte ici au néant. Le néant, en effet, c'est l'absence complète de l'être aussi bien que du non-être, c'est-à-dire la négation intégrale de la volonté et de son objectivation, idéale comme phénoménale, ainsi que des formes de la connaissance, la matière, l'espace et le temps. Penser le néant, alors, c'est l'opération proprement contradictoire que Schopenhauer assigne à la résignation suprême ; il s'agit donc d'une pure contemplation, qui est aussi et surtout une négation de soi-même, à la fois comme phénomène de la volonté et comme sujet connaissant. Dès lors le philosophe prend soin d'indiquer qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une connaissance, qu'une telle activité « n'appartient qu'à l'expérience personnelle ; il est impossible d'en communiquer extérieurement l'Idée à autrui[370] ».

La connaissance figure par contre au principe de la seconde voie permettant de se dégager d'une soumission à la volonté. Si cet aspect représente un enjeu moins

[369] *Ibid.*, p. 514.
[370] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

important que la résignation ascétique pour l'ensemble de la philosophie schopenhauerienne, parce qu'il n'offre qu'une grâce momentanée, une parenthèse à l'enfer que constitue la vie dans le monde de la représentation, c'est certainement le point qui apparaît le plus directement lié à l'idéalisme de Schoenberg, dominant avant la Première Guerre mondiale et dialectisé ensuite comme une tendance spéculative de sa pensée. Ainsi lorsque Schopenhauer s'intéresse à l'œuvre d'art, il fait de celle-ci un domaine de connaissance, le seul, apte à dépasser le principe de raison. En effet, ce que les sciences considèrent dans l'objet « ce n'est en somme rien d'autre que […] les relations, les rapports de temps, d'espace, les causes des changements physiques, la comparaison des formes, les motifs des événements, en un mot de pures relations[371] ». Tout phénomène considéré d'après le principe de raison se réduit ainsi aux rapports qui s'établissent entre lui et son autre, temporel ou spatial. La connaissance ainsi envisagée ne s'en tient qu'au *non-être*, à ce qui ici est et ici n'est pas, à ce qui existe un temps puis se transforme, voire se nie et disparaît. Pour Schopenhauer le « passage de la connaissance commune des choses particulières à celle des Idées est possible, […] mais il doit être regardé comme exceptionnel. Il se produit brusquement ; c'est la connaissance qui s'affranchit du service de la volonté[372]. » Ainsi, là où les sciences ne s'attachent qu'à l'infinie multiplicité des phénomènes, aux lois d'un réel inconsistant, amorphe et trompeur, l'art, par l'Idée, cherche à saisir directement l'essence des choses, leur principe fondamental.

L'esthétique de Schopenhauer admet en effet deux moyens d'appréhender la volonté indépendamment du principe de raison. Le premier s'appuie sur l'idée que la chose en soi, bien qu'infiniment fragmentée par son objectivation, est toute entière et également présente en chaque phénomène. Puisque la multiplicité qui découle de son individuation ne concerne que les conditions subjectives de connaissance de la volonté, celle-ci reste en elle-même fondamentalement Une et indivisible dans les différentes formes prises par son objectité. Ainsi, là où Schoenberg considère par exemple qu'« un mot, un regard, un geste, une démarche, la couleur des cheveux

[371] *Ibid.*, p. 229.
[372] *Ibid.*, p. 230.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

même, suffisent à révéler la personnalité d'un être humain[373] », Schopenhauer estime qu'« on ne perd rien à s'en tenir à un seul objet, et la vraie sagesse ne nécessite pas la connaissance de l'univers entier. Il vaut mieux apprendre à en saisir un seul objet dans le but d'en connaître la véritable essence[374]. » D'autre part, l'individu connaissant étant lui-même une manifestation de la volonté, l'intériorité tient également lieu de porte d'accès vers son essence. Ici encore de nombreux propos de Schoenberg abondent en ce sens, par exemple lorsqu'il considère que « nous participons de la même essence que la nature qui nous entoure », par conséquent que « notre cerveau, dans la mesure où il nous permet d'embrasser le cosmos, fonctionne certainement en accord avec les lois du cosmos, même s'il ne s'identifie pas à lui, nous permettant seulement de comprendre et de percevoir ce qu'est le cosmos[375] ». En effet, si la connaissance extérieure bute inévitablement sur le monde comme représentation, le repli de l'esprit sur lui-même en offre quant à lui une forme non-médiate, pleinement intuitive, ou comme le dit Schopenhauer, « une communication secrète qui, par une espèce de trahison, nous introduira tout d'un coup dans la forteresse[376] ».

En vertu de cette double ouverture à une connaissance supérieure, ou plutôt adéquate, une connaissance immédiate des Idées, le concept kantien de génie est repris et devient le point central d'une véritable métaphysique de l'esthétique. Il ne s'agit plus alors seulement de « la disposition innée de l'esprit par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles[377] », mais de façon plus large, de l'esprit qui appréhende l'objet sur le mode désintéressé de la contemplation. « Posséder une vision particulière, dégager l'essence des choses qui existe hors de toutes relations : voilà le don inné propre au génie[378]. » De ce point de vue, le Beau, qui apparaît d'abord pour Schopenhauer comme un accès au Vrai, comme une intuition de l'unité fondamentale du monde en soi, se conçoit indifféremment dans l'art et la Nature, et ne distingue que de façon très secondaire la création de l'œuvre de sa réception :

[373] SCHOENBERG A., « Des rapports entre la musique et le texte », *Le Style et l'idée*, p. 120.
[374] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 174.
[375] SCHOENBERG A., « Les théories de Hauer », *Le Style et l'idée*, p. 159-160.
[376] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 890.
[377] KANT E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, §45, p. 261.
[378] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 251.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

dans tous les cas c'est toujours des mêmes Idées dont il s'agit, Unes et éternelles par-delà leur matière contingente et périssable. Ainsi au contraire de « l'homme ordinaire, ce produit industriel que la nature fabrique à raison de plusieurs milliers par jour[379] », seul le génie parvient à affranchir le regard qu'il porte sur le monde de sa propre volonté, c'est-à-dire des buts et des motivations qui régissent au quotidien l'interprétation des phénomènes, ainsi que des relations et des conditions, de la chaîne *outilitaire*, qui circonscrivent l'objet selon un point de vue rationnel. Se passant délibérément de toutes les catégories de la représentation matérielle, le génie est celui qui connaît par intuition. Si la contemplation est alors un acte de l'intériorité, il ne s'agit pas toutefois d'en appeler à une hypertrophie de la personnalité, de l'*individu-alité*, mais au contraire à sa parfaite négation. Comme on l'a dit, la contemplation est une expérience objective de laquelle est soustraite toute détermination propre au sujet : « on s'abîme dans cet objet » dit Schopenhauer, « on s'y perd[380] ». Saisi alors en lui-même, comme Idée, non-plus sous les lois de la causalité mais comme une pure intuition dont aucune forme de représentation ne saurait être adéquate, l'objet ne s'adresse pas à un homme, à un « individu connaissant », mais à un « sujet connaissant pur, affranchi de la volonté, de la douleur et du temps[381] ». Se rapportant alors l'un à l'autre de façon intuitive et immédiate, sujet pur et objet idéal s'élèvent mutuellement à la conscience de n'être en soi qu'une seule et même chose : « la volonté qui se connaît elle-même[382] ».

Devenu un véritable paradigme pour le XIXe siècle, le *génie* de Schopenhauer – développement emphatique du *génie* kantien – cette faculté qui s'empare de certains hommes, les tire de la foule vulgaire et leur ouvre les voies de la contemplation, est exclusivement un génie artistique. Il peut être philosophe, la chose est envisagée ; mais il est en tout cas indisposé aux domaines des sciences, et particulièrement aux mathématiques, une activité où le chercheur conduit méthodiquement et avec prudences une suite de raisonnements logiques portant sur la structure même du principe de raison, sur les lois de l'entendement, autrement dit selon l'ontologie schopenhauerienne, sur la matière. Ainsi le philosophe s'étonne-t-il

[379] *Ibid.*, p. 242.
[380] *Ibid.*, p. 231.
[381] *Ibid.*
[382] *Ibid.*, p. 233.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

par exemple qu' « après l'apparition de la théorie des couleurs de Gœthe, les sornettes de Newton conservent même en Allemagne leur paisible souveraineté[383] ». Au contraire de cette mécanique complexe ne décrivant le cosmos que selon ses lois matérielles, la connaissance esthétique est l'intuition d'une véritable altérité. Par la contemplation, le génie trouve dans l'objet une porte de sortie de sa propre personne, de sa subjectivité individuelle, l'accès à un ailleurs qui permet d'atteindre une vision authentiquement objective du monde, de l'Être, et de s'y oublier soi-même. C'est ce regard qui constitue l'inspiration, et c'est exclusivement à sa reproduction que concourt l'œuvre d'art. Dès lors pour Schopenhauer :

> « Tout bon tableau, toute poésie véritable porte l'empreinte de cette situation d'esprit. Car seuls les sentiments puisés dans la contemplation objective pure, ou directement excités par elle, contiennent le germe vivant d'où peuvent naître des productions vraies et originales, aussi bien en poésie et même en philosophie que dans les arts plastiques. Le *punctum saliens* de toute œuvre belle, de toute pensée grande ou profonde est une intuition entièrement objective. Or la condition d'une telle intuition est le silence complet de la volonté, qui ne laisse subsister dans l'homme que le pur sujet de la connaissance. Le génie n'est autre chose qu'une disposition à faire prévaloir cet état[384]. »

Pensée ainsi, l'œuvre d'art n'est pas la représentation [*Vorstellung*], ni même la présentation [*Darstellung*] de la connaissance puisée dans le monde objectif, de l'Idée ; elle en est la *reproduction* [*Wiederholung*]. Si elle n'est donc pas elle-même l'Idée, elle doit autant que possible chercher à en épouser les contours, à être comme une matière idéale qui puisse la rendre visible à l'homme ordinaire. Au moyen de l'œuvre, nous dit Schopenhauer, « l'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde[385] ». Elle invite l'homme à la contemplation « proportionnellement à la valeur de son esprit » et lui permet de connaître un « état voisin du génie »[386]. Dans la mesure où il y est disposé, il vit lui-même cette élévation au statut de « sujet pur connaissant », cet affranchissement momentané de la volonté auquel le génie accède par ses propres moyens lorsqu'il observe la Nature au-delà de ses phénomènes.

[383] *Ibid.*, p. 244.
[384] *Ibid.*, p. 1098.
[385] *Ibid.*, p. 251.
[386] *Ibid.*, p. 301.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

b. Le système des disciplines artistiques et la musique

Contrairement à l'exclusion de la cité platonicienne des pratiques artistiques jugées mensongères ou fondées sur l'illusion, ou encore de celles qui conduiraient à la plainte, aux lamentations et à la beuverie[387], l'esthétique de Schopenhauer ne pose aucune restriction quant au choix de l'objet dans lequel chercher par la contemplation une expérience du Beau : dans la Nature comme dans l'art, dès lors qu'un phénomène peut être rapporté à une Idée éternelle comme à son archétype, on ne saurait en effet bannir de l'expérience esthétique ce qui a trait à la laideur, au monstrueux, voire à l'obscénité. Chez Schoenberg, des œuvres comme *Erwartung*, *Pierrot Lunaire* ou *La Main heureuse* exploitent précisément de telles catégories. Cependant, dire d'une chose qu'elle est belle ne signifie rien de plus qu' « exprimer qu'elle est l'objet de notre contemplation esthétique[388] », dire que nous cherchons par l'intuition à en dégager le Vrai. La valeur d'une œuvre d'art dépend alors de deux facteurs : d'une part de la qualité avec laquelle elle parvient à « communiquer » l'Idée, à la donner « purifiée et isolée de tout élément étranger[389] » – c'est bien cet aspect que vise la concentration radicale des œuvres citées ci-dessus– ; d'autre part de la valeur du Beau qu'elle se propose de reproduire. En effet toutes les beautés ne sont pas équivalentes selon Schopenhauer et la hiérarchie évoquée plus haut entre les différentes objectivations de la volonté, entre les formes de lutte éternelles qui en découlent, reparaît ici, déterminant cette fois un système des disciplines artistiques. Si la musique n'en fait pas à proprement partie, nous verrons qu'elle est potentiellement concernée par toute l'échelle des valeurs esthétiques. Au plus bas niveau, Schopenhauer parle des Idées qui représentent la « basse fondamentale de la Nature », les formes basiques de la volonté, celles qui influent notamment sur la « qualité de la matière », « la pesanteur, la cohésion, la résistance, la fluidité, la réflexion de la lumière, etc.[390] » ; à l'autre bout de ce classement, ce sont les Idées de l'homme, celle de la beauté humaine ou de l'humanité, semblables à « la mélodie,

[387] PLATON, *La République,* 377d-402d.
[388] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 269.
[389] *Ibid.*, p. 304.
[390] *Ibid.*, p. 275.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qui marche enchaînée par les tons élevés et agiles[391] », objectivations les plus complexes, les plus riches et les plus parfaites de la volonté.

Le premier genre d'Idées est attribué à l'architecture. Ici se joue en effet le perpétuel *conflit* auquel se livre la volonté dans ses objectivations les plus élémentaires : « c'est la lutte entre la pesanteur et la résistance qui constitue à elle seule l'intérêt esthétique de la belle architecture ; faire ressortir cette lutte d'une manière complexe et parfaitement claire, telle est sa tâche[392]. » Au moyen de voûtes, de colonnes et d'entablements, l'architecte doit alors jouer avec les forces en présence, celles qui pressent et écrasent la matière vers le sol, celles qui au contraire lui résistent et maintiennent l'ensemble debout ; son but : trouver cet équilibre parfait dans la répartition des masses et des éléments porteurs permettant à l'édifice d'assurer son propre maintien, nourri de la force de chacune de ses parties. Alors, « grâce à ces détours forcés, grâce à ces obstacles, les forces immanentes aux pierres brutes se manifestent de la façon la plus claire et la plus complexe[393] ». Une telle conception de l'expression architecturale n'est pas étrangère à la façon dont Schoenberg conçoit l'idée musicale. La façon dont il présente celle-ci en 1946 montre une grande affinité avec la vision organique qui s'en dégage :

> « Chaque fois qu'à une note donnée vous ajoutez une autre note, vous jetez un doute sur ce que voulait dire la première note. […] Vous avez ainsi provoqué une impression d'incertitude, de déséquilibre, qui va s'accentuer avec la suite du morceau et se trouvera accrue par un flottement du même ordre touchant au rythme […] ; et peut-être la fréquente répétition des thèmes, des séquences et même de sections plus étendues n'est-elle autre chose qu'une tentative de réduire au plus vite cette tension interne [394]. »

Face à ce conflit des objectivations basiques de la volonté, le second genre d'Idées évoqué ici, le plus haut, trouve quant à lui sa place dans les arts plastiques et dans la poésie. Selon Schopenhauer la sculpture serait surtout vouée à la représentation de la grâce et de la beauté de l'homme, à l'affirmation triomphale de la volonté telle qu'elle se donne dans l'organicité parfaite du corps, tandis que l'essence de la peinture, correspondant « à l'expression, à la passion, au

[391] *Ibid.*, p. 203.
[392] *Ibid.*, p. 275.
[393] *Ibid.*, p. 276.
[394] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », *Le Style et l'idée*, p. 101-102.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

caractère[395] », admettrait bien plus volontiers la laideur et la disgrâce. Malgré le caractère immuable et anhistorique du monde conçu comme pure volonté aveugle, il s'agit néanmoins d'un principe esthétique historiciste qui associe les genres artistiques aux civilisations selon qu'elles s'attachent plus spontanément aux Idées correspondant à l'affirmation du vouloir-vivre ou à sa négation : « on s'expliquerait ainsi pourquoi la sculpture a été le grand art des anciens, et la peinture celui des temps chrétiens[396] ».

C'est toutefois la poésie qui apparaît comme l'art le plus haut. Selon qu'ils tendent à la subjectivité ou à l'objectivité, le philosophe accorde une valeur distincte à ses différents genres. La poésie lyrique est la plus simple. À travers la voix du poète elle représente l'homme, ses souffrances, son « vouloir entravé » ; cet état est toutefois mis en opposition aux « regards qu'il jette sur la nature environnante », de sorte que « le calme inébranlable d'âme qu'il éprouve alors contraste encore davantage avec le trouble de sa volonté toujours soumise à ses limites et toujours avide[397] ». Mais chez les grands poètes, la poésie lyrique sait aussi s'élever à l'humanité toute entière parce que « ces situations, par leur retour éternel, durent autant que l'humanité elle-même et éveillent toujours les mêmes sentiments[398] ». De l'autre côté des genres de la poésie, après l'épopée et ses dérivés, Schopenhauer fait du drame la forme par excellence de « la volonté luttant avec elle-même, dans toute l'épouvante d'un pareil conflit[399] ». Identifiant ainsi « le côté terrible de la vie » comme son unique contenu, il assigne à la tragédie la peinture des

> « souffrances humaines, soit qu'elles proviennent du hasard ou de l'erreur qui gouverne le monde sous la forme d'une nécessité inévitable, et avec une perfidie qui pourrait presque être prise pour de la persécution voulue – soit qu'elles aient leur source dans la nature même de l'homme, dans le croisement des efforts et des volitions des individus[400] ».

[395] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1154.
[396] *Ibid.*
[397] *Ibid.*, p. 320.
[398] *Ibid.*, p. 319.
[399] *Ibid.*, p. 323.
[400] *Ibid.*, p. 324.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Vis-à-vis de Schelling puis de Hegel notamment, qui voient dans le tragique une solution à l'*antinomie* kantienne de la liberté[401] et dans le drame classique son indépassable modèle, la particularité de l'approche schopenhauerienne tient à l'idée que les productions de l'Antiquité sont inférieures à celles de l'ère contemporaine. La distinction historiciste relevée à propos des arts plastiques se complète alors ici avec ce singulier constat que « les anciens n'étaient pas encore parvenus à comprendre le but suprême de la tragédie, ni même à saisir la véritable conception de la vie en général[402]. » Il est important toutefois de noter que Schopenhauer désigne presque exclusivement la tragédie sous le nom de *Trauerspiel*, *jeu triste*, lequel, vis-à-vis de *Tragödie*, correspond plus spécifiquement au drame de l'époque baroque. Ainsi, puisque le propre de toute tragédie – antique et moderne – consisterait pour le philosophe à montrer que « le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence elle-même », il n'enseigne pas autre chose que l'absurdité, l'insignifiance et l'inutilité d'un monde et d'une vie « indignes de notre attachement[403] ». Si le héros tragique offre le spectacle de sa mort comme dénouement, celui-ci s'accompagne dans le drame moderne – et c'est là pour Schopenhauer sa supériorité, son adéquation avec ce qu'il considère être l'essence même du tragique, c'est-à-dire du *triste* – d'une cessation consciente et acceptée du sort que lui réserve la vie, de sa propre *résignation*. Seule forme artistique à ne pas seulement s'en tenir à la connaissance des Idées, le drame crée chez le spectateur l'aspiration à une existence meilleure que celle à laquelle il est condamné. Pour cette raison il n'est pas relatif au Beau mais au sublime, sentiment proprement moderne, celui des *temps chrétiens*, résultant de la contemplation de phénomènes hostiles à sa propre volonté, à soi-même en tant qu'individu, qui encourage le spectateur lui-même à nier son vouloir-vivre et suivre, comme les héros de Shakespeare ou de Gœthe, « le chemin de la résignation[404] ».

Enfin, c'est à propos de la musique elle-même que Schopenhauer clôt le livre du *Monde* consacré à l'esthétique et aux Idées – un exposé qui contient selon

[401] Voir à ce propos : THIBODEAU M., *Hegel et la tragédie grecque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
[402] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1173.
[403] *Ibid.*, p. 1172.
[404] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Schoenberg « tout ce que l'on pouvait écrire sur l'essence même de la musique[405] ». Ainsi, alors que les disciplines artistiques sont hiérarchisées selon les objets qu'elles proposent à la contemplation, d'après le type d'Idées qu'elles s'appliquent à reproduire, nous l'avons dit, la musique se tient à l'écart du système esthétique tout en le reproduisant sous sa propre modalité. L'art des sons n'est donc pas lui-même circonscrit à un répertoire de formes conflictuelles de la volonté qui lui seraient attribuées, celui dont découle notamment la distinction entre des arts plus spécifiquement antiques ou chrétiens. Au contraire il transcende toute détermination chronologique ou générique et se définit à proprement parler comme un art *absolu*. Bien qu'en 1819 on ne parle pas encore de musique absolue – c'est à Wagner qu'il reviendra d'en diffuser l'emploi[406] –, c'est bien à cette esthétique que contribue Schopenhauer en intégrant à son propre modèle de pensée des idées sur la musique instrumentale déjà développées par Tieck et Wackenroder, reprises peu après par E. T. A. Hoffmann. Paradoxalement, il s'agissait précisément pour ces derniers de promouvoir, contre le paradigme rhétorique du XVIIIe siècle rattachant la musique à l'art oratoire classique, donc au geste et plus encore au mot, l'idée d'une musique *romantique*, une musique de l'ère chrétienne touchant non pas au Beau mais au sublime, essentiellement incarnée par la symphonie. Si les goûts personnels de Schopenhauer vont à l'opéra italien plus qu'aux compositeurs viennois et aux genres instrumentaux, il n'empêche que sa métaphysique musicale répond adéquatement aux aspirations spirituelles, presque religieuses, qui s'imposent alors à l'esthétique musicale de façon quasi unanime à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. C'est en effet à une vision métaphysique de l'infini qu'entend répondre la substance musicale du drame wagnérien à partir de *Tristan* ; mais c'est aussi à une telle aura que s'accroche, quoique de façon plus implicite, la conception formaliste du beau musical exemplairement développée par Hanslick[407]. D'un côté comme de l'autre, les racines esthétiques de Schoenberg étaient donc fondamentalement empreintes d'un tel fond métaphysique ; la présence des écrits sur l'art et la musique de Tieck et de Hoffmann dans sa propre bibliothèque, somme toute assez commune pour un compositeur

[405] SCHOENBERG A., « Des rapports entre la musique et le texte », *art. cit.*, p. 118.
[406] DAHLHAUS C., *L'idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 23.
[407] *Ibid.*, p. 30.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

allemand né au XIXe siècle, atteste par ailleurs d'une sensibilisation personnelle à ces préoccupations.

Dans le vocabulaire de Schopenhauer, la spécificité universelle de la musique tient alors à ce que celle-ci entretient vis-à-vis de la volonté le rapport que les œuvres plastiques ou poétiques ont aux Idées, celui d'une reproduction. Par conséquent d'après le modèle ontologique développé ici, les œuvres musicales ont un statut strictement analogue à celui des Idées elles-mêmes ; en ce sens on peut dire qu'elles en sont une *re-production*, une nouvelle production, dont la valeur de vérité est égale à celle des Idées elles-mêmes. À la différence de ces dernières toutefois, l'objectivation musicale de la volonté ne connait aucun principe d'individuation, « elle ne s'assimile jamais à la matière[408] ». Par conséquent,

> « Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse, gaieté ou calme d'esprit. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent aussi, sans leurs motifs[409]. »

De la sorte, si la généralité de la musique était auparavant condamnée lorsqu'elle n'était pas accompagnée de paroles, Schopenhauer légitime le renversement de son mode d'appréhension privilégié et justifie le fait que le flou de ses formes sonores puisse être désormais associé « à une précision et à une clarté absolue[410] ». Fondamentalement irrationnelle, dénuée de toute matière, la musique pure est louée comme l'expression idéale de l'Être. Si les sons et l'arithmétique de leur mouvement ne montrent rien de notre monde, ils donnent à en contempler directement l'essence, la chose-en-soi.

De ce point de vue, pour reprendre la célèbre expression employée par Ludwig Tieck, la musique forme « un monde en soi[411] » ; « un monde de purs esprits sans matière[412] » ajoute pour sa part Schopenhauer, qui estime aussi réciproquement que « le monde pourrait être appelé une incarnation de la musique[413] ». Vu dans un sens

[408] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1191.
[409] *Ibid.*, p. 334.
[410] *Ibid.*, p. 335.
[411] Cité dans : DAHLHAUS C., « La théologie esthétique de Schoenberg », *Schoenberg*, p. 259.
[412] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1191
[413] *Ibid.*, p. 336.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

comme dans l'autre, le fait que les sons ne relèvent pas de la représentation dégage la création musicale de l'imitation, de celle des phénomènes évidemment, mais aussi de celle de leurs Idées. Libérée alors des contraintes de la *mimesis*, le geste du compositeur gagne une autonomie absolue et une portée infinie qui font de celui-ci le paradigme même de l'artiste de génie. C'est une telle conception qui autorise Schoenberg à recourir, en 1941 encore, à l'image du Créateur divin.

> « Pour bien comprendre la véritable nature de la Création, il faut se rappeler qu'il n'y avait pas de lumière quand le Seigneur dit : "Que la lumière soit !". […] Un créateur a la vision de quelque chose qui n'existait pas avant sa vision. Et un créateur a le pouvoir de donner corps à sa vision, de l'amener à la vie[414]. »

Le rapport de ce monde musical immatériel avec celui que l'homme expérimente sous le principe de raison présente alors une certaine ambiguïté. Si la musique est selon Schopenhauer « complètement indépendante du monde phénoménal », si elle « l'ignore absolument[415] », il ne s'agit pas non-plus d'une autonomie complète puisque c'est la même volonté qui s'exprime sous ces différentes formes. Il y a dès lors un parallélisme, une correspondance entre le monde et la musique, d'après laquelle les productions du créateur se maintiennent dans la sphère esthétique de la connaissance.

Afin de l'expliciter, il développe longuement une analogie faisant des quatre voix classiques de l'écriture musicale l'équivalent des quatre degrés d'objectivation de la volonté évoqués plus haut. De la basse au soprano, leur structure correspond ainsi aux différentes strates des phénomènes, de l'inorganique jusqu'à l'homme, celles encore dont les Idées déterminent les disciplines artistiques, de l'architecture à la poésie. L'analogie présente une certaine naïveté : pour le philosophe, par ailleurs musicien amateur en ce début du XIXe siècle, la basse « ne monte et ne descend que par intervalles considérables » ; au-dessus de celle-ci les parties de « remplissage » sont « sans mélodie suivie » et « leur marche est dépourvue sens » ; enfin la voix supérieure « seule peut courir librement et légèrement, en faisant des modulations et des gammes[416] ». Mais au-delà de cette vision éminemment simplificatrice des

[414] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'idée*, p. 162.
[415] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 329.
[416] *Ibid.*, p. 331.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

rôles dévolus aux différentes voix, ce que Schopenhauer distingue plus essentiellement ce sont des types d'écriture, des catégories d'expression. Parmi ceux-ci, c'est la mélodie qui reçoit le plus d'attention. On y devine notamment l'essence même de l'expression lyrique lorsqu'il observe en elle « la vie et les désirs pleinement conscients de l'homme[417] » :

> « Il est dans la nature de l'homme de former des vœux, de les réaliser, d'en former aussitôt de nouveaux, et ainsi de suite indéfiniment ; il n'est heureux et calme que si le passage du désir à sa réalisation et celui du succès à un nouveau désir se font rapidement, car le retard de l'une amène la souffrance, et l'absence de l'autre produit une douleur stérile, l'ennui. La mélodie par essence reproduit tout cela ; elle erre par mille chemins, et s'éloigne sans cesse du ton fondamental ; elle ne va pas seulement aux intervalles harmoniques, la tierce ou la quinte, mais à tous les autres degrés, comme la septième dissonante et les intervalles augmentés, et elle se termine toujours par un retour final à la tonique[418] »

En prolongeant l'analogie au-delà de sa restriction à la mélodie accompagnée ou à une disposition normative des voix, il est ainsi sous-entendu que les mouvements des sons éprouvent tout à la fois les caractéristiques idéelles de toutes sortes de tensions et de conflits et autorisent à penser que la musique, tour à tour, construit un monde, peint un monde, raconte un monde. Elle suggère alors notamment qu'en possédant proprement cette faculté de reproduire la totalité de la volonté, elle est une synthèse de l'ensemble des pratiques artistiques. Par-delà son caractère absolu, elle apparaît donc également comme une discipline potentiellement concernée par le principe historiciste distinguant d'un côté la représentation ancienne de la puissance de la volonté de vivre, et de l'autre la modernité des souffrances de l'homme, du douloureux spectacle de la vie ; elle l'est encore par la différenciation des genres littéraires, de l'énonciation subjective lyrique aux modes plus objectifs, ceux correspondant aux formes épiques ou au triste jeu de la résignation.

[417] *Ibid.*
[418] *Ibid.*, p. 332.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

4.3 – L'hommage à Mahler, une ébauche théorique – reprise et dépassement du modèle schopenhauerien

Une telle conception équivoque de l'expression musicale est très exactement à l'œuvre lorsqu'en 1912, lors d'une lecture commémorative en l'honneur de Mahler, Schoenberg commente ce qui lui semble être le sens profond des symphonies du compositeur récemment disparu[419]. Envisagé d'une part sous le paradigme du génie, il estime qu'au-delà de toute détermination programmatique « tout artiste ne s'est jamais attaché à atteindre qu'un seul but : s'exprimer lui-même[420] ». C'est précisément par-là que les œuvres des « grands maîtres » n'ont toujours eu qu'un seul et unique contenu : « l'ardente aspiration de l'humanité vers son ultime incarnation, vers la vie immortelle de son âme, son absorption dans l'univers, l'accession de son âme vers son Dieu[421] ». La visée universelle assignée à l'impulsion créative consiste ainsi à entrevoir la réintégration du sujet à la Nature, à retrouver l'intuition originelle de l'unité fondamentale de l'Être, ou en termes schopenhauerien, à éprouver la chose en soi comme « la volonté qui se connaît elle-même ». Toutefois les symphonies de Mahler ne sont pas appréhendées par Schoenberg comme de simples manifestations concrètes et achevées de cette utopie, mais plutôt comme les étapes d'un cheminement spirituel au sujet duquel il réinvestit librement les catégories de la création poétique exposées par le philosophe.

> « Prenez sa *Sixième symphonie*, dans le tragique combat qu'exprime son premier mouvement. Le bouleversement de son profond désespoir entraîne de lui-même son contraire, ce passage éthéré où l'on entend des cloches de troupeau, dans une sérénité limpide, comme glacée, dont le réconfort vient d'une hauteur que seul peut atteindre celui qui s'est élevé aux cimes de la résignation[422] ; »

On retrouve dans le rapport évoqué ici le *contraste* que prête Schopenhauer à la poésie lyrique : les souffrances individuelles de l'auteur juxtaposées à l'apaisement

[419] SCHOENBERG A., « Gustav Mahler », *Le Style et l'idée*, p. 349-369. Initialement écrit et lu en 1912, l'article est traduit en anglais et légèrement revu à l'occasion dans les années 1940 en vue de sa publication dans le recueil *Le Style et l'idée*.
[420] *Ibid.*, p. 354.
[421] *Ibid.*, p. 363.
[422] *Ibid.*, p. 357.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

provoqué par la vision d'une nature idyllique. Toutefois Schoenberg insiste non pas sur la réussite d'une expérience subjective transcendée, celle du *je* lyrique qui échapperait à sa condition humaine par la contemplation « de *lui-même* comme sujet d'une connaissance pure indépendante de la volonté[423] », mais au contraire sur l'échec constitutif de l'entreprise symphonique mahlérienne : sa résignation, l'abandon délibéré de cette aspiration individuelle à son intégration à l'Être.

À la différence du drame, prévient Schoenberg, « en musique, personne n'est jamais torturé ni tué injustement ; aucun événement ne peut entraîner de sympathie par lui-même, puisqu'il ne se déroule jamais qu'une trame musicale[424]. » Par conséquent ce n'est pas le héros de l'œuvre tragique qui doit se résigner, celui pour qui le spectateur éprouve une empathie l'amenant lui-même à un état similaire, mais le compositeur, l'auteur lyrique. En tant que génie, Mahler se double alors d'un « saint »[425]. C'est cet état auquel l'homme accède selon Schopenhauer par la pure intuition de la vanité de l'existence et de ses douleurs, par un ascétisme dont résulte « cette sérénité calme, insouciante, que porte avec elle une âme vertueuse[426] » et que Schoenberg observe dans la *Sixième symphonie*. Dans le vocabulaire du philosophe, il ne s'agit pas d'autre chose que la négation du vouloir-vivre ; comme il l'écrit alors, la « sainteté absolue […] se manifeste par cet état particulier que nous avons décrit et qui est la résignation, par la paix profonde qui l'accompagne, par la béatitude infinie au sein même de la mort[427] ». Selon le compositeur cette fois, l'acte du véritable créateur sous-entend cette double stature de génie et de saint parce que sa réalisation suprême passe par la négation du vouloir-vivre du sujet lyrique : elle nécessite qu'il s'exclut lui-même de la substance expressive, quitte à ce que l'œuvre pâtisse alors d'un défaut de subjectivité. Comme il le dit encore à partir de l'exemple de Mahler :

> « Celui dont la tête n'est pas nimbée de l'auréole de la sainteté ne saurait porter en lui-même l'image d'un dieu. Car l'apôtre ne resplendit pas de lui-

[423] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 320. Nous soulignons.

[424] SCHOENBERG A., *art. cit.*, p. 351.

[425] « Mahler fut un saint » écrivait déjà Schoenberg six mois plus tôt en introduction de sa participation à l'édition commémorative de la revue *Der Merker* (Schoenberg A., « Gustav Mahler : "In Memoriam" », *Le Style et l'idée*, p. 348).

[426] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 470.

[427] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p.499.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

même. Son corps est habité par un feu étranger. Illuminé d'une flamme qui lui a été généreusement dispensée, il brille d'un éclat emprunté[428]. »

C'est une telle interprétation qui guide alors la description des dernières symphonies :

> « dans sa *Sixième symphonie*, il a reconnu que le Destin était le plus fort et cet aveu le conduit à la résignation. Cette résignation elle-même sera féconde et se hausse, dans sa *Huitième symphonie*, à la glorification des joies suprêmes, une glorification que seul peut chanter celui qui sait que ces joies ne seront pas pour lui, celui qui s'est déjà résigné. La musique n'est plus dès lors pour lui qu'une allégorie de ces félicités, que l'hommage rendu à ces bonheurs infinis. […] Sa *Neuvième* est des plus étonnantes. Ici Mahler ne semble plus s'exprimer en son nom propre. On dirait que l'œuvre est celle d'un créateur caché qui fit de Mahler son messager, son porte-parole. Elle ne fait plus entendre d'accent personnel. Elle dispense, si l'on peut dire, un message purement objectif, une expression de beauté dépouillée de passion que seuls peuvent comprendre ceux qui sont capables de s'abstraire de toute attache terrestre et de se sentir à l'aise dans un monde spirituel éthéré[429]. »

Malgré la perspicacité que Schoenberg reconnaît à Schopenhauer à propos de « l'essence de la musique[430] », on trouve aussi l'idée selon laquelle la vision éthérée qui s'échappe des œuvres musicales les plus hautes ne se contente pas du domaine de connaissance auquel ce dernier circonscrit la musique, c'est-à-dire : « le jeu de la volonté raisonnable, dont les manifestations constituent, dans la vie réelle, la série de nos actes[431] », autrement dit une reproduction de la Nature relative aux Idées de l'homme. Au contraire elle s'élève à une *peinture* de la chose même, *allégorie* désubjectivisée de l'Être qui, en vertu de cette distance imposée à lui-même par le créateur, s'affranchit des catégories de son propre entendement. Là où l'œuvre musicale pouvait alors être assimilée par Schopenhauer à une forme de lyrisme supérieur, la mélodie étant analogue aux Idées qui gouvernent la vie du poète, voire à celles de l'humanité toute entière, Schoenberg l'augmente des considérations *pratiques* sur la vie et la négation du vouloir, celles qui constituent l'objet du quatrième livre du *Monde* et enseignent les conditions satisfaisant à ce que la volonté ne soit pas « seulement apaisée pour un instant, comme dans la jouissance

[428] SCHOENBERG A., « Gustav Mahler », *art. cit.*, p. 350.
[429] *Ibid.*, p. 362-363.
[430] SCHOENBERG A., « Des rapports entre la musique et le texte », p. 118.
[431] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 332.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

esthétique, mais complètement éteinte[432] ». Résultant elle-même d'une résignation, l'œuvre musicale devient objective. Elle porte alors le sceau des temps modernes, chrétiens, tout en conservant, loin d'une représentation tragique du monde réel, celle du *Trauerspiel*, le lyrisme métaphysique de ses formes sonores mélodiques.

> « C'est seulement quand la musique parle par elle-même, quand une succession de sons graves ou aigus, de rythmes lents ou rapides, de sonorités puissantes ou douces nous ont fait pénétrer dans le plus immatériel des mondes, c'est seulement alors que nous pouvons être remués au point de consentir notre plus total abandon. Celui qui a ressenti, ne serait-ce qu'une fois, cet impact de la pureté est désormais à l'abri de toutes les impressions impures. Le sentiment musical ne saurait être ramené à des sources impures, puisque l'expression musicale est immatérielle et que seul ce qui touche à la matière peut être impur[433]. »

Au moyen de cet argumentaire, le but revendiqué de Schoenberg consiste à défendre Mahler d'une accusation de sentimentalité. Mais sur un autre plan, ce qui émerge de ces commentaires sur le génie résigné montre également, sous une libre influence de Schopenhauer, comme une tentative de mettre à jour sa propre poétique musicale, de définir par-là les moyens expressifs dont se dote le geste créateur ainsi que sa finalité esthétique. C'est d'ailleurs en se référant explicitement au philosophe qu'il en vient à l'idée que « le vrai sentiment de tristesse se sublime en résignation » ; « Et voyez, ajoute-t-il alors, comme la musique de Mahler se sublime dans la résignation[434] ! » Mais la démarche réflexive de l'article apparaît plus évidente encore lorsque Schoenberg cherche à défendre Mahler de l'idée que ses thèmes seraient banals, ou manqueraient d'originalité. Contre cette accusation alors répandue, le compositeur ébauche une réflexion sur les limites de la perception et le rapport entre le tout et ses parties. Tout d'abord, son ancrage dans une métaphysique du génie le conduit logiquement à considérer que

> « la valeur d'une œuvre d'art ne dépend pas d'un facteur unique et une composition musicale ne saurait être jugée sur son thème. Une œuvre d'art, ainsi que toute chose vivante, est conçue comme un tout, de la même manière qu'un enfant, dont le bras ou la jambe ne sont pas conçus

[432] *Ibid.*, p. 490.

[433] SCHOENBERG A., *art. cit.*, p. 351.

[434] *Ibid.*, p. 356-357. Dans le passage auquel Schoenberg se réfère, le philosophe estime en effet que : « Lorsqu'un destin irrévocable refuse à l'homme la satisfaction de quelque grand désir, la volonté se brise, elle est incapable de vouloir autre chose, et le caractère devient doux, triste, noble, résigné. » (SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 497)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> séparément. L'inspiration [*der Einfall*] ne réside pas dans un thème mais dans l'œuvre entière. Et ce n'est pas l'auteur d'un bon thème qui peut se prévaloir du don d'invention : c'est celui qui appréhende dans une seule conception tout l'ensemble d'une symphonie[435]. »

Toutefois, admettant que lui-même a pu émettre par le passé certains doutes concernant la musique de Mahler, Schoenberg développe l'argument de l'incapacité de l'homme – lui-même y compris, donc – à recevoir comme telles les œuvres du génie, à maintenir avec elles un rapport purement intuitif, contemplatif, sans soumettre celui-ci à une opération critique.

> « Nous analysons, admet-il alors, parce que nous ne savons pas nous contenter de saisir l'essence, l'effet et la fonction d'un tout. Quand nous nous trouvons incapables de réassembler exactement les éléments disjoints, nous en accusons cette faculté qui nous permet pourtant de concevoir un tout avec son contenu spirituel ; nous perdons foi dans le plus précieux de nos dons, celui qui nous fait percevoir un tout comme un tout[436]. »

On constate ici une objection significative à la métaphysique de la musique schopenhauerienne et à sa théorie de la contemplation esthétique. Si l'œuvre est créée comme un tout, si l'inspiration ne peut concerner que l'ensemble de la composition, celle-ci ne se donne pas à l'auditeur comme telle, en un seul morceau, dans l'unité idéale de l'intuition, mais plutôt comme une succession d'éléments distincts à partir desquels le tout serait à reconstruire. La discussion ne concerne pas la technique de composition ; il ne s'agit pas de condamner des procédés d'écriture accusés de rompre l'unité organique de l'œuvre ni même les compositeurs qui ne sauraient reproduire adéquatement la pureté d'une vision géniale. Au contraire, Schoenberg s'en remet à travers Mahler aux créations des plus grands maîtres et décrit comme une fatalité une situation à laquelle lui-même se voit alors confronté.

Rappelons qu'à l'époque de la rédaction de cet hommage, sa musique est affranchie depuis trois ans des frontières de l'harmonie tonale. Comme en atteste la correspondance avec Busoni, l'émancipation de la dissonance a participé d'un processus visant initialement à libérer l'expression de ses entraves, parmi lesquelles figurent également les relations thématiques et l'ensemble des éléments rationnels de construction. *L'air d'une autre planète* que chante la soprano, lyrique, dans le

[435] SCHOENBERG A., *art. cit.*, p. 357.
[436] *Ibid.*, p. 350.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Second Quatuor op. 10 s'entendait en effet comme l'aspiration du sujet à lever le voile de la matière et respirer enfin l'atmosphère du monde des Idées, goûter l'inaltérable unité de l'absolu. Toutefois, la suspension définitive d'un centre tonal a inévitablement bouleversé le sens de l'expression ; alors que les dissonances évitent de se résoudre sur un ton fondamental ou une simple consonance à partir des *Georg-lieder* op. 15, la liberté nouvellement acquise de la mélodie schoenbergienne prive le mouvement lyrique du sentiment *a priori* de sa nécessité. Comme le signale Carl Dahlhaus : « Au lieu de souligner l'évolution musicale, la dissonance en tant que figure émancipée demeure – du moins en apparence – repliée sur soi et sans conséquence[437]. » Par conséquent, là où Schopenhauer considérait que la mélodie tonale « conserve d'un bout à l'autre du morceau un mouvement continu, image d'une pensée unique[438] », la rupture des formes sonores avec un centre de gravité engage également celle de leur cohésion subjective, psychologique. Si rien n'empêche malgré tout le compositeur de soutenir une conception unitaire de l'œuvre, la progression musicale n'est plus ressentie intérieurement, elle n'est plus immédiatement éprouvée par un auditeur qui s'y *reconnaît* lui-même, mais observée depuis l'extérieur comme un phénomène seulement objectif. Fondé sur la musique de Mahler, tonale, un tel constat est donc doublement effectif dans la musique atonale de Schoenberg. Au lieu de restaurer l'unité originelle de l'inspiration en se libérant des catégories de la raison, « *principium individuationis*[439] », l'émancipation de la dissonance affaiblit au contraire la capacité pour l'auditeur de se projeter comme garant de l'homogénéité de l'ensemble, de vivre en son nom propre la valeur universelle de la solidarité de ses parties.

Ainsi finalement, il est vraisemblable que Schoenberg ait pris très au sérieux l'idée de Schopenhauer selon laquelle la contemplation de la chose en soi consiste à s'affranchir de l'entendement individuel, de la matière. Du point de vue de celui-ci en effet, les « écarts de la mélodie représentent les formes diverses du désir humain ; et

[437] DAHLHAUS C., « La prose musicale de Schoenberg », *Schoenberg*, p. 172.

[438] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 331.

[439] « […] j'appellerai l'espace et le temps – suivant une vieille expression de la scolastique, sur laquelle j'attire l'attention une fois pour toutes – *principium individuationis* ; car c'est par l'intermédiaire de l'espace et du temps que ce qui est *un* et *semblable* dans son essence et dans son concept nous apparaît comme différent, comme plusieurs, soit dans l'ordre de la coexistence, soit dans celui de la succession. » (*Ibid.*, p. 155)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

son retour à un son harmonique, ou mieux encore au ton fondamental, en symbolise la réalisation[440]. » La mélodie atonale, objective, représenterait dans ce cas l'absence de cause première et de satisfaction finale à tous ces désirs, c'est-à-dire l'irrationalité véritable qui guide ces objectivations d'une volonté aveugle ; de la sorte, dans la polyphonie émancipée comme dans le monde, « pour un désir qui est satisfait, dix aux moins sont contrariés[441] ». Rappelons également que c'est aussi au moment où il rédige cet hommage à Mahler que Schoenberg s'apprête à terminer la composition de *La Main heureuse*, une œuvre dans laquelle il s'engage consciemment dans une forme de résignation. Ainsi, là où Schopenhauer parle d'une « joie et d'une paix céleste[442] » au sujet de l'homme parvenu à nier sa volonté, le livret du monodrame condamne l'Homme, génie sans être saint, parce qu'il n'a pas su se contenter de cette « joie de l'âme ». Mais néanmoins, nous l'avons vu, le retournement esthétique qui se manifeste à cette époque dans la musique de Schoenberg prend ses distances vis-à-vis de l'utopie expressive des œuvres de 1909 et montre un besoin progressivement assumé d'en revenir à une démarche plus constructive, laquelle ne s'inscrit plus dans le cadre idéologique fourni par la philosophie de Schopenhauer, par son esthétique de la musique et sa théorie du génie. Paradoxalement, les propos de Schoenberg qui justifient ici la nécessité de renforcer la cohésion de l'œuvre, qui s'accordent donc à la réintroduction de principes de composition rationnels, raisonnés, s'en tiennent toujours à la parole du philosophe. Schoenberg s'approprie en effet le fondement critique de sa pensée lorsqu'il considère que :

> « Chaque fois que l'esprit humain tente de déduire de l'œuvre divine les lois à partir desquelles elle est faite, il aboutit seulement aux lois qui régissent notre connaissance à partir de notre propre pensée et de notre propre pouvoir d'imagination. Nous tournons ainsi en rond. Nous ne voyons et nous ne reconnaissons tout au plus que nous-mêmes, alors que nous croyons appréhender une essence extérieure à notre monde. Et nous prétendons utiliser nos lois, qui reflètent à tout le mieux ce que peut notre cerveau, pour jauger les œuvres du Créateur ! C'est à partir de nos lois que nous tranchons sur ce qu'a fait le Grand Artiste[443] ! »

[440] *Ibid.*, p. 332.
[441] *Ibid.*, p. 252.
[442] *Ibid.*, p. 489.
[443] SCHOENBERG A., *art. cit.*, p. 352.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Ce qui le distingue alors de Schopenhauer, c'est le fait qu'il applique à l'esthétique, et plus particulièrement à la musique, une critique qui concerne initialement la connaissance seulement sensible, phénoménale. Cet aspect est plus évident encore quand le compositeur se réfère de nouveau au philosophe, rapportant que celui-ci exigeait « que l'on employât les mots les plus courants pour dire les choses les plus neuves[444] ». Il ajoute alors de son propre point de vue : « Et ceci doit être également possible en musique. Avec les successions de notes les plus banales, on doit être capable de dire les choses les plus extraordinaires[445]. » Comme on le voit, dans cet extrait les sons ne sont pas considérés comme une substance immatérielle relative à la sphère des Idées, mais plutôt par analogie au langage, c'est-à-dire aux concepts. Ils ne sont donc pas envisagés comme une reproduction adéquate de la volonté, comme son expression immédiate, mais seulement comme une représentation [*Vorstellung*] qui assume une scission entre le contenu, idéal, et sa matière, sensible.

Que Schoenberg pense implicitement ou non à sa propre expérience compositionnelle, la conception qu'il ébauche alors pose les bases de toute sa réflexion ultérieure sur l'idée musicale, et plus précisément sur le besoin d'une *logique* de présentation. Il ne réfute pas l'idée de Schopenhauer selon laquelle « l'homme de génie […] néglige la connaissance des relations [*Zusammenhang*] qui reposent sur le principe de raison[446] » ; mais il sous-entend néanmoins que la substance de l'humanité réside à l'heure actuelle dans l'homme ordinaire et qu'aussi dommageable cela puisse-t-il être, c'est donc un regard rationalisant qui constitue en musique le paradigme de l'auditeur. « Nous sommes condamnés à rester aveugles jusqu'à ce que des yeux nous soient donnés […], des yeux qui voient plus loin que la matière, laquelle n'est qu'une image[447] », déplore-t-il ainsi. Par conséquent, aussi idéale et pure de toute raison soit la vision qui en est à l'origine, une œuvre musicale doit aussi être pensée comme un objet de l'expérience empirique, comme un phénomène matériel qui se présente à nous au moyen de la sensibilité. C'est par ce

[444] *Ibid.*, p. 357. [« […] *man habe mit den allergewöhnlichsten Wörtern, die allerungewöhnlichste Dinge zu sagen.* » (manuscrit T23.02/1283, p. 15)]

[445] *Ibid.*, p. 358. [« *Und das müsste such in der Musik möglich sein: mit den allergewöhnlichsten Tonfolgen, müsste men die allerungewöhnlichsten Dinge sagen*. » (*Ibid.*)]

[446] SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 250.

[447] SCHOENBERG A., *art. cit.*, p. 369.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

biais que le compositeur est amené à rechercher au-delà d'une simple théorie du génie des « lois permanentes, éternelles » susceptibles de conduire à une véritable *Kompositionslehre* ; mais c'est également de là qu'émerge l'interrogation sur le statut de ces relations dont l'œuvre musicale est objectivement constituée, médiation des « principes fondamentaux de notre pensée musicale[448] » avec l'exigence nécessaire de *saisissabilité.* Dans ses dimensions à la fois investigatrice et expérimentale, une telle perspective s'apparente à un *retour* vers la philosophie kantienne. C'est à celui-ci que nous nous attachons désormais.

[448] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, p. 5.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°5

Un *retour* à Kant : critique et discursivité en musique

Si nous nous sommes permis de nous attarder sur quelques aspects très spécifiques de la philosophie schopenhauerienne, c'est que nous voyons dans ce véritable système de pensée une approche cohérente de la vision du monde qu'exprime Arnold Schoenberg aux alentours de 1910, celle qui transparaît alors de la plupart de ses productions, littéraire et musicale, théorique et critique. S'il ne s'approprie pas véritablement les concepts clés du philosophe, son maniement effectif des catégories du génie, du saint, et de leur domaine d'activité – création, contemplation, résignation – s'inscrit néanmoins fidèlement dans celui de Schopenhauer. Or, nous avons avancé en début de partie que la philosophie kantienne pouvait également apparaître comme une seconde tendance, antagoniste à certains égards mais pourtant constitutive également de la démarche du compositeur, progressivement acquise. Si sa lecture de Schopenhauer est attestée au moins par des traces et commentaires laissés dans les ouvrages, l'absence de telles marques dans ceux de Kant n'empêche pas de considérer l'existence d'un authentique rapport de Schoenberg à sa philosophie, tout de même suggéré par le nombre des volumes qu'il possède.

Nous l'avons dit, au nombre de onze, ceux-ci sont déjà référencés dans le catalogue de sa bibliothèque en 1913 ; ils peuvent être répartis en trois catégories. On trouve d'abord deux ouvrages de jeunesse, précritiques : une *Histoire naturelle générale et théorie du ciel*, qui témoigne notamment de l'influence newtonienne de Kant pour ce qui est des sciences dites *de la nature* – lesquelles correspondent à ce que l'on pouvait alors appeler une *philosophia naturalis* –, puis les *Rêves d'un visionnaire expliqués par les rêves de la métaphysique*. Celui-ci a naturellement dû éveiller la curiosité de Schoenberg car il est consacré à une enquête menée personnellement par le philosophe au sujet de Swedenborg, de ses visions hallucinatoires et de ses prétendues visites des mondes célestes. Mais à l'inverse de l'intérêt qu'il a pu représenter pour le Viennois, amateur d'une théologie emprunte

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

de mysticisme, on trouve ici une anticipation de la *Critique de la raison pure* : considérant qu'on ne peut ni affirmer ni infirmer absolument les expériences rapportées par le théologien suédois, Kant dénonce néanmoins à travers les discours de celui-ci l'exaltation et l'illuminisme de tout esprit qui se complait dans les chimères de la métaphysique, puisque celle-ci devrait au contraire seulement établir ce qui est scientifiquement pensable. Viennent alors les trois *Critiques* à proprement parler auxquelles s'ajoutent les *Prolégomènes à toute métaphysique future* et les *Fondements de la métaphysique des mœurs,* deux volumes qui se rapportent respectivement à la raison pure et à la raison pratique sous une forme plus accessible – plus synthétique ou seulement introductive – que les ouvrages principaux. Enfin, quatre des derniers écrits du philosophe : *La religion dans les limites de la simple raison*, *Le conflit des facultés, Vers la paix perpétuelle*, ainsi qu'un cours texte intitulé *Du pouvoir mental d'être maître de ses sentiments maladifs par sa seule résolution*. Le premier s'insère aux abords de la philosophie critique et étend celle-ci dans son rapport à la question de la foi, fondamentale pour Schoenberg à partir des années 1910 et en constante évolution jusqu'aux années 1930 au moins, soit l'époque de sa conversion au judaïsme, de l'opéra *Moïse et Aaron* ainsi que de la rédaction de *The Musical Idea*. Si dans ce livre le philosophe applique aux miracles chrétiens le constat déjà porté au sujet de Swedenborg concernant la possibilité ou non, indémontrable, de l'existence des événements surnaturels, il comprend néanmoins la foi religieuse dans son rapport au bien et au mal, à la raison pratique. De façon somme toute conforme à ce que Schoenberg semble admettre lui-même, Kant en appelle ainsi à ce que soit

> « scrupuleusement et de façon répétitive mis en avant de façon aiguë le fait que la religion véritable consiste non pas dans le savoir ou la connaissance de ce que Dieu fait ou a fait pour notre sanctification, mais bien plutôt dans celui ou celle de ce qu'il nous faudrait faire pour en devenir dignes[449] ».

L'ouvrage suivant reprend en partie des considérations similaires puisqu'il consiste à examiner successivement le rapport qu'entretiennent avec la philosophie les facultés dites *supérieures* que sont la théologie, le droit et la médecine. *Vers la paix*

[449] KANT E., *La Religion dans les limites de la seule raison*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 188-189.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

perpétuelle, quant à lui, porte notamment sur le concept de *paix* et s'interroge sur le mouvement de l'histoire appréhendé à partir de la question du progrès de l'homme, de la possibilité d'une *fin ultime* de l'humanité[450]. S'il doit être question d'une « *nature*, dont le cours mécanique laisse manifestement briller une finalité qui fait s'élever, au travers de la discorde des hommes et même contre leur volonté, la concorde[451] », la réponse de Kant est significative de toute la posture que nous retrouverons à l'œuvre dans la pensée musicale de Schoenberg, dialectisant l'un contre l'autre par le geste critique un dogmatisme positiviste et un scepticisme nihiliste. Le philosophe affirme ainsi la nécessité que soit au moins pensée une telle finalité,

> « afin, dit-il, de nous faire un concept de sa possibilité, par *analogie* avec les actions de l'art humain ; mais la représentation de leur rapport et de leur concordance avec la fin (la fin morale) que la raison nous prescrit immédiatement est une idée qui est certes transcendante d'un point de vue *théorique*, mais qui, d'un point de vue pratique est bien fondée dogmatiquement et en réalité. L'emploi du mot : nature, quand il s'agit simplement, comme ici, de théorie (et non de religion) convient également davantage aux bornes de la raison humaine (qui doit, si l'on considère le rapport des causes et des effets, se tenir à l'intérieur des limites de l'expérience possible) et est plus *modeste* que l'expression : *Providence*, Providence qui est reconnaissable pour nous et qui permet de s'attacher présomptueusement des ailes d'Icare pour se rapprocher du secret de son insondable dessein[452]. »

Enfin, plus anecdotique, le dernier écrit, un opuscule, s'approche quelque peu d'une éthique schopenhauerienne et délivre des conseils concrets devant permettre à l'homme de maîtriser sa propre volonté.

Bien entendu, il ne s'agit pas de prétendre que Schoenberg a lu tous ces ouvrages, en entier ou non, qu'il en a saisi le sens profond et s'est justement

---

[450] Signalons que ce livre est évoqué une fois par Schoenberg, dans un manuscrit de 1935 rédigé en anglais pour une intervention radiophonique traitant de la question du succès. Le compositeur y estime que vis-à-vis de Galilée, condamné avant même de pouvoir espérer le succès de ses théories, « *Vers la paix perpétuelle* eut un grand succès parmi les amis de la paix, mais malheureusement pas parmi ces gens dont dépendent la guerre et la paix, et pas non plus sur la nature humaine qui ne semble pas se diriger vers la paix. » (Manuscrit T25.02/1329, p. 4. [« *"From an eternal peace" had the greatest success among friends of peace, but unfortunately not among this people from which peace or war depends, and also not over human nature which is apparently not directed on peace.* »])

[451] KANT E., *Vers la paix perpétuelle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 98.

[452] *Ibid.*, p. 100.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

représenté la logique propre de l'ensemble de la pensée kantienne ou même seulement de la philosophie critique. Comme nous le verrons ci-dessous, il s'agit plutôt de reconnaître une lecture proprement schoenbergienne de Kant qui n'est ni redevable de l'interprétation de Schopenhauer ni tout à fait orthodoxe. À la différence du rapport qu'il a pu entretenir avec les écrits de ce dernier, certainement intime, manifestement empreint d'une affinité personnelle qui ne s'en tient pas seulement au cadre strict de ses activités reconnues, son intérêt pour le philosophe de l'*Aufklärung* tardive semble à la fois plus distant, moins immédiat, mais en même temps plus décisif quant à l'évolution générale de sa propre pensée, c'est-à-dire de l'ensemble de son activité intellectuelle. Nous parlons alors d'un *retour* de Schoenberg vers la philosophie kantienne en rapportant celui-ci au *retournement* qui accompagne la démarche de résignation engagée sous l'influence conjuguée de l'éthique du saint – schopenhauerienne – et de la théologie esthétique retirée entre autres de Strindberg et du *Séraphita* de Balzac. En effet, tout en se tenant fermement à la posture prophétique du créateur, le geste réflexif du compositeur au cours des années 1910 consiste à interroger l'existence de principes rationnels à l'acte compositionnel et à sa compréhension. Nous l'avons vu, l'hommage à Mahler engage une critique concernant la reproductibilité du caractère nécessaire et universel de la vision créatrice. Si l'effectivité de son unité supposée ne tient qu'au pouvoir de l'auditeur d'en synthétiser le divers sous une représentation générale, comme le concède Schoenberg, cette opération ne lui permet pas d'accéder au véritable principe de l'œuvre, de trouver le fil d'Ariane conduisant à son essence. Puisque « cette tentative se réfère toujours aux caractères du sujet et jamais à ceux de l'objet[453] », le versant théorique de sa pensée musicale accompagne alors sa pratique compositionnelle en s'interrogeant sur ce qu'il y a néanmoins d'objectif dans un acte créateur et sur ce qui en relève encore lorsque l'on fait l'expérience d'une œuvre musicale.

À ce titre, nous chercherons d'abord à montrer que s'affirme chez le compositeur un mouvement de pensée spécifiquement kantien, largement distinct, comme un retrait, de la postérité romantique du philosophe. Surtout, ce qui apparaît

[453] SCHOENBERG A., « Gustav Mahler », p. 351.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

là comme une singularité, c'est qu'une telle impulsion se donne dans le champ de l'esthétique, et plus précisément de la musique, c'est-à-dire dans ce domaine de création qui fut si souvent appelé au XIXe à réaliser les aspirations utopiques de l'esprit humain. Il semble en effet que l'expérience de l'atonalité ait engagé Schoenberg, malgré lui, à réinstaurer les *limites* dans lesquelles la raison avait d'abord été réformée par la philosophie critique. De ce point de vue, nous envisagerons alors la possibilité d'établir un parallèle, ou plutôt une *analogie*, entre la critique kantienne de la connaissance et une critique de la pensée musicale, en considérant comme l'explique le philosophe que l'analogie n'est pas « une ressemblance imparfaite entre deux choses, mais bien la ressemblance parfaite de deux rapports entre des choses tout à fait dissemblables[454]. » Ce rapport est d'ailleurs explicitement admis par Schoenberg lorsqu'il estime que « La possibilité de la relation entre les sons (ce qui rend saisissable ses incidences logiques) repose […] sur des analogies avec nos toutes autres pensées[455]. » Ainsi, de même que l'analyse logique de la pensée conduit le philosophe à développer une conception *discursive* de la raison humaine vis-à-vis de laquelle se révèle problématique la liaison des concepts, leur *enchaînement* [*Zusammenhang*] dans un jugement de connaissance, nous verrons dans quelle mesure cette même situation s'est imposée à Schoenberg, l'invitant une fois passé l'enthousiasme des premières heures de l'atonalité à repenser – pour ne pas dire à simplement *penser* – la relation des sons.

5.1 – Le désenchantement de l'esthétique

a. Retour à la première *Critique*

Si l'on peut considérer Kant comme l'une des origines les plus importante du romantisme allemand, ce qu'affirment Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy[456], une telle responsabilité s'articule en deux temps : d'une part c'est bien au

[454] KANT E., *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Vrin, Paris, 2016, (Ak. IV, 358), p. 172.

[455] SCHOENBERG A., manuscrit T35.40/109, p. 2. [« Die Möglichkeit des Zusammenhangs zwischen Tönen (was sie zu logisch erfassbaren Folgen macht) beruht […] auf Analogien mit unseren sonstigen Denken. »]

[456] « Kant ouvre la possibilité du romantisme. Ou encore, parce qu'il n'est certainement pas inutile d'insister : quelle que soit la justesse des genèses historico-empiriques du romantisme […], il n'est pas vrai qu'on puisse passer de Diderot à Schlegel – ni même de Herder à Schlegel – ou qu'on puisse déduire les premiers textes de

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

criticisme kantien qu'il revient de déclencher une *crise* du sujet qui, tout au long du XIXe siècle, n'aura eu de cesse de préoccuper le champ de la pensée en révélant un problème fondamental, inescamotable parce qu'il définit en même temps les conditions de la raison moderne ; mais d'autre part, c'est en grande partie *dans* ou *à partir* de ce système critique lui-même que l'idéalisme spéculatif, entendu comme la voie la plus caractéristique du postkantisme et comme l'horizon métaphysique du premier romantisme[457], a trouvé, sous la forme d'un dépassement, les éléments susceptibles de sauver ce qui avait été perdu et de renouer dans une certaine mesure avec une légitimation de l'accès au suprasensible.

Ainsi, comme nous l'avons vu à propos de Schopenhauer, rappelons d'abord que le chapitre de l'Esthétique transcendantale ouvre la *Critique de la raison pure* en contestant l'idée selon laquelle l'espace et le temps seraient des réalités objectives, des déterminations appartenant proprement aux objets ; elle les définit à la place comme les conditions seulement subjectives selon lesquelles une chose peut être intuitionnée. Mais alors, si comme le dit Kant, « tout ce qui, dans notre connaissance, appartient à l'intuition ne contient rien que de simples relations [*Verhältnisse*][458] », ce qui est ainsi perçu n'est pas la chose elle-même, la *chose en soi*, mais le phénomène de celle-ci, autrement dit de simples relations d'espace et de temps. La critique se déploie par conséquent à partir d'une proscription de l'*intuition intellectuelle*, entendue comme un accès spontané ou originaire à l'intelligible, lequel ne pourrait à la rigueur être accordé qu'à un « Être suprême[459] ». S'il y a intuition chez l'homme, celle-ci est dite *dérivée*, c'est-à-dire liée à la *sensibilité* – par l'espace et le temps –, et à ce titre, seulement rapportée au phénomène. L'Esthétique transcendantale est donc le fondement de la réforme critique de la connaissance. Si pour Schopenhauer ce qui fait alors l'objet de l'intuition par l'homme doit être dénoncé comme une illusion, l'accès à la vérité consistant selon lui à contourner la

---

l'*Athenaeum*, par continuité du *Sturm und Drang* ou par voie détournée de Lessing, de Wieland ou des successeurs de Baumgarten. Les romantiques n'ont pas de prédécesseurs. Surtout pas dans ce que le XVIIIe siècle aura décidément instauré sous le nom d'*esthétique*. » (LACOUE-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 42.)

[457] *Ibid.*, p. 49.

[458] KANT E., *Critique de la raison pure*, (B66), p. 138.

[459] *Ibid.*, (B72), p. 141.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

sensibilité, Kant ne résonne pas en ces termes ni ne s'avance sur ce dernier point[460]. Il se contente de faire de la connaissance une opération toute subjective qui ne permet pas de déterminer ce qu'est la chose *en soi* : elle consiste à synthétiser les relations sensibles de l'intuition, par l'*imagination*, puis à poser, par l'entendement, un concept comme sa *représentation*, c'est-à-dire une *pensée* de cette synthèse.

Mais d'autre part, le philosophe opère également ici entre l'espace et le temps une distinction plus importante qu'elle ne le semble d'abord. Puisque ces deux formes sont respectivement définies comme le sens *externe* et le sens *interne* de l'intuition, leur ligne de partage dessine aussi ce que l'on peut considérer comme une conscience de soi. En effet :

> « L'espace, en tant qu'il constitue la forme pure de toute intuition externe, est limité, comme condition *a priori*, simplement aux phénomènes extérieurs. En revanche, puisque toutes les représentations, qu'elles aient ou non des choses extérieures pour objet, appartiennent néanmoins en elles-mêmes, comme déterminations de l'esprit, à l'état interne, tandis que cet état interne, appartient par conséquent au temps, le temps est une condition *a priori* de tout phénomène en général, et plus précisément la condition immédiate des phénomènes intérieurs (de notre âme) et par là même aussi, de façon médiate, celle des phénomènes extérieurs[461]. »

Comme on le comprend ici, même lorsqu'un objet quelconque est d'abord intuitionné sous une représentation spatiale, il faut aussi considérer que celle-ci, en tant qu'elle représente la relation d'un objet au sujet, se rapporte encore au sens interne de sorte qu'elle en constitue la « matière propre[462] ». Le temps est alors considéré comme le *fondement* ou la « condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général[463] », c'est-à-dire de toute relation possible à un objet ; il est la forme même de l'intuition, laquelle peut encore être comprise comme la manière dont « l'esprit est affecté par sa propre activité, […] par conséquent par lui-même[464] ». Si cette priorité du temps comme sens interne de l'intuition conserve dans l'Esthétique transcendantale une certaine opacité, une analogie avec

[460] Kant précise bien en effet qu'il n'est pas « permis de confondre le *phénomène* et l'*apparence* en une seule et même chose. Car vérité ou apparence sont, non pas dans l'objet en tant qu'il est intuitionné, mais dans le jugement porté sur lui, en tant que cet objet est pensé. » (*Ibid.*, (A293/B349-350), p. 329.)

[461] *Ibid.*, (A34/B50), p. 128-129.

[462] *Ibid.*, (B67), p. 138.

[463] *Ibid.*, (A34/B50), p. 128.

[464] *Ibid.*, (B67-68), p. 138.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'expérience musicale semble en partie permettre de la lever. En effet, si toute intuition consiste là aussi en un ensemble de relations de temps et d'espace, la temporalité d'un phénomène musical s'appréhende immédiatement comme la condition fondamentale de son expérience subjective, de son rapport au sujet, notamment parce que c'est elle qui lui représente intérieurement la synthèse successive des états spatiaux, et non le contraire. Le temps est donc bien la forme même par laquelle le sujet se définit lui-même dans son rapport à l'objet, c'est-à-dire, ici, comme le *moi* de l'expérience musicale.

Or, si le sujet semble en ce sens bénéficier d'une place de choix dans le système critique de la raison, c'est également à cet endroit que surgit ce qui se révèlera comme l'un des points les plus problématiques du kantisme : dans l'*imprésentabilité* du sujet à lui-même[465]. Car au côté de cette conscience d'un *moi* qui accompagne l'intuition de l'objet, la théorie de l'idéalité de l'espace et du temps conduit aussi, pour les raisons évoquées ci-dessus – la réfutation de l'intuition intellectuelle, de l'*intuitus originarius* – à infirmer la possibilité d'une véritable connaissance de soi-même. Comme le dit Kant, en effet :

> « Si le pouvoir de prendre conscience de soi doit découvrir (appréhender) ce qui est présent dans l'esprit, il faut que ce pouvoir affecte l'esprit et c'est seulement ainsi qu'il peut produire une intuition de soi-même […] ; car, de fait, il s'intuitionne lui-même, non pas tel qu'il se représenterait immédiatement de manière spontanée, mais selon la façon dont il est intérieurement affecté, par conséquent tel qu'il apparaît phénoménalement, et non pas tel qu'il est[466]. »

Si aucune forme de raisonnement ne peut faire de cette conscience du *moi* l'objet d'une connaissance, en déduire objectivement des propriétés qui lui sont propres, il est clairement affirmé que l'on accède à l'intuition de soi-même au mieux comme à celle d'un *autre*, comme un simple phénomène, parce que l'intuition s'en remet nécessairement aux relations de la sensibilité. Par conséquent, si la *Critique de la raison pure* entend surtout débusquer les *paralogismes* et autres *antinomies* dans lesquelles se fourvoie nécessairement la raison dès lors qu'elle se laisse illusionner

[465] C'est en tout cas ce que suggère Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : « C'est de là qu'il faut partir, de cette problématique du sujet imprésentable à lui-même et de cette éradication de tout substantialisme, si l'on veut comprendre ce que le romantisme recevra, non pas en legs, mais comme « sa » question la plus difficile et peut-être la plus intraitable. » (*Op. cit.*, p. 43.)

[466] KANT E., *op. cit.*, (B68), p. 139.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

par ses propres fantasmes, dès lors qu'elle s'imagine accéder aux *choses en soi* et en retirer des connaissances objectives, l'esprit humain en paye immédiatement le prix de son intégrité. Du « Je pense donc je suis » cartésien, Kant ne retient en effet que le *Je pense* comme une forme logique qui accompagne nécessairement une représentation, une forme qui reste selon ses propres termes « tout à fait vide et sans conséquence[467] ». Comme le disent encore Lacoue-Labarthe et Nancy, « du moment où le sujet se vide de toute substance, la forme pure en quoi désormais il consiste […] se réduit à n'être qu'une *fonction* d'unité ou de synthèse[468]. » Conformément à l'analogie musicale employée ci-dessus, c'est également à cette désubstantialisation du sujet que Schoenberg semble conduit lorsqu'il évoque les symphonies de Mahler dans l'hommage de 1912, conséquence qui s'impose formellement avec l'œuvre atonale. Dans un tel contexte en effet, si le temps reste inévitablement la condition de la synthèse des perceptions musicales, de la conscience de son unité sous la forme d'un *je pense*, nous avons vu précédemment qu'en l'absence d'un centre tonal la composition ne semble plus garantir au sujet qui en fait l'expérience la possibilité de s'y *re-connaître*, c'est-à-dire de ressentir et d'identifier dans ses mouvements une *présentation* du *moi* comme *soi-même*.

Pour Kant, c'est au *système* critique complet qu'il revient alors de montrer par où le sujet serait susceptible de reconquérir quelque chose lui appartenant. Ainsi la seconde *Critique* offre-t-elle à des fins *pratiques* ce que refuse la première comme connaissance, c'est-à-dire l'usage, au nom de la Liberté, de principes relatifs au monde intelligible. En ce sens, si du *moi* je ne sais rien ni ne peux rien dire, il m'est néanmoins possible d'en faire un sujet moral, c'est-à-dire d'accorder ma volonté, mes désirs sensibles, à l'influence d'un usage transcendant de la raison grâce auquel je m'institue à moi-même ma propre *loi*. D'autre part, la critique de la *faculté de juger*, qui n'est pas tant un domaine à part entière du système de la raison que la *médiation*[469] des champs de la théorie et de la pratique, ou de la connaissance et de la morale, est consacrée au régime spécifique du jugement *réfléchissant*. Contrairement au jugement de connaissance pour lequel la synthèse de l'intuition

[467] KANT E., *Prolégomènes*, *op. cit.*, (Ak. IV, 334), p. 137.

[468] LACOUE-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *op. cit.*, p. 43.

[469] KANT E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, (XX. 202), p. 28.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

par l'imagination et sa représentation en concept ont pour but de *déterminer* l'objet particulier de l'expérience selon les principes universels de la raison, il s'agit ici au contraire d'imaginer pour lui un tel principe, une *idée* de sa forme, comme s'il reposait au fondement de sa possibilité réelle ; comme le dit Kant : « on ne fait en cela que juger la nature elle-même, mais simplement d'après l'analogie avec un art, et cela dans le rapport subjectif à notre pouvoir de connaître, et non pas dans le rapport aux objets[470] ». Par-là, le jugement téléologique et le jugement de goût permettent respectivement d'appréhender les fragments de nature qui se présentent à l'expérience comme des totalités cohérentes, des organismes, et d'accorder une valeur universelle au sentiment pourtant subjectif du Beau. Or, puisque la connaissance humaine reste chez Kant nécessairement discursive et conceptuelle, c'est toujours comme une antithèse de celle-ci que le philosophe laisse apparaître quelque chose de l'ordre de l'intuition intellectuelle, comme le paradigme d'une connaissance idéale, surhumaine[471], à laquelle aspire toujours la raison. Lorsque le sujet semble donc récupérer là quelque chose de positif, parce qu'il s'agit enfin de considérer ses Idées, de donner une consistance à son propre monde *nouménale,* c'est néanmoins uniquement comme *maximes*, au titre d'un usage *régulateur*, autrement dit encore dans une perspective seulement *pratique* ou *hypothétique.* En aucun endroit le système critique n'offre réellement au sujet l'opportunité d'objectiver une connaissance comme celle du *moi* ni ne lui cède la faculté de s'intuitionner lui-même comme un être intelligible. Si la philosophie kantienne se présente alors comme un outil critique grâce auquel la raison autonome, débarrassée de toutes formes de tutelle et de superstition, pourrait progresser sur des bases solidement établies, scientifiques, elle se fait à la fois un *éducateur* et un témoin sévère des bouleversements de sa condition moderne, autrement dit du *désenchantement* qui accompagne le basculement de la raison dans un âge « mûr et adulte[472] ».

Comme le résume alors Walter Benjamin par ces quelques mots :

> « Sitôt que par la voix de Kant, non pas certes pour la première fois mais pour cette fois de manière explicite et insistante, l'histoire de la philosophie eut

[470] *Ibid.*, p. 27.

[471] TILLIETTE X., *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris, Vrin, 1995, p. 20.

[472] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A761/B789), p.632.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> affirmé pour la pensée, en même temps que la possibilité d'une intuition intellectuelle, son impossibilité dans le champ de l'expérience, on vit surgir les multiples manifestations d'un effort presque fiévreux pour restituer à la philosophie, comme garantie de ses prétentions les plus hautes, le concept de réflexion. Cet effort vint en premier lieu de Fichte, de Schlegel, de Novalis et de Schelling[473]. »

Ainsi, parce que fait alors défaut ce qui devrait en assurer précisément la clôture et l'unité des parties, c'est sur la fondation du *système* que les premiers interprètes de Kant, critiques ou continuateurs, portent leur attention. De façon quelque peu apparentée à ce que Schoenberg revendiquera pour la composition musicale, Fichte projeta ainsi dès 1794 une *Doctrine de la Science* censée mettre fin à la multiplicité et à la pluralité des domaines particuliers de la raison en déterminant un *principe premier*, le seul qui ne puisse souffrir d'aucune contestation et qui se suffise comme unique fondement à partir duquel le tout du savoir humain pourrait être rationnellement déduit, une science qui renferme toutes les conditions *a priori* de l'expérience et de la pensée. Dans un rapport ambigu vis-à-vis de la philosophie kantienne, un tel principe se découvre selon le fondateur de l'idéalisme allemand dans le *Moi* : le *moi* empirique qui *accompagne* formellement toute représentation, qui s'abstrait de la matière de celle-ci, mais aussi et surtout l'Idée d'un *Moi* absolu d'où procède en chacun la liberté. Puisque son affirmation comme fondement se doit alors de n'avoir aucune présupposition, ce *Moi* s'offre lui-même comme *intuition*. En considérant alors qu'il n'est pas seulement le principe, vide, de la conscience dans sa relation à l'objet, mais qu'il en est aussi celui de tout le contenu objectif, Fichte entend bien prolonger le criticisme kantien. En effet, puisque tout vient de l'esprit, de l'intelligence, et y retourne, on ne peut même plus dire que le phénomène est lié à la descendance problématique – indéterminable – d'une *chose en soi*. Mais en débarrassant ainsi l'esprit de ses limites extérieures, ce geste ouvre malgré lui la voie à un idéalisme spéculatif qui radicalise le principe *réfléchissant*, outrepassant de beaucoup l'usage *régulateur* du monde *nouménal*. Ainsi pour le jeune Schelling, fasciné aussi bien par la critique kantienne que le substantialisme spinoziste, l'intuition intellectuelle n'est pas une connaissance immédiate et spontanée d'une

[473] Benjamin W., *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, p. 48-49.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

chose en soi mais la révélation d'un *Moi* qui se confond presque avec l'Absolu, royaume divin de l'éternité, ciel éthéré de l'Un ou de l'Être pur. Dès 1795, sans qu'on ne sache réellement qui en est l'auteur parmi Schelling ou Hegel, voire Hölderlin, le célèbre manifeste fragmentaire connu comme *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand* revendique dans cet esprit une nouvelle philosophie fondée sur cette conception *enthousiaste* du sujet, elle-même déduite d'un rapport privilégié à l'esthétique :

> « Avec l'être libre, conscient de soi, surgit en même temps tout un *monde* – à partir du néant – la seule véritable et pensable *création à partir du néant*. […] Liberté absolue pour tous les esprits créateurs qui portent en eux le monde intellectuel et qui n'ont pas à chercher *en dehors d'eux* Dieu ou l'immortalité. En dernier lieu, l'Idée qui les unit toutes, l'idée de la *beauté*, le mot étant pris dans son sens platonicien le plus haut. Car je suis convaincu que l'acte suprême de la raison, celui par lequel elle embrasse toutes les idées, est un acte *esthétique* et que *vérité et bonté ne sont sœurs qu'unies dans la beauté* […][474]. »

Il s'agit là de l'impulsion historique de l'idéalisme postkantien entreprenant de *résoudre* les lacunes du sujet kantien par une extrapolation spéculative prenant notamment appui sur les largesses du système, une refonte de celui-ci en un véritable système du sujet dans lequel se reconnaissent en partie les auteurs de l'*Athenaeum*. L'« acte esthétique » dont il est question ci-dessus, « acte suprême de la raison » qui réunit le Vrai et le Bien dans l'Idée du Beau, annonce significativement la subsomption des facultés de l'esprit sous les catégories kantiennes de la *réflexion* – la finalité, le beau, le génie, le sublime – désormais associées à une conception transcendantale et absolue du sujet.

Il est nécessaire de situer ici Schopenhauer bien que celui-ci fût tout à fait opposé à ces philosophes, jusqu'à les qualifier de toutes les variantes possibles de la sophistique. Ainsi pour ce dernier, au côté d'un Hegel maître du « charlatanisme[475] », Fichte et Schelling sont les agents d'une « jactance vide[476] » dont l'*intuition intellectuelle* apparaît justement comme l'emblème. Dans les termes, son emploi serait contradictoire parce qu'il dote la raison d'une capacité à connaître les choses

[474] *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*, publié dans : LACOUE-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *op. cit.*, p. 53-54.
[475] SCHOPENHAUER A., *Le monde…*, *op. cit.*, Préface à la deuxième édition, p. 12.
[476] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

en soi ; et d'autre part, un absolu de la raison ne devrait être rien de plus que la matière[477]. Si le postkantisme de Schopenhauer reste en ce sens fidèle à la première *Critique* pour la distinction entre phénomène et chose en soi, nous avons pu voir dans son système les fortes résonances d'une conception spéculative de l'esthétique qui, depuis les romantiques d'Iéna, accorde à celle-ci le privilège d'une ouverture du sujet à l'intelligible. Sans qu'il ne se revendique explicitement de la *Critique de la faculté de juger*, on remarque ainsi que les principaux critères qui assurent pour Schopenhauer les conditions propices à la contemplation, au sens d'une négation de la raison, du monde sensible et toute opération intellectuelle, sont précisément ceux que déduit successivement Kant pour établir quatre définitions du sentiment du Beau : « indépendamment de tout intérêt » ; « universellement sans concept » ; « sans représentation d'une fin » ; « objet d'une satisfaction nécessaire ». Loin de restreindre la portée de ce type d'expérience à la sphère artistique, nous savons que le troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation* en fait un accès immédiat aux Idées – « platoniciennes » –, aux formes même de la volonté, donc la seule voie d'une véritable appréhension de l'Être ; une intuition, non pas *intellectuelle* mais esthétique, dans laquelle le sujet est porté à reconnaître dans l'Idée la même volonté qui se manifeste en lui, *identique*. Or, que serait pour le philosophe la *volonté qui se connaît elle-même* si elle n'était une révélation transcendantale du *Moi*, une pure intuition de l'objet du sens interne ?

Par le biais des premiers romantiques, mais aussi de la métaphysique de Schopenhauer, Schoenberg est donc loin d'être étranger aux problématiques du postkantisme ; réponse ou réaction à la *crise* inaugurée par la philosophie critique, certainement réactualisée par le courant symboliste qui imprègne son esthétique première, la musique tonale du compositeur est profondément ancrée dans une compulsion transcendantale du sujet, à la recherche d'un *Moi* qui, s'il ne se dévoile pas dans un geste spontané, s'affirme dans l'acte de Création, acte d'une *absolue* liberté où s'auto-réalise le sujet dans l'advenue substantielle de l'Idée. *Verklärke*

[477] « Si ces messieurs veulent absolument avoir un absolu, j'en ai un à leur service ; à tout ce que l'on peut exiger d'un absolu il répond beaucoup mieux que toutes les chimères dont ils sont les auteurs : cet absolu, c'est la matière. Elle n'a ni origine ni fin ; elle est indépendante dans le vrai sens du mot ; elle est "ce qui est en soi et est conçu par soi" ; tout émane de son sein et tout y retourne : que peut-on demander de plus à un absolu ? » (*Ibid.*, p. 608.)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Nacht, *Pelleas und Melisande* ou la *Kammersymphonie* op. 9 rendent compte du douloureux effort, au sens du *Streben* schellingien, de la tension de cet arrachement nécessaire du sujet à lui-même afin que s'objective le *Moi*. Comme le résume Pierre-Henry Frangne en associant dans une même perspective Hegel et Mallarmé :

> « quand l'unité et la totalité sont conquises à la fin d'un cheminement difficile qui fait que la pensée s'apparaît à elle-même en faisant un monde et en se faisant monde, cette unité et cette totalité sont vivantes des moments négatifs et des contradictions internes qui les ont rendues possibles[478]. »

Mais justement, l'intuition proprement critique de Schoenberg, que nous disons kantienne, rompt en même temps avec cet héritage idéologique du réenchantement spéculatif du sujet qui fait de l'œuvre d'art son paradigme. De Fichte à Schopenhauer en passant par Schelling et Hegel, les idéalismes postkantiens ont en effet ceci en commun qu'ils envisagent en fin de compte l'altérité, le réel, comme une étape dans la conscience ou la réalisation de soi, que celle-ci se nomme *Moi*, Absolu, Esprit ou Volonté. Aussi l'idée d'un *retour* à Kant chez le compositeur ne s'appuie-t-elle justement pas sur ce qui permettrait dans le Beau ou le sublime de dépasser, ou au moins de détourner, les restrictions préalablement imposées à la raison. Car ce qu'enseigne aussi Schopenhauer, c'est que la révélation n'est pas une rédemption, qu'il ne saurait être question, même pour celui qui est parvenu à contempler la volonté, de jouir d'une délivrance du monde de la représentation, de l'emprise infernale de la raison. Si Schoenberg est alors résigné à ne plus soustraire l'œuvre d'art du régime prosaïque d'une existence objective, on peut donc considérer que c'est même à l'inverse de l'expérience définie dans les termes du jugement de goût que se développe sa pensée musicale.

Ainsi, comme il a déjà été dit, le compositeur n'accorde significativement qu'une importance très secondaire à la catégorie du Beau. Si le plan esquissé pour la section « *Zusammenhang* » de *ZKIF* prévoit de consacrer tout une partie au rapport qu'entretient celle-ci avec la cohérence (cf. annexe n°3.1), il n'en est plus jamais fait mention par la suite, ni d'ailleurs en aucun endroit de *The Musical Idea* et de l'ensemble des *Gedanke* manuscrits. Schoenberg ne s'intéresse donc pas aux facultés de l'esprit permettant de retirer de l'œuvre d'art un tel sentiment – puisque son

[478] FRANGNE P.-H., *La Négation à l'œuvre*, p. 287-288.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

universalité est seulement réfléchissante et ne renseigne en aucun cas sur son objet – mais bien plutôt à celles qui permettent de saisir l'unité de la création à partir de la diversité sensible de ses formes sonores. Dans le texte d'une conférence donnée en 1946, « Critères de jugement de la musique »[479], lui-même issu d'un brouillon de 1927, il ironise ainsi sur les critères qui fondent un jugement dans le monde moderne. Face à l'homme d'aujourd'hui, le compositeur évoque l'image du « véritable gentilhomme » que dépeint traditionnellement l'ancienne littérature, celui dont la générosité d'âme paraît au-delà de toute raison.

> « Quel homme ! Quel peuple ! Quelle époque ! Alors que ce noble seigneur ne se préoccupait même pas du prix de ce dont il avait envie, ou plutôt ne voulait pas le savoir, nous autres, pauvres gens, sommes contraints de demander : "Combien cela coûte-t-il ?" quand il s'agit d'acheter une maison, une paire de souliers ou une automobile. […] Telle est la réaction générale propre à la nature humaine. Les gens se conduisent tous de même, quel que soit leur rang social, et ils se félicitent d'avoir acquis un objet au-dessous de son prix. Si cette prudence peut se justifier quand il s'agit d'acheter une maison, une paire de souliers ou une automobile, […] combien ne devons-nous pas nous montrer plus méfiants quand il s'agit d'objets d'art […][480]. »

Le propos est évident : une observation lucide de la société nous apprend que nous vivons un monde prosaïque régi par une rationalisation matérialiste et individualiste de l'existence, tandis que seul le monde fantaisiste des contes, celui des génies et des merveilles, autoriserait à survoler complètement les préoccupations vulgaires de la vie, à n'être affecté que des Idées. Citant alors à nouveau Schopenhauer, pour qui « le jugement des œuvres d'art doit être un acte d'autorité[481] », Schoenberg signale que le philosophe fit justement l'erreur de privilégier la musique de Bellini à celles de Beethoven et de Mozart ; il rappelle par ailleurs que lui-même tint par le passé un jugement faux concernant la musique de Mahler. Même dans le cas exceptionnel où se produirait un authentique jugement de goût, « le malheur est qu'on ne sait ni qui détient l'autorité ni comment on peut l'acquérir ; que rien ne prouve qu'elle restera toujours incontestée et qu'on ne dit pas ce qui se passera si elle s'est trompée[482]. » L'intuition critique de Schoenberg consiste donc bien à se départir d'une filiation

[479] SCHOENBERG A., « Critères de jugement de la musique », *Le Style et l'Idée*, p. 103-113.
[480] *Ibid.*, p. 103-104.
[481] *Ibid.*, p. 113.
[482] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

esthétique qui remonte aux dernières années du XVIIIe siècle et traverse le suivant en considérant d'une part que l'expérience esthétique ne doit pas seulement relever de l'appréciation ou d'une attitude contemplative, mais qu'elle doit procéder d'un jugement de connaissance et apparaître à ce titre comme une objectivation des lois de la nature ; et d'autre part que l'œuvre musicale, ce *monde en soi* dont parlent les premiers romantiques, ne peut être perçue que sous les lois de ce monde-ci, gris et opaque, autrement dit au moyen d'une *intuitus derivatus*, comme le simple phénomène d'une chose en soi. Si l'on ne saurait en ce sens en rester à l'exaltation religieuse d'un Joseph Berglinger, il est plutôt question de développer une critique de la *raison esthétique*, aussi peu orthodoxe cet oxymore put-il paraître aux yeux de Kant et de Schopenhauer.

b. Une Révolution copernicienne

Dans les dernières notes datées du manuscrit *ZKIF*, celles du 23 avril 1917, Schoenberg cherche à étendre l'étude du rapport entre le tout et les parties d'une forme musicale à celui qu'on observe dans les objets du monde réel. Il se demande par exemple : « Quels sont dans la canne à pêche les liens de relation (répétitions, etc.) ?[483] » Après avoir alors admis qu'un simple « point de contact » remplace le plus souvent dans la réalité les « parties communes » propres aux relations artistiques, il semble se ressaisir et conclut : « Il est nécessaire que je me confine au musical[484]. » Au-delà de l'aspect digressif et quelque peu insolite de cette réflexion, le compositeur aboutit tout de même à une remarque éclairante : si un fil attaché à un bâton forme une canne à pêche, c'est « le sens, le but, qui légitime le rapport de ces objets » ; c'est « uniquement lui », insiste-t-il, « parce que sans un tel [but], les choses ne peuvent pas avoir de relation [*Zusammenhang*][485]. » Par ailleurs, comme il le dit encore en 1946 à partir d'un exemple relativement similaire : « il viendra peut-être une époque où la pince coupante et les outils analogues seront tous dépassés.

[483] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 60-61. [« *Welches sind bei der Angel die verbindenden Zusammenhänge (Wiederholungen etc.)?* »]

[484] *Ibid.* [« *Im Gebiet des Materiellen scheint oft an Stelle der gemeinsamen Theile der Berührungspunkt zu treten, der gemeinsam ist. / Es ist nötig, dass ich mich aufs Musikalische beschränke* ».]

[485] *Ibid.* [« *Hier ist es der Sinn, der Zweck, der die Verbindung dieser Gegenstände legitimiert. Aber auch nur dieser. Denn ohne einen solchen, besitzen Dinge keinen Zusammenhang* ».]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

L'outil lui-même se trouvera alors démodé, mais *l'idée* dont il est né demeurera[486] ». En ce sens, dans un objet quel qu'il soit, la relation des différentes parties qui le composent, leur cohérence, n'est pas pour Schoenberg une qualité appartenant à celles-ci, elle relève uniquement du sens que nous prêtons à leur réunion ; et d'autre part, si c'est donc bien à partir du tout que se comprennent leurs fonctions respectives, celui-ci n'est lui-même que la forme *objectivée* d'une représentation intellectuelle plus ou moins déterminée.

S'il est question ici des objets de l'expérience en général – les exemples sont significativement puisés dans le registre le plus banal qui soit de l'*objectalité* –, nous sommes évidemment encouragés à y voir une grande analogie avec les formes musicales et à considérer alors que celles-ci ne jouissent plus pour le compositeur du privilège qui avait pu faire de la musique un art absolument distinct de l'ici-bas, un passe-droit permettant aux œuvres d'être vues comme des *objectités immédiates* de l'Être, les Idées elles-mêmes. Elles aussi se donnent à l'intuition sensible comme un ensemble phénoménal de relations, un composé qui n'a de sens que d'après nos facultés de le penser, de nous le représenter. Pour ce qui est de l'expérience empirique d'un phénomène quelconque, ces idées de Schoenberg sur notre façon d'appréhender les choses du monde réel, extrapolées à partir de sa propre conception des sons, peuvent suggérer la possibilité d'envisager pour la musique le statut accordé par Kant à un objet empirique. Conformément à ce que nous rapportions en début de chapitre, pour le philosophe celui-ci n'est en effet que l'acte par lequel l'imagination réunit le *divers de l'intuition*[487], autrement dit celui qui consiste à lier ensemble, à synthétiser en *représentations* la « rhapsodie de perceptions[488] » dont nous sommes abreuvés par les sens. Nécessaires à toute expérience possible, ces liaisons, représentations singulières de ce qui ne resterait

[486] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », *Le Style et l'Idée*, p. 102.

[487] Comme le précise Béatrice Longuenesse : « Quant à la multiplicité d'*impressions* en quoi consiste ce "divers de l'intuition", elle peut être aussi bien la multiplicité de parties dans lesquelles toute intuition spatiale est susceptible d'être divisée, que la multiplicité des *qualités* accessibles aux différents sens, multiplicité présente de manière indifférenciée dans la *synopsis* de notre intuition sensible avant d'être appréhendée "comme" multiple ou diverse, par la synthèse de l'appréhension qui engendre, dans la forme du temps, la distinction des éléments composant notre intuition empirique. » (LONGUENESSE B., *Kant et le pouvoir de juger*, PUF, Paris, 1993, p. 29-30)

[488] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A156/B195), p. 235.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

autrement que de l'intuition disparate et désordonnée, ne sont donc pas le fait des choses en elles-mêmes – comme une affectation de leur forme, de leurs caractéristiques –, elles ne se réalisent au contraire que par un acte de l'entendement. Sous le principe de l'« unité synthétique originaire de l'aperception[489] », celui-ci agit comme une conscience de soi, une identité de la conscience dans toutes *mes* représentations, qui n'est autre, nous l'avons vu, que le lieu ou la forme *a priori* de cette unité possible de l'expérience. « Toute intuition, dit en effet Kant, doit lui être soumise afin qu'elle *devienne pour moi un objet*, puisque, d'une autre manière et sans cette synthèse, le divers ne s'unirait pas en une conscience[490] ». Le *cogito* kantien, que nous pouvons parfaitement appliquer à l'expérience musicale, s'exprime alors par la formule selon laquelle « Le : *je pense* doit nécessairement *pouvoir* accompagner toutes mes représentations[491] ». Dans n'importe quel domaine en effet, c'est seulement par cette inclusion – effective ou seulement sous-entendue – d'un *je pense* à la forme logique de la somme des représentations que l'expérience d'un objet devient possible. Les propos de Schoenberg vont en ce sens lorsqu'il affirme qu'il n'y a aucune relation dès lors que nous ne considérons pas le tout, c'est-à-dire lorsque ne sont pas unifiées pour une même conscience la série des représentations relatives à l'objet.

Le compositeur paraît en effet marcher sur les traces du philosophe en développant depuis le domaine musical une conception critique de la connaissance, celle qu'il formule d'abord sous la forme d'un pessimisme schopenhauerien résigné, dès l'hommage à Mahler. La position qu'il y défend – une incapacité de l'homme à s'affranchir de son propre pouvoir d'imagination – sous-entend en effet la vision sceptique attribuée par Kant à David Hume et reprise à son propre compte, celle qui constate l'impossibilité radicale de démontrer par la raison la nécessité causale des

[489] *Ibid.*, (B137), p. 201-202

[490] *Ibid.*, (B138), p. 202.

[491] *Ibid.*, (B131), p. 198. Ajoutons que cette nécessité pour nos représentations d'être possiblement – et non effectivement – accompagnées d'un *je pense* est ce qui caractérise, comme limite, l'entendement proprement humain. Comme le dit Kant : « Un entendement dans lequel tout le divers serait donné en même temps par la conscience de soi intuitionnerait ; le nôtre ne peut que penser et doit chercher l'intuition dans les sens. » (*Ibid.*, (B135), p. 200.) C'est ce que Béatrice Longuenesse précise ainsi : « Un entendement qui intuitionnerait ne formerait pas de concepts (il ne « penserait » pas). Mais, semble-t-il, il ne serait pas non plus un Je, ou du moins ce Je n'aurait-il rien de commun avec ce que nous-mêmes entendons par ce mot. » (LONGUENESSE B., *op. cit.*, p. 68-69)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

choses et en conclut au fourvoiement de tout propos dogmatique au sujet de la nature : ce que sont les objets en eux-mêmes, les lois universelles qui régissent leur existence propre. En l'absence de « relation entre l'existence d'une chose et l'existence d'une autre qui soit posée nécessairement première[492] », on ne peut que nier la possibilité de retirer de l'expérience les lois universelles de la consistance du réel, de sa conséquence logique. De ce point de vue l'expérience musicale non plus ne délivre pas à l'oreille les principes fondamentaux de son organisation, pas plus qu'elle ne fait résonner dans les sons aucun absolu divin. Puisque rien ne peut être dit ou même perçu du monde environnant qui ne soit seulement une image de notre raison, une projection de nos catégories de pensée sur le sensible, ce que sont les *choses en soi* reste tout à fait inconnu. Comme le reconnaît Kant :

> « Il est donc bien vrai que je n'ai pas le moindre concept d'une telle connexion des choses en elles-mêmes, telles qu'elles existent comme substance ou qu'elles agissent comme causes ou qu'elles peuvent se trouver en communauté avec d'autres (comme parties d'un tout réel) […][493]. »

Un tel diagnostic ne s'oppose aucunement au fait d'appréhender un ensemble de phénomènes et d'en apprécier l'expérience, favorablement ou non. En revanche il se révèle problématique dès lors qu'il n'est plus seulement question de juger d'un phénomène particulier mais d'en retirer une connaissance, c'est-à-dire d'identifier les lois de la nature d'après lesquelles le contenu objectif est déterminé. Pourtant, refusant de céder à un scepticisme généralisé et conclure à l'inévitable échec de toute entreprise de connaissance scientifique, malgré la complète subjectivité de toute représentation d'un objet, le philosophe voit dans cette situation logiquement déduite du « problème de Hume[494] » une partie de sa solution, celle qui autorise un emploi réformé de la raison : au lieu de chercher les lois de la nature d'après les objets de l'expérience, observation nécessairement empirique, noyée sous le nombre infini de cas particuliers, il s'agit au contraire d'interroger la façon dont l'expérience s'accorde elle-même à l'entendement, à ses concepts qui, eux, sont *a priori* et doivent être logiquement pensés comme étant issus des lois nécessaires d'une expérience possible. Dans la préface à la seconde édition de la *Critique de la raison*

[492] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 310), p. 100.
[493] *Ibid.*, (Ak. IV, 311), p. 100-101.
[494] *Ibid.*, (Ak. IV, 310), p. 104.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

pure, Kant parle alors d'une *révolution*, décrite également comme une illumination, par analogie avec celle qu'accomplit Copernic en proposant un modèle cosmologique qui renversa l'ancien point de vue géocentrique. Ici c'est un renversement de la méthode d'investigation, une nouvelle manière d'envisager le monde extérieur et la question de la connaissance :

> « La raison doit s'adresser à la nature en tenant d'une main ses principes, en vertu desquels seulement des phénomènes concordants peuvent avoir valeur de lois, et de l'autre main l'expérimentation qu'elle a conçue d'après ces principes, certes pour recevoir les enseignements de cette nature, non pas toutefois à la façon d'un écolier, qui se laisse dire tout ce que veut le maître, mais comme un juge dans l'exercice de ses fonctions, qui force les témoins à répondre aux questions qu'il leur soumet[495]. »

Bien que de leur côté les essais théoriques de Schoenberg ne rendent évidemment pas compte d'une telle conscience méthodologique, il semble néanmoins qu'ils s'inscrivent dans un mouvement de pensée parfaitement solidaire. C'est notamment ce qui ressort de la discussion qu'il entretient avec Josef Matthias Hauer en 1923, lorsque tous deux envisagent un projet commun qui aurait permis à chacun d'exposer sa conception respective d'une méthode de composition à douze sons. Largement empreint du courant ésotérique qui touche le milieu intellectuel viennois au début du XXe siècle, Hauer développe une poétique musicale fondée sur une recherche d'objectivité qui accorde aux sons eux-mêmes une valeur spirituelle et voit dans la structure du total chromatique la forme la plus haute de son accomplissement. Célébrant une écoute contemplative du son, la composition est alors envisagée comme l'actualisation particulière d'une vérité détenue par le medium sonore lui-même, le compositeur étant un simple « interprète » des douze sons[496]. Or, cette confiance en un pouvoir immédiat des sons, comme s'ils étaient déjà eux-mêmes la vérité, voilà justement ce que refuse Schoenberg. Lorsque ce dernier tente d'établir avec son partenaire un terrain d'entente, il préconise alors une certaine modération qui laisse clairement entendre ses propres vues :

---

[495] KANT E., *Critique de la raison pure*, (BXIII), p. 76.

[496] COVACH J., « *The Quest of the Absolute: Schoenberg, Hauer, and the Twelve-Tone Idea* », *Black Sacred Music*, Vol. 8, No. 1, 1994, p. 159. Hauer a exposé les principes de son esthétique musicale dans deux ouvrages au début des années 1920. Le premier : HAUER J. M., *Vom Wesen des Musikalischen*, Vienne, Waldheim-Eberle, 1920. Et trois ans plus tard : HAUER J. M., *Deutung des Melos : Eine Frage and die Künstler und Denker unserer Zeit*, Leipzig, E. P. Tal, 1923.

> « Vous pourriez peut-être admettre cette logique, au lieu du complexe pour lequel vous employez le terme de "nomos". […] Mais songez que je fais moi aussi une concession. Car derrière l'expression "logique" il y a pour moi un complexe qui dit : logique = pensée humaine = monde humain = musique humaine = conception humaine de la nature et des lois et ainsi de suite[497]. »

Comme il l'écrit encore à la même époque :

> « L'erreur de Hauer fut pour moi un trait de lumière : le fait qu'il ait commis cette erreur et le fait qu'il devait nécessairement la commettre. Il avait cherché sa solution dans le cosmos, alors que je m'étais limité au cerveau humain, le seul dont je disposais, sachant que ce que je pourrais y découvrir s'appliquerait certainement au cosmos si le cerveau et le cosmos avaient quoi que ce soit de commun[498]. »

On perçoit nettement dans ces quelques mots que les enjeux qui se dessinent alors pour Schoenberg en ce qui concerne la question d'une rationalité musicale sont apparentés à ceux de la critique kantienne pour la raison en général. D'une part la composition n'est pas seulement un jeu avec de belles « formes sonores en mouvement[499] » mais un domaine d'expérience rationnel où se trouvent objectivées des lois de la nature ; et d'autre part, si l'objet musical, l'œuvre, doit donc procéder de celles-ci, il ne peut s'agir là du « langage des anges[500] » mais seulement de la logique propre à la pensée humaine, de l'entendement, et c'est uniquement en ce sens restrictif qu'il peut être question d'une nature. Comme Kant le dit d'ailleurs lui-même :

> « Il y a donc, sous la nature issue de l'entendement pur, plusieurs natures particulières possibles, et nous pouvons former la pensée d'une nature toute différente en ses lois particulières, bien que les phénomènes y obéissent toujours aux principes *a priori* de la possibilité de l'expérience[501]. »

Plutôt que d'en rester à une vision négative des limites imposées à la connaissance humaine, on peut alors considérer que le *retournement* schoenbergien est effectif lorsque la *résignation* se mue en une investigation concernant les fondements rationnels de la composition qui souscrit en même temps au principe de la révolution

[497] Lettre à Joseph Mathias Hauer du 7 décembre 1923, publiée dans : SCHOENBERG A., *Correspondance 1910-1951*, *op. cit.*, lettre n°79, p. 103.

[498] SCHOENBERG A., « Les théories de Hauer », *Le Style et l'Idée*, p. 160.

[499] HANSLICK E., *Du beau dans la musique*, Paris, Actualité Freudienne, 2007, p. 49.

[500] WACKENRODER W. H., « Les Miracles de l'art musical », *Fantaisies sur l'art*, Paris, José Corti, 2009, p. 213.

[501] KANT E., *Critique de la faculté de juger*, (XX, 209), p. 35.

copernicienne. Cette double perspective entraîne chez le compositeur une analyse de la forme logique de l'œuvre musicale. Nous l'avons vu, elle porte sur le rapport des parties au tout, jusqu'à mettre en question celui des sons eux-mêmes ; une interrogation relative à l'idée même de *relation*. C'est de celle-ci que procèdent respectivement pour la théorie et la pratique un concept d'idée musicale et une méthode de composition dodécaphonique. Mais avant d'en venir à ces deux instruments clés de la pensée musicale de Schoenberg, il est toutefois certainement utile de préciser davantage le mode de fonctionnement de l'esprit qui, privé d'une faculté d'intuition intelligible, ne peut s'en remettre qu'à l'acte de penser, au travail de l'entendement. Nous rapprochons alors les conceptions développées par le compositeur concernant les moyens et les problèmes propres de la pensée musicale à l'idée kantienne d'une raison discursive, de laquelle découle une distinction entre les jugements analytique et synthétique. S'il s'agit là selon le philosophe du « premier pas[502] » accompli en direction d'un usage réformé de la raison, nous verrons qu'il l'est également pour une critique schoenbergienne de la composition.

5.2 – La raison discursive et la question du jugement

a. Concept, discursivité, jugement

À l'époque où il renoue personnellement avec le travail motivique et l'articulation formelle dans *La Main heureuse*, Schoenberg écrit dans l'hommage à Mahler :

> « nous ne pouvons saisir le grand tout dans son ensemble ; nous nous contentons de ses détails – et c'est bien la punition de notre conduite présomptueuse, même là nous échouons. Nous avons faux sur toute la ligne[503]. »

À la fois en tant que compositeur et théoricien, il prend acte ici du mirage auquel lui-même avait pu s'accrocher, des chimères qu'avaient constitué un temps l'effort d'une reproduction adéquate à la vision originelle et l'idée selon laquelle celle-ci

[502] KANT E., *Les progrès de la métaphysique en Allemagne depuis Leibniz et Wolf*, Vrin, Paris, 1968, p. 17.

[503] SCHOENBERG A., « Gustav Mahler », p. 352. [« we cannot survey the great thing in its entirety, we concern ourselves with its details – and, as punishment for our presumptuous behavior, we fail even there. We are wrong all the way down the line. » (*Style and Idea*, p. 13.)]

pourrait à son tour être l'objet d'une pure aperception. Et en effet, puisque la musique a essentiellement affaire au temps, comme sens interne de l'intuition, il lui est impossible de s'offrir elle-même dans une unité idéale qui serait véritablement étrangère aux conditions d'une existence sensible ; elle ne peut être intuitionnée qu'au moyen d'un déroulement parcellaire, un ensemble de moments différenciés les uns des autres dont le sens est justement fonction de notre capacité à en synthétiser l'ensemble. « En musique, dit-il, ce sont toujours les fractions correspondant aux plus petits laps de temps que nous pouvons saisir ; […] en réalité le sens nous est présenté seulement après un nombre disproportionnellement plus grand de tels laps de temps[504] ». Dans ces conditions, pour Schoenberg l'enjeu de l'expérience esthétique n'est donc plus celui de la contemplation mais de la compréhension [*Verstehen*]. Si la musique est cet art qui « dispense un message prophétique et révèle la forme de vie plus noble vers laquelle aspire l'humanité[505] », elle doit en effet s'accorder nécessairement aux facultés qui permettent à un esprit de s'en saisir, d'en comprendre l'unité, en conséquence de quoi il ne s'agit plus de louer chez l'auditeur ce « don de la perception pure » revendiqué en 1912[506], capable de révéler l'essence de l'œuvre à partir du moindre échantillon de sa substance, mais plutôt la mémoire, laquelle

> « joue, dans le jugement qu'on peut porter sur une œuvre musicale, un rôle plus important que ne se l'imaginent la plupart des gens. Il est probable qu'on ne commence à bien comprendre un morceau que lorsqu'on le connaît par cœur, au moins partiellement[507]. »

Par conséquent, parce que le paradigme du prophète croise désormais la faculté visionnaire du génie à la sobre résignation du saint, c'est bien aux lois de l'entendement, celui-ci étant assimilé par Kant à un *pouvoir de penser*, que doit se plier l'œuvre. C'est uniquement sous sa législation qu'une représentation intellectuelle peut prendre la forme d'une connaissance, si tant est que composer

[504] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [225-226], p. 107. [« *in music it is always only the momentary fragment of the smallest time spans that we can grasp ;* […] *in reality the meaning will be conveyed to us only after a disproportionately greater number of such small time spans* ».]

[505] SCHOENBERG A., « Critères de jugement de la musique », p. 113.

[506] SCHOENBERG A., « Des relations entre le texte et la musique », p. 118.

[507] SCHOENBERG A., « Critères de jugement de la musique», p. 105.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

revient à « penser en notes et en rythmes[508] », et inversement, c'est également sous celle-ci qu'il est possible pour l'homme, pour un auditeur commun, de penser à son tour les notes et les rythmes qui se présentent à lui, de comprendre intellectuellement l'objet de l'expérience.

Lorsque Schoenberg entreprend alors de s'interroger sur les opérations qui permettent selon lui de penser les formes produites dans le déroulement d'une pièce de musique, on note une grande proximité avec celles qui consistent pour Kant à rapporter des représentations empiriques à des concepts, autrement dit à penser ce qui se présente à l'expérience. C'est en 1934 que le compositeur développe l'essentiel de cette discussion, dans les esquisses sur la saisissabilité et la relation musicale comprises dans le manuscrit *The Musical Idea*. Ainsi, puisque « chaque objet est un composé et se divise donc en plusieurs parties[509] », en musique comme ailleurs, en vertu du mode d'intuition fondamentalement temporel : « La compréhension repose sur la mémorisation [*merken*] » ; et à son tour : « La mémorisation repose sur la reconnaissance et sur la rereconnaissance[510] ». Cherchant là encore à illustrer ses idées à l'aide d'exemples choisis dans la réalité prosaïque, il affirme alors :

> « Quiconque n'est familier qu'avec un chat prendra un tigre, un léopard, une panthère, un lynx pour un chat inhabituellement grand – ou pour une légende urbaine. Par conséquent, de bien des façons, la reconnaissance est une rereconnaissance[511]. »

Signalons toutefois que ces réflexions apparaissent dès 1917 dans la section « *Zusammenhang* » de *ZKIF*. Sous le titre « Compréhension = reconnaissance de la

[508] SCHOENBERG A., T35.40/109, p. 1. [« *Komponieren ist: denken in Tönen und Rhytmen* ».]

[509] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [9], p. 117. [« *Every object is a composite and hence breaks down into parts*. »]

[510] *Ibid.*, [7-8], p. 110. [« *Understanding is based on remembering*. »; « *Remembering is based on recognition and rerecognition*. »]. Schoenberg ne semble pas tout à fait certain de l'ordonnancement de ces concepts. Trois jours plus tard il reprend la formule et écrit : « La mémorisation repose sur la reconnaissance – La re-reconnaissance repose sur la mémorisation » (*Ibid.*, [9], p. 117. [« *Remembering is based on Recognition – Re-recognition is based on remembering* ».])

[511] *Ibid.* [« *Anyone familiar with only a cat will take a tiger, a leopard, a panther, a lynx for an unusually large cat – or for a tall tale. Consequently in many ways recognition is re-recognition* [*Wiedererkennen*]. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

similarité[512] », le compositeur y soulignait déjà l'importance de la *comparaison* entre les phénomènes successivement intuitionnés : « Comparer quelque chose ne signifie pas faire un amalgame mais montrer la similarité. En d'autres termes, une partie des caractéristiques ou des parties est identique, le reste est différent[513]. » De façon certes quelque peu désordonnée ou confuse, l'ensemble de ces propos se rapproche néanmoins du modèle kantien de la pensée lorsque celui-ci estime que

> « Pour faire des concepts à partir de représentations, il faut donc *comparer*, *réfléchir* et *abstraire*, car ces trois opérations logiques de l'entendement sont les conditions générales et essentielles de production de tout concept en général – Par exemple, je vois un pin, un saule et un tilleul. En comparant tout d'abord ces objets entre eux, je remarque qu'ils diffèrent les uns des autres au point de vue du tronc, des branches, des feuilles, etc… ; mais si ensuite je réfléchis uniquement à ce qu'ils ont de commun entre eux, le tronc, les branches et les feuilles-mêmes et si je fais abstraction de leur taille, de leur configuration, etc… j'obtiens un concept d'arbre[514]. »

Il est bien évident qu'on ne saurait sans plus de précautions placer le concept au fondement d'une théorie de musique *pure*. Pourtant, il serait difficile de ne pas l'impliquer dans l'analyse schoenbergienne de la pensée musicale alors même que les références constantes aux objets de l'expérience ordinaire montrent clairement que le compositeur envisage celle-ci sous un paradigme de la connaissance en général. Surtout, si la logique musicale ne s'appuie pas sur des objets de représentation déterminés, il convient avant tout de ne voir dans le concept qu'une forme logique de la pensée, ce qu'il est pour le modèle kantien. En effet, le philosophe dit bien que la synthèse du divers de l'intuition n'est d'abord qu'un acte de l'imagination ayant pour but de « former une image[515] » ; le compositeur estime d'ailleurs de son côté que « L'art musical, après tout, consiste à produire de grandes et de petites images[516] ». Mais lorsque ce dernier considère que ces images doivent alors être « assemblées de sorte que la logique de l'image d'ensemble soit aussi évidente que

[512] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 14. [« *Verstehen = Erkennen der Ähnlichkeit* ».] Rappelons que nous avons évoqué déjà ces propos de Schoenberg en fin de notre troisième chapitre, relativement à la variation développante et au rapport des parties au tout.

[513] *Ibid.*, p. 14, §3. [« *Vergleichen heisst zwar nicht Gleichsetzen, sondern Aehnlichsetzen, d. h. ein Teil der Eigenschaften oder Teile ist gleich, der Rest ungleich.* »]

[514] KANT E., *Logique*, Paris, Vrin, 2007, p. 103, §6.

[515] KANT E., *Critique de la raison pure*, première édition, (A120), p. 191.

[516] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [133], p. 119. [« *Musical art, after all, consists of producing large and small images* ».]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

celle de ses parties individuelles et de leur combinaison[517]», il fait également dériver l'intelligibilité de l'œuvre d'une source distincte des objets eux-mêmes, un principe d'unité tout à fait similaire à celui d'après lequel Kant distingue la connaissance par formation de concepts de ce qui ne serait qu' « accumulations sans règles de ces représentations[518] ». Car en effet, nous l'avons vu, pour que le *je pense* puisse accompagner mes représentations, il est nécessaire qu'elles se conforment à « la condition sous laquelle seulement elles peuvent se réunir dans une conscience générale de soi[519] », qu'elles s'accordent ensemble sous l'identité possible d'une unique conscience. C'est donc seulement de l'entendement que procède la connaissance, comme un « pouvoir de lier *a priori* et d'inscrire le divers de représentations données sous l'unité de l'aperception[520] ». En tant qu'il est l'acte de penser projeté sur les formes de l'intuition, le concept tient alors pour Kant de la *conscience de l'unité* dans la synthèse de représentations données. Autrement dit, il est lui-même l'effet du *je pense* lorsque « j'ajoute une représentation à l'autre et que je suis conscient de cette synthèse[521] ». On comprend donc que du point de vue de la logique, il n'a rien d'un point statique figé dans un fond commun de représentations imagées, il n'implique aucune forme de narrativité de la pensée mais s'entend au contraire comme une fonction dynamique de l'entendement, une structure de relations soumise à une dialectique de la différence et de l'identité.

Selon le compositeur, c'est au motif [*das Motiv*] qu'il revient de réaliser l'unité des relations entre les images produites dans le déroulement de la pièce ; il est à ce titre « la plus grande unité communautaire de tout phénomène musical[522] », ou encore « le matériau de construction qui présuppose et réalise toutes formes[523] ». S'il est donc sous-entendu qu'il n'est pas lui-même un objet mais qu'il s'applique à ceux-ci, on peut dire que le motif est tout simplement l'*analogon*

[517] *Ibid.* [« *assembled so that the logic of the total image* [*Gesammtbildes*] *is as apparent as that of its single parts and of their combination.* »]
[518] Kant E., *Logique*, p. 103.
[519] Kant E., *Critique de la raison pure*, (B132), p. 199.
[520] *Ibid.*, (B135), p. 200.
[521] *Ibid*., (B133), p. 199.
[522] SCHOENBERG A., *op. cit.*, [133] p. 119. [« *das größte gemeinschaftliche Mäß aller musikalischen Erscheinungen.* »]
[523] *Ibid.*, [136], p. 120. [« *the building material that can assume and realize all forms.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

musical du *je pense* kantien : il réalise dans le processus même de l'œuvre l'action d'un entendement possible, la conscience d'un *moi* de l'expérience dans laquelle diverses représentations peuvent être liées ensemble sous le principe *a priori* de leur unité. Ainsi, de même que l'entendement est un *pouvoir* qui attend que lui soit soumises des représentations à *penser*, c'est uniquement par l'effet du motif – effet, rappelons-le, d'une *force motrice* – qu'une simple série d'images musicales, une synthèse de représentations variées, laisse apparaître un principe d'unité, d'identité, qui en détermine l'objet à la manière d'un concept[524]. Notons que Schoenberg est bien conscient de soutenir là une conception qui « déroge de la compréhension habituelle du motif comme germe de la pièce de laquelle il émane. Car si cette conception était correcte, une seule pièce pourrait résulter d'un motif. Comme on sait bien, ce n'est pas le cas[525]. »

Alors, pour le compositeur, « la question se pose de savoir comment une pièce de musique acquiert de l'extension[526] ». Aussi prévient-il, sans toutefois restreindre son propos au champ spécifiquement musical de la pensée : « En vertu des lois de la relation, seulement quelque chose d'apparenté peut suivre quelque chose dont le contenu est en partie similaire[527]. » Or, si la combinaison de parties totalement étrangères « contredit les lois de la relation » – car elle « peut difficilement être justifiée ultérieurement[528] » –, à l'inverse la simple répétition est dite « stérile » car elle n'engendre pas « une impulsion pour une extension supplémentaire[529] ». Schoenberg fait donc le choix de la voie intermédiaire : la *variation*, « cette forme de répétition dans laquelle un nombre de composants [*Zusammensetzenden*] restent inchangés, tandis qu'un nombre d'autres sont omis et éventuellement remplacés par

[524] Afin de préciser encore la fonction que le concept peut jouer pour la réflexion de Schoenberg sur la composition, citons la simple définition de Kant selon laquelle « l'objet est ce dans le concept de quoi le divers d'une intuition donnée se trouve réuni » (KANT E., *Critique de la raison pure*, (B137), p. 201).

[525] SCHOENBERG A., *op. cit.*, [136], p. 120 [« *this departs from the usual understanding of the motive as germ of the piece out of which it grows. For this conception were correct, only one single piece could arise from one motive. As is well known, such is not the case*. »]

[526] *Ibid.*, [136], p. 121. [« *the question arises as to how a piece of music gains extension* ».]

[527] *Ibid.* [« *In keeping with the law of coherence, only something related can follow, something with partly the same content*. »]

[528] *Ibid.*, [137-138], p. 121-122. [« *The combination of entirely dissimilar parts, which contradicts the laws of coherence* [*den Gesetzen des Zusammenhanges*]*, could hardly be justified subsequently* ».]

[529] *Ibid.* [« *we know that already with the motive simple repetition is unfruitful* » ; « *an incentive for further extension is not provided through simple repetition* ».]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

d'autres éléments [*Bestandteile*][530] ». De la sorte, le raisonnement musical est assuré de satisfaire aux exigences de saisissabilité car il ne fait qu'expliciter ou *présenter* son objet à travers un réseau relationnel ; en effet :

> « Lorsqu'une discussion porte sur des choses dont la nature nous est très familière, nous sommes capables de penser facilement et rapidement aux choses, aux activités, aux circonstances et aux concepts qui sont reliés, dérivés ou associés[531]. »

Sous une tournure implicite et très générale, Schoenberg stipule bien ici qu'une connaissance n'est pas l'affaire d'une perception isolée, ce qui en reviendrait à l'*intuition intellectuelle*, mais qu'elle est plutôt le fait d'une juste représentation des relations de l'environnement logique de l'objet, une *compréhension* du concept par le rapport qu'il entretient avec ses dérivés. Ainsi poursuit-il :

> « S'il est question d'alcool, je pense au vin, à la bière, au schnaps, à l'intoxication, au goût, etc. Mais si sa composition chimique doit être prise en compte, alors cette idée n'est accessible qu'à ceux qui possèdent le savoir nécessaire. […] On peut donc dire que nous percevons la contiguïté [*zusammenhängend*] d'un objet ou un concept avec ces objets ou concepts dont le rapport à l'objet ou au concept nous est connu[532]. »

En considérant alors la composition comme un acte de la pensée, réalisation objective de la forme d'une connaissance possible dans les limites de la raison humaine, l'idée selon laquelle seul le développement par variation serait conforme aux lois du *cerveau humain* se trouve encore éclairée par le modèle kantien. D'après l'analogie proposée ci-dessus, la place centrale accordée par Schoenberg au motif est justifiée par le philosophe lorsque celui-ci considère qu'un concept n'est rien pour l'entendement que « la forme que requiert la faculté de juger[533] ». C'est peut-être là le point le plus saillant du rapprochement possible entre la musique et la pensée en

---

[530] *Ibid.* [« *Variation, therefore, is that form of repetition in which a number of the constituents are repeated without change, while a number of others are omitted and possibly replaced by different components*. »]

[531] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 14. [« *Wenn von Dingen gesprochen wird deren Wesen uns gut bekannt ist, so sind wir leicht imstande auch rasch an die mit ihnen zusammenhängenden, von ihnen abgeleiteten, zu ihnen gehörigen Dinge, Tätigkeiten, Zustände und Begriffe zu denken.* »]

[532] *Ibid.*, p. 16. [« *Ist von Alkohol die Rede, so denk ich an Wein, Bier, Schnaps, an den Rausch, an den Geschmack etc. Soll jedoch an die chemische Zusammensetzung gedacht werden, so ist dieser Gedanke nur dem zugänglich, der das nötige Wissen hat. […] Es kann also gesagt werden, dass als zusammenhängend mit einem Gegenstand oder Begriff diejenigen Gegenstände und Begriffe empfunden werden, deren Beziehung zu dem Begriff oder Gegenstand uns* bekannt *ist.* » (sic.)]

[533] KANT E., *Logique*, p. 103.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

général : dans l'idée d'un fonctionnement *discursif* de la raison pour lequel il ne peut être fait des concepts « aucun autre usage que celui qui consiste à juger par leur moyen[534] ». En effet, si l'on comprend que pour Schoenberg un objet n'est déterminé dans une œuvre musicale que par les relations qu'il entretient avec le reste du matériau, sous l'unité dynamique d'un motif qui évolue, de même, un concept n'est selon Kant qu'un « prédicat de jugement possible[535] », il n'est donc connaissance d'un objet qu'en vertu des relations pouvant être affirmées dans ces jugements auxquels il est susceptible de participer. En ce sens la composition musicale montre une méthode de pensée de même nature que celle qui préside au développement d'un concept sous la forme de jugements :

> « à la place d'une représentation immédiate, c'est une représentation supérieure, comprenant sous elle celle-ci et plusieurs autres, qui est utilisée pour la connaissance de l'objet et par là un grand nombre de connaissances *possibles* sont rassemblées en une seule[536]. »

Signalons alors qu'à l'image du simple concept, le jugement de connaissance est lui aussi soumis à la condition de se distinguer d'un rapport qui ne relèverait encore que des « lois de l'imagination[537] », synthèse seulement subjective, simple *coordination* de sensations. Ainsi, de la même manière qu'une relation musicale doit être plus qu'une juxtaposition, pour que puisse avoir lieu un tel jugement il doit être un acte de l'entendement, la liaison de ses concepts elle-même doit donc être placée sous l'*unité objective de l'aperception*, c'est-à-dire en considérant à nouveau que *je pense* la relation produite dans une unité de conscience. Assimilable ainsi à un procédé de variation, au moyen de concepts, même dans le cas d'un jugement fondé sur l'expérience empirique, sa forme exprime une relation telle qu'elle se présente de façon nécessaire. Dans tout jugement de connaissance le rapport des concepts est alors de l'ordre de la subordination. Parce qu'il s'agit soit de l'*extension* d'un concept-sujet par un concept-prédicat soit au contraire de sa *compréhension*, le rapport est toujours de type inclusif, ce qui implique que les concepts subordonnés à l'un – son contenu – forment une partie des concepts subordonnés de l'autre. Ils sont donc en

[534] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A68/B93), p. 155.
[535] *Ibid.*
[536] *Ibid.*, (A69/B94), p. 156. Nous soulignons.
[537] *Ibid.*, (B141), p. 204.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

partie identiques et, afin d'éviter la tautologie, en partie différents ; c'est le cas, dit Kant, lorsque « le divers qui est sous B se trouve également sous A de sorte que les concepts A et B peuvent être représentés par un concept B[538] ».

C'est donc ici qu'intervient la distinction kantienne des jugements d'analyse et de synthèse : alors que dans le premier le concept-prédicat permet seulement de préciser le concept-sujet, de déduire logiquement sous la forme discursive certains aspects de son *pouvoir de connaissance*, le second consiste au contraire à l'enrichir de nouveaux savoirs, à le rapporter à du contenu étranger, à ce qui ne lui est pas immanent. Dans son cours de *Logique*, le philosophe présente les choses ainsi :

> « À tout x, auquel convient le concept de corps (a+b), convient aussi l'*étendue* (b) ; voilà un exemple de proposition analytique. À tout x, auquel convient le concept de corps (a+b), convient aussi l'*attraction* (c) ; voilà un exemple de proposition *synthétique*[539]. »

Comme on le voit alors, la seule conformité du jugement analytique aux lois de la logique, au *principe de contradiction*, suffit à justifier qu'il exprime une relation nécessaire de valeur universelle ; cependant, prévient Kant, « j'en reste au concept donné pour établir quelque chose à son endroit […], j'attribue simplement à ce concept ce qui était déjà pensé en lui[540] ». En ce qui concerne la synthèse, en revanche :

> « je dois sortir du concept donné pour considérer dans son rapport avec lui quelque chose de tout autre que ce qui s'y trouvait pensé ; en conséquence, ce rapport n'en est jamais un d'identité, ni de contradiction – ce qui fait que l'on ne peut envisager pour ce jugement, considéré en lui-même, ni vérité ni erreur[541]. »

La vertu critique de cette distinction tient donc en ce ceci que nous avons d'un côté les jugements dont la seule teneur logique suffit à établir la vérité d'une proposition, parce que la connexion du prédicat au sujet est « pensée par

[538] KANT E., *Réflexion 3042*, cité par : LONGUENESSE B., *Kant et le pouvoir de juger*, p. 99.
[539] KANT E., *Logique*, §36, p. 121.
[540] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A154/B193), p. 234. Il explique également en ce sens : « Aussi devons-nous reconnaître au principe de contradiction la valeur de principe universel et pleinement suffisant de toute connaissance analytique ; mais le respect qu'il faut lui témoigner et l'utilité qu'il faut lui reconnaître, comme critère suffisant de la vérité, ne vont pas plus loin. » (*Ibid.*, (A151/B191), p. 232)
[541] *Ibid.*, (A154/B193), p. 234.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

identité[542] », de l'autre ceux dont la forme logique, cette fois « pensée sans identité[543] », est la seule qui autorise un progrès significatif dans la connaissance. Elle affirme en ce sens qu'aucun principe de la logique ne permet de penser la valeur universelle de la relation d'un concept à quelque chose qu'il n'implique proprement. Si de telles relations synthétiques nous sont constamment présentées, parce qu'elles sont la forme même de l'expérience empirique, jamais elles ne s'accompagnent là des conditions permettant d'affirmer que « nécessairement, elles doivent être ainsi et qu'elles ne peuvent être constituées autrement[544] ». Ce constat problématique pour toute pensée en général, l'analogie poursuivie jusque-là nous engage inévitablement à le porter au sujet de la musique. C'est en tout cas ce que fait Schoenberg en considérant que la variation permet dans une large mesure de générer de nouveaux éléments par transformation de ce qui est déjà connu – renversement des intervalles, changements d'harmonies, augmentation ou diminution rythmique, etc.[545] –, mais que c'est néanmoins dans une opération de synthèse que réside une véritable relation créatrice :

> « Une idée est l'établissement de relations entre des choses ou des parties entre lesquelles il n'existait pas de relation avant cela. Une relation intelligente peut seulement être trouvée entre des choses ou des parties qui se ressemblent l'une et l'autre. La ressemblance signifie : en partie égal, en partie différent[546]. »

C'est encore ce qu'il affirme ici, sur un ton plus lyrique : « Un créateur a la vision de quelque chose qui n'existait pas avant sa vision. Et un créateur a le pouvoir de donner corps à sa vision, de l'amener à la vie[547]. »

---

[542] *Ibid.*, (A7/B10), p. 100.

[543] *Ibid.*

[544] KANT E., *Les progrès de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 87.

[545] Voir à ce sujet : SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, p. 161-169, les chapitres : « *Change, Variation, Variant, Varying* », « *Kinds of variation* » et « *Coherence of "New Components" in a Varied Repetition* ».

[546] SCHOENBERG A., manuscrit T20.13/88, p. 1. [« *An idea is the establishment of relations between things or parts between which no relation existed before that establishment. An intelligent relation can only be found between things or parts which ressemble one another. Ressemblance means: partly equal, partly different.* »]

[547] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 162.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

b. Critique et synthèse non tonale

Nous l'avons dit, cette distinction entre les jugements est considérée par Kant comme le « premier pas » d'une critique du pouvoir de la raison. Par-là le philosophe entend en effet révéler que la recherche traditionnellement entreprise dans le domaine de la métaphysique, au moyen de la seule raison, a pour unique fin une extension synthétique de la connaissance alors même qu'elle se situe exclusivement dans l'*a priori* et qu'à ce titre ses principes sont seulement analytiques. Si la métaphysique doit être une science, il est donc nécessaire qu'elle s'interroge d'abord sur les jugements synthétiques *a priori*. C'est précisément de cette *propédeutique* que procède selon Kant le troisième âge de la métaphysique, celui du *criticisme de la raison pure*, dépassement historique du dogmatisme et du scepticisme qui ont constitué respectivement l'enfance et l'adolescence de la raison ; un troisième stade, qui « doit décider de sa destinée » selon la capacité ou non de celle-ci à « étendre *a priori* la connaissance humaine en général tant dans le domaine du sensible que dans celui du suprasensible[548] ». En ce qui concerne alors le développement théorique de la réflexion schoenbergienne sur la musique et la composition, la perspective critique dans laquelle s'inscrivent ses propos sur la relation et la saisissabilité paraît avant toute chose résulter d'une volonté analogue, celle de porter la pensée musicale au plein accomplissement de son autonomie. Car en effet, comme l'estime le compositeur : « La tonalité dérive des lois du son. Mais la musique obéit aussi aux lois nées de la combinaison du temps et du son, et en outre, au plus haut degré aux lois de la logique[549]. » En ce qui concerne la composition, ce sont donc ces dernières qui importent, celles de la tonalité devenant du même coup tout à fait subsidiaires.

Or, si le caractère critique d'une théorie non tonale de la composition paraît évident dès que s'y affirme la nature synthétique de toute relation qui ne serait pas une simple répétition, de tout processus qui introduirait des éléments nouveaux, étrangers, il n'en reste pas moins que le point de vue de Schoenberg sur la tonalité

[548] KANT E., *Les progrès de la métaphysique*, p. 15.

[549] SCHOENBERG A., « Opinion ou perspicacité », *Le Style et l'Idée*, p. 199. [Afin d'éviter le contresens commis par les traducteurs, cette citation est tirée de la publication du même article dans le numéro du 31 décembre 1927 du mensuel *Le Monde Musical* sous le titre « Tonal ou Atonal », à partir de la version française de l'article « *Gesinnung oder Erkenntnis* » réalisée par Schoenberg lui-même. Ces documents sont référencés T14.34/35 pour la version publiée de 1927 et T16.05/958 pour le manuscrit en français.]

n'est pas exempt d'une certaine complexité. Il est nécessaire de s'y attarder si l'on veut saisir au mieux l'enjeu de la distinction entre analyse et synthèse pour la pensée musicale. Comme on peut s'en apercevoir par exemple dans l'article « Opinion ou perspicacité », précisément consacré au débat tonal-atonal, le compositeur peut en effet affirmer coup sur coup deux conceptions tout à fait contradictoires de la tonalité :

> « L'effet de la tonalité est le suivant. Tout ce qui apparaît dans l'harmonie peut se rattacher à une tonique. Il en résulte que les relations internes entre les sons sont cohérentes. Une œuvre musicale écrite en style tonal est donc *assurée d'une certaine valeur formelle*, qu'elle soit *ou non* construite avec la même logique et la même cohérence quant à ses autres fonctions.
> La tonalité n'est donc pas une fin en soi. C'est seulement un procédé technique qui rend possible la conception unitaire des successions de sons (mais *sans toutefois la garantir*)[550]. »

En 1911 déjà, alors que l'enseignement du *Traité d'harmonie* est majoritairement développé sous le paradigme de la dissonance résolue, sous le pouvoir du ton fondamental, Schoenberg y déclare pourtant que la tonalité n'est pas « impérieusement nécessaire à la production d'un effet musical », qu'elle « n'est pas une loi éternelle de la nature présidant à la destinée de la musique[551] ». À vrai dire, il semble surtout que le vice inhérent à son exploitation consiste pour le compositeur en une tendance à soutenir un ensemble de théories systématiques analogues à celles que Kant dénonce précisément en métaphysique au titre de dogmatisme – « une confiance générale dans ses principes, sans *critique* préalable du pouvoir même de connaître[552] ». Ainsi le compositeur conteste-t-il toute légitimité aux « jugements esthétiques » déduits des affirmations « apodictiques » de ces théories tonales qui prétendent *déterminer* ce qui est *beau* et *laid* alors même qu'un système harmonique n'est en aucune façon susceptible de leur servir de principe :

> « Si l'on devait admettre qu'un jugement de ce genre fût émis sans plus de fondement, il faudrait alors que ce soit tout le système harmonique qui l'impose lui-même et avec une nécessité telle qu'elle exclurait toute autre justification. […] Que l'on sache pourtant à quel point ces théories ne

[550] *Ibid.*, p. 201. Nous soulignons. [Nous traduisons le second paragraphe de cette citation à partir du manuscrit allemand T21.13/1180 : « *Die Tonalität ist somit eines der technischen Mittel (also nicht Selbstzweck) durch welche die einheitliche Auffassung von Tonfolgen ermöglicht (aber nicht gewährleistet) wird*. »]
[551] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 21.
[552] KANT E., *Réponse à Eberhard*, Paris, Vrin, 1973, p. 78.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> reposent pas sur une structure forte et conséquente leur permettant d'imposer un tel critère esthétique! Il n'y règne au contraire qu'une incohérence absolue. Ces évaluations de beau et de laid représentent des incursions dans le domaine esthétique totalement non motivées et dont ne saurait dépendre l'organisation de l'ensemble. Les quintes parallèles sonnent mal : pourquoi ? Telle note de passage sonne durement : pourquoi ? […] Où trouverai-je dans le système harmonique la moindre justification à tout cela ?[553] »

En ce sens, l'unité tonale abusivement considérée comme un principe déterminant n'est pas fondamentalement différente du verdict kantien concernant la recherche dogmatique de connaissance, celle que pouvaient entreprendre les métaphysiciens avant la critique de la raison, lorsque, « guidés par le fil conducteur de leurs principes ontologiques », il leur suffisait de « prendre bien garde à ne laisser s'introduire dans les jugements aucune contradiction interne, […] en dépit du fait que [leurs] jugements et les concepts qui leur servent de base pouvaient du reste être tout à fait vides[554] ». Comme le dit encore le philosophe : « c'est bien pourquoi l'illustre Wolf ou le pénétrant Baumgarten qui marchait sur ses traces pouvaient chercher la preuve du principe de raison suffisante, qui, manifestement, est synthétique, dans le principe de contradiction[555]. »

Du point de vue compositionnel, rappelons alors que l'émancipation de la dissonance fut justifiée par Schoenberg dès 1909 comme une libération des sons de la fonction *constructive* de l'harmonie. Lorsqu'ils sont assujettis à un ton fondamental, tous les mouvements possibles sont en effet contraints de se résoudre dans l'affirmation de son autorité et participent alors, malgré eux, à édifier « les tours, les rochers […] et autres fatras gigantesques[556] », à déployer l'identité d'un sujet hypertrophié. Or, en échange, la tonique s'affirme aussi comme un principe totalisant, absolu, auquel se prête chaque événement musical, chaque relation, et manifeste ainsi sa continuité au sein d'un ensemble indéfectible. Comme il est dit dans « Opinion ou perspicacité », la cohérence du tout et de l'ensemble de ses parties est immédiatement assurée sans aucun égard pour un traitement conséquent des autres paramètres. Mais curieusement, c'est d'ailleurs en ces termes que

[553] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 22.
[554] KANT E., *Les progrès dans la métaphysique*, p. 13.
[555] KANT E., *Prolégomènes, op. cit.*, (Ak. IV, 270), p. 39.
[556] Lettre à Feruccio Busoni, publiée dans : ALBÉRA P., *Schoenberg-Busoni*, *op. cit.*, p. 32.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Schoenberg définit lui-même la *forme logique* de l'idée musicale lorsqu'elle est conduite d'un point de vue tonal. En 1946, dans le célèbre article « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », il l'explique ainsi :

> « Si par exemple vous faites suivre un *do* par un *sol*, l'oreille peut se demander si vous allez poursuivre en *ut* majeur, ou en *sol* majeur, ou même en *fa* majeur, en *mi* mineur, etc., et l'addition des notes suivantes aidera ou non à la solution de ce problème. […] La méthode par laquelle vous parvenez à rétablir ainsi l'équilibre compromis est à mes yeux la véritable "idée" d'une composition[557]. »

Comme souvent, l'unité tonale est rapportée au modèle de l'organisme, et c'est à ce titre qu'elle peut être qualifiée d'*idée*. Or, étant donné que le processus est spécifiquement envisagé ici en fonction du ton fondamental, il semble possible de comprendre dans ces propos que tout aspect qui ne se rapporterait pas à l'harmonie, qui ne participerait pas à déterminer le rapport des sons sous le principe de la tonique, serait entièrement évacué de la logique en question. De ce point de vue, alors, même si les thèmes et les motifs ne présentent eux-mêmes aucune cohérence, aucune relation intelligible, il ne semble pas qu'ils soient en mesure d'empêcher l'ensemble de satisfaire entièrement aux principes de la tonalité.

Remarquons alors qu'il s'agit-là d'un procédé pouvant être considéré comme fondamentalement analytique. Ce que le compositeur affirme bien en effet, c'est que de façon plus ou moins évidente, selon un rapport plus ou moins distant, toute relation possible entre deux objets apparaît dans le contexte tonal comme le développement *a priori* du premier. Dès le simple rapport de deux sons, puisque le premier n'est autre que le ton fondamental, il tient le rôle du *sujet* sous lequel se *subsume* un prédicat selon un simple principe d'identité ou de contradiction vis-à-vis duquel le contenu thématique n'a d'autre choix que celui de s'accorder. Comme le dit également Schoenberg : « un thème *subordonné* ne peut jamais être un thème principal. Un sol majeur survenant dans une pièce en ut majeur ne peut jamais se suffire à lui-même[558]. » On voit bien alors ce qui relèverait d'une tendance au dogmatisme dans une théorie musicale qui considérerait exclusivement la cohérence

[557] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle », *art. cit.*, p. 101-102. Des propos relativement similaires sont exposé dès 1934 dans *The Musical Idea* (*The Musical Idea*, [15, 16, 89, 91] p. 96-98).

[558] *Ibid.*, [224] p. 106. [« *a subordinate theme could never be a principal theme. A G major arising from a C-major piece could never stand on its own.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

en vertu de la loi tonale et résoudrait toutes les questions selon celle-ci, c'est-à-dire, finalement, si elle n'envisage rien dans la forme logique de la musique qui admette décidément l'existence possible de rapports différents, synthétiques, de relations par lesquelles s'*ajoute quelque chose au concept donné qui n'était pas déjà pensé en lui*. Pour reprendre le mot de Kant, si cet équilibre tonal dialectiquement nourri de ses propres tensions – sa diversité harmonique – peut être vu comme sa propre articulation logique, discursive, on est bien dans le cas d'un type de jugement avec lequel il n'est aucunement possible de *sortir* ; tous les ajouts qui peuvent être pensés, aussi divergents soient-ils vis-à-vis du ton fondamental et quel que soit leur contenu thématique, finiront nécessairement par se ranger sous l'autorité de l'identité tonale.

Le compositeur concède que son propos s'en tient là à un domaine « purement logique » dont, dit-il, « peut-être aucun exemple pratique ne peut être donné[559] ». Le modèle classique de l'*allegro* de sonate, lui-même envisagé dans une perspective théorique, comme paradigme de la composition tonale, se prête alors adéquatement à une telle conception. Qu'il soit mono-, bi-, voire pluri-thématique, c'est en effet toujours le contraste tonal qui est en charge de son articulation formelle et dynamique ; la structure des thèmes quant à elle reste souvent secondaire, elle permet notamment de déterminer le caractère propre aux différentes sections, de spécifier les termes du contraste[560]. Ainsi, même si la relation prend d'abord l'apparence de l'altérité, d'une opposition radicale – ce qui n'est d'ailleurs pas nécessairement le cas, particulièrement avec les formes plus relâchées du XIXe siècle – , l'inévitable réexposition finale à la tonique affirme triomphalement l'unité absolue qui préside à l'ensemble du mouvement et institue ses différentes séquences comme les étapes de la réalisation harmonique d'un sujet spontanément assimilé à la fondamentale. Quel que soit alors le parcours tonal choisi, les régions abordées sont inévitablement appréhendées avec leur contenu thématique dans la logique d'une *compréhension*, nécessaire et universelle.

Il serait toutefois étonnant, et certainement contradictoire, de voir chez Schoenberg une conception exclusivement tonale de la cohérence, même si la

[559] *Ibid.* [« *This is a purely logical, ideal conclusion, of which perhaps no practical example could be shown.*]

[560] C'est bien ce que Charles Rosen signale à propos de la forme sonate : « de Scarlatti à Beethoven, la place, le nombre et la nature des thèmes ne sont pas, malgré leur importance indéniable, les facteurs déterminants de la forme. » (ROSEN C., *Le Style classique*, p. 35.)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

définition de l'idée musicale qu'il esquisse sommairement en 1946 semble nous y inviter. D'une part cela reviendrait à oublier que les chefs-d'œuvre ne se sont jamais contentés du sens que la fondamentale prescrit aux relations, oublier donc ce qui fait précisément leur singularité ; et d'autre part, à accuser de dogmatisme la musique tonale elle-même plutôt que sa théorie – or, rappelons qu'en vertu du principe copernicien la connaissance ne concerne pas l'objet lui-même mais seulement la forme de sa représentation pour le sujet. Le long développement que Schoenberg consacre dans le *Traité d'harmonie* de 1911 aux sons « étrangers à l'harmonie » est particulièrement éclairant quant à sa conception d'une logique harmonique, comme l'est d'ailleurs, sur cette question, son opposition à Heinrich Schenker. En effet, contestant jusqu'au nom même attribué par la théorie traditionnelle à ces dissonances[561], laquelle considère que les accords ainsi formés restent sans conséquence sur le mouvement des fondamentales, Schoenberg s'en remet à l'idée selon laquelle « dès qu'ils participent à la construction d'accords, les sons étrangers à l'harmonie ne le sont plus et les événements sonores qui naissent ainsi de leur participation sont des harmonies au même titre que tout ce qui sonne simultanément[562]. » Revenant sur le conflit opposant le compositeur à Schenker, Carl Dahlhaus rappelle alors que pour ce dernier le caractère dissonant d'une harmonie doit être écarté de la perception musicale « afin de pouvoir saisir les progressions linéaires sur lesquelles repose la cohérence musicale, sans se laisser détourner par l'apparence sonore[563] » ; selon Schoenberg au contraire, déjà préoccupé à cette époque par la recherche d'une théorie permettant de justifier l'harmonie émancipée de ses dernières œuvres, la dissonance résultante est elle-même l'objet visé par un compositeur, ce qui autorise à penser « qu'elle peut même fonder la cohérence harmonique[564] ». L'opposition méthodologique des deux théories est frappante : là où Schenker insiste, toujours selon Dahlhaus, « sur l'affirmation que l'arrière-plan et le plan médian ne sont pas de simples constructions, mais qu'ils sont au contraire

[561] Comme s'en amuse en effet le compositeur : « Il est tout de même singulier qu'il ne soit encore venu à l'idée de personne que l'harmonie, dont la vocation est d'enseigner précisément les harmonies, s'occupait de sons étrangers à l'harmonie ! […] En conséquence, ou bien les sons étrangers à l'harmonie n'existent pas ou bien – s'ils existent – ils n'y sont pas étrangers. » (SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 417).

[562] *Ibid.*, p. 418.

[563] DAHLHAUS C., « Schoenberg et Schenker », *Schoenberg*, p. 142.

[564] *Ibid.*, p. 147.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'objet d'une perception, imposée par l'intuition[565] », tout l'argumentaire de Schoenberg repose de son côté sur l'idée que la théorie de l'harmonie en vigueur n'est qu'une représentation inadéquate, une logique systématique bien incapable de rendre compte des véritables moyens par lesquels la sensibilité harmonique concourt à la cohérence d'une œuvre. Si nous revenons alors au modèle décrit précédemment, relatif à l'idée musicale d'une composition tonale, on s'aperçoit bien que la vision d'un équilibre harmonique, éprouvé puis restauré, n'en est pas moins ouverte à une conception très libre de celui-ci et ne tient en aucun cas à la consonance sur la tonique. S'il est alors délicat de savoir en quoi consiste exactement cet équilibre, il est néanmoins certain qu'il a beaucoup plus à voir avec une pensée motivique du matériau, justifiant notamment le fait qu'un motif puisse être exposé aussi bien horizontalement que verticalement, ce qui représente un enjeu fondamental pour la future méthode dodécaphonique. En effet, qu'elle soit tonale ou non, comme le formule Dahlhaus, une œuvre musicale s'apparente pour Schoenberg à « un discours qui découle de façon impérieuse de la nature particulière, individuelle, du matériau exposé au commencement, un discours dans lequel le moindre détail porte en lui-même la nécessité d'être là[566] ».

De ce point de vue, sa double filiation revendiquée à Wagner et à Brahms, ainsi qu'aux compositeurs qui les ont précédés – Bach, Mozart et Beethoven pour les plus fréquemment cités –, reflète les deux voies par lesquelles sa propre musique a cherché à rompre avec une expérience esthétique qui pouvait encore tant bien que mal s'inscrire dans le cadre d'une telle conception dogmatique de la composition musicale, fondée sur la cohérence harmonique, et à élaborer au contraire une logique immanente, conforme aux critères humains de la raison, c'est-à-dire à *nos pensées*. La première voie est celle qui constate l'affaiblissement du pouvoir de la tonique, qui exploite le doute progressivement ressenti quant à la capacité de l'unité tonale à assurer la cohérence d'une œuvre entière. Au début des années 1940 Schoenberg suggère ainsi que chez les compositeurs, la fin du XIXe siècle

> « contesta que le fait pour une tonique d'être écrite au début, à la fin ou en un point quelconque d'une œuvre, eût une importance quelconque dans la

[565] *Ibid.*, p. 144.
[566] *Ibid.*, p. 147.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> construction. L'écriture wagnérienne avait amené des changements dans le pouvoir logique et constructif de l'harmonie […]. Les accords de Debussy, sans signification constructive particulière, lui servirent souvent à exprimer des états d'âme ou des images. États d'âme et images, quoique étrangers à la nature de la musique, devinrent ainsi des éléments constructifs, incorporés aux fonctions musicales et ayant prise sur la sensibilité. […] un changement radical s'avéra inévitable quand apparu, dans le même temps, une évolution qui se termina par ce que j'appelle *l'émancipation de la dissonance*[567]. »

La seconde voie, qui procède toutefois de considérations similaires à la première, est celle qui recherche dans le matériau sensible, dans les sons eux-mêmes et leurs relations concrètes, une logique de composition *autre*, qui ne soit pas entièrement assujettie aux prescriptions de la fondamentale, qui ne s'en remette pas à l'unité tonale comme à sa fin. Toujours dans les mêmes années, Schoenberg analyse par exemple un passage du *Quatuor à cordes* op. 51 n°2 de Brahms afin de montrer qu'à l'image de nombreuses autres pièces, tout se développe logiquement à partir d'une unique cellule :

> « l'Andante en la majeur est exclusivement construit sur des motifs dérivés de l'intervalle de seconde, indiqué par l'accolade *a*. Car *b* est le renversement de *a*, *c* est la somme *a* + *b*, *d* est un élément de *c*, *e* est obtenu par *b* + *b* (deux secondes descendantes, donnant une quarte) et *f* est une quarte ascendante, autrement dit l'intervalle renversé de *e*[568]. »

Ces deux *chemins*, qui sont bien, selon le titre donné par Webern à ses conférences des années 1930, ceux de la *composition à douze sons*, ne sont évidemment pas exclusifs aux compositeurs référés à leur endroit ; Schoenberg ne minimise ni l'importance du *Leitmotiv* wagnérien dans l'héritage beethovénien du travail motivique ni le fait que « Brahms fut un grand découvreur en matière d'harmonie[569] ». Au sujet des œuvres dans lesquelles la suprématie de la tonalité est alors remise ainsi en question :

> « Le sens de la logique, le sens de l'économie, la puissance d'invention qui ont su créer de telles mélodies, où tout coule de source, justifient l'admiration de tout musicien amoureux de son art, de tout musicien qui attend mieux de la musique qu'un peu de douceur et de beauté[570]. »

---

[567] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 163-164.

[568] Schoenberg A., « Brahms le progressiste », *Le Style et l'Idée*, p. 333.

[569] *Ibid.*, p. 309.

[570] *Ibid.*, p. 337.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Pourtant, nous l'avons vu, la rupture personnelle de Schoenberg avec l'harmonie tonale fut d'abord poursuivie d'une même intention concernant la structure thématique et motivique, c'est-à-dire avec ce qui sera précisément considéré plus tard comme le véritable fondement logique d'une pensée musicale. Puisque d'après la correspondance avec Busoni son impulsion revendiquait alors une « libération complète » vis-à-vis de toute emprise d'une conscience humaine et d'un *métier* de compositeur, il s'agissait également d' « En finir avec le "travail motivique"» et de s'en remettre exclusivement à un *sens de la forme* inné, autrement dit à la perspicacité naturelle de l'artiste de génie. De façon évidente, une telle posture évitait au compositeur de se confronter aux limites de la raison. Avec Schopenhauer en effet, celles-ci étaient bien reconnues en ce qui concerne l'expérience du monde sensible, mais, précisément pour cela, tout à fait ignorées relativement au domaine de l'art, plus particulièrement encore à celui de la musique, cette sphère de la connaissance qui nécessite de se détacher complètement des facultés de la raison pour s'en remettre entièrement à la contemplation. Considérant alors la question de la forme logique de la composition dans un contexte strictement atonal, le fait pour Schoenberg de souscrire au mythe du génie thaumaturge, de revendiquer à ce titre un accès immédiat aux Idées ainsi que la capacité de les exprimer à son tour par une reproduction adéquate, eut pour conséquence de substituer au principe harmonique, aux fonctions qu'assurait celui-ci sur la cohérence organique du tout, une autorité spirituelle indéterminée, voire vaguement divinisée – ce que figure bien le chœur en *Sprechgesang* de *La Main heureuse*. En ce sens, la dissolution du sentiment tonal put s'accomplir parce qu'elle s'accompagna d'abord d'un refus complet « de la cohérence et de la logique », quelles qu'elles soient, ce qui eut pour conséquence directe de rompre en même temps avec la forme même de la discursivité et, momentanément, d'éviter tout simplement la question des relations, pourtant inhérente à toute musique articulée.

D'origine suprasensible, irréductible à toute représentation, la vision reçue – *die Einfall* – puis reproduite immédiatement par les sons permet au compositeur d'envisager le processus de création à partir du tout, comme une *dé-composition* de l'unité originelle ; l'auditeur est donc engagé à s'en tenir exclusivement à l'intuition, à exclure la raison de son jugement. L'expérience esthétique cherche avant tout à

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

provoquer de la façon la plus intense ce pur sentiment du sublime, celui qui s'impose comme un choc et « fait ressentir à l'auditeur les mêmes émotions qui bouillonnaient au cœur du créateur, l'auditeur se trouvant à son tour embrasé de la même fièvre[571] ». On comprend donc que les œuvres composées à cette époque n'entendent pas se donner comme un ensemble de relations, *présentation* d'un contenu autre, mais bien être la *chose* même, dans toute l'unité *apriorique* que suppose une telle vision idéale. Les *Pièces pour piano* op. 19 comme les trois pièces inachevées de 1910 reflètent manifestement cette volonté, où chacun des mouvements se concentre en un instant unique, à la façon d'un aphorisme. Bien qu'elles soient plus étendues, les œuvres composées à l'été 1909[572] inaugurent certainement par leur facture cette recherche de l'unité de l'intuition, contemplative, qui refuse à l'entendement toute matière à *penser*. Dans un contexte où aucune identité ne s'affirme, privé d'une nécessaire dialectique du *même* et de l'*autre*, lorsque la continuité est elle-même le résultat de ruptures perpétuelles, incessantes, tout semble en effet concourir à tenir précisément en échec les opérations relatives à la *compréhension* musicale – mémorisation et reconnaissance –, ou selon le point de vue kantien, à une logique de conceptualisation : comparaison, réflexion et abstraction. Même dans *Erwartung*, où le texte chanté est plus susceptible de se référer à une succession articulée de situations, à une temporalité, la substance dramatique vise elle aussi à un resserrement extrême du propos, une condensation telle qu'il reste très difficile d'en isoler les moments en vue d'identifier une forme discursive. Il n'est certainement pas anodin que l'argument dramatique consiste justement selon les mots du compositeur à représenter « une unique seconde de la plus intense émotion[573] ». Significativement, l'apport que représente le *Traité d'harmonie* à une conception nouvelle des rapports entre les sons reste peu affirmé.

[571] SCHOENBERG A., « Gustav Maher », p. 350. C'est en ces termes que Schoenberg décrit ses premières impressions, lors d'une première audition de la *Deuxième Symphonie* de Mahler. Or, c'est justement là le jugement auquel il avoue n'avoir su se contenter sans que n'interfère un « examen objectif » fondé sur des « critères » relevant du sens commun. « Et ainsi oubliais-je, ajoute-t-il, ce qu'il y avait de plus important, à savoir que l'œuvre avait produit sur moi une impression jamais éprouvée auparavant et l'avait conquis malgré moi, comme par envoûtement. » (*Ibid.*)

[572] Pour rappel, il s'agit de la *Pièce pour piano* op. 11 n°3, de la *Pièce pour orchestre* op. 16 n°5 ainsi que du monodrame *Erwartung* op. 17.

[573] SCHOENBERG A., « Musique nouvelle : ma musique », *Le Style et l'idée*, p. 87.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Hormis quelques passages plutôt digressifs suggérant un possible dépassement à venir, l'ensemble est en effet délibérément ancré dans une pensée tonale de la relation musicale et refuse de s'en écarter :

> « Pour des raison maintes fois évoquées à divers endroits, je n'irai pas plus loin. Qu'il me soit toutefois permis d'ajouter que je ne crois pas qu'il faille actuellement attendre de l'enseignement de l'harmonie qu'il poursuive plus loin encore son évolution. La musique moderne, détentrice d'accords de six voix et plus, semble en effet se situer à un stade qui correspondrait au premier âge de la polyphonie. En conséquence, on devrait […] en arriver plutôt à un jugement sur la structure même des accords que sur leur fonction par rapport à des méthodes qui, constamment, *en réfèrent aux degrés*. Car il semblerait bien […] que nous nous acheminions vers une ère nouvelle de style polyphonique où, comme ce fut le cas au cours d'époques plus anciennes, les accords seront désormais le résultat de la conduite des voix et ne se justifieront plus que par le devenir mélodique[574] ! »

À partir de cette situation compositionnelle, à partir également de la pensée dont elle procède, le *retournement* que nous avons observé à travers les œuvres écrites au cours des années 1910 consiste alors en une prise de conscience progressive, étalée donc sur une décennie, de la nature synthétique d'une relation de sons dès lors que l'unité tonale est exclue du raisonnement, même lorsqu'il s'agit d'œuvres elles-mêmes tonales. Ce que nous avons évoqué comme une forme de *résignation* consiste bien en cette rupture idéologique avec l'esthétique de 1909 qui apparaît lorsque Schoenberg consent à la non-reproductibilité de la vision, ce qui traduit de façon évidente le sentiment d'une fuite des dieux ; éloignement irrémédiable du lieu intelligible, du monde des Idées. Invalidant alors la possibilité de voir dans les œuvres du génie – y compris les siennes – un dépassement de la condition moderne de la raison, le compositeur est naturellement amené à s'interroger sur ces relations devenues problématiques : puisqu'elles ne peuvent plus être justifiées ni par l'unité tonale ni par la conception purement idéale de la création qui maintenait malgré tout l'ensemble sous la forme d'un raisonnement analytique, comment justifier le caractère nécessaire et universel de la *com-position*, de ses jugements synthétiques, si tant est que l'œuvre musicale soit bien la détermination d'une pensée en sons ; inversement, en vertu de quoi l'expérience de celle-ci peut-elle permettre à un auditeur de connaître lui-même l'objet de cette pensée, qu'est-ce

[574] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 520. Nous soulignons.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qui garantit à l'intuition du phénomène sonore, subjective, la capacité de sauvegarder l'intelligibilité d'un *message* prophétique ?

Comme nous allons le voir au cours du chapitre suivant, ces questions sont bien posées par Schoenberg et c'est précisément dans le but d'y répondre qu'il développe sur une vingtaine d'années au moins – de *ZKIF* en 1917, voire même du *Traité d'harmonie* de 1911, au dernier *Gedanke* manuscrit, en 1936 – une pensée de la relation musicale qui s'accorde dans une certaine mesure au système kantien de la raison, ou qui semble tout au moins s'en inspirer très largement et témoigner par-là d'une véritable lecture, profonde, de la *Critique de la raison pure*. Alors, à partir de l'analogie que nous avons pu identifier dans les propos du compositeur entre les sons et la forme de la pensée en générale, nous poursuivons l'étude d'un kantisme schoenbergien afin de souligner, mais aussi, lorsque cela semble nécessaire, de compléter, voire même parfois de prolonger, ce qui peut apparaître dans la perspective du compositeur comme le fondement d'une théorie générale de la pensée musicale, du *penser* en musique. En effet, si cette partie de notre étude doit bien entendu se lire d'abord comme une analyse compréhensive de la conception proprement schoenbergienne de la nature de la relation des sons, il est néanmoins essentiel de rappeler encore que sa réflexion n'est en aucun cas restreinte à la musique atonale. Mais en revanche, bien qu'elle ne puisse pas non plus apparaître comme la justification théorique de la méthode dodécaphonique ou comme son programme idéologique, nous verrons aussi dans quelle mesure celle-ci répond en pratique à une pensée critique de la composition.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

3e Partie

Métaphysique de la composition musicale

La question posée par Schoenberg en 1934 dans l'article « Problème d'harmonie » – « qu'est-ce qui permet qu'un son puisse succéder à un autre, à un son initial ? Comment est-ce logiquement possible[575] ? » –, question que nous introduisions en début de premier chapitre, résume à elle seule le contexte de pensée qui s'est imposé dès 1912. Déjà préfigurée en 1917 dans *ZKIF*, sa formulation est analogue à bien des égards à celle qui constitue selon Kant la question même d'une métaphysique critique, à savoir : « Comment des jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles ? » ; autrement dit encore : comment est-il possible de rapporter deux choses l'une à l'autre en vue de produire une connaissance, alors que cette opération est nécessairement indépendante de l'expérience et que sa validité ne peut se déduire du principe de contradiction, à la manière d'un jugement analytique? Si le philosophe estime d'ailleurs que dans toute l'histoire de la pensée « il n'est jamais venu à l'esprit qu'il y eût là une question[576] », Schoenberg remarque également qu'il est le premier à s'interroger ainsi : « Tous les problèmes inimaginables et les plus tirés par les cheveux ont été étudiés, mais personne ne s'est jamais demandé : "Comment, après tout, puis-je relier deux sons l'un à l'autre[577] ?" » Or, pour l'un comme pour l'autre, la question ne porte pas sur la possibilité de cette forme de jugement, sur l'existence de telles relations. Qu'il y en ait, la chose est bien certaine, dit Kant, qui indique alors la mathématique pure et la science pure de la nature :

> « ces deux sciences, dit-il, contiennent des propositions qui sont universellement reconnues, les unes apodictiquement, certaines par la seule raison, les autres par le consentement universel que fait naître l'expérience et comme néanmoins indépendantes de l'expérience[578]. »

[575] SCHOENBERG A., « Problèmes d'harmonie », p. 209.
[576] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 277), p. 47.
[577] SCHOENBERG A., *art. cit.*
[578] KANT E., *op. cit.*, (Ak. IV, 275), p.43-44.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Il en est de même en musique : si les œuvres ne sont pas qu'un ensemble de sonorités plus ou moins attrayantes, c'est bien parce qu'elles aussi permettent de reconnaître la légitimité universelle d'une succession de propositions musicales sans pour autant que celle-ci soit entièrement tributaire de l'expérience. Ainsi, sans que Schoenberg ne remette aucunement en question le concept même de l'œuvre – plus particulièrement tel qu'il s'est imposé au XIXe siècle –, mais en soutenant plutôt que « le cœur doit être rapproché de la tête[579] », sa question se conforme dans une large mesure à celle de Kant et synthétise pour le domaine de la composition son approche critique.

Par conséquent, puisque le principe de celle-ci tient à l'impossibilité d'accéder aux choses en soi, d'intuitionner les objets tels qu'ils sont en eux-mêmes, l'investigation est double : elle porte d'une part sur le *comment* de l'œuvre d'art, de la capacité donnée à l'acte créateur de déterminer une pensée universelle dans la forme particulière de ces relations de sons, et d'autre part, sur la possibilité inverse d'entreprendre à partir de l'expérience phénoménale d'une succession de sons particulière une intellection du principe universel de leur relation. Or, si selon Kant il faut envisager la raison humaine comme une faculté qui, malgré les limites imposées à l'intuition, aspire uniquement à une extension de ses connaissances, jusqu'à « l'Idée d'un tout de la connaissance par principes en général[580] », c'est aussi ce que semble réaliser le compositeur à partir du moment où il entreprend un traité de la relation musicale qui doit justement permettre d'établir le fondement logique, voire *onto-logique*, de l'œuvre musicale. Dans ses *Prolégomènes à toute métaphysique future*, le philosophe montre alors qu'une enquête générale portant sur la possibilité des jugements synthétiques *a priori* peut être déclinée en plusieurs paliers successifs, c'est-à-dire en partant des domaines spécifiques où ces jugements sont clairement établis, en l'occurrence les mathématiques pures et la science pure de la nature, afin d'en découvrir le principe et élaborer à partir de là une critique générale de la connaissance par raison pure qui détermine « son étendue et ses limites[581] ». Puisque nous avons montré dans le chapitre précédent ce qui permet au compositeur

[579] BALZAC H., *Séraphita*, cité par : SCHOENBERG A., « Le cœur et la tête en musique », *Le Style et l'idée*, p. 60.
[580] KANT E., *op. cit.*, (Ak. IV, 349), p. 159.
[581] *Ibid.*, (Ak. IV, 276), p. 45.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

d'affirmer que « fondamentalement, l'esprit humain n'est capable que d'une seul manière de penser[582] », il ne paraît pas inconséquent d'articuler la question de la relation des sons de manière correspondante. En effet, malgré la disparité évidente des domaines de leurs travaux ainsi que de leur contexte historique respectif, il est étonnant de constater que les éléments de réponse suggérés par Schoenberg impliquent chacun des moments de la progression proposée par le philosophe et permettent de les adapter à une théorie de la composition. Surtout, nous le savons, le problème posé par les sons conduit également le compositeur à une approche qui entend procéder par « principe en général », c'est-à-dire à élaborer un concept d'idée musicale permettant de penser la relation musicale par *raison pure*, d'en développer en ce sens une connaissance méta-physique. Par conséquent, si pour le philosophe « La solution de ce problème a pour enjeu le maintien ou la chute de la métaphysique, donc toute son existence[583] », on peut considérer que de son équivalent pour les sons dépend l'existence de ce qu'il convient d'appeler l'idée musicale.

Cependant, si l'analyse transcendantale du système de la raison éclaire de façon tout à fait saisissante le fondement de la recherche affiliée à la question de la relation des sons, bien que Schoenberg n'en reprenne évidemment pas lui-même les développements transcendantaux, on ne saurait trop se garder de considérer son assimilation de certains des principes kantiens comme une finalité ; sa réflexion perd évidemment tout son intérêt et son originalité dès lors que l'on n'y cherche que l'exercice – nécessairement lacunaire – d'une philosophie pure appliquée aux sons. Que ce soit sous la forme d'un projet spéculatif de *Kompositionslehre* ou d'un traité de présentation de l'idée musicale, on rappelle alors que toute son entreprise réflexive tient à démontrer la possibilité de la *création* en sons et à déduire de ses exigences un modèle universel de la pensée en musique. Si le modèle kantien doit donc nous permettre ici encore de rendre manifeste la cohérence qui gouverne l'ensemble de la réflexion menée par Schoenberg sur la logique de la relation au travers de notes seulement esquissées et souvent fragmentaires, d'en retirer ainsi rigoureusement les conséquences autorisant à penser l'œuvre musicale à partir du

[582] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [219], p. 103.
[583] KANT. E., *op. cit.*, (Ak. IV, 276), p. 46.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

principe de la succession des sons, il s'agit surtout de circonscrire par-là une certaine poétique moderne de la composition musicale, celle que révèle cette approche rationnelle des conditions de la connaissance et de la pensée artistique, de l'œuvre, celle que construit par conséquent l'entreprise à la fois théorique et critique du compositeur à l'époque de l'entre-deux guerres.

Or, c'est bien à ce titre justement que la démonstration d'un kantisme schoenbergien s'avère significative. Comme on l'a vu en effet, si la sensibilité fondamentale du compositeur pour une critique de la raison reflète surtout l'une des grandes tendances intellectuelles du siècle romantique, particulièrement dans le domaine de l'esthétique, sa détermination à étendre cette même critique aux œuvres de l'art plutôt que de voir en elles un régime d'exception constitue certainement l'aspect élémentaire de son *retournement*. Mais c'est à un degré plus prononcé encore que celui-ci s'affirme véritablement et s'accomplit de façon décisive, lorsque la critique devient elle-même le principe central d'un usage renouvelé de la raison. C'est en ce sens précis que la résignation diffère du renoncement, qu'elle le refuse, en poursuivant au nom même de ce dont elle se détourne une conception proprement humaine du pouvoir de penser. Elle s'établit donc là comme un *idéalisme critique*, celui que revendique justement le philosophe pour libérer la raison de l'empirisme sceptique, certes, mais aussi pour distinguer son entreprise de deux autres formes d'idéalisme : un idéalisme dit *rêveur*, qui « transforme les simples représentations en choses », c'est-à-dire qui prend les Idées pour des êtres suprasensibles réels ; et un idéalisme *visionnaire*, lequel, à l'inverse, « transforme en simples représentations les choses réelles », n'accorde donc aucune réalité au monde phénoménal[584].

La progression que nous nous proposons de suivre ici à partir de la question de la raison pure vise essentiellement à la compréhension de l'expression schoenbergienne de *présentation de l'idée musicale*, laquelle retire toute sa valeur – *régulatrice* – du rapprochement de la logique et de l'esthétique. Mais alors même que ce dernier domaine se trouve séparé chez Kant de la connaissance scientifique, que les idées de l'art – les *idées esthétiques* – sont attribuées à l'imagination créatrice

[584] *Ibid.*, (Ak. IV , 293-294), p. 73.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

et non à la raison, la façon dont la critique dicte au compositeur sa conception de la *pensée musicale* laisse apparaître de son point de vue une véritable ambiguïté en ce qui concerne la qualité ontique des œuvres, la nature de la connaissance qui s'offre à l'expérience à travers elles. Déjà révélée par le premier romantisme allemand, peut-être est-ce alors dans la reprise de cette problématique que se dégage au mieux la signification proprement poétique de la résignation schoenbergienne, que s'affirme le régime spécifique de sa modernité.

Nous organisons alors l'ensemble de cette partie en trois chapitres. Comme annoncé ci-dessus, les deux premiers développent la question de la relation en suivant la démarche adoptée par Kant dans ses *Prolégomènes*. Sans bien sûr nous limiter aucunement au contenu de cet opuscule, nous envisageons d'abord la façon dont les sciences pures peuvent servir de modèle pour ce qui est de la pensée *en* sons aussi bien que de la pensée *sur* les sons ; cela nous permettra notamment d'expliciter la façon dont Schoenberg semble envisager la forme logique de la pensée purement musicale, et concevoir la temporalité selon laquelle se représente le tout de l'expérience. Nous serons alors conduits pour le chapitre suivant à la question d'une science métaphysique, cette science dont les objets sont les Idées. En nous appuyant alors sur ce qui réfère chez Schoenberg à un au-delà de l'expérience – dans son activité théorique et compositionnelle –, nous verrons notamment que la construction du concept de l'idée musicale et l'élaboration de la méthode dodécaphonique résultent d'une transformation de son idée de l'idéal en musique. Enfin, dans la mesure où sa *présentation* en appelle autant à la raison qu'à l'imagination, il s'agira dans un dernier chapitre de saisir la façon dont la poétique schoenbergienne articule ces deux facultés, dont elle pense le rapport de l'universel et du particulier, leur nouage dans l'unicité de l'œuvre musicale.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°6

Musique pure comme science, science pure de la musique

Le concept de *pur* employé par le philosophe afin de situer son propos hors des sciences empiriques et de restreindre par conséquent la question de la connaissance à une forme de pensée tout à fait indépendante de l'expérience semble remarquablement approprié à la musique, coïncide même avec le développement historique d'une musique instrumentale *pure* depuis la fin du XVIIIe siècle. Comme il a déjà été remarqué[585], l'année de la première édition de la *Critique de la raison pure* – 1781 – est celle-là même qui voit naître les six *Quatuors à cordes* op. 33 de Haydn, composés selon ses propres dires « d'un genre tout à fait nouveau et particulier[586] ». Comme le note Charles Rosen, on peut en effet y lire « l'acte de naissance du contrepoint classique », c'est-à-dire une gestion renouvelée du rapport entre les voix qui, plutôt que leur indépendance, cherche un assouplissement du passage entre mélodie et accompagnement et s'appuie pour cela sur une conception plus organique, et plus dense également, du travail motivique[587]. Ainsi engagé par l'aîné de l'école viennoise – Mozart lui répondra explicitement quelques années plus tard –, ce bouleversement de la technique compositionnelle favorise nettement l'avènement d'un nouveau paradigme, celui – romantique – de la musique comme *langage* pur et autonome. Lorsqu'apparaît l'expression de « logique » musicale, chez Herder dès 1769, puis Forkel quelques années plus tard, on l'identifie d'abord au contrôle harmonique de l'invention, laquelle reste quant à elle essentiellement mélodique ; si la considération dont la logique en musique fait alors l'objet se conforme dans une large mesure aux termes de la polémique Rameau-Rousseau, elle reste en tout cas parfaitement secondaire dans ce contexte de l'*Empfindsamkeit* où prédomine surtout la représentation mélodique de sentiments et de caractères

[585] Voir par exemple : DECARSIN F., *La modernité en question*, Paris, L'Harmattan, 2010.

[586] Lettre de Haydn à l'abbé Robert Schlecht, du 3 décembre 1781, citée dans : VIGNAL M. *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988, p. 248.

[587] ROSEN C., *Le style classique*, *op. cit.*, p. 147 (cf. annexe n°10).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

moraux[588]. Or, dès lors que l'harmonie, dynamisée par la centralisation du principe de tension-détente, s'associe au développement contrasté des thèmes et des motifs, que ces procédés concourent ensemble à la dramatisation de la forme – ce qui est proprement l'invention du classicisme viennois –, on assiste à une autonomisation nouvelle du discours musical où prédomine l'exploitation de ses propres ressources, une logique élargie à l'ensemble des relations entre les sons. L'hégémonie formelle du type *allegro* de sonate et son influence jusque dans l'opéra, notamment chez Mozart, est tout à fait significative d'une conception nouvelle de la composition, indépendante de contenus extra-musicaux et souveraine vis-à-vis de la présence facultative d'un texte, d'un programme ou d'un simple argument.

À la suite de Tieck et Wackenroder, prenant acte de l'affranchissement de la musique à l'égard des mots ou de sentiments référencés[589], Friedrich Schlegel demande dans un célèbre fragment de l'*Athenaeum* : « La musique instrumentale pure n'a-t-elle pas à élaborer elle-même son texte ? et le thème n'y est-il pas développé, confirmé, varié et contrasté comme l'est l'objet de la méditation dans une série d'idées philosophiques ?[590] » On peut se demander si Schoenberg ne s'en est pas souvenu – inconsciemment – lorsqu'il estime à son tour que « Les idées musicales sont des combinaisons de sons, de rythmes et d'harmonies, qui requièrent le même traitement que les thèses d'un sujet philosophique ». Il poursuit ainsi :

> « Elles posent une question, elles définissent un problème, auquel le cours de la pièce doit répondre, qu'il doit résoudre, développer. Il doit être réalisé à travers de nombreuses situations contradictoires, il doit être développé en

[588] Voir à ce sujet : DAHLHAUS C., *L'Idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 93-103. En 1788 encore, Johann Nicolaus Forkel écrit ainsi que « Le langage est le vêtement des pensées, comme la mélodie est le vêtement de l'harmonie. On peut définir sous cet angle l'harmonie comme une logique de la musique, puisqu'elle entretient avec la mélodie à peu près le même rapport que la logique avec l'expression dans le langage ; elle corrige et détermine une phrase mélodique de telle manière que celle-ci paraît devenir une vérité réelle pour le sentiment. » (*Ibid.*, p. 94-95.) Les citations suivantes de Tieck et Schlegel sont également rapportées par Dahlhaus.

[589] « N'est-il pas à présent indifférent qu'il [l'homme] pense à l'aide de sons émis par des instruments ou avec ce que l'on appelle des pensées ? » (TIECK L., « Les Sons », *Fantaisies sur l'art*, *op. cit.*, p. 252.)

[590] SCHLEGEL F., *Fragments* de l'*Athenaeum*, n°444, publié dans : LACOUE-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire, op. cit.,* p. 176.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> tirant les conséquences de ce qu'il postule, il doit être vérifié en plusieurs cas et tout cela doit mener à une conclusion, un *pronunciamento*[591]. »

Manifestement, c'est à un degré particulièrement prononcé qu'il souscrit à l'idée romantique de la musique comme un langage à part entière, c'est-à-dire doté d'une logique exclusive et conséquente ; sa double filiation à Brahms et Wagner s'accorde manifestement à cette conception qui soutient dès ses grandes œuvres tonales un réseau extrêmement dense de relations tout à la fois contrapuntiques, harmoniques et motiviques, sans aucune distinction à ce niveau entre les formes pures ou programmatiques. Cependant, on l'a vu, si sa formulation de la question sur la relation des sons peut être rapportée à celle du jugement synthétique *a priori*, c'est aussi et surtout parce qu'à la différence des romantiques sa conception du langage des sons n'admet aucune forme de suprématie vis-à-vis des concepts, plutôt une simple équivalence, une analogie. Par conséquent, en ce sens où la musique est apparentée à une sorte de *philosophie pure* – et pour Schoenberg il s'agit là d'une conviction à prendre très au sérieux –, la scientificité à laquelle prétend une telle pensée ne peut être établie qu'à l'issue d'un examen critique.

Comme le suggère alors le titre donné à ce chapitre, nous développons les éléments de réponse apportés par le compositeur à la question de la relation des sons en adaptant à notre propos la démarche suivie par Kant dans les *Prolégomènes*, c'est-à-dire en décomposant en deux moments préliminaires les conditions qui permettent à Schoenberg d'affirmer l'existence d'une véritable pensée en musique et d'en esquisser une compréhension, celle d'après laquelle il est conduit à un concept normatif d'*idée musicale*. L'analyse kantienne des mathématiques nous permettra d'abord d'interroger la possibilité pour la composition musicale d'être envisagée comme une science *pure*, ce qui nécessite notamment qu'elle puisse *construire a priori* ses objets, ses synthèses. Or, si cela doit aussi signifier un déploiement de la nature et de ses principes dans la liaison des sons, nous verrons ensuite en quel sens

[591] SCHOENBERG A., manuscrit T67.02/2474, p. 3-4. Ce manuscrit est non daté, mais les quelques fautes de langue et formulations douteuses, en anglais, peuvent néanmoins suggérer qu'il s'agit d'une note prise rapidement dans les années 1930. [« *Musical ideas are such combinations of tones, rhythms and harmonies, which require a treatment like the main theses of a philosophical* [espace laissé blanc] *subject. It arises a question, puts up a problem, which in the course of the piece has to be answered* [,] *resolved, carried through. It has to be carried through many contradictionary situation, it has to be developed by drawing consequences from what it postulates, in has to be checked in many cases and all this might lead to a conclusion, a* pronunciamento*.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

la justification par le philosophe de la possibilité d'une science pure de la nature permet à Schoenberg de penser *a priori* la pensée musicale elle-même. Toutefois, parce que se joue certainement là tout le fondement logique de sa théorie de la composition musicale, la complexité de la question nécessite que ce second moment soit lui-même approfondi par un point supplémentaire. Ce troisième moment du chapitre permettra alors de déduire certaines conséquences des éléments de réponse apportés par le compositeur en ce qui concerne la fonction *schématique* de la représentation musicale, c'est-à-dire sur la façon dont la forme même de la relation des sons, de la pensée en musique, implique une conception critique de la temporalité de l'expérience. À ce titre, nous observerons également l'influence qu'une telle entreprise réflexive a pu exercer sur l'évolution même de la pensée schoenbergienne de la musique, et par conséquent sur la tournure prise par sa poétique de la résignation entre *ZKIF* et *The Musical Idea*.

6.1 – La construction des concepts et l'intuition *a priori*

« Comment la mathématique pure est-elle possible ?[592] » Cette question qui inaugure chez Kant la démarche poursuivie dans les *Prolégomènes* peut être rapportée à un premier niveau de l'interrogation de Schoenberg sur la relation des sons, formulé ainsi : *comment la musique pure est-elle possible ?* Rappelons d'abord que la science apparaît à plusieurs reprises dans ses écrits comme un domaine apparenté à la composition musicale, ce qui sous-entend bien de sa part l'idée selon laquelle celle-ci relèverait aussi du champ de la connaissance. Le compositeur s'en tient le plus souvent à une acception très générale de la science mais il est parfois plus spécifiquement question des mathématiques. Nous l'avons vu déjà dans les premiers *Gedanke* manuscrits du début des années 1920 ainsi que dans l'article « Le contrepoint linéaire » de 1931, et c'est encore le cas en 1936 en ouverture d'un essai intitulé « Principes de Construction » intégré aux dernières pages rédigées de *The Musical Idea*[593]. Or, s'il n'indique jamais expressément ce qui constitue leur point

[592] Question titre de la « Première partie de la question transcendantale capitale » (KANT E., *op. cit.*, (Ak. IV, 280), p. 53.)

[593] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, « *Principles of Construction* », [219-227], p. 102-108.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

commun, c'est avant tout par leur rapport à l'égard de la logique que ces disciplines sont différenciées : « Si la construction [*der Aufbau*] d'une composition musicale consistait simplement à suivre les exigences de la logique, comme en science, alors ce ne serait précisément pas de l'art, mais de la science[594]. » Comme on le voit ici, outre ce qui les distingue de ce point de vue, une stricte dépendance ou une certaine latitude – nous y reviendrons au chapitre suivant –, la mise en œuvre d'une *logique* au fondement de la démarche créatrice implique pour Schoenberg une évidente affinité entre la science et la musique, voire entre la science et l'art, une quasi-identité qui repose donc sur le fait que dans un cas comme dans l'autre il est bien question de présenter une pensée.

En adoptant le ton sobre d'une description technique, pragmatique, les premières lignes du *Gedanke* manuscrit T37.06/143 tentent de résumer en quelques propositions les conditions qui permettent de concevoir une idée. Si La pensée musicale y est envisagée selon une stricte analogie avec la pensée en général, car dans tous les cas une idée tient d'abord à « l'établissement de relations [*Beziehungen*] entre des choses, des concepts », Schoenberg considère alors que l'idée musicale, pour sa part, « ne peut être qu'une relation musicale », une relation qui n'est « établie qu'entre des sons[595] », ce qui exclut ainsi toute incidence extérieure sur le champ en question. Même s'il ne semble pas en avoir pris conscience, le fait de passer de la sorte des sons aux concepts – ce que nous avons déjà observé précédemment – appelle une précision qui n'est pas négligeable dans le contexte d'une discussion relative à la *pureté* de la musique et à sa logique. Car en effet, si sa formulation de la question de la relation évoque bien la simple succession de deux sons, il est certain qu'un son individuel ne peut pas être déjà considéré comme un concept – mais pas plus d'ailleurs comme l'équivalent d'une simple lettre pour un système alphabétique. Or, selon Kant, philosophie et mathématique se distinguent justement à ce sujet : si la première est appelée « connaissance rationnelle par concepts », parce que ses raisonnements se fondent sur le concept

[594] *Ibid.*, [217], p. 102.

[595] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/143, p. 1. [« *Wenn man als Gedanken bezeichnen kann: die Herstellung von Beziehungen zwischen Dingen, Begriffen u. dgl. (als auch zwischen Gedanken), so ist beim musikalischen Gedanken eine solche Beziehung nur zwischen Tönen herstellbar und es kann nur eine musikalische Beziehung sein*. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

déjà formé, la seconde est considérée comme une « connaissance rationnelle par construction des concepts [*Construction der Begriffe*][596] ». Comme l'explique alors le philosophe, « *construire* un concept signifie le présenter [*darstellen*] *a priori* dans l'intuition qui lui correspond », c'est-à-dire trouver pour une « représentation en générale[597] », intellectuelle, une autre représentation dans les formes pures de la sensibilité : l'espace et le temps, soit les sens externe et interne, ce que les mathématiques ont précisément pour but de penser[598]. Voilà donc ce qui permet de justifier que Schoenberg considère lui aussi dans le *Gedanke* manuscrit qu'une idée peut être pensée tout d'abord comme un ensemble de « représentations » [*Vorstellungen*], voire même seulement comme leur « sentiment », sentiment d' « espace – et de timbre [*Klang*] », de « complexes dynamiques » ou « rythmiques »[599], sans pour autant faillir aux exigences d'une musique pure car c'est néanmoins à partir du simple son que procède la *construction* de ses concepts, une construction purement musicale.

S'il est bien compréhensible que Schoenberg ne se soit pas employé de lui-même à différencier ces deux genres de connaissance par concept, tout l'ensemble de son raisonnement suppose néanmoins cette nuance car elle permet justement d'expliquer comment un véritable jugement déterminant peut être en même temps synthétique et *a priori*. Comme le signale Kant en effet, si tout jugement de synthèse nécessite un *troisième terme* afin que se puisse lier sous celui-ci la relation de deux éléments, seule l'expérience est susceptible de remplir ce rôle dans le cas de la philosophie car il n'y a qu'une intuition empirique, donc *a posteriori*, qui autorise à adjoindre à un concept donné, déjà construit, une détermination qu'il n'implique pas

[596] KANT E, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, (A713 / B741), p. 604.

[597] *Ibid.*

[598] Comme il le précise ailleurs : « La géométrie a pour fondement l'intuition pure de l'espace. L'arithmétique se forme ses concepts de nombre par additions successives des unités dans le temps, et la mécanique pure ne peut former ses concepts du mouvement qu'en recourant à la représentation du temps. Or ces deux représentations [espace et temps] sont de simples intuitions ; car si des intuitions des corps et de leurs changements (mouvements) on met de côté tout ce qui est empirique, ce qui relève de la sensation, il reste encore l'espace et le temps, qui par conséquent sont des intuitions pures. » (*Prolégomènes*, (Ak. IV, 283), p. 57)

[599] SCHOENBERG A., *op. cit.* [« *Wie man einen Gedanken nicht unbedingt in Worten* denken *muss sondern es auch in Komplexen, Vorstellungen, ja vielleicht sogar in Gefühlen davon tun kann, so muss ein musikalischer Gedanke nicht unbedingt in Tönen gedacht werden, sondern kann in Raum und Klang – in dynamischen Komplexen –, in rythmischen, ja in vielleicht sonstigen Gefühlen* konzipiert *werden.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

de lui-même. Or, en tirant parti de la révolution copernicienne, en considérant donc la structure de la sensibilité comme la forme pure et *a priori* de toute expérience possible, l'*intuition a priori* permet justement à l'esprit de se représenter intérieurement un concept *in concreto*, donc de « précéder la *réalité* de l'objet et d'avoir lieu comme connaissance *a priori*[600] ». De façon analogue, dès lors que les *complexes* ou les divers *sentiments* évoqués par Schoenberg à l'origine d'une idée sont présentés *par les sons*, c'est-à-dire *construits* dans une pure combinaison de temps et d'espace, comme un ensemble parfaitement *a priori* de rapports et de mesures, ils ne diffèrent plus alors d'une figure mathématique, celle qu'imagine ou que dessine le géomètre dans les formes pures de la sensibilité afin de déterminer les propriétés caractéristiques de son concept – par exemple un triangle –, une figure tout à la fois *a priori* et objectivée. Ainsi, à la différence du philosophe, qui ne peut réfléchir qu'à partir de définitions, lesquelles n'offrent aucun moyen de *sortir* du concept mais tout au plus de développer analytiquement son contenu, le compositeur est comme le géomètre, libre quant à lui de penser son objet par toutes sortes d'opérations – purement géométriques ou purement musicales – qui s'ajoutent à celui-ci. Le concept représenté se voit ainsi augmenté de nouveaux attributs, confronté à d'autres concepts, enrichi en tous cas de nouvelles propositions qui permettent de le penser. La composition admet par conséquent ce fait éprouvé en mathématiques, à savoir que « des propositions sont possibles et valables, qui ne concernent que cette forme de l'intuition sensible[601]. »

Si la question du jugement synthétique *a priori* semble donc déjà résolue pour la composition, sur le modèle des mathématiques, on peut rappeler néanmoins que de telles propositions ne sont encore que des formes *pures* de l'intuition, celles au moyen desquelles les objets *a priori* de la pensée sont seulement susceptibles d'être déterminés dans une expérience possible. Aussi peut-on préciser à partir de là ce qu'il convient d'entendre par l'emploi schoenbergien d'un concept de son – celui de la *relation des sons* –, élémentaire pour sa conception critique de la composition musicale. Comme il l'écrit encore dans ce même *Gedanke* manuscrit, quel que soit la nature du sentiment ou de la représentation servant subjectivement de germe à une

[600] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 282), p. 56.
[601] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

idée, son expression s'offre nécessairement « par le langage et obéit à ses conditions, ainsi qu'aux lois universelles de notre pensée ». L'expression d'une idée musicale s'effectue donc « par les sons, dont elle suit les conditions à sa façon », mais surtout, « en tant qu'idée elle s'accorde également de façon appropriée aux lois de notre pensée[602] ». Si la *construction* est en ce sens le résultat d'une double épreuve, on peut rappeler d'abord que ces *lois* de notre pensée ne diffèrent pas de ce qu'il convient d'appeler la nature, selon le principe copernicien que l'on a vu constitutif de la réflexion schoenbergienne. Comme le résume en effet Dahlhaus :

> « La nature en tant que source de la musique, l'histoire en tant que déploiement, le génie en tant qu'exécutant de ce qui est ébauché dans la nature, et le chef-d'œuvre en tant que résultat forment, dans la pensée de Schoenberg, un tout dont les divers éléments sont indissociables[603]. »

Pour autant, l'assimilation des sons à un simple langage est tout à fait conforme à l'enseignement kantien qui prend justement soin d'expliquer que ces *formes* ne doivent pas être considérées comme les choses en soi ou une présentation immédiate de la nature elle-même, mais qu'il s'agit seulement là de la condition formelle sous laquelle des *objets des sens* peuvent nous être donnés ; comme le rappelle le philosophe, la forme pure de l'intuition – donc le son, au sens du ton individuel – n'est que la « propriété essentielle de notre sensibilité », c'est-à-dire seulement le « principe de la possibilité de tous les phénomènes[604] », de toutes nos représentations. Par conséquent, même doté d'une faculté *géniale*, un compositeur n'accède pas à l'Être même ni n'en reproduit la vision dans l'intuition, il se définit plutôt ici comme un simple penseur dont l'idée initiale, une *Einfall*, permet d'objectiver la nature, les lois universelles de l'expérience, dans un concept particulier construit par les sons, forme pure de tout phénomène musical possible.

Par conséquent, comme en témoigne l'intérêt quasi exclusif des travaux théoriques de Schoenberg dans les années 1920 pour la *logique* de présentation, un tel paradigme de la composition musicale comme science pure et du son comme

---

[602] SCHOENBERG A., *op. cit.* [« *Erfolgt jedoch der* Ausdruck *des Gedankens durch die Sprache und folgt deren Bedindungen, sowie den allgemeinen Gesetzen unseres Denkens, so erfolgt der Ausdruck des musikalischen Gedankens nur auf eine Art: durch Töne, deren Bedingungen er auf seine Art gehorcht; als Gedanke entspricht auch er in ihm angemessener Weise den Gesetzen unseres Denkens*. »]

[603] DAHLHAUS C., « La poétique musicale de Schoenberg », *art. cit.*, p. 167-168.

[604] KANT E., *op. cit.*, (Ak. IV, 287-288), p. 64-65.

langage implique un traitement particulièrement rigoriste du matériau, étranger par exemple à tout procédé musical relevant d'une rhétorique de l'*effet*. Quelle que soit la nature de celui-ci – représentation des sentiments, recherche du frisson, virtuosité, évocation exotique de temps ou de lieu, etc. – les sons seraient dans ce cas employés au service seulement des conséquences *affectives* de la sensibilité pour la réflexion du sujet, et ce d'après une connaissance nécessairement empirique et contingente, plutôt que de déterminer les conséquences nécessaires et universelles d'une pensée *a priori* dans la forme d'une expérience possible. Bien entendu cela n'empêche pas que la réalisation phénoménale d'une pensée purement musicale puisse par ailleurs entraîner chez l'auditeur de telles impressions des sens, de façon secondaire ou seulement passive. De même, il est également légitime d'écarter d'une telle perspective, scientifique, l'exploitation compositionnelle de données sonores qui ne peuvent être intuitionnées qu'*a posteriori*, c'est-à-dire un maniement de phénomènes empiriques, comme c'est par exemple le cas d'une « mélodie de timbres ». Puisque l'instrument est le résultat contingent dans une très large mesure de l'histoire de la musique et de la société, il est évident que son timbre ne peut être pensé qu'à partir de l'expérience, qu'il ne saurait donc être l'objet d'une *construction*. Pourtant, si l'on peut rappeler que l'idée de *Klangfarbenmelodie*, une succession de couleurs dont le rapport montre « une logique en tout point équivalente à celle qui suffit à notre plaisir dans une simple mélodie de hauteurs », ne fut jamais postulée par Schoenberg qu'à titre d'hypothèse – une « fantaisie futuriste » – en conclusion du *Traité d'harmonie*[605], il est vrai que les œuvres

[605] Schoenberg A., *Traité d'harmonie*, *op. cit.*, p. 563. Aussi étonnante cette idée a-t-elle pu paraître en son temps, il s'agit bien d'une intuition fondée puisque l'informatique musicale a justement permis la *construction* entièrement *a priori* de sons, à partir de leur courbe sinusoïdale. Comme l'écrivait alors Stockhausen à propos de son *Étude 1* pour sons électroniques : « Ces sons sinusoïdaux furent donc les premiers éléments qui permirent de procéder, au sens propre du terme, à la composition de différents spectres en accord avec les exigences structurelles d'une composition donnée. Il en découle que chaque son est le résultat d'un acte compositionnel. » (STOCKAHUSEN K., « *Studie 1*, Note de programme », consultable à l'adresse suivante : http://brahms.ircam.fr/works/work/12155/#program [21/09/17].) De façon peut-être plus manifeste, on peut considérer qu'*Artikulation* de Ligeti réalise de ce point de vue l'idée d'une logique du timbre. Toutefois, en tirant notamment parti des outils informatiques d'analyse du signal sonore, c'est peut-être la musique dite *spectrale* qui est parvenue au plus près de ses exigences à la fois compositionnelles et instrumentales. Une œuvre comme le cycle des *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey procède ainsi à de véritables *constructions* de timbres, *a priori* parce qu'ils ne résultent justement pas de la sonorité particulière et empirique des

orchestrales de la première période atonale montrent un emploi du timbre souvent étendu au-delà des pratiques standard de l'orchestration de l'époque, et par moments de véritables associations et variations de couleurs qui semblent s'émanciper de leur assujettissement à la phraséologie ou à une distribution utilitaire des plans orchestraux. Or, dans la première partie de notre exposé nous avons justement identifié cette pratique à une extension du domaine sonore vers les *moyens de la scène*. Il s'agissait à ce titre d'une stratégie de *représentation,* celle-ci ne devant pas être confondue avec la *présentation* de l'idée musicale, c'est-à-dire avec la pensée en tant que telle, bien qu'elle puisse néanmoins s'y adjoindre, à l'image d'un poème dans une œuvre lyrique ou d'une action dramatique dans le cas d'une musique de scène.

Néanmoins, contre l'idée selon laquelle il y aurait là une conception particulièrement simplificatrice du son évacuant toute la richesse de sa complexité phénoménale, notons bien que Schoenberg se refuse justement à

> « admettre sans réserve la différence que l'on a coutume d'établir entre couleur sonore (timbre) et hauteur sonore. C'est en effet par sa couleur sonore – dont une dimension est la hauteur – que le son se signale. La couleur du son est donc le grand territoire dont une région est constituée par la hauteur de son. Cette dernière n'est rien d'autre que la couleur du son mesurée dans une direction[606]. »

Par conséquent, si « toute notation est déjà, en soi, transcription[607] », comme il l'écrivait à Busoni dès 1909, à l'inverse les *sons* disposés sur celle-ci ne sont encore aucunement des sons, seulement une organisation des deux formes interne et externe de la sensibilité musicale. C'est donc une réduction du son aux seuls paramètres véritablement pris en charge par l'écriture musicale, ceux qui constituent la base de sa grammaire, le solfège, et assurent l'identité de la représentation dans la diversité infinie de l'expérience phénoménale. Tout objet sensible qui se conforme à ces « conditions universelles de la construction […] doit être pensé comme universellement déterminé[608] », c'est-à-dire porteur de ces mêmes propriétés

---

instruments, de leur succession, mais plutôt des superpositions harmoniques pensées selon l'idée spectrale d'une composition *pure*.

[606] *Ibid.*, p. 562.

[607] Lettre du 24 août 1909, publiée dans :*Correspondances*, *textes*, *op. cit.*, p. 41.

[608] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A714/B742), p. 604.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

universelles. Avec la collaboration du compositeur et l'héritage des traditions – quoique cela diffère nettement dans des cas aussi variés que ceux d'une fugue de Bach, d'un opéra italien, d'un nocturne de Chopin, ou encore d'un quatuor de Ferneyhough –, c'est bien sûr au musicien qu'il revient d'abord de l'interpréter, de *retranscrire* dans le véritable son la forme pure de ses relations en mobilisant pour cela les ressources de la matière, du *sens-ible*. Phraser le langage, timbrer le son, c'est aussi réunir les conditions nécessaires pour que l'expérience d'un objet pensé *a priori* soit réelle et non plus seulement *possible*. On peut d'ailleurs considérer que c'est bien là ce que font les phénomènes de la nature qui, s'ils « concordent de manière nécessaire et parfaitement exacte avec les propositions du géomètre[609] », se singularisent nettement dans leur existence concrète. Il ne s'agit donc aucunement de restreindre le domaine sonore, mais plutôt d'établir une ligne de partage entre les catégories *logiques* de l'écriture et l'ensemble des déterminations sensibles qui participent du phénomène musical empirique. Bien sûr, rien ne garantit encore la pertinence du raisonnement, son intérêt propre, mais de même que le dit Kant pour les mathématiques, les intuitions *a priori* « rendent *possible* ses propositions synthétiques dont la valeur est apodictique[610] ».

6.2 – La relation harmonique

L'analogie avec l'analyse kantienne des mathématiques pures, notamment de la géométrie, nous permet ainsi de resserrer ici la question de la musique pure à une logique de *com-position*. Cependant, rien ne permet encore d'affirmer qu'une relation de sons soit liée de quelque manière à une connaissance, que la nécessité de sa *construction* eu égard aux « lois de notre pensée » soit bien celle d'une validité objective vis-à-vis de la nature. En effet, si nous voyons comment des propositions peuvent être à la fois synthétiques et *a priori*, il n'y a encore rien dans ces pures intuitions d'espace et de temps qui contienne plus que la forme de simples phénomènes sonores possibles. Schopenhauer ne dirait pas autre chose, condamnant les sciences pour cette raison même qu'elles ne s'appliquent selon lui

[609] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 287), p. 63.
[610] *Ibid.*, (Ak. IV, 285) p. 60.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qu'à la forme de la sensibilité – ce qu'il appelle la *causalité* – sans jamais atteindre sa véritable origine. Vis-à-vis de la question générale de la relation des sons, une deuxième interrogation fait donc immédiatement suite à la première, analogue à la « deuxième partie de la question transcendantale capitale » posée par Kant dans les *Prolégomènes* : « Comment la science pure de la nature est-elle possible ?[611] ».

a. La musique et sa nature

Selon le philosophe, si « l'expérience m'apprend bien ce qui existe et comment cela existe, elle ne m'apprend jamais qu'il faut que cela existe nécessairement ainsi et pas autrement[612]. » Et pourtant, comme nous l'avons dit, « c'est un fait que nous disposons d'une science pure de la nature qui expose des lois *a priori* avec nécessité auxquelles la nature est soumise[613] ». D'après la démarche que nous poursuivons, il est donc attendu qu'il en soit de même en ce qui concerne la musique, ses propres lois, celles auxquelles s'accorde nécessairement la pensée d'un compositeur, celles desquelles ressortit précisément la relation des concepts construits. Pourtant, si nous connaissons assurément une théorie de la musique – quoique son unité soit tout sauf une évidence –, il n'est certainement pas justifié de revendiquer pour celle-ci un statut comparable aux sciences *pures* dont il est question ici. Il semble en effet plus juste de n'y voir qu'un « tâtonnement » semblable à celui évoqué par Kant au sujet des mathématiques et de la physique avant que ces deux disciplines n'entreprennent une « révolution dans la manière de penser[614] », une révolution copernicienne, une « illumination » qui leur permit de comprendre que la raison « devrait prendre les devants avec les principes qui régissent ses jugements d'après des lois constantes et forcer la nature à répondre à ses questions[615] », ou dit plus simplement : que « les objets doivent se régler d'après notre connaissance[616] ».

S'il faut bien admettre alors qu'il n'existe aucun système unitaire de connaissances susceptible d'appréhender la nature de la musique de façon

[611] *Ibid.*, (Ak. IV, 294), p. 75.
[612] *Ibid.,* (Ak. IV, 294), p. 76.
[613] *Ibid.*
[614] KANT E., *Critique de la raison pure*, « Préface à la seconde édition », (AK, III, 10), p. 75-76.
[615] *Ibid.*
[616] *Ibid.*, (Ak. III, 12), p. 78.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

entièrement *a priori*[617], et qu'à ce titre on ne peut affirmer qu'une science existe ou ait seulement existé, il est certain que c'est bien là ce que déplore Schoenberg dès 1911 lorsqu'il juge de l'incapacité de toute théorie de l'harmonie tonale à rendre compte de la véritable nature de la musique sans se perdre en considérations subjectives et dogmatiques. « Puissions-nous donc nommer science notre connaissance exacte des phénomènes et non ces vagues suppositions qui prétendent les éclairer[618] », implore-t-il, considérant qu'« un véritable système devrait surtout se fonder sur des principes correspondant à tous les événements possibles ». Il précise alors :

> « De tels principes s'identifient aux lois de la nature ; et seuls ces principes-là, qui ne souffrent aucune exception et partagent avec les lois naturelles cette qualité commune de valeur absolue, pourraient – eux – revendiquer le droit au critère alors que les lois esthétiques ne connaissent jamais que les exceptions[619] ! »

Quelques années plus tard, la fondation d'une telle science apparaît précisément comme le but revendiqué de son projet de *Kompositionslehre*. Souvenons-nous en effet que le compositeur entendait d'une part découvrir une perspective « uniforme procédant à partir de l'essence[620] », et qu'il était question d'autre part, on le rappelle également, d'une « recherche des causes premières et les principes fondamentaux de notre pensée musicale, uniquement en relation à la composition musicale et seulement dans la mesure où cela peut être reconnu dans ce qui a été créé jusqu'aujourd'hui[621] ». En ce sens, c'est bien l'idée d'une science pure de la composition, *a priori*, que Schoenberg formule ici en considérant que c'est uniquement à partir de *notre pensée* qu'il conviendrait d'en découvrir les principes, ceux-là mêmes qui opèrent dans toute œuvre musicale.

---

[617] Il faut bien reconnaître néanmoins que la théorie musicale de l'antiquité a bien eu une telle ambition scientifique, la musique étant elle-même associée aux sciences mathématiques de la connaissance du monde, aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. Synthétisant notamment l'enseignement des grands traités grecs, Boèce estime ainsi que « d'entre les quatre disciplines mathématiques, les trois autres œuvrent à l'exploration de la vérité, alors que la musique n'est pas seulement associée à la spéculation, mais aussi à la morale. » (Boèce, *Traité de la musique*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 21.)

[618] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 19-20.

[619] *Ibid.*, p. 22-23.

[620] SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, p. 4.

[621] *Ibid.*, p. R5.

Alors, si l'on a vu que la nature pouvait être envisagée comme « ensemble de tous les objets de l'expérience[622] », c'est-à-dire au sens *matériel*, Kant signale que nous pouvons également la concevoir au point de vue *formel*, cette fois « comme ensemble des règles auxquelles doivent être soumis tous les phénomènes pour pouvoir être pensés comme liés en une expérience[623] ». Comme précédemment, il est évident que le compositeur n'est pas en mesure d'expliciter lui-même le raisonnement philosophique engagé par cette appréhension de la nature. Pourtant, son idée d'une *Kompositionslehre* ne semble pas moins fidèle à l'affirmation suivante de Kant : « Mon propos, c'est la manière dont les conditions *a priori* de la possibilité de l'expérience sont en même temps les sources d'où il faut dériver toutes les lois universelles de la nature[624]. » Pour ce qui est de notre enquête, une telle science se rapporte donc bien à la question de la relation des sons et complète la possibilité de construire des propositions synthétiques *a priori*, et donc aussi d'en établir *a priori* la logique, car elle repose précisément sur le fait que celles-ci ne sont justement pas qu'un agrégat de phénomènes librement organisés, que toute relation de sons, en tant que pensée, reflète précisément les conditions objectives de la possibilité de son existence, au titre de loi de la nature.

Afin de déterminer alors le principe qui justifie une telle science pure de la nature, Kant distingue deux types de jugements. Tous sont bien synthétiques mais le premier, le jugement de *perception*, n'a de valeur que subjective parce qu'il concerne uniquement « l'état de mon esprit[625] » : « la pièce est chaude, le sucre est doux, l'absinthe est désagréable[626] ». La *perception* qui fait ici l'objet du jugement est bien « liée logiquement dans un sujet pensant[627] », mais elle se rapporte à des concepts seulement empiriques et ne contient aucune règle assurant que la liaison puisse

[622] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 295), p. 77.

[623] *Ibid*., (Ak. IV, 318), p. 112. Lorsque le philosophe affirme ainsi en ce qui concerne ces objets de l'expérience que « nous ne pouvons tirer la loi de leur connexion d'ailleurs que des principes de leur connexion en nous » (*ibid.*, (Ak. IV, 319), p. 113), il ne dit pas autre chose que ce que signale aussi Schoenberg dans l'hommage à Mahler. Pour le compositeur il s'agissait alors d'un jugement à valeur négative, une condamnation de la faiblesse de l'esprit humain, mais on voit bien désormais en quoi cela devient aussi un principe positif de la critique.

[624] *Ibid.*, (Ak. IV, 298), p. 80.

[625] *Ibid.*, (Ak. IV, 300), p. 84.

[626] *Ibid.*, (Ak. IV, 299), p. 83.

[627] *Ibid.*, (Ak. IV, 281), p. 81.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

valoir également hors du sujet qui la pense. En effet, pour qu'une relation possible entre des perceptions soit objective,

> « il ne suffit pas, comme on se le figure ordinairement, de comparer des perceptions et de les unir en une conscience au moyen du jugement ; car il ne résulte de là aucune validité universelle ni aucune nécessité du jugement, lesquelles sont indispensables pour qu'il puisse valoir objectivement et être une expérience[628]. »

Le second type de jugement, le jugement d'*expérience*, associe quant à lui aux « représentations de l'intuition sensible, des concepts particuliers produits de manière originaire dans l'entendement[629] ». Ainsi, parce qu'ils se rapportent de façon tout à fait *a priori* à la structure même de la pensée, seuls ceux-là certifient la validité nécessaire d'une expérience et inscrivent le jugement sous une loi universelle de la nature. « Même les jugements de la mathématique pure dans ses axiomes les plus simples, précise Kant, ne sont pas soustraits à cette condition[630]. » Ces concepts qui constituent *a priori* la forme de tous les jugements d'expérience possibles, dit concepts *purs* de l'entendement, sont aussi appelés *catégories*. Ils sont réunis et agencés dans la célèbre Table des catégories (cf. annexe 11), elle-même déduite d'une Table des jugements qui regroupe, comme son nom l'indique, les différentes formes pures des jugements possibles. Par-là, Kant entend alors « déterminer avec une entière précision les principes *a priori* de la possibilité de toute expérience à titre de connaissance empirique objectivement valable[631] ». Il s'agit donc là des formes de tout ce qui peut être logiquement pensé par l'entendement, ou autrement dit, unifié de façon nécessaire dans une conscience *en général.* Puisque ce sont donc finalement les *règles* ou les *principes* sous lesquels toute représentation doit inévitablement s'inscrire dès lors qu'elle présente une validité objective, ce sont aussi ces « lois universelles de la nature, qui peuvent être connues *a priori*[632] ».

De ce point de vue, l'idée d'une science pure de la musique, au sens kantien, suppose la découverte d'une propriété logique des sons permettant de justifier que leur relation puisse bien être pensée *a priori* au moyen de ces concepts purs de

[628] *Ibid.*, (Ak. IV, 300), p. 84-85.
[629] *Ibid.*, (Ak. IV, 281), p. 81.
[630] *Ibid.*, (Ak. IV, 301), p. 87.
[631] *Ibid.*, (Ak. IV, 302), p. 88.
[632] *Ibid.*, (Ak. IV, 306), p. 93.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'entendement. Or, s'il s'agit de concevoir à partir de là une nature propre de la musique, cela conditionne également la question de sa dépendance ou de son autonomie, voire de sa supériorité, vis-à-vis de tout le reste de l'expérience. Il ne fait pas de doute que le postulat romantique selon lequel l'art des sons constituerait par lui-même un monde paraît hautement contesté par le fait que l'existence de quelque chose comme la musique relève nécessairement du champ de la culture. Ainsi ses acteurs – compositeurs, interprètes, auditeurs et autres – sont-ils les mêmes hommes et les mêmes femmes qui pensent et agissent au sein des sociétés humaines ; ainsi ses œuvres, ses pratiques, ou encore ses moyens techniques de production, de reproduction, ne sont-ils pas dissociables des conditions historiques qui les ont motivés ou rendu possibles. Mais pour autant, cela discrédite-t-il la possibilité d'envisager une nature authentiquement musicale ? Une nature qui n'est pas celle d'une mathématique, d'une physique ou d'une philosophie, certes, mais qui néanmoins distingue fondamentalement ses constructions d'une conglomération gratuite de *formes sonores en mouvement*, d'un acte qui serait purement intentionnel ; une nature, en somme, qui fait bien du compositeur « un penseur qui pense en musique[633] », un créateur. Probablement cet état dialectique de la musique, tout à la fois immanent, intramondain, et néanmoins irréductible à la seule vérité contingente et empirique d'une *situation* sociale, doit-il permettre de considérer que c'est au point même où elle devient pleinement musicale, où elle tend vers une finalité qui lui est propre, que se manifestent dans les formes même de son autonomie les âges historiques de la conscience humaine du monde[634]. Alors, plutôt que d'exiler l'art des sons dans les sphères supérieures de la pensée, si ce n'est au-delà même de la pensée, comme une manifestation immédiate de l'Être vis-à-vis de laquelle toute forme de représentation n'en resterait qu'aux simulacres, aux fantômes, mais plutôt que d'y voir également une imitation indéfinie de valeurs et de concepts ou à l'inverse une pure structure non-signifiante, abstraite, le fait

[633] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 167.

[634] Comme l'écrit Adorno en conclusion d'un court article sur le rapport de la musique et du langage : « La musique se charge de sens à mesure qu'elle se détermine plus parfaitement de la sorte – et non pas simplement quand ses éléments isolés expriment quelque chose symboliquement. C'est en s'éloignant du langage que la musique réalise sa similitude avec lui. » (ADORNO T. W., *Quasi una fantasia*, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », Paris, Gallimard, 1982, p. 8.)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

d'envisager ainsi une science pure de la musique rapporte nécessairement celle-ci à une région particulière de la nature entière telle qu'il est possible de se la représenter. La relation des sons ne mobilise en effet qu'un compartiment dans la totalité fonctionnelle de l'entendement, un domaine suffisamment clos et achevé pour se distinguer par essence de toute autre forme de la pensée et jouir d'un régime de sens spécifique, mais aussi apparenté par certains aspects aux catégories voisines, assez pour admettre avec celles-là quelque rapport d'analogie, une prédisposition à la métaphore. Si l'on peut comprendre de cette façon le jugement de Schoenberg selon lequel la composition musicale se conforme aux « lois de notre pensée », il paraît dès lors légitime d'affirmer qu'une proposition musicale offre bien à l'expérience des objets de connaissance dont l'intuition ne s'épuise pas uniquement dans les impressions ou les sentiments qu'elle provoque pour la *réflexion* de l'auditeur.

b. Catégorialité du concept harmonique

Comme nous l'avons indiqué dans notre préambule, l'article « Problème d'harmonie » auquel le compositeur travaille dès 1927 formule un élément de réponse à la possibilité *logique* de la succession des sons. Si nous ne pouvions à ce moment considérer qu'une absence de solution véritablement satisfaisante, la perspective kantienne apparaît désormais tout à fait éclairante.

> « "Comment, après tout, puis-je relier deux sons l'un à l'autre ?". Ma réponse sera la suivante. Si une juxtaposition de sons traduit une affinité [*Verbindung*] à partir de laquelle il est possible de construire un morceau de musique, c'est qu'il existait déjà une affinité [*Beziehung*] entre ces sons eux-mêmes[635]. »

Par cette affirmation presque tautologique – impression renforcée par la traduction française –, Schoenberg suggère qu'une liaison de sons, ou autrement dit un jugement synthétique, suppose une correspondance préalablement admise entre ces sons *eux-mêmes*, c'est-à-dire du point de vue de leurs propriétés objectives. Kant ne dit pas autre chose, qui emploie d'ailleurs lui aussi un concept d'*affinité* dans la première édition de la *Critique de la raison pure* :

[635] SCHOENBERG A. « Problème d'harmonie », p. 209.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « Nécessairement doit-il donc y avoir un principe objectif, c'est-à-dire susceptible d'être aperçu *a priori* antérieurement à toutes les lois empiriques de l'imagination, sur lequel repose la possibilité et même la nécessité d'une loi s'étendant à tous les phénomènes et exigeant de les regarder tous comme des données des sens susceptibles en soi d'être associées et soumises à des règles universelles d'une liaison complète dans la reproduction. Ce fondement objectif de toute association des phénomènes, je l'appelle leur affinité[636]. »

Alors, là où le philosophe conçoit transcendantalement cette affinité par les catégories, le compositeur indique le fondement harmonique des sons : « Pour élucider la parenté qui existe entre deux sons, il nous faut d'abord nous rappeler que tout son est un ensemble complexe, formé d'une fondamentale et d'une série d'harmoniques naturels concomitants[637]. » Si toute relation entre des concepts doit pouvoir se rapporter *a priori* aux catégories de l'entendement pour être assuré de l'objectivité universelle d'un jugement d'expérience, il semble bien considérer l'harmonie comme l'une d'entre elles lorsqu'il explique que « tous les phénomènes musicaux peuvent être rapportés à cette série d'harmoniques, en sorte que tout se présente comme le résultat de parentés plus ou moins complexes entre les sons de cette série[638]. »

Bien entendu, le fait que la relation logique des sons soit justifiée par Schoenberg au moyen de la résonance harmonique est susceptible d'étonner à double titre. Tout d'abord parce que si cette réflexion prend naturellement place dans la recherche d'une *science* de la composition, appelée dès 1911 et réaffirmée ensuite comme un projet de *Kompositionslehre*, il est attendu que celle-ci soit parfaitement indifférente au principe de l'unité tonale ; ensuite, parce qu'il peut apparaître contradictoire de construire une pensée de la *relation* musicale qui conduit au travail motivique, à la variation développante, à partir d'un fait essentiellement harmonique. Mais rappelons alors l'intuition développée par le compositeur dès l'introduction du *Traité*

---

[636] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A122), édition de 1781, p. 192. Signalons cependant que le concept d'*affinité* traduit chez Kant les termes allemands *Affinität* ou *Verwandtschaft*. Si ce ne sont donc pas ceux qu'emploie Schoenberg dans « Problème d'harmonie », on retrouve néanmoins chez ce dernier un mot très proche du second, fondé sur la même racine, lorsque des propos tout à fait similaires sont repris en introduction aux « Lois de la relation musicale » dans *The Musical Idea* : « La possibilité de lier ensemble [*miteinander zu verbinden*] des sons repose sur le fait qu'ils sont apparentés les uns aux autres [*sie miteinander verwandt sind*]. » (SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [65], p. 118)

[637] SCHOENBERG A., « Problème d'harmonie », p. 209.

[638] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

d'harmonie, affirmant qu'il n'y a d'opposition entre consonance et dissonance que relative[639]. Refusant catégoriquement de suivre Schenker lorsque ce dernier considère que n'entrent dans la détermination d'un son que les cinq premiers harmoniques de sa fondamentale[640], il justifie ainsi d'un même coup son incompréhension – faussement naïve – à la fois du terme *atonal* et de l'idée de sons *étrangers* à l'harmonie. Nous l'avons indiqué au chapitre précédent, l'idée musicale peut très bien être envisagée comme un *équilibre* harmonique sans que celui-ci ne se réduise pour autant à la consonance sur l'accord de tonique. Puisqu'un son implique naturellement dans ses partiels tout l'ensemble chromatique, qu'il se définit donc lui-même dans celui-ci, selon le degré de présence des autres sons en lui, donc selon leur degré d'identité, la résolution ou non des dissonances, la présence ou l'absence d'un centre tonal et la complexité des rapports employés ne rentre aucunement en considération dans le fait d'envisager le déploiement des motifs, des thèmes et autres objets comme la façon dont s'agencent et se complètent, s'opposent et se développent différentes structures hiérarchisées d'interdépendance harmonique. Rappelons bien que le propos de Schoenberg n'est pas de promouvoir une logique atonale, mais plutôt d'identifier un principe susceptible de prendre en considération la totalité des relations musicales possibles. Prenant bien soin d'indiquer alors qu'il s'exprime « par comparaison », en 1936 le compositeur rapporte la relation des sons entre eux à la façon dont se déploie une tonalité : dans n'importe quel contexte musical et harmonique, « le ton seul, la fondamentale, serait relativement sans vie s'il ne contenait pas dans ses harmoniques ces forces centrifuges et centripètes qui font sa vie[641] ».

---

[639] SCHOENBERG A., *Traité d'harmonie*, p. 31-37.

[640] *Ibid.*, p. 431.

[641] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [223], p. 105. [« *the single basic tone, the fundamental tone, would be relatively lifeless if it did not itself contain in its overtones those centrifugal and centripetal forces that make up its life* ».] Notons que cette conception harmonique de l'*affinité* des sons semble apparaître pour la première fois dans *ZKIF*, lorsque le compositeur estime, déjà par comparaison avec la perspective tonale, que « sans ajout supplémentaire, un *son individuel pose immédiatement une question* concernant sa signification harmonique (est-ce une tierce, une quinte, une fondamentale, etc. ?) »(*ZKIF*, p. 28. [« *ohne weiteres hingestellt,* stellt er bereits eine Frage *: die nach seine harmonischen Bedeutung (ist er Terz, Quint, Grundton etc ?)* »]) C'est bien cette discussion que l'on trouve encore en 1946 lorsque Schoenberg considère, on l'a vu, que « Chaque fois qu'à une note donnée vous ajoutez une autre note, vous jetez un doute sur ce que voulait dire la première note. » (« La musique nouvelle », p. 101).

Du point de vue de la logique, il semble donc que ce soit comme une forme singulière de causalité que la teneur harmonique des sons assure à leurs relations une valeur objective, universelle. Vis-à-vis de la Table des catégories kantienne, il semble en effet qu'elle ait à voir spécifiquement avec la troisième des quatre classes des concepts purs de l'entendement, celle de *relation* (cf. annexe 11). À l'intérieur même de celle-ci, c'est au troisième et dernier moment – synthèse des deux autres – que la forme d'un objet musical semble devoir se rapporter : le concept de *communauté*, déduit par Kant du jugement *disjonctif*. En effet, on remarque que la description de ce dernier paraît expliciter très précisément la conception schoenbergienne des relations musicales et de la forme logique selon laquelle elles peuvent être pensées. Comme l'explique ainsi le philosophe, ce jugement

> « contient une relation de deux ou plusieurs propositions les unes à l'égard des autres, non de consécution, mais d'opposition logique, en tant que la sphère de l'une exclut la sphère de l'autre ; cependant, il contient en même temps une relation de communauté, en tant que ces propositions, ensemble, remplissent la sphère de la connaissance proprement dite : il contient donc un rapport des parties de la sphère d'une connaissance, dans la mesure où la sphère de chaque partie est un élément qui vient compléter la sphère de l'autre pour former l'ensemble complet de la connaissance ainsi divisée […]. Il y a donc dans un jugement disjonctif une certaine communauté des connaissances, qui consiste en ce qu'elles s'excluent réciproquement les unes des autres, tout en déterminant pourtant par là *en son tout* la vraie connaissance, puisque, prises ensemble, elles constituent le contenu complet d'une unique connaissance donnée[642]. »

La réflexion de Schoenberg sur le rapport d'un organisme à ses membres est en tout point conforme à cette analyse de la forme disjonctive d'une connaissance et du rapport communautaire de ses éléments constitutifs. Lorsqu'en 1936 il reprend pour *The Musical Idea* ces idées déjà développées dans *ZKIF*, nous les avons évoquées précédemment, le compositeur présente ainsi l'œuvre comme « un organisme articulé dont les organes, les membres, accomplissent des fonctions spécifiques à la fois en regard de leur propre effet extérieur et de leurs relations mutuelles[643] ». L'influence du tout sur ses parties est alors envisagée ainsi :

[642] KANT E., *Critique de la raison pure*, [A73-74/B99], p. 159.

[643] SCHOENBERG A., *The musical idea*, [220], p. 104. [« an articulated organism whose organs, members, carry out specific functions in regard to both their own external effect and their mutual relations. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « Il est dans sa nature d'autoriser les forces contenues et unies en lui à se déployer et se départir l'une de l'autre, de la même façon qu'il est dans leur nature [à elles] d'en faire autant. Ainsi deviennent-elles des membres, assurent-elles des fonctions, suivent-elles indépendamment leur chemin, pour lequel ni les autres membres ni le tout ne participent. Mais alors elles doivent être aussi indépendantes, capables de se détacher elles-mêmes complètement du contexte et se montrer elles-mêmes capables de respirer et de mener une existence indépendante[644]. »

Suivant toujours un raisonnement très proche de celui du compositeur, Kant précise encore la façon dont le jugement disjonctif implique le concept de communauté :

> « il faut remarquer que, dans tous les jugements disjonctifs, la sphère (l'ensemble de ce qui est contenu dans le jugement) est représentée comme un tout divisé en parties (les concepts subordonnés) et que, l'une ne pouvant être contenue dans l'autre, elles sont pensées comme *coordonnées* entre elles, et non pas comme *subordonnées*, si bien qu'entre elles elles se déterminent, non pas *unilatéralement* comme dans une série, mais *réciproquement* comme dans un *agrégat*.
>
> Or, on pense une semblable connexion dans une *totalité constituée par les choses*, de fait, quand l'une n'est pas, comme effet, *subordonnée* à l'autre en tant que cause de son existence, mais lorsqu'elle lui est *coordonnée* en même temps et réciproquement comme cause du point de vue de la détermination des autres (par exemple, dans un corps dont les parties s'attirent réciproquement les unes les autres et aussi se repoussent) ; c'est là une tout autre sorte de liaison que celle qui se rencontre dans la simple relation de la cause à l'effet (du fondement à la conséquence), où la conséquence ne détermine pas réciproquement à son tour le fondement et ne constitue donc pas avec celui-ci (comme le créateur du monde avec le monde) un tout[645]. »

Ainsi, alors même que la lecture schoenbergienne de Kant ne se signale pas de marques véritablement explicites, contrairement aux nombreuses références à Schopenhauer, un indice laisse néanmoins supposer que le rapport de la pensée musicale à cette catégorie de communauté a pu être consciemment envisagé de la part du compositeur. En effet, dans la citation déjà rapportée au chapitre précédent où le motif est entendu comme « la plus grande unité communautaire de tout phénomène musical », le choix de cette formulation, peu courant, semble

[644] *Ibid.*, [223], p. 105. [« It lies in its nature to allow the forces that are unified and contained in it to develop and strive away from each other, just as it lies in their nature to do [the same]. Thus they become members, thus they perform functions, thus they independently go their own ways, in which neither another member nor the whole body participates. Yet, thus, they must be also independent, able to detach themselves completely from the context and to prove themselves able to breathe and to lead an independent existence. »]

[645] KANT E., *op. cit.*, [B112], p. 167.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

précisément motivé par l'emploi du concept de *Gemeinschaft*, celui-là même que l'on traduit chez le philosophe par *communauté*[646]. En 1917 déjà, dans *ZKIF*, c'est également ce terme exact qui est employé, bien que le motif soit à l'inverse considéré comme « la plus petite partie (plus petite unité communautaire) »[647]. Si l'usage d'un vocabulaire kantien peut apparaître significatif, cela ne reste toutefois qu'une hypothèse. Néanmoins, qu'il en ait eu conscience ou non, la volonté schoenbergienne d'appréhender l'œuvre musicale comme un objet de connaissance, sans aucune considération pour la question tonale, se trouve manifestement en accord avec les spécifications kantiennes de la pensée en général, ce qui nous encourage donc à poursuivre un tel rapprochement. En effet, bien loin d'une immersion gratuite dans les analyses transcendantales de l'entendement, cette inscription des relations de sons sous le jugement disjonctif et la catégorie de communauté implique comme nous allons le voir d'importantes répercussions en ce qui concerne leur réalisation dans la forme de l'expérience. On s'en doute, celles-ci sont directement liées aux transformations qui touchent d'abord l'œuvre de Schoenberg lorsque celui-ci revient à une pratique rationnelle de la composition

[646] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [133], p. 119. [« *das größte gemeinschaftliche Mäß aller musikalischen Erscheinungen.* »] Signalons que dans l'unique édition de ce manuscrit, en langue anglaise, cette expression de *gemeinschaftliche Mäß* est gommée comme une anomalie de langage, adaptée par *common denominator* qui traduit plutôt l'allemand *gemeinsamen Nenner*. Or, on peut noter que c'est justement cette dernière, déjà citée également, que le compositeur emploie en 1925 au sujet de la méthode dodécaphonique dans l'un des *Gedanke* manuscrits : « Avec elle la relation des 12 sons est fixée une fois pour toutes pour un mouvement entier, même pour une pièce entière, et les relations autres que celles fournies par la configuration fondamentale ne peuvent jamais se produire. […] La présentation de l'idée utilise exclusivement ce matériau, et il appartient toujours au compositeur de rapporter tout ce qu'il a à dire à ce "dénominateur commun". » (Manuscrit T35.02/96, p. 3. [« Bei dieser ist das Verhältnis der 12 Töne ein für alle Male für einen ganzen Satz, ja für ein ganzes Stück festgelegt und es können niemals andere Verhältnisse auftreten, als die durch die Grundgestalt gegebenen. Die Darstellung des Gedankens benützt ausschließlich dieses Material und es ist stets Aufgabe des Komponisten, alles was er zu sagen hat gleichsam auf diesen "gemeinsamen Nenner" zu bringen. »]) Comme on le voit, ce n'est justement pas du motif dont il est question ici mais bien plutôt de la *Grundgestalt*, autrement dit de la configuration des douze sons en une unique série. La nuance est de première importance, et il appartient précisément à ce chapitre de l'exposer du point de vue de la logique, c'est-à-dire en les distinguant comme ce qui relève d'une part de la forme du *je pense* et de l'autre de sa matière, les objets qui sont ainsi pensés.

[647] Schoenberg A., *ZKIF*, p. 24. [« *der kleinste Teil (kleinste gemeinschaftl. Masse)* »] Le fait que le motif soit compris comme la plus petite ou à l'inverse la plus grande unité de la communauté des relations musicales ne change pas véritablement le sens de la phrase, ni ne condamne la possibilité de l'interpréter comme une référence au concept kantien. D'ailleurs, le manuscrit *The Musical Idea* permet d'observer que le mot *größte* est écrit par-dessus celui de *kleinste,* préalablement effacé.

après la crise de 1910, puis à la façon dont il l'accompagne par la suite d'une entreprise réflexive le conduisant à élaborer un concept d'idée musicale. Avant de nous intéresser alors au troisième stade de la question de la relation des sons, c'est-à-dire, conformément à la troisième partie de la « question transcendantale » posée dans les *Prolégomènes*, à celle des concepts de la raison, il convient donc de suivre les incidences de cette qualification distinctive en ce qui concerne la pensée musicale.

6.3 – Le temps de la relation

Bien que cela semble *a priori* contredire la pratique la plus ordinaire de la composition, il est certain qu'une conception non tonale de la relation des sons permet de relativiser très nettement la distinction entre les deux plans horizontal et vertical de l'espace musical. Dès lors que l'on ne considère plus la dissonance en fonction de la résolution qu'elle attend et qui, en un sens, donne sa mesure au temps, l'absence de principes permettant de différencier par essence l'harmonie de la mélodie, d'étiqueter ce qui relève d'une succession d'accords, d'une polyphonie ou d'une mélodie accompagnée, se révèle flagrante. En pensant néanmoins les rapports en termes d'harmonie, Schoenberg est naturellement conduit à se représenter l'ensemble organique des relations dans un objet musical selon cette catégorie kantienne de la communauté, c'est-à-dire comme un grand agrégat compartimenté de sons, coordonnés les uns aux autres dans une sphère de relations réciproques. Comme on l'a vu au sujet de Brahms notamment, c'est en tout cas la conception qui se dégage de ses considérations analytiques, par exemple lorsqu'il observe la façon dont se développe un motif ou une cellule. Érigée comme critère absolu de la cohérence, la structure d'intervalles, une relation purement harmonique, est dès lors considérée indépendamment du rythme, de sa place dans la mesure ou même du sens dans lequel elle est agencée. Si l'équivalence logique des formes rétrogradée, inversée ou transposée d'un objet musical paraît plus évidente dans le contexte de la dissonance émancipée, il s'agit bien d'une conséquence immédiate de la catégorie à laquelle la pensée musicale se trouve ici identifiée. C'est d'ailleurs précisément ce

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qu'indique Schoenberg lorsqu'après avoir démontré de cette façon la relation des thèmes principaux de sa *Symphonie de chambre* op. 9, il estime que

> « la légitimité de cette forme de pensée se prouve aussi par la loi de l'unité de l'espace musical, […] qui peut mieux encore être formulée comme suit : "*l'unité de l'espace musical exige une perception absolue et unitaire*". Dans cet espace, comme dans le ciel de Swedenborg décrit par Balzac dans *Séraphita*, il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche, ni avant ni arrière absolus. […] De même que notre esprit reconnaît toujours, par exemple, un couteau, une bouteille ou une montre, quelle que soit leur position et peut les reproduire dans l'imagination dans toutes les positions possibles, de même l'esprit d'un créateur musical peut opérer inconsciemment de semblable manière avec une série de sons […][648]. »

En ce qui concerne alors sa propre expérience compositionnelle, nous avons bien observé que le retour à une pratique explicitement *rationnelle* dans un contexte atonal montrait justement une tendance de plus en plus marquée à dissocier entre le développement d'un matériau thématique et la réitération de certaines structures d'intervalles, et même plus encore à assurer le renouvellement et l'évolution des thèmes par le jeu des permutations récursives de ces structures. Si cela annonce comme il a été dit les procédés fondamentaux de la méthode dodécaphonique en combinant, selon les termes du compositeur, les procédés de présentation homophonique-mélodique et polyphonique-contrapuntique, il s'agit d'un phénomène apparu dès les séquences intermédiaires de la composition de *La Main heureuse*, notamment avec le thème de cor du troisième tableau, dans certaines pièces de *Pierrot Lunaire* et de façon soudainement systématique dans les esquisses du *Scherzo* pour le projet de symphonie de 1914. Or, en accord avec la condition communautaire de la pensée musicale, on observe là un point de vue foncièrement critique en ce qui concerne l'ensemble des déterminations temporelles de l'œuvre. En effet, dès lors que celle-ci est considérée sous la forme d'un jugement, disjonctif, tous les éléments plastiques que font émerger la disposition et la succession particulière de ses concepts, aussi expressifs et individualisés soient-ils, n'apparaissent plus eux-mêmes comme des déterminations nécessaires à l'objet de

[648] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'idée*, p. 170. [La traduction de la dernière partie de cet extrait a été modifiée à partir de l'édition originale en langue anglaise : « *Just as our mind always recognize, for instance, a knife, a bottle or a watch, regardless of its position, and can reproduce it in the imagination in every possible position, even so a musical creator's mind can operate subconsciously with a row of tones* » (*Style and Idea*, p. 113).]

la pensée, comme des propriétés immédiatement imputables à sa connaissance. Ils naissent en effet seulement de la représentation de la communauté organique des relations dans les conditions sensibles d'une expérience et se voient en quelque sorte désubstantialisés. Si nous avons évoqué déjà les raisons spécifiquement esthétiques qui ont pu encourager Schoenberg à engager sa propre musique dans cette voie, il est bien question désormais de considérer la façon dont ces conséquences découlent logiquement d'une nouvelle conception critique de la relation des sons, laquelle s'accorde à l'idée d'une science pure de la composition telle qu'elle semble envisagée ici. Parce que c'est donc la question du temps qui se pose, la compréhension schoenbergienne de la pensée musicale en général nous invite à poursuivre le développement kantien du concept pur de communauté à partir des Analogies de l'expérience, et notamment son rapport aux deux autres catégories de la classe des *relations* : celle de *subsistance et inhérence*, et celle de *causalité*.

a. Simultanéité du temps musical

Dans la *Critique de la raison pure*, Kant propose à partir de la Table des catégories une Table des principes qui permet de déterminer les règles selon lesquelles les différents concepts purs de l'entendement, les catégories, peuvent s'appliquer chacun à leur manière à une expérience possible (cf. annexe 11). Ces principes sont donc les conditions d'usage et de validité des jugements synthétiques *a priori*, autrement dit encore les lois de la nature, car celles-ci ne sont pas autre chose que la façon dont des phénomènes peuvent se réunir sous les conditions objectives d'une expérience. Le philosophe parle encore à leur propos de *schèmes*, car ils sont en ce sens les médiateurs entre les catégories de l'entendement et l'existence phénoménale d'un objet, ils permettent à celles-ci de s'appliquer, de s'adapter à la sensibilité. Cette relation qui est donc « d'un côté *intellectuelle* et de l'autre *sensible*[649] », qui fait le lien entre l'entendement qui pense et la sensibilité qui perçoit, est une fonction de l'imagination. Comme nous allons le voir, elle consiste en une détermination transcendantale du temps, car lui seul est à la fois universel, tout à fait *a priori*, mais également présent dans chaque expérience sensible. Par

[649] KANT E., *Critique de la raison pure*, [A138/B177, p. 225.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

conséquent, après la *construction*, spécifiquement rapportée par Kant aux mathématiques, le *schématisme* apparaît ici comme une seconde modalité, temporelle, selon laquelle un concept peut être *présenté* dans une expérience.

En suivant logiquement la symétrie des tables, on observe que ces *principes* sont réunis eux aussi en quatre classes. La troisième, correspondant dans les catégories à celle de la *relation*, figure parmi les deux classes des principes se rapportant à la forme pure d'une « certitude discursive[650] » ; dans la première édition de la *Critique*, son propre principe général s'énonce ainsi : « *tous les phénomènes sont, quant à leur existence, soumis a priori à des règles déterminant les rapports qu'ils entretiennent dans un temps*[651] ». Kant propose alors trois « Analogies de l'expérience », lesquelles indiquent pour chacune des catégories de la relation le concept de temps qui revient nécessairement à l'objet pensé ainsi. En effet, puisque le temps est d'abord la forme du sens interne de l'intuition, il ne peut participer dans une expérience de l'objectivité propre des phénomènes ni être perçu en lui-même. Par conséquent, si dans toute expérience empirique l'appréhension est toujours le résultat d'une succession des phénomènes, comme le dit Kant : « Je suis donc conscient uniquement du fait que mon imagination place l'un des termes avant, l'autre après, et non pas que, dans l'objet, un état précède l'autre[652] ». Pour cette raison, le rapport de temps qui s'établit entre des perceptions ne peut être attribué à l'objet que dans la mesure où il reflète un ordre nécessaire, lorsqu'il produit une succession qui ne saurait être différente, inverse, sans porter atteinte à la possibilité même de son expérience. Alors, prévient Kant, « la détermination de l'existence des objets dans le temps ne peut s'accomplir que par leur liaison dans le temps en général, par conséquent uniquement par l'intermédiaire des concepts qui effectuent la liaison *a priori*[653]. » Parallèlement aux trois catégories de la relation auxquelles elles s'appliquent, les analogies de l'expérience distinguent pour cela trois concepts *a priori* de temps : la permanence, la succession, la simultanéité (cf. annexe 11).

[650] *Ibid.*, [A162/B201], p. 238.

[651] *Ibid.*, [A176-177], p. 249. Nous avons retenu ici la formulation de la première édition car elle semble plus explicite quant à la question de la temporalité. La seconde énonce ainsi le même principe : « l'expérience n'est possible que par la représentation d'une liaison nécessaire des perceptions » (*Ibid.*).

[652] *Ibid.*, [A189/B233], p. 259.

[653] *Ibid.*, [A177/B219] p. 249.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Résultant de la combinaison des deux premières – comme c'était le cas pour les catégories –, c'est cette dernière qui se rapporte à la *communauté*. Par conséquent, le temps d'un objet musical, dont nous ne faisons l'expérience que sous la forme d'une représentation phénoménale, peut lui-même être envisagé ici selon le principe de la troisième analogie, formulé ainsi : « *Toutes les substances, en tant qu'elles peuvent être perçues dans l'espace comme simultanées, entretiennent une relation d'action réciproque universelle*[654] ».

Il peut certainement s'avérer troublant de parler d'une perception de simultanéité dans l'espace lorsqu'il est question de l'existence d'un objet musical. Car en effet, « Des choses sont simultanées, dit Kant, quand, dans l'intuition empirique, la perception de l'une peut succéder à la perception de l'autre *et réciproquement*[655] » ; autrement dit encore : « Quand l'ordre intervenant dans la synthèse de l'appréhension de ce divers est indifférent, c'est-à-dire quand on peut aller de A à E en passant par B, C, D, ou tout aussi bien inversement, de E à A[656]. » Si l'on conçoit alors aisément que de la catégorie de communauté, comme une sphère de connaissance divisée en parties coordonnées, se puisse déduire un concept temporel de simultanéité, il paraît par contre beaucoup plus difficile d'admettre de telles conséquences en ce qui concerne une pièce musicale. Cela peut même sembler tout à fait absurde si l'on considère que le mode successif de son expérience n'est pas seulement celui de l'imagination, de la forme de l'appréhension, mais également celui de son exécution, de son interprétation par le musicien. De ce point de vue en effet, et hormis le cas spécifique d'une forme dite *ouverte*, une œuvre musicale n'a qu'un temps, celui du processus qui émerge au fil de ses conflits et épisodes contrastés, celui qui se déploie dans la linéarité de son discours ; elle ne serait de toute évidence pas la même – œuvre – si la succession des phénomènes s'agençait dans un ordre différent.

En ce sens, alors, la seconde analogie de l'expérience, selon le *principe de la succession chronologique*, peut sembler plus appropriée à ce que l'on supposerait relever de l'essence temporelle de la musique. En effet, vis-à-vis d'une maison –

[654] *Ibid*., [B256], p. 272.
[655] *Ibid.*
[656] *Ibid.*, [A211/B258], p. 273.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

exemple choisi par Kant –, ou encore d'une sculpture, c'est-à-dire de phénomènes dont la synthèse par l'appréhension, toujours successive, est néanmoins spontanément distinguée d'un temps qui serait proprement celui de l'objet, le déploiement successif de l'œuvre musicale paraît au contraire fondé comme une loi de son existence même et constituer à ce titre la règle à laquelle obéit nécessairement notre perception. Or, d'après l'analyse kantienne de l'entendement, reflétée par les différentes tables, cela impliquerait aussi que l'on ne considère plus le *tout* des relations musicales sous la catégorie de communauté. La *succession chronologique*, comme *schème*, se déduit en effet quant à elle du concept de *causalité*, selon le principe suivant : « *Tous les changements se produisent d'après la loi de la liaison de la cause et de l'effet*[657] ». Or, si cette proposition peut certainement définir un paradigme pour la composition – par exemple celui qui permet d'interpréter l'*allegro* classique, plus particulièrement beethovénien, comme un enchaînement dramatique, tragique, d'événements dont le motif musical détermine chaque moment relativement à son passé et son devenir –, il est pourtant évident qu'un objet musical, dès le simple son, ne renferme absolument aucun fondement permettant d'assurer « que, premièrement, je ne puis inverser la série et placer ce qui arrive avant ce à quoi il succède ; et que, deuxièmement, si l'état qui précède est posé, cet événement déterminé suit inévitablement et nécessairement[658] ».

Or, là où l'on croit percevoir une contradiction, nous sommes plutôt en présence d'une amphibologie transcendantale, c'est-à-dire d'une confusion de l'objet *a priori* de l'entendement avec son phénomène sensible. Schoenberg en distingue d'ailleurs très nettement les termes, on l'a vu, lorsqu'il conçoit le processus de développement par variation dans une composition *homophonique* comme le *destin* du motif[659] tout en s'opposant, par ailleurs, à l'idée selon laquelle celui-ci conduirait nécessairement à une seule pièce musicale possible[660]. Ce qui se révèle en effet par-là, c'est que toute succession qui n'est pas objectivement fondée sur une règle *a priori*, comme loi de la

[657] *Ibid.*, [B232], p. 258.
[658] *Ibid.*, [A198/B243-244] p. 264.
[659] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [83], p. 100.
[660] *Ibid.*, [136], p. 120.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

nature, n'est pas un caractère que l'on peut imputer avec certitude à l'objet lui-même, mais seulement à sa représentation. Kant va même jusqu'à dire alors :

> « si je posais l'antécédent et que l'événement ne s'ensuive pas avec nécessité, je devrais tenir ce dernier seulement pour un jeu subjectif de mon imaginaire et, si néanmoins je me représentais par-là quelque chose d'objectif, le nommer un pur et simple rêve[661]. »

À l'égard de l'œuvre, il ne fait aucun doute qu'il y a quelque chose de provocant à qualifier de contingent le déroulement temporel d'un objet musical, à affirmer qu'il pourrait tout aussi bien se présenter sous un ordre entièrement différent, voire même qu'aucune détermination n'est en mesure de détenir plus de *vérité* qu'une autre[662]. Pourtant, c'est bien ce que sous-entend la conception schoenbergienne du motif, laquelle, on l'a vu, permet d'identifier celui-ci au *je pense* qui accompagne les représentations dans une conscience. C'est en ce sens qu'une œuvre musicale se distingue d'une maison, mais aussi d'une œuvre plastique, en ce qu'elle impose au sujet l'ordre selon lequel se déroule son expérience, en ce qu'elle prévoit elle-même l'unité synthétique de l'aperception par l'imagination ; l'œuvre musicale prédéfinit ainsi une conscience qui pense l'objet et un *moi* qui *se* pense en lui, avant-même que l'auditeur ne s'y emploie. Peut-être doit-on alors envisager ici l'idée selon laquelle toutes les esthétiques au fil desquelles s'est développé l'art musical, sa temporalité, ne sont pas autre chose que les différents types de sensibilités, particulières et historiques, selon lesquelles ont pu se cristalliser des structures de sens qui, à leur tour appellent et déterminent des formes musicales, des schémas spécifiques de successions de sons, alors même que ceux-ci n'en impliquent particulièrement aucune. Si la tonalité elle-même joue bien entendu un rôle considérable dans ce processus, on comprend la fonction seulement utilitaire que lui prête Schoenberg. En effet, c'est uniquement au classicisme viennois qu'il revient d'avoir su en exploiter le potentiel dynamique au profit d'une conception formelle dramatique qui, aidée du motif, aura notamment permis d'affirmer pour la première fois l'autonomie d'une musique pure. La fonction structurelle de l'harmonie fut sinon toujours employée selon des modalités diverses, propres aux catégories de signification particulières des

[661] KANT E., [A201-202/B247], p. 266.

[662] Rappelons bien que la définition de la vérité admise par Kant est celle qui considère simplement « l'accord de la connaissance avec son objet » (*Ibid.*, [A58/B82], p. 148).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

différentes esthétiques, tout à fait diverses par exemple dans le haut baroque, la polyphonie renaissante ou les formes programmatiques du XIXe siècle.

Ainsi, il n'est aucunement question de ne voir dans la détermination successive des phénomènes d'une œuvre musicale qu'une donnée négligeable ou insignifiante ; bien au contraire, la façon dont s'organise son propre temps, unifié par la progression caractérisée du motif – si ce n'est par d'autres principes plus ou moins déterminés –, constitue certainement le sens concret de l'objet ainsi présenté. Mais contrairement à toute conception de la relation musicale qui s'inscrit sous le principe de l'unité tonale, le champ pur de l'entendement apparaît bien incapable de prescrire des lois *a priori* concernant la succession des sons, de ses concepts, de même qu'une expérience empirique ne permet pas de dégager des principes valant universellement pour tout objet musical. Toutefois, ce qui peut bien être affirmé du point de vue d'une *science* copernicienne de la composition, celle d'après l'idée de laquelle se développe l'entreprise théorique de Schoenberg, c'est le fait même qu'il n'existe aucune règle de succession vis-à-vis de laquelle la non-conformité pourrait s'avérer incompatible avec l'existence d'une œuvre musicale en général, ou qu'inversement, aucun ordre dans la disposition temporelle de ses parties, de ses sons, ne peut se révéler nécessaire. Comme on l'a dit, c'est donc bien à l'œuvre elle-même, dans toute la singularité de l'expérience qu'elle a préalablement *organ-isé*, qu'il revient de fournir la règle de sa temporalité et définir en ce sens un sujet pour son intuition.

On peut dire à ce titre que la musique se révèle tout à fait étrangère, voire même contraire, à une conception tragique de l'existence. Car en effet, comme le montrent par exemple les terribles conflits auxquels sont soumis les héros de Sophocle, ce n'est jamais du déroulement dramatique d'une action que naît un destin, mais de la succession chronologique des décisions qui le déterminent. S'il ne peut y avoir une multiplicité de destins, c'est parce que celui-ci naît d'un enchaînement logique et irréversible d'événements vis-à-vis duquel, cette fois, tout ordre différent serait impossible, absurde, et ne pourrait simplement prétendre à aucune existence possible. Œdipe n'aurait jamais vaincu le Sphinx et épousé Jocaste si celle-ci ne l'avait préalablement remis enfant à un berger. C'est une liaison linéaire de causes et de conséquences qui sert donc de principe au destin, lequel ne peut que surgir comme tel, inéluctable, dans l'expérience. Ce qu'il y a là d'authentiquement tragique, c'est

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qu'au contraire d'un motif musical qui peut être pensé selon différentes évolutions possibles, le héros est condamné *a priori* à subir le sort qui lui est réservé, un *fatum* inscrit quant à lui dans les lois de la nature. Par conséquent, puisqu'en musique toute succession dans le temps reste indéterminée du point de vue des principes, la représentation peut tout au plus produire une imitation de destin parce que tout l'ensemble du divers se situe objectivement dans un *même* temps, parce qu'il ne relève pas lui-même de la succession causale mais du temps simultané de la communauté[663].

b. Un retournement catégorial ?

Remarquons alors qu'il y a là, dans la critique de l'essentialité du temps phénoménal de la communauté, de la forme de son expérience sensible, un constat en quelques sortes apparenté à celui que Schoenberg pouvait déjà trouver chez Schopenhauer lorsque celui-ci distingue toute chose selon qu'elle est considérée *en elle-même*, c'est-à-dire comme l'objectité immédiate d'une nature inaccessible, ou au contraire d'après sa matière, sous les conditions subjectives de la perception pour laquelle se concilie l'immobilité de l'espace à l'écoulement du temps. Bien entendu, il ne s'agit pas de prétendre qu'il y aurait là deux points de vue identiques, parce que les catégories de Kant ne relèvent précisément d'aucune idéalité, mais seulement des formes *intellectuelles* à partir desquelles une pensée détermine une expérience. Mais on peut néanmoins admettre qu'avec sa *schématisation*, la catégorie de communauté établit entre un concept et son intuition un rapport qui n'est pas fondamentalement étranger à celui qu'instaure le philosophe pessimiste entre les Idées, formes universelles d'une volonté qui ne veut rien, et leur représentation phénoménale sous une loi causale dont l'apparente nécessité n'est qu'illusion. Le fait

[663] D'autre part, on peut également noter en ce sens que la pratique de la *reprise*, d'une simple phrase à un mouvement entier, par exemple dans une suite de danse, apparaît comme une véritable singularité de la musique, seulement partagée parmi tout l'ensemble des disciplines artistiques avec certains genres poétiques – ce qui peut d'ailleurs expliquer en partie l'évidence de leur association. Il semblerait en effet tout à fait inapproprié de jouer une deuxième fois, voire même une troisième, certaines scènes d'une tragédie, d'un ballet, d'un film, de devoir relire les chapitres d'un roman, etc. Or il s'agit bien là d'un phénomène qui contribue très nettement à identifier le *tout* de l'œuvre musicale à un concept de communauté, à un temps de simultanéité, parce qu'en dépit d'une progression linéaire allant de A à E, comme le dit Kant, il nous est montré de façon tout à fait claire que l'expérience peut retourner à un stade antérieur, passer de A à E, de D à B, etc.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qu'en 1941 Schoenberg rapporte sa conception de l'unité de l'espace musical au *ciel de Swedenborg*, lequel constituait précisément dans les années 1910 l'une de ses références à l'idéal, au monde purement intelligible, semble significatif d'une certaine parenté entre ces deux modèles, au moins de son point de vue. Or, si dans un cas comme dans l'autre il est en effet question de retirer à la substance d'un objet sa responsabilité dans la génération de certaines de ses déterminations sensibles, signalons que Schopenhauer développe dans ses chapitres sur la philosophie kantienne une critique sévère de toute l'Analytique transcendantale, accusant notamment le système des catégories de n'être qu'un ensemble « de fausses fenêtres sur une façade[664] ». Mais surtout, en considérant la causalité comme la seule et unique forme de l'entendement, il enseigne à ne voir en elle que « la condition de l'intuition empirique[665] », c'est-à-dire une simple représentation phénoménale sans lien à son essence qui, elle, est immatérielle. S'il rejette alors le principe de simultanéité, parce que le monde matériel ne connaît selon lui que des causes successives éternellement renouvelées, on s'explique aussi par-là son interprétation très singulière du tragique – assimilé au *Trauerspiel* – comme une action où se révèle au héros l'absurdité de la vie et de ses souffrances. S'il avait dû reconnaître un sens plus classique du tragique, il lui aurait été nécessaire en effet d'accepter en même temps la causalité et son principe de succession parmi les propriétés revenant aux choses elles-mêmes, à leur nature, et d'admettre en conséquence la raison dans l'ordre même des Idées de la volonté.

Or, précisons bien que si l'on refusait d'accorder aux sons un principe objectif de temporalité, celui de la simultanéité que nous avons déduit de leur nature harmonique, plus rien ne permettrait d'inscrire une relation musicale sous les lois de la logique. Nous n'en resterions à l'égard de l'œuvre qu'à des jugements de perception, à une coordination toute subjective de sensations seulement *a posteriori* qui finalement ne nous permet pas d'en connaître l'objet. Alors, s'il n'était pensé sous la catégorie de communauté, le tout objectif se rapporterait tout au plus à la première catégorie de la classe des *relations*, celle d'*inhérence et subsistance* (cf. annexe 11). Son propre schème temporel – le concept de *permanence* – est

[664] SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 560.
[665] *Ibid.*, p. 562.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

développé dans la première Analogie de l'expérience comme un principe énonçant simplement que « *Tous les phénomènes contiennent quelque chose de permanent (*substance*), constituant l'objet même, et quelque chose de changeant, correspondant à une simple détermination de cet objet, c'est-à-dire son mode d'existence*[666]. » Comme le signale Kant, cette catégorie constitue bien *la condition de possibilité* de toute synthèse, de toute relation, celle à partir de laquelle il est possible de penser ou bien la succession chronologique ou bien la simultanéité[667]. Mais alors qu'on se prive ainsi volontairement de ces concepts *a priori* de temps – succession ou simultanéité –, on remarque que cette compréhension encore sommaire de l'unicité d'une substance, définie seulement par « l'identité du substrat[668] » qui demeure et une multiplicité d'*accidents* « qui ne sont que des modes particuliers de son existence[669] », semble satisfaire assez justement la façon schoenbergienne de penser l'œuvre musicale à l'époque de l'*idéal d'expression et de forme*, lorsque le premier moment de l'émancipation de la dissonance s'accompagnait d'un même effort en ce qui concerne l'ensemble des procédés de construction.

En effet, dans ces œuvres de 1909 où l'acte compositionnel s'en remet entièrement à un sens *inné* de la forme, la recherche d'immédiateté et la tendance à la suppression des principes d'articulation laissent entendre que ce qui se découvre dans le *tout* de l'œuvre – ce « grand Tout »[670] que nous sommes justement incapables de saisir –, c'est une *vision* créatrice tout à fait étrangère au temps et à l'espace, cette *Einfall* qui, à défaut d'être déterminée elle-même, s'offre seulement à la contemplation pour qui parvient à voir « plus loin que la matière[671] », pour qui

[666] Kant E., *Critique de la raison pure*, [A182], p. 253. À nouveau, il s'agit là de la formulation de la première édition. Dans la seconde Kant écrit : « *Dans tout changement connu par les phénomènes, la substance persiste, et son* quantum *ne se trouve dans la nature ni augmenté ni diminué.* » (*Ibid.*, [B224], p. 253.)

[667] *Ibid.*, [A183/B226], p. 254. En effet, c'est « seulement dans le permanent que sont possibles des rapports temporels (car simultanéité et succession sont les seuls rapports intervenant dans le temps), ce qui signifie que le permanent est le *substrat* de la représentation empirique du temps lui-même, lequel substrat rend seul possible toute détermination temporelle. La permanence exprime en général le temps comme constituant le corrélat constant de toute existence des phénomènes, de tout changement et de toute relation d'accompagnement. Car le changement ne concerne pas le temps lui-même, mais seulement les phénomènes inscrits dans le temps […].

[668] *Ibid.*, [A186/B229], p. 256.

[669] *Ibid.*

[670] SCHOENBERG A., « Mahler », *Le Style et l'Idée*, p. 352.

[671] *Ibid.*, p. 369.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

s'affranchit des relations apparentes et entend résonner l'Être du fond de l'œuvre, ou, comme le dit aussi Mallarmé, « ce mot même : c*'est*[672] ». Avant que ne se développe véritablement chez le compositeur une théorie critique de la relation musicale, on a pu remarquer ainsi la tendance authentiquement idéaliste à tenir l'intériorité – *géniale* – pour la seule réalité, à identifier le *moi* au fondement même de toute l'existence sensible. Or on en reste par-là à révérer comme principe substantiel un simple vestibule du royaume de l'intelligible, réceptacle d'une nature suprasensible pour laquelle aucune détermination ne doit convenir. D'essence spirituelle, on a vu que la musique est alors elle-même appréhendée sous l'influence de Schopenhauer comme une « langue du monde "que la raison ne comprend pas" », ou « qui doit peut-être rester à jamais incompréhensible, mais seulement perceptible[673] ». Le fait que Schoenberg ait engagé par la suite son activité créatrice dans une seconde voie critique, qu'il soit alors devenu clair que le substrat intelligible de toutes les déterminations matérielles ne peut être lui-même l'objet de l'intuition, ne bouleverse pas tout de suite la façon de l'envisager. Ainsi l'Homme de *La Main heureuse*, un être tout d'intériorité, apparaît-il dans le drame comme l'unique entité substantielle, tandis que son seul pêché consiste précisément à s'être mêlé à l'extériorité, à s'être appliqué à la matière et, comme lui reproche le chœur, n'avoir su se contenter d'une « pure joie de l'âme ». En 1917 encore, dans *L'Échelle de Jacob*, l'âme, justement, est ce dans le repli de quoi les hommes sont disposés à trouver la foi pouvant les conduire à un complet désintéressement du monde. Certes, l'intériorité apparaît désormais sous les traits d'un espace idéal, un lieu divin probablement inspiré de la théorie swedenborgienne des *correspondances*, mais nous avons vu que le dernier grand monologue confié à l'ange Gabriel n'établit encore qu'une simple dichotomie entre l'esprit, substrat originel de toute création, et la matière, issue de l'espace et du temps et responsable d'un « libre-arbitre » corporel associé par le compositeur à la déviance et au fourvoiement.

[672] MALLARMÉ S., Lettre à Viélé-Griffin, 8 août 1891, cité par BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 44. « … Rien là que je ne me dise moi-même, moins bien, en l'éparse chuchoterie de ma solitude, mais où vous êtes le divinateur, c'est, oui, relativement à ce mot même : *c'est*, notes que j'ai là sous la main, et qui règne au dernier lieu de mon esprit. Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. »

[673] SCHOENBERG A., « Des rapports entre la musique et le texte », *Le Style et l'Idée*, p. 118.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Pourtant, lorsque Schoenberg parle en 1941 d'une « perception absolue et unitaire » de l'espace musical, celle-ci n'est plus rapportée ni aux profondeurs spirituelles de l'intime ni au ballet d'anges baignés dans la lumière infinie des mondes divins. Il est avant tout question de la façon dont des objets – un couteau, une bouteille, une montre – peuvent être successivement disposés dans un sens ou dans un autre, dont ces concepts qui constituent une *sphère* de relations harmoniques, qui définissent une connaissance possible, doivent être perçus et reconnus indépendamment du déroulement des formes d'après lesquels ils peuvent être intuitionnés.

> « Chaque configuration musicale, précise en effet le compositeur, chaque mouvement de sons doit être avant tout compris comme une relation mutuelle de sons, de vibrations oscillatoires, apparaissant en différents endroits et à différents moments. Pour la faculté imaginative et créatrice, ces relations dans la sphère matérielle sont aussi indépendantes des directions et des plans que peuvent l'être, pour nos facultés perceptives, les objets matériels dans leur propre sphère[674]. »

Une telle désacralisation du tout de l'œuvre, de l'objet *Un* de la pensée, résume assez nettement le changement de perspective qu'entraîne chez Schoenberg le développement progressif d'une pensée de l'idée musicale entre *ZKIF* et *The Musical Idea*, près de vingt ans durant lesquels ce concept prend la place de la vague *substance* qui échappait à la pensée, appréhendée seulement de façon binaire : comme esprit infini, donc au-delà de toute raison, et comme matière, pure multiplicité jugée inversement en-deçà de la raison. Le relatif désenchantement de l'esthétique perceptible au moins depuis *La Main heureuse* se conjugue alors à une approche rationaliste de la création, presque *Aufklärer*. Ne se satisfaisant plus de contempler un absolu impénétrable, Schoenberg entend penser l'impensable et déduire autant que possible une logique de ce qui existe sous son ascendance. C'est précisément ce que permet le principe copernicien : connaître non pas les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes mais la façon dont elles s'accordent à nos facultés, c'est-à-dire les lois *a priori* et les principes universels qui sont ceux de notre pensée.

[674] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 170.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Par conséquent, bien que le concept pur de *causalité* ne semble pas correspondre au *tout* d'une œuvre musicale, parce que sa temporalité n'est pas la sienne, on voit néanmoins que la simultanéité, comme *schème* d'une communauté de relations, se distingue d'une simple absence de causalité dans l'objet. Afin de définir une *sphère* de connaissance, la substance d'un son, d'un objet sonore, tout en étant impropre à engendrer *a priori* certaines successions plutôt que d'autres, doit être en effet de telle nature qu'elle exerce en réalité une influence causale sur l'ensemble des éléments de la communauté et qu'elle se situe elle-même sous l'emprise de ce même ensemble de forces apparentées, dans un véritable rapport de réciprocité. Ainsi, comme le dit Kant dans la troisième analogie de l'expérience :

> « chaque substance doit nécessairement contenir la causalité de certaines déterminations dans l'autre substance et en même temps les effets de la causalité de l'autre en elle, c'est-à-dire qu'il leur faut être (immédiatement ou médiatement) en relation de communauté dynamique, si la simultanéité se doit pouvoir reconnaître dans une quelconque expérience possible[675]. »

Contrairement à une approche tonale de la logique, pour laquelle l'accord parfait se suffit déjà à lui-même car il apparaît comme le plus *parfait* degré de stabilité, de repos, la perspective communautaire pense la *relation* des sons, et non leur identité, car elle n'est qu'un concept pur de l'unité de leur synthèse. Rappelons en effet que c'est là ce que déduit Kant du jugement disjonctif, c'est-à-dire de la relation logique dans laquelle un concept participe à la définition d'une connaissance possible lorsqu'il est pensé, par une unique conscience, en relation à ce qu'il n'est pas. Comme l'explique alors le philosophe en ce qui concerne son expérience :

> « La synthèse de l'imagination dans l'appréhension ferait donc intervenir chacune de ces perceptions simplement comme une perception qui se trouve dans le sujet quand l'autre n'y est pas et réciproquement, sans indiquer que les objets sont simultanés, c'est-à-dire que, si l'un est présent, l'autre est aussi dans le même temps, et que c'est nécessairement pour que les perceptions puissent se succéder réciproquement. […] Donc la coexistence simultanée des substances dans l'espace ne peut être connue dans l'expérience autrement qu'à travers la supposition d'une action réciproque intervenant entre elles ; cette supposition est donc aussi la condition de la possibilité des choses elles-mêmes comme objet de l'expérience[676]. »

[675] KANT E., *Ibid.*, [A212-213/B259], p. 273-274.
[676] *Ibid.*, [A211/B257], p. 272.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Il est bien clair que ce type de rapport *dynamique*, en quelque sorte gravitationnel, nécessaire à l'existence de relations, est aussi celui qu'envisage Schoenberg lorsqu'il propose de concevoir l'affinité naturelle des sons à partir de leur nature harmonique. Par conséquent, si sa temporalité doit être bien distinguée d'un enchaînement nécessaire de causes et de conséquences, le développement motivique, et son achèvement sous l'idée d'une *variation développante*, apparaît précisément à l'endroit de cette action réciproque supposée. On l'a vu, dès *ZKIF* le motif est interprété en relation à l'effet d'une *force motrice*. Or, à cette époque Schoenberg semble encore hésitant quant à l'identification de sa nature. Avant de se corriger lui-même, il considère d'abord les choses ainsi :

> « Un motif est quelque chose qui donne lieu à un mouvement. *Un mouvement est ce qui change lorsqu'un état de repos* [*Ruhezustandes*] *se retourne en son contraire*. Ainsi, on peut comparer le motif à une force motrice. Une telle force motrice requiert un objet sur lequel elle agit[677]. »

S'il propose donc ici de voir le motif comme étant lui-même cette force mettant en mouvement des objets passifs, inertes, il rectifie aussitôt sa conception :

> « Ce qui précède n'est probablement pas tout à fait correct : […].
> Un *motif* peut être défini ainsi [:]
> *Une chose est* appelée *un motif* si elle est déjà *sujette à l'effet d'une force motrice, si elle a déjà reçu son impulsion, et si elle est sur le point d'y réagir*[678]. »

Le schéma est alors rigoureusement inversé. Dès lors le motif n'est plus lui-même responsable du mouvement, du fait qu'un état de *repos* se soit changé en son contraire, mais il apparaît tout au contraire comme ce qui reçoit cette force motrice – vraisemblablement des objets auxquels il s'applique –, comme ce qui l'éprouve ou la subit. C'est bien cette seconde interprétation qui est conservée. On retrouve ainsi la même idée dans *The Musical Idea*, où le compositeur introduit le terme *Unruhe* afin de nommer cet état de non-repos, d'*in-quiétude* :

---

[677] SCHOENBERG A., *ZKIF*, p. 26. [« *Ein Motiv ist etwas das zu einer Bewegung Anlass giebt.* Eine Bewegung ist jene Veränderung eines Ruhezustandes, die ihn in sein Gegenteil verkehrt. *Man kann somit das Motiv mit einer treibenden Kraft vergleichen. Eine solche wird eines Gegenstandes bedürfen auf den sie wirkt.* »]

[678] *Ibid.* [« *Das Vorhergehende ist wohl nicht ganz richtig:* […]. *Das* Motiv *wird folgendermassen zu definieren sein* [:] Als Motiv ist ein Ding dann zu *bezeichnen, wenn es bereits* unter der Wirkung einer treibenden Kraft steht, ihren Impuls bereits empfangen hat und im Begriff ist, ihm Folge zu leisten. »]

> « Nous savons que dans le motif doit être présente une certaine inquiétude qui va provoquer un mouvement plus étendu. Cette inquiétude est causée par la combinaison d'éléments en partie dissemblables. Une telle force d'inquiétude survient lorsque de plus grandes formes sont assemblées à partir d'éléments semblables seulement en partie[679]. »

En 1946 encore, et désormais en langue anglaise, c'est toujours cette même interprétation du rapport entre le motif et les différents *objets* ou *éléments* desquels il reçoit son mouvement qui permet d'expliquer, comme on l'a vu déjà, qu'une relation provoque « une impression d'incertitude [*unrest*], de déséquilibre [*imbalance*][680] », puis d'affirmer ensuite que la manière de « rétablir ainsi l'équilibre compromis [*by which balance is restored*] est […] la véritable "idée" d'une composition[681] ».

Par conséquent, ces quelques citations répondent tout à fait à la possibilité de connaître dans l'expérience la *coexistence simultanée des substances dans l'espace* induite par la catégorie de communauté. Mais ce qu'elles confirment surtout, c'est l'identification dans l'œuvre musicale de deux principes superposés, interdépendants mais néanmoins distincts. C'est ce qui relève d'une part des *objets* musicaux, harmoniques, c'est-à-dire ces *substances* qui composent pour Kant l'espace sphérique de la communauté ; objets dissemblables les uns des autres seulement en partie, donc, et responsables à ce titre d'une *inquiétude*. D'autre part, le motif, mis en mouvement par ces objets afin de trouver parmi eux un état de repos, une *quiétude* qui, en tant que pensée, ne consiste donc pas à résoudre les différences ou les écarts, mais bien plutôt à définir un équilibre de ces contradictions, une unité possible dans l'expérience de la dissemblance. Comme sujet, le motif définit en ce sens une mesure ou une conscience temporelle de ces substances spatiales, de leur action réciproque, son parcours formel instituant alors un *moi* empirique qui n'est lui-même qu'une conscience de l'unité synthétique de l'ensemble des représentations traitées, c'est-à-dire du *tout* de l'expérience.

---

[679] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [137], p. 121. [« *We know that in the motive there must be present a certain unrest* [*Unruhe*] *that will give rise to further motion. This unrest is produced by the combination of partly dissimilar components. Just such impelling unrest will arise when larger forms are assembled from components that are only partly similar.* »]

[680] SCHOENBERG A., « La nouvelle musique », *art. cit.*, p. 102. [*« New Music, Outmoded Music, Style and Idea* », *Style and Idea*, p. 49.]

[681] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Même en refusant alors de voir l'œuvre musicale comme l'équivalent des Idée des phénomènes sensibles, à la manière schopenhauerienne, on comprend en ce sens qu'elle puisse être interprétée par analogie avec une vie, avec une *Histoire*, qu'elle se donne alors comme *monde*, c'est-à-dire finalement comme toute « étendue temporelle[682] » dont le concept s'entend précisément comme une pensée de l'unité synthétique de ses moments.

[682] Dans la première édition de la *Critique de la raison pure*, Kant présente les choses ainsi : « Tous les phénomènes sont dans le temps. Celui-ci peut déterminer de deux façons le rapport intervenant dans leur existence, selon qu'ils sont successifs ou simultanés. Du premier point de vue, le temps est considéré comme série chronologique ; du second, il est considéré comme étendue temporelle. » (A182, p. 253) Il est surtout important de remarquer ici que les deux temporalités sont distinguées seulement l'une de l'autre comme des *points de vue*. Rappelons en effet que l'on ne peut pas connaître les choses en soi, qu'il ne s'agit là que des formes de la pensée.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°7

L'idée musicale, la raison et l'Idées transcendantales

Manifestement, la façon dont Schoenberg conduit son interrogation sur la logique de la relation des sons montre une certaine concordance avec l'analyse kantienne de l'entendement, c'est-à-dire avec le *pouvoir de penser*. Conformément à cette perspective, la réflexion du compositeur semble en effet conduire elle aussi à la reconnaissance de lois universelles de la nature, lesquelles, comme le dit Kant, « sans se fonder sur des perceptions particulières, contiennent simplement les conditions de leur union nécessaire en une expérience[683] ». Or, plutôt que d'indiquer un certain nombre de critères auxquels l'existence de l'objet de la pensée devrait nécessairement se conformer, ces lois *a priori* ont surtout permis de révéler une absence de nécessités objectives en ce qui concerne les déterminations particulières dans la succession des perceptions, dans leur synthèse en un tout. Comme on l'a vu au sujet notamment de l'unité de l'espace musical, le fait que la nature communautaire de la pensée en sons induise un temps de simultanéité paraît troublant dans la mesure surtout où son indétermination ne se situe pas au niveau de l'intuition individuelle de l'auditeur mais concerne la représentation formelle du *moi* produit par l'œuvre elle-même, autrement dit de la construction temporelle du *je pense* qui en définit précisément l'identité.

Alors, selon Kant, loin de se satisfaire d'une telle situation, notre raison nous encourage bien au contraire à considérer que

> « S'il existe quelque chose, de quoi qu'il puisse s'agir, il faut accorder aussi que quelque chose existe *nécessairement*. Car le contingent n'existe que sous la condition d'autre chose qui constitue sa cause, et à partir de celle-ci le raisonnement continue de s'appliquer avec la même validité jusqu'à une cause qui n'existe plus de façon contingente et qui par conséquent existe sans condition et avec nécessité. Tel est l'argument sur lequel la raison fonde sa progression vers l'être originaire[684]. »

[683] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 320), p. 114.

[684] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A584/B612), p. 525.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Le concept d'un tel être originaire, inconditionné et cause de ce qui est, ne peut par définition faire l'objet d'une expérience possible et constitue alors ce qu'il convient d'appeler selon le philosophe un *principe*. De son propre aveu ce terme est ambigu[685] ; contrairement aux principes qui nous ont servi précédemment, ceux dont il est désormais question sont *transcendants*, « au sens absolu du terme[686] », c'est-à-dire qu'ils reposent « sur la simple pensée[687] » et, sans même se limiter à l'expérience possible, apparaissent néanmoins comme la cause la plus essentielle de toute existence réelle. Ils résident dans la raison et constituent alors

> « une connaissance dont toute connaissance empirique est seulement une partie […] : ils concernent une connaissance à laquelle assurément nulle expérience effective ne parvient jamais complètement, mais dont elle fait pourtant toujours partie[688]. »

On a vu qu'à l'époque des premières œuvres dodécaphoniques, l'appel de Schoenberg à la découverte des « causes premières [*Grundursachen*] » ou d'un « principe fondamental [*Grundprinzip*] »[689] semble chercher quelque chose de ce genre pour ce qui est d'une science pure de la composition. Évoquée au premier chapitre, la mise en garde contre le fait de se « perdre dans les profondeurs de l'âme humaine ou dans les hauteurs de notre système solaire[690] » apparaît d'ailleurs elle-même très kantienne. Mais s'il attend alors d'une *Kompositionslehre* qu'elle s'appuie sur *ce qui a été créé jusqu'aujourd'hui*, c'est bien parce qu'une relation de sons, en tant qu'événement phénoménal et empirique, doit néanmoins pouvoir apparaître, au moins médiatement, comme sa présentation. Quinze ans plus tard, l'une des dernières notes manuscrites de *The Musical Idea*, simplement titrée « Idée [*Gedanke*] », revendique de façon plus affirmée la nécessité de penser l'œuvre sous l'ascendance d'un tel principe transcendant, désormais identifié à l'*idée musicale*.

---

685 *Ibid.*, (A300/B356), p. 333. Notons bien alors qu'il ne s'agit plus ici de ces principes déduits de l'entendement dans les Analogies de l'expérience, principes immanents d'après lesquels se schématise la forme intellectuelle d'une connaissance possible afin qu'elle puisse être présentée dans l'expérience. Tout usage transcendantal des principes serait sinon un abus, lequel reviendrait à confondre les concepts purs des choses – en l'occurrence, l'unité communautaire de l'espace musical – avec les causes originaires de leur existence.

686 *Ibid.*, (A301/B358), p. 334.

687 *Ibid.*

688 *Ibid.*, p. 340.

689 SCHOENBERG A., manuscrit T37.06/142, p. R5.

690 *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Dans cette page que nous traduisons ci-dessous, Schoenberg prolonge alors la perspective critique que nous avons reconnue au chapitre précédent et montre les écueils auxquels se heurte inévitablement la tendance à essentialiser l'objet de l'expérience, c'est-à-dire à appréhender une œuvre d'art en considérant qu'elle est à elle-même sa propre fin. L'activité de l'homme a ceci de singulier qu'elle est nécessairement réalisée sous l'influence d'un principe supérieur, intentionnel ou non, d'un *plan* qui en oriente les décisions et accorde ainsi l'expérience, toujours réalisée sous la dépendance de certaines conditions extérieures, à une véritable fin inconditionnée qui seule justifie son existence. Contestant ainsi le fait que le déploiement et l'évolution unitaire du motif dans le temps de la pièce soit l'enjeu véritable de la création, laquelle ne se résumerait sinon qu'à une pure fiction, ou selon Kant à un *jeu subjectif de l'imaginaire*, Schoenberg indique la seule direction qui selon lui mérite d'être entreprise :

> « La tentative de reconnaître et de définir l'idée musicale [*den musikalischen Gedanken*] est en contradiction évidente avec l'idée [*Idee*] poético-sentimentale selon laquelle une composition devrait émerger du motif comme germe du tout, de la façon dont une plante pousse à partir d'une graine. C'est une représentation enfantine, indépendamment du fait qu'elle n'interroge ni ne répond au problème suivant : d'où vient la graine, et qu'est-ce que c'est ? Qui vient d'abord, l'œuf ou la poule?
>
> Si l'on s'interroge alors quant à la contribution de l'auteur, elle est soit requise, parce que le germe ne se développe pas par lui-même, ou inversement, superflue. Dans le second cas, la question de savoir si la pièce est déterminée par le motif, ou alors si de cet unique germe seulement la pièce aurait pu émerger, resterait en suspens.
>
> L'origine de cette conception poétique est claire. Pas uniquement la vie des plantes, mais nos propres vies et la vie de tous les autres êtres vivants, de toute la vie organique, semble procéder ainsi dans la mesure où la reproduction est concernée. Mais si l'on comprend l'amour comme le désir des enfants de naître, de nombreuses choses pourraient alors se présenter différemment.
>
> Dans tous les cas, les processus naturels et organiques ne sont pas entièrement comparables aux activités humaines. Une maison, par exemple, ne naît pas de la croissance autonome d'un germe mais plutôt d'un empilement brique sur brique. D'ailleurs ce n'est pas toujours ainsi que les idées [Ideen] surgissent : Hannibal, par exemple, aurait difficilement pu avoir d'abord le souhait d'aller en Espagne et cela ne peut pas avoir été le germe de convois à Rome. Et Christophe Colomb avait l'idée d'aller en Inde, et le fait qu'il ait été en Amérique n'est pas dû au développement d'un germe, mais plutôt à une heureuse [*glücklichen*] erreur.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> Comme toujours : ce qu'un auteur a réalisé à partir d'un germe serait l'activité humaine – même si ce germe devait croître par lui-même. Toute activité humaine, dès lors qu'elle n'est pas exclusivement instinctive, se déroule conformément à un plan[691]. »

Alors, parce que la raison s'achemine ici au-delà du *tout* de l'expérience, vers ces principes qui selon Kant « nous incitent à renverser toutes ces barrières et à nous attribuer un territoire entièrement nouveau ou aucune démarcation n'est plus reconnue nulle part[692] », nous sommes naturellement conduits au troisième moment que nous identifions dans l'interrogation sur la relation des sons. En accord avec la correspondance que nous avons jusque-là soutenue vis-à-vis de la progression suivie par le philosophe dans ses *Prolégomènes*, il nous faut alors l'envisager d'après la « troisième partie de la question transcendantale capitale » – « Comment la métaphysique en général est-elle possible ? » – et formuler notre interrogation de la façon suivante : *Comment une métaphysique en musique est-elle possible ?* Mais à vrai dire, si nous savons que le problème posé par la logique de succession des sons conduit en effet Schoenberg à engager sa réflexion dans une telle direction, il faut bien admettre pourtant qu'aucun de ses écrits n'indiquent ce qui permettrait au moment métaphysique de la relation, celui que semble viser l'idée musicale, d'être effectivement pensé de façon purement musicale – l'idée de l'affinité harmonique des sons permettait bien quant à elle de justifier qu'il soit possible de penser *a priori* leur relation. Le fait que l'idée musicale soit néanmoins postulée avec emphase, qu'il lui soit reconnu une place essentielle à la cime de tout l'édifice théorique, apparait particulièrement révélateur de cette perspective qui ne conçoit pas la pensée, l'activité humaine, sans un horizon suprasensible. En ce sens, il paraît plus approprié d'envisager autrement la question qui doit nous servir de fil conducteur, et de nous demander plutôt : *De quelle métaphysique l'idée musicale est-elle le concept ?*

En effet, alors que l'évolution du projet schoenbergien d'une science *a priori* de la composition vers un traité de *présentation* de l'idée musicale rend patent ce fait qu'une connaissance de l'idée musicale en elle-même ne s'est justement pas vue développée, cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit seulement là d'un concept

[691] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [201-202], p. 99. Version éditée en anglais reportée en annexe (cf. annexe n°3.3)

[692] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A296/B352), p. 331.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

vide, la marque indéfinie d'une simple prétention vaguement spéculative. Bien au contraire, on considère plutôt cette absence comme un signe supplémentaire de cohérence dans la pensée schoenbergienne, de l'unité entre les principes qui gouvernent sa production artistique et sa réflexion théorique. L'idée musicale permet de désigner un idéal des sons mais celui-ci ne doit pas être nécessairement déterminé par la réflexion elle-même pour y être agissant. Or, cela ne doit pas nous empêcher de considérer qu'il est néanmoins possible de nous interroger sur l'*idée* schoenbergienne de l'idéal des sons, parce que celle-ci apparaît justement comme l'horizon final en vue duquel toute l'activité intellectuelle se trouve réalisée. Aussi pouvons-nous de ce point de vue suivre l'avis de Kant lorsqu'il estime qu'il n'y a

> « absolument rien de déconcertant à ce que, tant dans la conversation commune que dans ses écrits, on comprenne un auteur, par la comparaison de ses pensées qu'il exprime sur son objet, mieux qu'il ne se comprenait lui-même en déterminant insuffisamment son concept et en parlant ou même en pensant parfois, de ce fait, à l'encontre de ce qui était son intention propre[693]. »

Par conséquent, si la philosophie kantienne doit nous permettre ici de poursuivre dans le domaine de la raison pure la démarche entreprise au chapitre précédent en ce qui concerne la logique de la relation des sons, il s'agit de proposer par-là une interprétation compréhensive du moment spéculatif de la poétique musicale de Schoenberg, en faisant appel pour cela aussi bien aux propos de nature théorique, ceux qui portent spécifiquement sur l'idée musicale, qu'aux choix compositionnels et dramaturgiques lorsqu'ils paraissent justement s'attacher à la question du transcendant.

Pour cela nous procédons simplement en deux points. Nous nous appuierons tout d'abord sur quelques utilisations significatives du concept d'idée musicale afin de chercher à éclaircir ou à démêler quelque peu la complexité qui découle de l'apparente diversité de ses acceptions ; on pourra alors identifier notamment ce qui a particulièrement trait au domaine de la raison, isoler de l'ensemble du champ d'application de l'idée musicale ce qui paraît précisément s'apparenter à la fonction de cette faculté de l'esprit qui encourage l'entendement à s'émanciper de l'expérience possible. Afin de poursuivre cette enquête au-delà même du propos

[693] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A314/B370), p. 342.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

seulement théorique, nous réinterrogerons ensuite la façon dont Schoenberg s'empare personnellement du moment spéculatif de la pensée dans sa démarche créatrice. En profitant désormais de la perspective offerte par la philosophie kantienne, nous poursuivrons alors les observations formulées précédemment au sujet de *L'Échelle de Jacob* afin de procéder à une interprétation comparative entre l'oratorio et l'opéra *Moïse et Aaron* en ce qui concerne le traitement poétique de l'idéal, ses répercussions sur la technique de la composition. Conformément à ce que nous observions précédemment au sujet du *tout* de l'expérience, nous tenterons de caractériser ici une transformation dans la manière de penser l'idéal, une évolution qui semble précisément accompagner l'intérêt de la réflexion schoenbergienne pour une théorie non de l'idée en elle-même, mais de sa présentation.

7.1. Le tout et sa totalité

a. Polysémie de l'idée musicale

Si la préface du manuscrit *The Musical Idea* revendique la première tentative pour « extraire une *logique musicale* des faits de la technique de présentation d'une idée[694] », cela n'est bien évidemment possible qu'à la condition d'envisager l'ensemble des déterminations d'une pièce de musique comme lui étant subordonnées. Régulièrement employée à partir de 1917 dans le manuscrit *ZKIF*, puis systématisée par la suite, l'idée musicale semble alors tout indiquée pour revêtir cette fonction vis-à-vis des opérations attribuées à l'entendement et s'entendre ainsi comme le concept transcendantal d'un fondement métaphysique, purement musical, de la relation des sons. Il faut rappeler néanmoins que c'est toujours le mot allemand *Gedanke* [pensée] qu'emploie le compositeur à son endroit. Par-là, il évite notamment de se référer à l'Idée [*Idee*], selon le sens platonicien que l'on attribue communément à ce concept, c'est-à-dire à un archétype, à une forme purement intelligible dont les manifestations phénoménales ne seraient que la copie infiniment dégradée. Une Idée de la relation musicale, une Idée de l'œuvre, ce ne sont en rien les objets de l'étude de Schoenberg, qui certes est théorique, mais qui envisage de

[694] SCHOENBERG A., *The Musical* Idea, [155], p. 90. [« *to extract a* musical logic *from the facts of the musical technique of presenting an idea* [*der musikalischen Technik der Gedankendarstellung*]. »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

penser la pratique de la composition musicale en musicien, à partir de ses conditions empiriques. Cependant, on note que ce même concept de *Gedanke* est encore celui qui est invoqué tout au long du livret de *Moïse et Aaron*, élevé comme le principe d'ordre divin que le prophète cherche à transmettre au peuple élu. Ainsi s'exclame ce dernier : « Tout-Puissant, je suis à bout de force : / Mon idée [*Mein Gedanke*] est impuissante dans le verbe d'Aaron[695] ! » Cet emploi se singularise nettement vis-à-vis de la terminologie consacrée, ce que relève par exemple Adorno lorsqu'il rapporte que « des théologiens ont déploré qu'en définissant le monothéisme comme "pensée", c'est-à-dire comme une simple vision subjective, le texte rabaisse l'idée de transcendance qui doit pourtant former le contenu de cette pensée[696]. »

Nous avons signalé déjà qu'en 1929 Schoenberg s'interroge ainsi : « La question "Qu'est-ce qu'une idée musicale" n'a pas encore trouvé de réponse – à supposer même qu'elle ait déjà été posée [697]. » S'il laisse alors les choses en suspens, une note ajoutée au même manuscrit en 1940 précise cependant : « J'ai traité toutes ces question bien mieux plus tard[698] ». Or, si l'on veut suivre alors ce que recouvre l'emploi proprement schoenbergien de l'idée musicale, il faut reconnaître d'abord que son maniement, devenu l'objet même de sa réflexion à partir des années 1920 seulement, ne témoigne pas de la rigueur la plus stricte. Comme nous l'évoquions dès l'introduction de ce travail à travers l'avis de Carl Dahlhaus, l'une des difficultés pour l'appréhender tient en effet à une polysémie qui ne semble pas totalement maîtrisée. Deux facteurs permettent en partie de l'expliquer : d'une part la généralité de cette simple expression de *pensée musicale* ; de l'autre le fait qu'en dehors de quelques articles, la plupart de ses occurrences sont de simples notes réunies dans la perspective de projets non-aboutis, comme c'est le cas notamment des *Gedanke* manuscrits. Certes, l'utilisation du concept de *musical idea* dès 1934[699], et non de *musical thought*, atteste d'une mise à jour lexicale lors du passage à la langue anglaise, mais un certain flottement reste néanmoins présent dans ces réflexions

[695] Moïse, Acte I, scène 4, rép. n°77. Traduction du livret par Bernard Banoun dans : *L'Avant-scène Opéra* n°167, « *Moïse et Aaron* », septembre-octobre 1995, Paris, Premières Loges.

[696] ADORNO T. W., « Un fragment sacré. Au sujet du *Moïse et Aaron* de Schönberg », *art. cit.*, p. 246.

[697] Schoenberg A., manuscrit T37.08/148.

[698] *Ibid.* [« *Alle diese Fragen habe ich später viel besser behandelt* »]

[699] Le court *Gedanke* manuscrit n°9 T20.13/88, daté de juin 1934, est rédigé entièrement en langue anglaise.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

écrites du compositeur, et si son utilisation se comprend généralement bien, quelques cas restent malgré tout ambigus.

Nous relevons principalement trois significations distinctes de l'idée musicale ; elles se recouvrent comme autant de cercles concentriques. Au niveau le plus resserré, mais aussi le plus commun, elle renvoie à une idée *locale*, c'est-à-dire une période, une phrase, voire même un motif ou un simple accord, tout événement de l'œuvre suffisamment individualisé pour marquer l'intuition de sa prégnance. Cette acception se signale généralement par son emploi au pluriel, par exemple lorsque le compositeur relève une « présentation ramassée, intelligible et féconde d'idées musicales[700] » ou apprécie « la variété et la multiplicité des idées[701] ». Or, parce que ces *idées*, donc, constituent le ressort du déroulement phénoménal de l'œuvre, une succession de perceptions individuelles à laquelle s'attache la mémorisation, nous savons qu'elles n'ont de valeur qu'autant qu'elles se révèlent finalement être les différentes parties d'un même ensemble organique, qu'elles se laissent remémorer comme les épisodes de la *vie* du sujet, celui que définit l'expérience de l'œuvre en tant que pensée. En ce sens elles constituent alors une structure hiérarchisée jusqu'à ce *tout* qui n'est pas autre chose lui-même que l'idée musicale, le concept de l'unité de la synthèse de l'intuition. C'est précisément ce qui devient manifeste, observe Schoenberg, lorsque « ce sont les variations des éléments d'une cellule de base qui apportent toutes les formulations thématiques […] ; ainsi se forge l'idée d'un morceau[702]. »

Cette conception double de l'idée musicale suffit pour appréhender l'œuvre dans sa globalité comme un organisme à la fois unitaire et diversifié. Pourtant, la volonté du compositeur d'en *extraire* une logique nécessite encore de l'envisager sous une autre perspective, celle qui considère cette fois l'idée comme ce dont l'œuvre est une *présentation*, ce qui sous-entend donc un *saut* hors du domaine de l'expérience. C'est ce que l'on entend lorsqu'il prend soin de distinguer *Gedanke* de *Einfall*, en considérant par exemple que « les formes naissent aujourd'hui encore selon les exigences de l'idée et d'après la manière, donnée par l'intuition, de sa

[700] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons (1923) », *Le Style et l'idée*, p. 155.
[701] SCHOENBERG A., « Brahms le progressiste », *Le Style et l'idée*, p. 333.
[702] SCHOENBERG A., « Bach », *Le Style et l'idée*, p. 304.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

présentation[703]. » Vis-à-vis de la présentation, rapportée ici à une inspiration préliminaire surgie à l'imagination du créateur, le concept d'idée qui nous occupe s'entend donc comme un principe objectif presque législatif, autoritaire, comme se montre toujours l'absolu dans les œuvres dramatiques de Schoenberg. Cela apparaît de façon peut-être plus claire encore lorsque celui-ci signale la contingence de nombreux aspects *conditionnés* de la présentation vis-à-vis de sa finalité *inconditionnée*, sous-entendant au final l'essence proprement transcendante, divine, de celle-ci :

> « Certes, l'expression d'une idée peut changer avec la façon dont on la présente. On pourra dire quelque chose plus brièvement cette fois-ci, plus longuement cette fois-là. On pourra laisser telle chose de côté, ou bien la mettre en relief ; on pourra insister tantôt sur la plasticité du motif, tantôt sur celle du thème ; on pourra tantôt marquer une articulation, tantôt laisser un élément empiéter sur un autre ; on pourra soit apparier des éléments, soit les opposer les uns aux autres, soit les laisser s'exprimer tout uniment. Mais quel profit peut bien tirer de cette étude celui qui ne s'intéresse qu'aux moyens et non à la fin qui les sanctifie [*heiligt*] ?[704] »

Ce même rapport est encore exprimé lorsqu'il est dit que « le "comment" de la présentation est un symptôme du "quoi" de l'idée », qu'à ce titre « on suppose le musicien professionnel capable dans une certaine mesure de parvenir à une connaissance de l'idée en elle-même[705] », autrement dit au-delà des déterminations conditionnées de sa présentation.

Si l'on voit donc qu'entre les deux premières acceptions la nuance est surtout quantitative, la troisième présente une véritable hétérogénéité qualitative, de sorte que nous nous trouvons plutôt là en présence d'une situation dichotomique. On le voit avec les derniers exemples cités, le problème qui se pose semble surtout tenir à l'articulation de l'idée comme principe avec sa propre présentation. Non sans quelques ambiguïtés, le célèbre article de 1946 « La musique démodée, la musique nouvelle, le style et l'idée » propose consécutivement trois définitions différentes de

---

[703] SCHOENBERG A., « Comment enseigner la composition aujourd'hui », *Le Style et l'idée*, p. 287. [T14.26/26, p. 2 : « *die Formen aber entstehen noch heute nach den Erfordernissen des Gedankens und der durch den Einfall gegebenen Art seiner Darstellung*. »]

[704] *Ibid.*, p. 287-288. [Traduction modifiée à l'endroit signalé par le terme original allemand (T14.26/26, p. 2)]

[705] *Ibid.*, p. 286. [«*Und so sicher das „Wie" der Darstellung ein Symptom des „Was" des Gedankens ist, so müßte doch eine gewisse Fähigkeit zur Erkenntnis des Gedankens an sich beim Berufsmusiker vorausgesetzt werden können*. »]

l'idée musicale, significatives de l'embarras du compositeur pour définir un tel concept, mais révélatrices néanmoins des enjeux qu'il représente. L'une de celles-ci, nous l'avons déjà citée, se rapporte à la forme temporelle de l'expérience des concepts qui composent l'espace musical : une succession de notes produit un déséquilibre, et, comme le dit le compositeur, « la méthode par laquelle vous parvenez à rétablir ainsi l'équilibre compromis est à mes yeux la véritable "idée" d'une composition[706] ». Or, on peut signaler que les versions antérieures du manuscrit de l'article introduisaient précisément à cet endroit une mise en garde qui n'a pas été conservée bien qu'elle soit particulièrement éclairante quant au sens de cette définition ; Schoenberg s'expliquait alors ainsi : « à cause du manque de termes plus adaptés je suis obligé de définir le processus de base de la force motrice musicale comme son idée, de la façon suivante[707]. » On comprend donc que cette définition se rapporte seulement par défaut à la façon dont l'évolution du motif réagit à l'*inquiétude* dont il est sujet, qu'elle porte sur la *présentation* et laisse de côté ce qu'est l'idée en elle-même. C'est bien d'ailleurs ce que l'on comprend lorsque le compositeur évoque dans *The Musical Idea* sur le rôle des motifs secondaires dans un processus de variation développante : « les motifs secondaires, etc., sont des étapes dans la présentation de l'idée, sur le chemin qui mène de l'inquiétude à la quiétude [*von der Unruhe zur Ruhe*][708]. »

Dans l'article de 1946, la définition suivante de l'idée musicale se situe quant à elle sur un tout autre plan. Il s'agit de la célèbre analogie avec la pince-coupante :

> « L'idée de croiser en un point fixe les deux branches recourbées de sorte que les deux petits bras de levier à l'avant se déplacent dans la direction opposée aux deux grands bras à l'arrière, multipliant ainsi l'effort de l'homme qui les serra à tel point qu'il a pu couper du fil de fer – cette idée ne peut qu'avoir été conçue par un génie. Certes nous disposons aujourd'hui d'outils plus compliqués et plus efficaces et il viendra peut-être un temps où l'usage de la pince et d'autres outils similaires deviendra superflu. L'outil lui-même peut tomber en désuétude, mais l'idée derrière ne pourra jamais devenir obsolète. Et c'est là que réside la différence entre un simple style et une véritable idée.

[706] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », *Le Style et l'Idée*, p. 99-100.

[707] SCHOENBERG A., « New Music, Outmouded Music, Style and Idea » (sic), T66.08/2447, p. 18. [« *But because of the lack of better terms I am forced to define the basic process of musical motor-power as its idea, in the following manner*. »]

[708] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [99], p. 163. [« *the secondary, etc., motives are stages in the presentation of the idea that in on the way from unrest to rest.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Une idée ne peut jamais périr[709]. »

Rarement employé par Schoenberg, ce concept de *style* semble surtout lui permettre de caractériser l'idée dans un rapport au temps, une perspective selon laquelle apparaît peut-être plus nettement encore sa nature transcendante. Une opposition similaire s'entendait déjà en 1925 en conclusion de l'article « Opinion ou perspicacité » : « L'idée n'a pas de temps, disait-il alors, elle peut donc attendre tranquillement ; mais le langage doit faire vite ![710] » Qu'il soit donc question de style ou de langage, mais aussi, comme on l'a vu précédemment, de briques ou encore de mots, tous ces termes regroupent d'une même façon le régime matériel des choses : ce par quoi elles se distinguent absolument d'une expérience proprement *idéale* mais grâce à quoi de la pensée peut néanmoins advenir, se *présenter* à l'intuition. Or, ce que suggère bien ici la comparaison, c'est que cette idée, ou pensée, n'est pas la vision subjective d'après laquelle l'objet est réalisé, mais le principe de l'*objectalité* à laquelle s'applique cette volonté créatrice, la loi universelle selon laquelle s'accordent ses substances particulières. Bien évidemment, la question de la temporalité ne se rapporte plus ici à l'expérience de l'objet, c'est-à-dire, dans le cas de l'œuvre musicale, à la manière dont des concepts sont coordonnés dans l'unité de l'espace musical. C'est le temps de l'histoire qui est envisagé ici, le temps social, facteur de conditionnement auquel s'attachent nécessairement les sons en tant que matière de la pensée et en tant que langage. C'est bien ce que l'on retient en effet de la dissociation très baudelairienne de la pince-coupante entre son idée d'une part, éternelle et immuable, et l'outil de l'autre, soumis aux circonstances transitoires et conventionnelles d'une époque, d'une situation. Si le fait que Schoenberg puisse envisager sur un même plan une pince-coupante et une œuvre d'art trahit une

[709] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle… », *Le Style et l'Idée*, p. 100. [« *The idea of fixing the crosspoint of the two crooked arms so that the two smaller segments in front would move in the opposite direction to the larger segments at the back, thus multiplying the power of the man who squeezed them to such extent that he could cut wire – this idea can only have been conceived by a genius. Certainly more complicated and better tools exist today, and there may come a time when the use of the pliers and other similar tools may become superfluous. The tool itself may fall into disuse, but the idea behind it can never become obsolete. And therein lies the difference between a mere style and a real idea.* An idea can never perish. » (« *New music*… », *Style and Idea*, p. 50)]

[710] SCHOENBERG A., « Opinion ou perspicacité », p. 204. [T21.13, p. 8 : « *Der Gedanke hat keine Zeit*, darum kann er ruhig warten; aber die Sprache muss sich beeilen! »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

certaine affinité avec une modernité que l'on associe traditionnellement au poète français, notons bien toutefois qu'il s'agit là pour le compositeur d'un principe épistémique. On se souvient par exemple de la mise en garde du compositeur dans l'article « Problème d'harmonie » en ce qui concerne la possibilité de définir les concepts de dissonance et de tonalité : « les phénomènes qu'ils sont amenés à recouvrir sont en constante évolution depuis l'origine de la musique. Cela nous oblige à les saisir de façon toujours nouvelle[711]. » Qu'il soit question de sons ou de concepts, la pensée reflète tout autant le principe universel visé, l'être total et inconditionné sur lequel doit se poser le regard du créateur, que l'époque ou le temps présent de sa réalisation, la situation historique dans laquelle ce regard lui-même est porté. On l'a vu aussi, c'est déjà ce que suggèrent les paroles de l'Élu dans *L'Échelle de Jacob* lorsque celui-ci demande : « Suis-je celui qui leur montre l'heure et le cours du temps, celui qui est à la fois le fouet et le miroir, la lyre et l'épée, leur maître et serviteur, en même temps le sage et le fou ?».

Si l'idée demande donc d'être perçue ici de manière très générale comme le principe inconditionné de tout donné sensible, conditionné, c'est encore le sens que l'on retire de la première des trois définitions proposées en 1946, quoique le transcendant y soit appréhendé de manière différente. Ici, Schoenberg prend soin d'indiquer d'abord que « la terminologie musicale est imprécise et [que] la plupart de ses termes sont employés en plusieurs sens[712] ». L'idée musicale est alors définie de la façon suivante :

> « Dans son acception la plus courante, le terme idée est utilisé comme un synonyme de thème, de mélodie, de phrase ou de motif. Je considère personnellement la totalité d'un morceau comme l'idée : l'idée que son créateur voulait présenter[713]. »

Le compositeur reconnaît d'abord le sens communément admis pour mieux s'en écarter. Dans la partie positive de la proposition, on note l'emploi d'un prétérit associé au concept de *présentation*, marquant peut-être une certaine inadéquation de l'œuvre effectivement créée avec l'idée en elle-même ; elle s'entendrait en ce

[711] SCHOENBERG A., « *Problem der Harmonie* », *Stil und Gedanke*, p. 220.

[712] Schoenberg A., « La musique nouvelle… », *Le Style et l'Idée*, p. 101. On rappelle que Schoenberg écrit à cette époque en anglais.

[713] *Ibid.* [« *I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea its creator wanted to present.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

sens, comme le dit Platon, comme « ce sur quoi porte ce discours qui lui est apparenté[714] ». Il n'est pas évident toutefois de comprendre exactement ce à quoi renvoie ici ce *vœu* du créateur. Si l'on peut songer spontanément à la vision subjective, à l'idée comme *Einfall*, il est tout autant possible de croire que Schoenberg envisage là une volonté inconsciente, ce *plan* inconditionnel qui oriente les actions des hommes parfois même à l'inverse de leurs intentions avouées, malgré eux, comme il l'observe au sujet de Christophe Colomb ou d'Hannibal. En tout cas, on retient de cette définition qu'un créateur voulait présenter la totalité de ce qu'il a finalement réalisé comme présentation, la totalité de ce qui, nécessairement, n'est donc qu'un *morceau*. Relevant nettement de l'oxymore, c'est bien cette expression de « totalité d'un morceau » qui désigne ici ce qu'est véritablement l'idée. Certainement convient-il alors de la préciser.

b. L'idée musicale comme concept pur de la raison

Le concept de *totalité* semble n'apparaître qu'une seule fois dans les écrits de Schoenberg en langue allemande, en 1936, dans les dernières pages de *The Musical Idea*. La *totalité* se trouve alors distinguée du *tout* de l'œuvre, comme ce à quoi celui-ci, en tant que morceau, en tant que pièce, doit justement permettre d'accéder. S'interrogeant sur le rapport des différentes parties dans une œuvre, de la fonction des membres dans l'organisme, Schoenberg estime là que

> « notre manière de recevoir la musique apparaît en grande partie comme une collecte [*Erfassung*] des parties, et seulement une connaissance très précise du tout [*des Ganzen*], de toutes ses parties et de leur fonctions, permet à quelques-uns d'entre nous de recueillir [*zu erfassung*] une totalité [*Totalität*][715]. »

Il n'est pas inutile de signaler que l'emploi de ce concept par le compositeur manifeste une certaine évolution dans sa conception de l'œuvre musicale, ou disons une approche affinée de sa forme logique. S'il n'emploie qu'une fois l'allemand *Totalität*, on retrouve encore ailleurs son équivalent anglais, *totality*, précisément

[714] PLATON, *Timée*, 29b.

[715] SCHOENBERG A., [226] *The Musical Idea*, p. 107. [« *our way of taking in music proves to be, for the most part, the comprehension of parts, and only a very precise knowledge of the whole, and of all its parts and their functions, enables a particular few among us to comprehend a totality.* »] La *totalité* apparaît comparable en ce sens à l'*idée en elle-même* à laquelle, on l'a vu, il est attendu que le musicien professionnel sache parvenir.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

distingué de *whole*. L'article en hommage à Mahler, écrit en 1912 mais traduit et corrigé au cours des années 1940 en vue de sa publication dans le recueil *Style and Idea*, reflète l'utilisation nouvelle de ce terme, laquelle s'accompagne de quelques autres modifications significatives du vocabulaire. Bien que la terminologie de l'édition française ne permette pas d'en rendre compte, un paragraphe que nous avons cité précédemment se montre particulièrement marqué par sa réécriture tardive. Nous traduisons ainsi ce que le compositeur écrivait en 1912, en allemand :

> « Nous analysons, parce que nous ne savons pas nous satisfaire de la nature, de l'effet et de la fonction du tout considéré comme tout ; et lorsque nous sommes incapables de réassembler avec précision ce qui est démonté, nous devenons injustes envers cette capacité qui nous donne le tout avec son âme et nous perdons confiance en notre plus merveilleuse capacité : notre capacité à recevoir une impression générale[716]. »

Après que l'article ait été revu pour sa publication américaine, que certains termes aient été changés, nous proposons de lire le passage correspondant de la façon suivante :

> « Nous analysons parce que nous ne sommes pas satisfaits par la compréhension de la nature, de l'effet et de la fonction d'une totalité comme totalité et, lorsque nous ne sommes pas capables de réassembler exactement ce que nous avons reçu séparément, nous devenons injustes envers cette capacité qui nous donne le tout avec son esprit, et nous perdons la foi en notre meilleur aptitude – l'aptitude à recevoir une impression totale[717]. »

Au-delà de quelques modifications plus anecdotiques, on remarque surtout que Schoenberg ne traduit pas simplement le *tout* par la *totalité*, mais qu'il prend soin de les distinguer l'un de l'autre, ce qui n'apparaissait pas en 1912. Manifeste dans cet extrait, l'emploi nouveau de ce concept reflète l'élargissement proprement métaphysique de la critique dès lors qu'il n'est plus question seulement d'une

---

[716] SCHOENBERG A., « *Votrag über Gustav Mahler* », T23.02/1283, p. 2. [« *Wir analysieren, weil wir uns nicht damit begnugen, das Wesen, die Wirkung und die Funktion des Ganzen als Ganzes aufzufassen ; und wenn wir nicht imstande sind, das Auseinandergenommene wieder genau zusammenzusetzen, so beginnen wir ungerecht zu werden gegen jene Fähigkeit, die uns das Ganze mit seiner Seele gab und verlieren das Zutrauen zu unserer schönsten Fähigkeit : zur Fähigkeit, einen Gesamteindruck zu bekommen*. »]

[717] SCHOENBERG A., « *Gustav Mahler* », *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, p. 8. [« *We analyze because we are not satisfied with comprehending nature, effect and function of a totality as a totality and, when we are not able to put together again exactly what we have taken apart, we begin to do injustice to that capacity which gave us the whole together with its spirit, and we lose faith in our finest ability – the ability to receive a total impression.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

incapacité à percevoir l'ensemble de la pièce en son unité, autrement dit ici à juger de la qualité des parties d'une œuvre selon leur fonction dans le tout, mais bien plutôt à en saisir la nécessité relativement à cet *esprit* du tout, le concept inconditionné de sa *totalité*[718]. À nouveau, l'ancrage kantien de la réflexion schoenbergienne permet d'éclairer cette acception proprement transcendante de l'idée musicale puisque la *Critique de la raison pure* définit justement le concept de *totalité* en un sens relativement proche, au sujet notamment des concepts purs de la raison.

Ainsi, du point de vue d'une logique discursive de la pensée, nous savons que le tout d'une expérience peut être appréhendé de façon objective grâce aux catégories, concepts purs de l'entendement qui contiennent *a priori* les règles universelles pour la synthèse des représentations dans l'unité d'une conscience ; or, il est encore nécessaire pour la connaissance d'admettre les raisonnements, « dériver un jugement d'un autre[719] ». Cela suppose alors qu'intervienne entre ces deux jugements un jugement intermédiaire, relatif quant à lui à la *totalité* de l'expérience donnée, domaine exclusif de la raison[720]. Selon le cours de *Logique* de Kant, le raisonnement, et tout usage de la raison en général, doit être envisagé d'après la forme du syllogisme, selon le principe suivant : « *Ce qui est soumis à la condition d'une règle, est également soumis à la règle elle-même*[721] ». Précisons ainsi à partir d'un exemple célèbre, plusieurs fois cité par le philosophe : 1) Tous les hommes sont mortels ; 2) Caïus est un homme ; 3) donc Caïus est mortel. Ici, « mortel » est le

[718] On peut noter à ce titre que la traduction du « tout considéré comme tout », selon l'expression de 1912, a fait l'objet de plusieurs réécritures. À partir d'une première traduction, les deux documents d'archives T65.05 montrent un échange entre le compositeur et ses collaborateurs pour le choix de certains termes. Il semble que cette expression ait d'abord été traduite par « une totalité comme un tout » [*a totality as a whole*], puis, suspectée de tautologie par l'un des correcteurs, simplifiée en « d'une totalité » [*of a totalité*], avant que le compositeur ne décide finalement lui-même de la version retenue. De même en ce qui concerne la traduction de « âme » par « esprit », une première version anglaise avait d'abord conservé l'équivalent de l'allemand *Seele*. En revanche on note que ce qui n'était auparavant qu'une « confiance » est devenu ici une « foi ».

[719] KANT E., *Logique*, §41, p. 124.

[720] L'entendement à lui seul est uniquement capable de raisonnements dits immédiats, c'est-à-dire tout au plus un « changement dans la simple forme des jugements, tandis que la matière des jugements, le sujet et le prédicat, demeurent inchangés » (*Ibid.*, §44, p. 125). En un mot, le même jugement est répété, la même relation entre deux concepts est présentée autrement, sous une autre forme, si bien que le rapport de l'une à l'autre n'est pas lui-même un jugement synthétique.

[721] *Ibid.*, §57, p. 131.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

prédicat de la règle, « homme » est la *condition* de la règle, « Caïus » est la *connaissance* subsumée sous la condition. On retiendra alors ceci :

> « Le syllogisme établit d'abord une règle générale et une subsomption sous la condition de cette règle. Ainsi on connaît la conclusion *a priori* non dans le singulier, mais comme contenue dans l'universel et comme nécessaire sous une certaine condition. […] Et ce fait que tout soit soumis à l'universel et soit déterminable dans une règle universelle est précisément *le principe de rationalité ou de nécessité*[722]. »

Par conséquent, tandis que le jugement consiste à passer d'un concept à l'autre, à lier une perception à une autre selon la catégorie qui constitue la loi formelle de leur enchaînement, le syllogisme établit plutôt un rapport vertical, ontologique, en ce qu'il fonde quant à lui la valeur d'un jugement particulier, synthétique, sur sa nécessité eu égard à une règle universelle, un principe qui, cependant, ne relève pour sa part d'aucune expérience possible. En effet, si la *condition* n'est pas elle-même présente dans la proposition conclusive du raisonnement syllogistique, c'est-à-dire dans sa « forme »[723], c'est bien elle qui lui donne néanmoins toute sa valeur *apriorique*. C'est ce que Kant explique ainsi :

> « La proposition : Caïus est mortel, je pourrais tout aussi bien la tirer de l'expérience uniquement grâce à l'entendement. Simplement, je cherche un concept qui contienne la condition sous laquelle le prédicat de ce jugement est donné (le concept d'homme), et après avoir opéré la subsomption sous cette condition prise dans toute son extension (tous les hommes sont mortels), je détermine en conséquence la connaissance de mon objet (Caïus est mortel).
> Aussi restreignons-nous, dans la conclusion d'un raisonnement, un prédicat à un certain objet, après l'avoir d'abord pensé dans la majeure, selon toute son extension, sous une certaine condition[724]. »

Pour un raisonnement en sons aussi bien qu'en concepts, la *totalité* se comprend alors ainsi :

> « Cette quantité complète de l'extension, relativement à une telle condition, s'appelle l'*universalité*. À celle-ci correspond dans la synthèse des intuitions l'*unité intégrative*, autrement dit la *totalité* des conditions [*Totalität der Bedingungen*]. Donc, le concept transcendantal de la raison n'est autre que celui de la *totalité des conditions* pour un conditionné donné[725]. »

---

[722] *Ibid.*

[723] *Ibid.*, §59, p. 132.

[724] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A322/B378-379), p. 347.

[725] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Couronnant en quelque sorte la question de la relation des sons, ces quelques précisions rendent compte de la nécessité pour la réflexion schoenbergienne de concevoir un principe supérieur sous lequel se rassemble toute la matière de la composition. Il s'agit de considérer en ce sens que l'œuvre musicale progresse *médiatement* dans son raisonnement, qu'elle coordonne ses concepts non pas seulement en vertu de la possibilité objective de leur liaison dans une expérience mais toujours d'après l'aval d'un principe transcendant qui permet de « conduire l'unité synthétique pensée dans la catégorie jusqu'à l'absolument inconditionné[726] ». En ce qui concerne alors l'expression de *totalité du morceau* par laquelle le compositeur semble chercher à définir l'idée musicale, on peut donc considérer qu'il n'est pas question de l'ensemble du dit *morceau*, c'est-à-dire du concept de son *tout*, celui selon lequel s'ordonne et s'harmonise la multiplicité de ses substances dans l'unité d'une pensée, mais bien du concept d'une *totalité* inconditionnée des substances, celui sous lequel se subsume toute la matière possible pour cette pensée.

De ce point de vue, la réflexion de Schoenberg se caractérise encore dans son opposition à Schenker, parce que c'est tout au contraire dans l'expérience même que ce dernier cherche un principe susceptible de garantir objectivement l'unité de l'œuvre. Ainsi, tandis que le premier enseigne à percevoir le tout au-delà de son déroulement contingent et à éprouver l'insuffisance du particulier, le second propose de penser la musique, ou plutôt le *chef-d'œuvre*, par analogie avec la vie, celle « d'un peuple, d'une race ou d'un individu », c'est-à-dire avec tout phénomène dont l'existence peut être envisagée selon « sa destinée[727] ». Pour Schenker en effet, le particulier renferme l'universel comme une « loi interne de l'origine », autrement dit une *structure fondamentale* « incluse dans tout présent[728] ». Percevoir cet « enrichissement extraordinaire de la nature[729] » est le propre du génie, tandis que pour les *masses* en revanche, toute « existence n'est qu'un éternel avant-plan organique, un éternel présent sans cohérence, se déroulant de façon chaotique et

[726] *Ibid.*, (A326/B383), p. 349.
[727] SCHENKER H., *L'écriture libre*, Liège, Madrage, 1993, p. 19.
[728] *Ibid.*
[729] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

purement animale[730]. » S'il apparaît donc nécessaire à ce dernier de parvenir à percevoir un tel principe dans toute œuvre musicale, une arpégiation contrapuntique de l'accord de tonique, il est significatif de la démarche de Schoenberg que son aspiration spéculative s'abstienne quant à elle de déterminer un absolu des sons autrement que d'un point de vue transcendantal.

Volontaire ou non, l'absence d'une réponse concrète et définitive à l'idée musicale dans la théorie schoenbergienne se conforme par-là aux limites prescrites à la raison par Kant, à l'usage seulement *régulateur*, celui qui circonscrit la finalité d'une métaphysique critique. La raison n'est jamais « satisfaite d'un emploi des règles de l'entendement limité à l'expérience, emploi qui demeure toujours conditionné[731] », mais elle ne peut jamais avoir affaire par elle-même à l'expérience, en aucun cas elle ne peut conclure indépendamment de l'entendement à la connaissance d'un objet. Plutôt que de promouvoir alors la recherche utopique d'une connaissance déterminée du suprasensible, les principes inconditionnés de la raison doivent permettre seulement d'établir le « rapport que le monde peut avoir à un Être dont le concept même se trouve extérieur à toute connaissance que nous sommes capables d'avoir à l'intérieur du monde[732] ». En ce sens, si l'idée musicale peut apparaître dans une certaine mesure comme la finalité même de l'interrogation sur la logique de la relation des sons, il semble plus adéquat de considérer qu'il s'agit surtout d'un moyen permettant de penser l'œuvre comme *présentation*. Pour une science universelle de la composition, le postulat transcendant de l'idée musicale s'entend comme un horizon, un point de fuite, un principe heuristique qui oriente la recherche en direction d'une connaissance totale. C'est précisément ce que l'on observe avec l'analogie de la pince-coupante, puisque le fait de dégager l'*idée* de l'outil comme un principe intemporel n'a pas d'autre effet que celui de confiner son existence matérielle, comme *style*, aux déterminations historiques de sa présentation. Comme le résume Kant :

> « nous pensons le monde comme si son existence et sa détermination interne étaient issues d'une raison suprême ; de cette manière, d'une part nous connaissons la constitution qui lui revient en propre à lui, le monde, sans pour

[730] *Ibid.*

[731] KANT E., *Prolégomènes*, (Ak. IV, 332), p. 134.

[732] *Ibid.*, (Ak. IV, 357), p. 171.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> autant prétendre vouloir déterminer celle qui revient à sa cause en elle-même, et d'autre part nous mettons le principe de cette constitution (de la forme rationnelle dans le monde), dans le *rapport* de la cause suprême au monde, sans trouver que le monde suffit à cela par lui-même[733]. »

Cependant, si nous disons donc que l'emploi d'un concept d'idée musicale ne s'accompagne pas de propositions permettant d'en déterminer la forme concrète lorsqu'il est entendu dans son sens principiel, il ne fait aucun doute que Schoenberg s'est bien interrogé sur la façon dont il est possible de se représenter cet idéal des sons. Or, c'est uniquement en compositeur qu'il a laissé apparaître de telles propositions, en créateur, en poète et non en théoricien. Si la pratique prend alors le relai de la théorie, la logique n'en est pourtant pas exclue puisqu'elle constitue comme on sait une partie intégrante de la démarche créatrice du compositeur résigné. Par conséquent, bien que cela ne fasse plus l'objet d'une réflexion qui puisse être entendue dans la perspective d'une science de la pensée musicale, la compréhension schoenbergienne de ce dont l'œuvre est une présentation, de la totalité, se précise encore lorsque l'on observe la façon dont certaines œuvres se positionnent elles-mêmes à l'égard de leur propre idéal.

c. Deux idées de l'inconditionné

Lorsque Schoenberg pose la question de la relation des sons dans « Problème d'harmonie », nous l'avons dit, il estime que la logique ne nous autorise pas à mettre en relation un son et une gomme[734]. En effet, puisque cette dernière ne peut être déterminée en fonction d'une hauteur fondamentale et d'un spectre harmonique, il est avéré qu'elle ne présente aucune *affinité* avec les sons. Une telle synthèse peut être tout au plus un jugement de *perception*, non d'*expérience* ; en aucun cas on ne saurait en effet l'associer à un concept pur de l'entendement qui permette de penser objectivement sa validité universelle. Or, l'évidence de l'exemple donné, volontairement saugrenu, occulte le fait que tout un pan non négligeable de la création musicale se trouve également exclu de la logique, c'est-à-dire, on l'a vu, tout ce qui échappe aux formes pures de la sensibilité, ce qui ne peut être *construit* par l'intuition *a priori*. Mais comme on sait également, si un procédé comme la

[733] *Ibid.*, (Ak. IV, 359-360), p.175.

[734] SCHOENBERG A., « Problème d'harmonie », *Le Style et l'Idée*, p. 209.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Klangfarbenmelodie peut être considéré inadéquat pour une *présentation* de l'idée musicale, il se justifie néanmoins dans une démarche plus proprement considérée sous l'angle d'une représentation.

La question du *Sprechgesang* se pose aussi de ce point de vue. En effet, si ses inflexions singulièrement situées à la frontière du chanté et du parlé produisent bien sûr des hauteurs, donc une certaine harmonie, il s'agit néanmoins d'une vocalité dont le support textuel impose à la voix sa propre logique, nécessairement hétérogène à celle des sons. Si elle permet de résoudre bien des problèmes d'exécution, l'adoption d'une notation à hauteur relative à partir de *l'Ode à Napoléon Bonaparte* témoigne même finalement de l'indifférence du compositeur pour l'intonation effectivement réalisée. Revanche de la consonne sur la voyelle, de l'articulation sur l'euphonie, la *Sprechstimme* est avant tout dictée par le rythme et les inflexions que requiert l'interprétation d'un texte. Alors, précisément pour cette raison, elle se prête particulièrement au jeu de la représentation parce qu'elle inscrit le mot, donc le concept, le monde, dans un vis-à-vis immédiat à la musique. Tandis que le chant lyrique peut s'entendre comme l'emblème musical de la musique, nous avons montré dans la première partie de notre étude que cette technique vocale permet de figurer en musique ce qui se tient justement en dehors de ses *limites*. Limites que l'on comprend désormais comme celles du domaine partagé de l'entendement et de la sensibilité, là où l'expérience détermine dans l'intuition les formes *a priori* de la pensée, où elle livre ainsi à la perception des objets de connaissance possible. En-deçà de la pensée dans *L'Échelle de Jacob* et dans *Pierrot Lunaire*, la voix parlée connote alors ce qui relève pour Schoenberg de valeurs négatives et irrationnelles – le quotidien et le registre prosaïque, la mesquinerie, la mécréance – ; au-delà de l'expérience dans *La Main heureuse* et dans *Moïse et Aaron*, elle renvoie au contraire au suprasensible, à un idéal *imprésentable*[735].

En ce sens, la relation entre le *Sprechgesang* et le chant, dès lors qu'on la considère porteuse d'un jugement sur le rapport du sensible, de la musique et de l'intelligible, est d'autant plus significative qu'elle reflète aussi l'évolution du

[735] Dans *Moïse et Aaron*, nous retenons essentiellement ici le rôle de Moïse, même si Schoenberg emploie également le *Sprechgesang* pour la foule, selon une fonction plutôt semblable alors à celle que l'on observe dans *L'Échelle de Jacob*.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

compositeur sur ce sujet. L'identification de ce contraste proprement poétique nous permet donc de combler un certain vide laissé par la réflexion théorique de Schoenberg en ce qui concerne le moment transcendant de l'idée musicale. En effet, si la façon dont se définit le divin dans *L'Échelle de Jacob* et dans *Moïse et Aaron* reflète bien la conscience constitutive de son *retournement*, sa résignation à l'impossibilité d'*incorporer* l'absolu, de le présenter dans le sensible et de l'intuitionner comme tel, la thématisation dramaturgique de la musique et de la non-musique dans ces deux œuvres laisse entrevoir à quinze ans d'intervalle, et précisément entre *ZKIF* et *The Musical Idea*[736], deux idées distinctes du fondement inconditionné de l'expérience[737].

Dans l'oratorio, nous avons vu que l'élévation de l'esprit depuis la bassesse d'une existence matérialiste jusqu'au repli spirituel dans l'âme s'accompagne d'une gradation des genres vocaux, du *Sprechgesang* vers le chant mélismatique, c'est-à-dire de l'inharmonique vers l'expression pure des sons. Bien entendu, le fait que la musique soit associée là à une représentation fantasmagorique de l'absolu ne doit pas être compris comme une simple entorse à la critique. Si l'ascension vers les mondes célestes est l'occasion d'une véritable *apothéose* où le chant exalte l'unicité du divin et de l'intériorité, on doit plutôt cette assimilation au fait que le suprasensible s'accorde ici à l'idée d'un fondement lyrique, profondément subjectif, de l'expression musicale. Dans l'opéra, au contraire, le traitement dramaturgique de la vocalité apparaît renversé. Cette fois l'absolu n'est plus apparenté à l'intime mais désigné comme une pure extériorité, comme un Dieu distant, déterminé uniquement au moyen d'attributs relatifs à son non-conditionnement, à sa totalité : « Irreprésentable, parce qu'invisible ; / parce qu'incommensurable ; / parce qu'infini ; / parce qu'éternel ; / parce qu'omniprésent ; / parce que tout-puissant[738]. » Par conséquent, aussi lyrique et expressive la musique soit-elle, sa substance ne peut

[736] Rappelons que le manuscrit *ZKIF* est élaboré par Schoenberg très précisément entre la fin de la rédaction du livret de *L'Échelle de Jacob* et le début de la composition ; *Moïse et Aaron* est composé essentiellement entre 1930 et 1932, soit à l'époque des derniers *Gedanke* manuscrits, deux ans avant la rédaction de *The Musical Idea*.

[737] S'il a été nécessaire de présenter *L'Échelle de Jacob* lors de la première partie de notre étude, nous n'envisageons pas d'en faire autant pour *Moïse et Aaron*. Tandis que la littérature en français consacrée à l'oratorio est quasiment inexistante, l'opéra a quant à lui été plus largement commenté.

[738] Moïse, Acte I, scène 2, rép. n°24.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

plus rien avoir elle-même de l'idéal. Significativement, là où le musical pur révélait mélodiquement le suprasensible par la disparition du mot – accomplie dans le « Grand interlude symphonique » sur lequel s'interrompt la partie achevée de l'oratorio –, l'opéra introduit le transcendant par la disparition de la musique dans la voix, par le verbe seul, le concept, représentation sur scène de l'intelligible pure. Comme le reconnaît Aaron au début du troisième acte : « Je devais parler en images, / toi en concepts ; / m'adresser au cœur, toi parler au cerveau[739] ». La musique, en conséquence, autrement dit les sons, ne sont plus quant à eux qu'une matière intramondaine, voire la matière même du monde selon la convention adoptée pour la représentation, simulacre dès lors qu'elle est employée à former des idoles. « Images de ton idée », se défend toutefois le même Aaron, répondant de son *bel canto* aux accusations du prophète, « elles sont ton idée, comme tout ce qui procède d'elle […]. Ma mission : dire cela plus mal que je ne le comprends. Ceux qui savent, pourtant, retrouveront toujours l'idée[740] ! ». Un tel déplacement dans le positionnement de la musique vis-à-vis de l'absolu montre qu'il y a bien lieu de distinguer entre un divin entendu comme monde spirituel du *moi* et la figure du Dieu comme origine de l'idée, elle-même simple principe d'exécution ou loi de l'agir. « J'aime mon idée et je vis / pour elle ![741] », affirme ainsi Moïse, là où Gabriel glorifie dans *L'Échelle de Jacob* une éthique de la prière – celle de *Séraphita* – qui paraît plutôt confiner le sujet au mutisme, à un retrait du monde.

Ce contraste dans l'attitude qu'implique selon le compositeur-dramaturge l'inscription de l'existence sous l'horizon d'une loi métaphysique semble alors prolonger vers le domaine de la raison celui que nous signalions au chapitre précédent en ce qui concerne la façon de concevoir le *tout* de l'expérience. Rappelons-nous : en suivant l'analyse kantienne des concepts purs de relation exposés dans la Table des catégories et des concepts de temps développés dans les Analogies de l'expérience, nous avons vu que si la réponse harmonique à la relation des sons permet logiquement d'appréhender l'œuvre musicale comme une sphère de relations réciproques, schématisée dans un temps de *simultanéité*, le criticisme

[739] Aaron, Acte III, scène 1, rép. n°198.
[740] Aaron, Acte II, scène 5, rép. n°182.
[741] Moïse, Acte II, scène 5, rép. n°169.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

schoenbergien semble d'abord s'être développé intuitivement sous un concept de l'unicité de la substance musicale, de sa *permanence* à l'égard de la multiplicité des accidents que détermine le temps de son expérience. Dans un cas comme dans l'autre, il a surtout semblé que l'enchaînement des sons devait être distingué fondamentalement de la catégorie de *causalité*, d'un temps de *succession* qui a paru incompatible avec l'*a priori* de leur relation. Alors, de la même manière que les trois formes possibles des relations dans les jugements – catégorique, hypothétique et disjonctive – servent chez Kant de fil conducteur pour découvrir ces catégories de la relation grâce auxquelles il est permis de penser *a priori* les objets de l'expérience, on peut signaler que cette structure tripartite vaut encore pour les raisonnements car ceux-ci, on l'a vu, ne sont que les formes logiques de la connaissance lorsque l'entendement est poussé par la raison à s'affranchir de son usage normatif, à poursuivre son objet au-delà des limites de toute expérience possible. On peut donc établir par-là les types de « concepts produits en conclusion d'un raisonnement[742] », les *Idées transcendantales*, c'est-à-dire ceux par lesquels la pensée parvient à nommer une *totalité des conditions pour un conditionné donné*. Comme l'explique le philosophe :

> « autant il y a de sortes de rapports que l'entendement se représente par l'intermédiaire des catégories, autant il y aura aussi de sortes de concepts purs de la raison ; et il faudra donc chercher un inconditionné, premièrement, de la synthèse catégorique dans un sujet, deuxièmement, de la synthèse hypothétique, des membres d'une série, troisièmement, de la synthèse disjonctive des parties dans un système[743]. »

Ces inconditionnés peuvent être compris ainsi comme les concepts derniers et indépassables d'un raisonnement, ces absolus qui ne se laissent plus subsumés à leur tour lorsque l'on poursuit la série ascendante des conditions d'un jugement donné, c'est-à-dire par prosyllogismes. On comprend donc qu'à chacune des trois formes de raisonnement correspond un universel inconditionné, c'est-à-dire une Idée en vertu de laquelle il nous est donné de penser « l'unité synthétique inconditionnée de toutes les conditions en général[744] ». Selon les termes de Kant, celles-ci font l'objet d'une psychologie transcendantale, d'une cosmologie transcendantale et d'une

[742] KANT E., *Critique de la raison pure,* (A310/B366), p. 340.
[743] *Ibid.,* (A323/B379), p. 347.
[744] *Ibid.*, (A332/B391), p. 354.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

théologie transcendantale : « La *première* contient l'absolue *unité du sujet pensant* ; la *deuxième*, l'absolue *unité de la série des conditions du phénomène* ; la *troisième*, l'absolue *unité de la condition de tous les objets de la pensée en général*[745]. » En ce sens, les Idées *transcendantales*, concepts purs de la raison, ne sont autre que les trois objets premiers de la métaphysique, autant de problèmes fondamentaux naturellement posés par la raison humaine : l'âme et son immortalité, la liberté comme cause première de tout phénomène, l'existence de Dieu comme un « être de tous les êtres[746] ».

En ce sens, de même que le *tout* de l'expérience réalise des obligations formelles divergentes selon qu'une œuvre pense sa matière d'après sa subsistance, sa nature causale ou sa qualité communautaire, de même ces obligations répondent-elles au fait que l'œuvre éprouve transcendantalement le principe de son horizon inconditionné dans l'idée de l'âme, de la liberté ou de Dieu. Si la construction objective d'un concept d'idée musicale nous encourage à considérer qu'il s'agit là d'un principe général, indépendant du fait qu'un créateur conçoive consciemment ou non un tel absolu pour sa pensée, cette différenciation apparaît pourtant manifestement dans l'œuvre de Schoenberg dans la mesure où la technique même de son écriture, lestée des exigences tonales de l'unité, est libre de s'attacher tout entière au principe de sa métaphysique. De ce point de vue, ses efforts destinés à prouver qu'il est bien le premier compositeur à avoir conçu une méthode sérielle et que le dodécaphonisme n'est que l'accomplissement nécessaire d'une recherche entreprise dès les premiers temps de la dissonance émancipée, elle-même logiquement déduite de l'histoire de la musique, s'ils ne sont pas infondés, masquent néanmoins certaines différences fondamentales qui subsistent entre les étapes de sa réalisation ; celles qui distinguent notamment le dodécaphonisme de *Moïse et Aaron* des constructions pré-sérielles observées dans *L'Échelle de Jacob*.

[745] *Ibid.*
[746] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

7.2 – Vers une théologie de la relation des sons

a. L'hexacorde ou la discipline de l'âme

En 1917, la réflexion de Schoenberg sur la relation des sons ne laisse pas encore apparaître une véritable pensée de l'idée musicale ; du point de vue de la pratique, l'hexacorde ne correspond pas non-plus à un concept inconditionné de la totalité de l'expérience. Alors, si la façon quelque peu empirique selon laquelle le compositeur semble encore procéder dans l'oratorio compromet certainement la possibilité d'en retirer une proposition valant pour la pensée musicale en général, ce que nous avons pu en dire précédemment et la façon dont s'en explique Schoenberg permettent néanmoins d'observer, malgré le défaut d'une conception véritablement rigoureuse, quelque chose comme une signification transcendantale. Comme l'explique ce dernier :

> « Lorsque j'avais construit mes thèmes principaux sur six sons, je ne m'étais pas fixé la règle de suivre indéfiniment l'ordre de leur première apparition ; j'étais encore loin d'avoir trouvé les règles d'application méthodologique d'une série fondamentale. Mais je crois que mon idée portait déjà en germe la promesse de l'unité accomplie[747]. »

Ainsi, bien que cette structure soit largement employée à des fins constructives et préfigure dans une certaine mesure les procédures sérielles, on note qu'elle est plus essentiellement envisagée par le compositeur comme l'*origine* commune d'un réseau de thèmes, synthèse des empreintes motiviques à partir desquelles se déploie le matériau. On a vu précédemment que l'hexacorde semble lui-même être issu d'un thème esquissé pour le projet symphonique inachevé de 1915, réécrit pour être chanté par l'Âme lors de son ascension. Mais on peut noter que le thème de violon solo qui ouvre l'interlude depuis le fond de l'espace acoustique, hexacordale, apparaît également parmi les toutes premières esquisses ; c'est encore le cas de la longue mélodie de violoncelle exposée à sa suite, exclusivement hexacordale avant que les sons restants n'entrent progressivement, écrite d'un seul jet au stylo sur les plus anciennes des esquisses préparatoires[748]. Si l'on s'intéresse à la démarche du compositeur, à sa pratique créatrice, on remarque que ce sont là trois mélodies liées dans la dramaturgie à l'élévation de l'esprit, à l'idée d'un dépassement utopique de

[747] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, II », *Le Style et l'Idée*, p. 190.
[748] CHRISTENSEN J. M., *Arnold Schoenberg's Oratorio*, Die Jakobsleiter, p. 306.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'empire de la matière[749]. De ce point de vue, leur antériorité semble avoir permis au compositeur de les utiliser comme un fond thématique référentiel permettant de déduire une partie du matériau de la première partie de l'oratorio afin de le rapporter, certes insensiblement, à l'idée d'une essence spirituelle de l'existence, à un arrière-monde purement musical. Ainsi, parallèlement aux discours sur l'insuffisance du monde fangeux, les thèmes qui accompagnent l'intervention des personnages face à Gabriel, de même que de nombreuses figures instrumentales lors de la grande séquence chorale du début, se développent à partir de motifs issus de ces mélodies originelles, des sons et des intervalles qui les composent.

Comme le note alors Jean Marie Christensen, le « travail avec les sons du motif », expression employée par Schoenberg au sujet de sa méthode d'écriture au début des années 1920, est probablement ce qui correspond le mieux à la fonction de la structure hexacordale dans *L'Échelle de Jacob*[750]. Simple abstraction qui synthétise l'incipit des premiers thèmes composés sous la forme d'une loi restrictive – un choix d'intervalles restreint à l'agrégat des six sons –, elle permet donc de conceptualiser l'unité de ces déterminations, de la penser, et de l'étendre à de nouveaux objets élaborés sous l'autorité de cette même loi harmonique. On a noté cependant deux cas au moins où l'hexacorde excède cette seule fonction d'unité motivique : son exposition sous une forme resserrée, d'abord, exemplairement lorsque le Mourant se transfigure en Âme, présentation qui suggère l'identification symbolique de la disposition fondamentale des sons, symétrique, à une *présentification* de l'essence spirituelle elle-même ; un emploi exclusif de formes hexacordales ensuite, lorsque le développement des thèmes de l'interlude se laisse interpréter, symboliquement là encore, comme une plongée de la composition dans les profondeurs de l'intériorité, là où cesse toute singularité des caractères, océan éthéré où se laisse contempler, purement lyrique, la substance de l'âme, le *moi* débarrassée de tout hétérogène. Le fait que l'hexacorde n'intervienne jamais dans le chant hormis dans celui de l'Âme, mélismatique, participe alors à qualifier la substance musicale comme un arrière-plan de l'existence. Par conséquent, bien que ce soient d'abord les moyens de la

[749] Rappelons que c'est notamment ce que révèle le court programme décrivant le déroulement musical des trois parties prévues de l'interlude.
[750] *Ibid.*, p. 355.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

représentation qui permettent d'introduire au sein même de la composition l'idée d'une substance spirituelle mélodique gisant au fond du phénomène, le fait que Schoenberg paraisse concevoir ce concept inconditionné comme la loi *formelle* proprement intelligible de l'expérience montre néanmoins, lorsqu'il se trouve dispensé de toute matière *autre*, comme une intention de déterminer l'objet même de la pensée.

De ce point de vue, on peut admettre que la structure hexacordale n'est pas tout à fait étrangère à ce que représente chez Schenker la *structure fondamentale*, ou qu'elle tient pour quelque chose d'apparenté : un *arrière-plan*, là aussi, entendu par ce dernier comme une « âme fondamentalement déterminée[751] », « loi interne » présente dans toute forme d'expérience qui relève en quelque façon de l'art plutôt que d'une « nature nue[752] ». Bien sûr, les deux contextes sont fondamentalement différents l'un de l'autre : tandis que la démarche de Schoenberg cristallise une poétique dans une technique afin de produire un acte esthétique, on peut dire de Schenker qu'il déduit plutôt d'une esthétique une technique analytique, et construit sur celle-ci un argument théorique. Mais au-delà de ce décalage, ce qui révèle l'antagonisme de leurs conceptions respectives tient surtout au statut accordé dans la création esthétique à la révélation du principe subjectif de l'unité de l'expérience. On peut rappeler à ce propos que le verdict de Carl Dahlhaus faisant de l'isolement des sons le revers de l'émancipation de la dissonance nous a permis d'observer une certaine parenté entre le régime atonal de l'enchaînement et la réfutation kantienne de la substantialité du *moi* de la pensée. Pour le compositeur, qui semble déjà constater cette situation à propos des symphonies de Mahler en voyant dans leur contenu comme un « message purement objectif » et relève la qualité *allégorique* de l'expression, l'abandon de l'unité tonale est aussi une dénonciation de son mensonge consubstantiel : cette illusion qui consiste à tenir pour la finalité suprême de l'œuvre d'art, pour son contenu métaphysique, la force avec laquelle le sujet tient le monde représenté sous lui en une totalité close. Par conséquent, si l'arrière-plan schenkérien apparaît comme une façon pénétrante d'appréhender la forme logique de l'unité tonale, de comprendre la façon dont celle-ci se déploie dans l'expérience et se réalise

[751] SCHENKER H., *L'écriture libre*, *op. cit.*, p. 19.
[752] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

dans une temporalité organique, fermée, il ne peut qu'être tenu pour dogmatique selon la perspective schoenbergienne dès lors que le processus d'arpégiation de la tonique est tenu aussi pour un principe objectif, pour la véritable substance qui doit présider à la reconnaissance du chef-d'œuvre.

À ce titre, la critique kantienne de la « doctrine rationnelle de l'âme », c'est-à-dire d'une science qui entreprend de connaître l'objet du sens interne, signale que tout espoir nourri dans ce but de connaître le *moi* sous lequel se réalise l'unité de l'expérience, de le déterminer par-delà ses *accidents* comme une substance une et intemporelle, reposerait sur un « malentendu »[753], si ce n'est même un sophisme. En effet, il ne peut s'agir par-là que d'une confusion entre le *Je* tel qu'il se définit dans toute pensée s'appliquant à une matière, tel qu'il parvient toujours à la conscience lorsque *je pense* l'unité des perceptions dans une expérience, et le *Je* dont il est question lorsque je considère objectivement la proposition *Je pense*, autrement dit lorsque je me représente – et que je me pense – comme un être pensant. Comme le précise le philosophe : « Ce n'est pas la conscience du Moi *déterminant* qui constitue l'objet : bien plutôt est-ce uniquement la conscience du Moi *déterminable*[754] ». Du premier je ne peux donc rien savoir parce qu'il n'est pas autre chose que « le véhicule de tous les concepts en général[755] », une simple fonction logique, vide, qui en aucun cas ne paraît pouvoir être considérée pour elle-même d'une quelconque manière. Un tel principe de l'unité de la pensée n'a pas de réalité indépendante de la matière qu'il permet justement de penser ; nécessairement en va-t-il alors d'un raisonnement « *per sophisma figurae dictionis*[756] » s'il est tenu pour une connaissance objective. Dans ce cas en effet :

> « je confonds l'*abstraction* possible de mon existence empiriquement déterminée avec la prétendue conscience d'une existence *séparée* possible de mon Moi pensant, et je crois connaître dans le sujet transcendantal ce qu'il y a de substantiel en moi, alors que je n'ai dans la pensée que l'unité de la conscience qui réside au fondement de toute activité de détermination, telle qu'elle constitue la simple forme de la connaissance[757]. »

[753] Kant E., *Critique de la raison pure*, (B421), p. 410.
[754] *Ibid.*, (B407), p. 402.
[755] *Ibid.*, (A341), p. 360.
[756] *Ibid.*, (B411), p. 405.
[757] *Ibid.*, (B427), p. 413.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

En d'autres termes, « L'explicitation logique de la pensée en général est prise faussement pour une détermination métaphysique de l'objet[758] ».

En ce qui concerne alors la façon dont se pose la question d'un absolu du sujet dans *L'Échelle de Jacob*, le fait qu'il soit pensé au sein même du processus de la pensée, c'est-à-dire de façon purement musicale, paraît significativement détourné de cet écueil signalé par Kant et éprouver plutôt le constat selon lequel

> « tout semble donc se passer comme si, d'après notre théorie, l'âme tout entière, même dans la pensée, était transformée en phénomène, et que de cette façon notre conscience elle-même, en tant que pure apparence, devait en fait être réduite à néant[759]. »

En effet, si la structure hexacordale semble bien renvoyer à l'âme du monde représenté, à la forme transcendante du *moi*, on a dit justement des objets déterminés sous sa loi qu'ils restent globalement sans *effet* sur la perception, qu'ils ne se distinguent pas du reste de l'expérience. D'un point de vue strictement compositionnel, les formes de son intervention dans le discours ne jouissent donc pas de l'aura que le livret et les *moyens de la scène* paraissent justement accorder à l'âme en tant que négation du corps. Et en effet, le geste musical qui s'apparente à la recherche d'une connaissance de cet objet du sens interne ne consiste justement pas à révéler celui-ci dans la pure aperception de la conscience de l'unité, mais à se servir bien plutôt de l'hexacorde comme d'une construction *indéterminable* qui ait quelque chose d'un concept du *moi*, du *je* de la pensée. L'œuvre s'approche de ce point de vue d'une simple réflexion sur la proposition *Je pense* lorsque l'écriture restreint son champ d'action au seul matériau compris sous la loi de l'hexacorde, lorsqu'elle détermine donc dans les sons un ensemble de concepts réunis sous cette Idée, musicale, du sujet pensant. Nécessairement pouvons-nous admettre alors au nom de la composition cette conséquence admise par Kant selon laquelle « je ne me représente à moi-même ni tel que je suis, ni tel que je m'apparais, mais je me pense seulement comme n'importe quel objet en général[760] ».

Finalement, il semble donc que ce soit tout à fait contre le propos soutenu par le livret et les moyens de la représentation que la pensée musicale se révèle ici

[758] *Ibid.*, (B409), p. 404.
[759] *Ibid.*, (B428), p. 414.
[760] *Ibid.*, (B249), p. 414.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

contrainte de s'accorder au verdict du philosophe établissant que « de quelque manière que ce soit, nous ne pouvons acquérir la moindre connaissance de la nature de notre âme, pour ce qui concerne la possibilité qu'elle aurait d'exister séparément en général[761] ». En effet, tandis que la spatialisation des plans orchestraux dans l'interlude permet par exemple de représenter une plénitude de la conscience lorsqu'elle se dégage du sensible et s'ouvre aux vérités du ciel, au royaume des essences, on sait également qu'il est parfaitement contraire à l'intention du compositeur de promouvoir dans le langage des sons, dans les formes pures de l'intuition, une contemplation immédiate de l'absolu. Pour autant, il ne s'agit pas cependant d'observer là comme une inconséquence de l'entreprise esthétique de Schoenberg, une contradiction entre la *représentation* musicale de la dramaturgique et la *présentation* compositionnelle de la pensée. Comme le reconnaît Kant :

> « Il n'y a donc pas de psychologie rationnelle comme *doctrine* qui soit capable de nous procurer quelque chose à ajouter à la connaissance que nous avons de nous-mêmes, mais il n'en existe une que comme *discipline* qui instaure des limites infranchissables, dans ce domaine, à la raison spéculative, d'un côté pour qu'elle ne se précipite pas dans le sein du matérialisme sans âme, de l'autre côté pour qu'elle ne se perde pas avec exaltation dans le spiritualisme, dépourvu pour nous de tout fondement dans la vie[762] ».

Certainement toute l'ambiguïté poétique de *L'Échelle de Jacob*, mais déjà de *La Main heureuse*, tient-elle également à cette double exigence contradictoire en laquelle gît le principe même de la résignation schoenbergienne : une critique dirigée contre l'exaltation spiritualiste de la pensée qui néanmoins s'accompagne paradoxalement d'une passion exacerbée de l'idéal, farouchement opposé à une vision matérialiste du monde. À ce titre, dans la mesure où l'hexacorde ne permet pas de figurer un absolu, il paraît relever bien plutôt de cette *discipline* de l'âme que d'une *doctrine*, car le véritable *effet* résultant de son introduction technique tient précisément à prémunir le geste instrumental contre une prétention naturelle à s'ériger en antithèse de la matière, à sauvegarder les sons d'une tendance qui identifierait la spontanéité de leur qualité expressive, lyrique, à l'incarnation adéquate d'une substantialité subjective.

[761] *Ibid.*, (B420), p. 410.
[762] *Ibid.*, (B421), p. 410.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Ainsi, comme le reconnaît encore Kant, loin de devoir simplement condamner toute aspiration à dépasser les limites de l'expérience possible, et plutôt que d'étouffer par là une tendance naturelle de l'esprit humain, il s'agit surtout de considérer que

> « vis-à-vis de cette manière qu'a notre raison de refuser de fournir une réponse satisfaisante aux questions qui, animées par la curiosité, vont au-delà de cette vie, elle nous avertit qu'il faut y voir un signe que celle-ci nous adresse en nous invitant à appliquer notre connaissance de nous-mêmes, non pas à la spéculation stérile qui déborde toutes limites, mais à l'usage pratique dans ce qu'il a de fécond[763]. »

Cet usage *pratique*, justement, n'est autre dans ce cas que celui qui s'accorde au commandement moral incarné de façon univoque dans *L'Échelle de Jacob* par le personnage authentiquement transcendantal de l'archange Gabriel, légitime dès lors que «le droit, voire la nécessité d'admettre une vie future, conformément à des principes fondamentaux de l'usage pratique de la raison se rencontrant avec l'usage spéculatif, ne sont pas le moins du monde mis par là en perdition[764] ». Ainsi ses deux imposants monologues poético-philosophiques dans la seconde partie de l'oratorio révèlent-ils précisément aux futurs réincarnés que « l'aspiration est le souvenir et le pressentiment d'un état supraterrestre[765] » et soulignent la nécessité de conserver en eux « la conscience vague de [leur] âme immortelle[766] ». On l'a vu, ils conduisent surtout à l'idée de la prière comme à la seule voie authentique de l'unicité avec Dieu, ce Dieu éternel qui connaît l'imperfection humaine, qui sait que les hommes doivent faillir et que le chemin est long[767]. La technique compositionnelle, si on l'envisage alors comme une synthèse des procédés pratiques qui concourent à la réalisation de la pensée en un objet déterminé, paraît faire elle-même l'aveu de son impossible accomplissement ; l'acte de foi comme unique spéculation appropriée à la faiblesse constitutive de l'homme. Couronnant cette idée de l'œuvre comme prière, l'hexacorde réalise exactement le passage de la poétique à l'esthétique, il manifeste l'aspiration d'un sujet pensant qui se sent « intérieurement appelé à se rendre par sa

[763] *Ibid.*

[764] *Ibid.*, (B424), p. 412.

[765] SCHÖNBERG A, « *Die Jakobsleiter, Oratorium* », *Texte*, p. 50. [« […] *die Sehnsucht ist die Erinnerung und Ahnung des überirdischen Zustandes.* »]

[766] *Ibid.* [« […] *das dunkle Gefühl eurer unsterblichen Seele*. »]

[767] *Ibid.*,

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

conduite dans ce monde, en renonçant à bien des avantages, capable d'être le citoyen d'un monde meilleur dont il a l'idée[768]. »

b. La technique dodécaphonique et son « antagonisme »

Comme le remarque Theodor Adorno en 1952, dans son article nécrologique consacré à Schoenberg :

> « Le rêve du sujet-objet musical se concrétise sur le plan technologique lorsque le compositeur a renoncé à achever *L'Échelle de Jacob*. Il n'attend plus l'ampleur d'une valeur objective de sujets ou de formes suprapersonnels, mais uniquement du mouvement autonome de la musique, réalisé par la logique des techniques de composition[769]. »

Ainsi, comme on l'a dit, si l'on peut bien indiquer certaines tendances générales qui se dégagent de l'oratorio, on voit bien néanmoins que la latitude avec laquelle Schoenberg traite l'hexacorde ne permet pas encore de retirer de cette structure inconditionnée de véritables conclusions formelles en ce qui concerne la conduite de la relation des sons. Comme on l'a dit, hormis l'appareil programmatique extrêmement chargé et les intentions révélées les plus manifestes du compositeur, la pensée musicale ne semble pas pouvoir affirmer à elle seule une telle portée métaphysique. On rappelle à ce titre que si le livret est entièrement réalisé, la partition est quant à elle laissée inachevée au début de la troisième section de l'interlude, celle qui s'apparente au moment précis de l'entrée dans le monde céleste ; conséquence probable de difficultés nées d'une part d'une conception technique encore incertaine pour ce qui est de l'écriture contrainte, mais aussi du problème insoluble que pose la conciliation du poème spéculatif avec la *discipline* à laquelle l'hexacorde soumet l'invention. Surtout, l'absolu de la pensée, l'âme ou le *moi*, ne correspond peut-être plus à l'idéal des sons tel que l'envisage Schoenberg à partir des années 1920. Tandis que sa technique d'écriture connaît de profondes transformations, c'est aussi l'époque qui voit se développer via les *Gedanke* manuscrits un intérêt particulier du théoricien pour la *présentation* de l'idée.

Si la partie musicale de l'opéra *Moïse et Aaron* est restée à l'état de fragment elle aussi, on hésite à soupçonner ici la responsabilité d'une méthode d'écriture alors

[768] Kant E., *Critique de la raison pure*, (B426), p. 413.
[769] ADORNO T. W., « Arnold Schönberg », *Prismes*, p. 207-208.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

conçue et employée par le compositeur depuis près de dix ans. Comme il l'admet lui-même :

> « Lorsque je commençai d'utiliser ma méthode, je n'étais pas encore convaincu que l'usage exclusif d'une seule série ne produirait pas quelque monotonie. Pourrais-je en tirer un nombre suffisant de thèmes, phrases, motifs et autres formes, suffisamment différenciés de façon caractéristique ? À cette époque, j'usai de procédés très compliqués pour assurer quelque variété. Mais je découvris bientôt que mes craintes n'étaient pas fondées. Je pus même écrire un opéra tout entier, *Moïse et Aaron*, sur une unique série ; et bien au contraire plus cette série me devenait familière, plus il m'était aisé d'en tirer des thèmes[770]. »

Toutefois, explique-t-il par ailleurs : « lorsque je voulus composer une œuvre de l'importance de *Moïse et Aaron* à partir d'une unique série, je dus développer la technique indispensable, ou du moins surmonter ma crainte d'un échec. Ce qui me prit plusieurs années[771]. » Et en effet, le compositeur laisse s'écouler deux années entre la fin de la rédaction d'un manuscrit du livret complet – alors envisagé comme un oratorio – et le début du travail sur la partition ; une période durant laquelle il compose notamment l'opéra-bouffe *D'aujourd'hui à demain* op. 32, le *Klavierstuck* op. 33a, les *Six pièces pour chœur d'homme* op. 35 et la *Musique d'accompagnement pour une scène de film* op. 34[772]. Manifestement, là où l'hexacorde pouvait encore apparaître comme un moyen technique seulement occasionnel, dédié à la réalisation esthétique d'un programme poétique spécifique – on rappelle que *L'Échelle de Jacob* n'était d'abord qu'une partie de la symphonie chorale projetée dès 1912 –, la conception dodécaphonique de l'écriture telle qu'elle transparaît de l'opéra se soutient d'une ambition considérablement plus élevée.

Systématique depuis la *Suite* op. 25, son emploi est en effet justifié dans les quelques écrits que lui consacre Schoenberg par le fait de pourvoir l'écriture d'une méthode adaptée aux exigences logiques de la pensée musicale, de permettre une présentation aussi pleine que possible des idées. Après s'être appliqué à montrer qu'elle est « justifiée par son développement historique[773] » – comme un stade

[770] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'Idée*, p. 170-171.

[771] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, II », *Le Style et l'Idée*, p. 190.

[772] Voir à ce sujet : WHITE P. C., « *The Genesis of Moses and Aron* », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 6 n°1, juin 1982, p. 8-55.

[773] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », p. 167.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

achevé, indépassable, de l'émancipation à l'égard des contraintes imposées par l'unité tonale –, le célèbre article de 1941 cité plus haut signale ainsi qu'elle « peut aussi se réclamer d'arguments esthétiques et théoriques. Et ce sont ces arguments qui l'élèvent, du rang de simple technique, à celui d'une importante théorie scientifique[774]. » Schoenberg rappelle ici que « les idées musicales doivent se plier aux règles de la logique humaine[775] » ; « En musique, ajoute-t-il plus loin, il n'y a pas de forme sans logique et il n'y a pas de logique sans unité[776]. » Précisons bien que cette unité dont il est question concerne la perception de l'espace musical comme d'un tout : « L'ESPACE BI/MULTIDIMENSIONNEL DANS LEQUEL LES IDÉES MUSICALES SONT PRÉSENTÉES EST UNE UNITÉ[777] », clame-t-il encore. Après avoir alors indiqué les quelques modalités d'exposition d'une série dodécaphonique, la possibilité qu'elle soit « utilisée dans chacune des dimensions, comme un tout ou en parties », Schoenberg affirme ainsi que « L'emploi de ces formes miroir correspond au principe de *la perception absolue et unitaire de l'espace musical*[778]. » En ce sens, indépendamment de toute valeur programmatique, la technique dodécaphonique est entendue comme une façon d'appréhender les idées musicales par-delà leur dé-composition phénoménale en mélodie, rythme et harmonie. Elle doit ainsi permettre d'assurer objectivement que tout événement « n'agit pas seulement dans son plan, mais également dans tous les autres plans et directions, et ne reste pas sans influence sur les points même les plus éloignés[779] » ; elle garantit par conséquent la cohérence organique des idées locales jusqu'au concept du tout de l'expérience, et laisse voir dans la série elle-même comme un concept purement musical de la raison, celui de sa *totalité* inconditionnée.

Comme le note Adorno au sujet de *Moïse et Aaron*, « Schönberg y contrôle sa musique comme il ne l'avait jamais fait, faisant coïncider avec une sûreté infaillible

[774] *Ibid.*
[775] *Ibid.*
[776] *Ibid.*, p. 187.
[777] *Ibid.*, p. 167. [« THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. » (« *Composition with twelve tons* », *Style and Idea*, p. 109)]
[778] *Ibid.*, p. 171. [« *The employment of these mirror forms corresponds to the principle of* the absolute and unitary perception of musical space. » (*Ibid.*, p. 115)]
[779] *Ibid.*, p. 167 [« *It functions not only in its own plane, but also in all other directions and planes, and is not without influence even at remote points.* » (*Ibid.*, p. 109)]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'intention et la composition[780] ». Or cette *intention*, justement, diffère de *L'Échelle de Jacob* en ce que le poème embrasse également la *discipline* à laquelle la pensée musicale avait seulement commencé de se soumettre dans l'oratorio. Si l'opéra prône toujours le fait de vivre sous l'idée, pour l'idée, et d'être par-là « unis avec Dieu[781] », toute la force dramatique naît cependant ici de la question de la liberté. En effet, tandis que l'absolu n'est plus envisagé comme la substance du *moi* mais reste au contraire un principe indéterminé et fondamentalement extérieur, ce ne peut être qu'un geste de foi délibéré, authentiquement volontaire, que celui d'inscrire l'existence sous sa loi alors même que le désert remplace le monde céleste, que le silence et l'attente – l'*aporie* – se substituent à l'exaltation des prédications de l'archange et à la conscience de l'éternité de l'âme. En ce qui concerne alors la composition, puisque le *Sprechgesang* permet cette fois d'expulser hors de son domaine ce qui risquerait d'apparaître lié de trop près à l'absolu, toute hiérarchisation des déterminations en est éliminée. À ce titre, la technique dodécaphonique paraît tout à fait contraire à ce que représente l'hexacorde pour la dramaturgie de l'oratorio, mais elle en prolonge néanmoins le véritable effet sur l'écriture, celui de consacrer dans l'objet l'inadéquation de toute pensée avec la simple intention subjective, d'y affirmer la nécessité de l'épreuve de l'altérité, au risque sinon de n'être encore que la libre fantaisie d'un *moi* solipsiste. Le compositeur semble concevoir quelque chose de cet ordre lorsqu'il explique qu'avec la composition à douze sons

> « l'apparition des dissonances est règlementée. Les dissonances ne sont plus employées ici comme dans de nombreuses compositions contemporaines, comme un ajout permettant de rendre les consonances plus "épicées". L'apparition de ces sons dissonants ne connaît pas de règle, pas de logique, et pas d'autre justification que la dictature du goût. S'il est nécessaire d'admettre en musique d'autres dissonances que celles qui sont cataloguées, il semble que le moyen le plus logique et le plus contrôlable d'y parvenir soit celui de les référer en totalité à l'ordre de la série fondamentale[782]. »

[780] ADORNO T. W., « Un fragment sacré. Au sujet du *Moïse et Aaron* de Schönberg », *art. cit.*, p. 262.

[781] Moïse, Acte III, scène 1, rép. n°208.

[782] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, II », *Le Style et l'Idée*, p. 189 [« […] *the appearance of dissonances is regulated. Dissonances are not used here as in many other contemporary compositions as an addition to make consonances more "spicy". For the appearance of such dissonant tones there is no conceivable rule, no logic, and no other justification than the dictatorship of a taste. If dissonances other than the catalogued ones are admitted at all in music it seems that the way to refer all of them order of the basic set is*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Bien entendu, et c'est là ce qui a trait pour Adorno au problème historique « de tout art sacré aujourd'hui[783] », cette discipline qui rend l'invention tout à fait étrangère aux choix motivés par le goût reste pourtant elle-même décidée, choisie par le compositeur ; elle relève à ce titre d'« une libre création esthétique[784] ». « Cet antagonisme, dit alors le philosophe, se confond avec celui que Schoenberg a pris pour sujet, et tourne, de façon immédiate, à l'impossibilité même de l'œuvre[785] ».

Inhérent à la composition dodécaphonique, cet « antagonisme » souligné par Adorno ne s'explique pas seulement par le fait esthétique de la contrainte, comme c'est le cas par exemple de certaines expérimentations oulipiennes. Mais au sens où il résulte plutôt d'une mise *en œuvre* de la pensée, de son mouvement propre, il semble que l'on puisse le développer de la manière suivante. La sérialisation des sons, au moyen de laquelle se réalise la structuration dodécaphonique du discours, entraîne la définition d'un ordre faisant office d'une loi valant pour le tout de l'expérience. Au contraire de l'hexacorde, dont le principe lâche et seulement harmonique reste dépourvu d'une véritable influence sur la forme logique de la composition, un tel ordonnancement circonscrit en effet les formes pures de l'intuition – d'espace et de temps – à un cadre normatif immuable. Selon Schoenberg, l'écriture procède alors de telle sorte que « chaque son paraît toujours encadré des mêmes deux autres sons[786] ». Mais en raison notamment de la liberté laissée à la manipulation formelle de la série – formes miroir, transpositions, répartition en différentes sections, combinatorialité, etc. –, il paraît plus juste de considérer l'intervalle ou le groupe d'intervalles comme la véritable valeur référentielle, et ce, uniquement pour ce qui est de la *construction* des concepts. De cette façon en effet, la nature temporelle de la législation sérielle *pré-détermine* la matière susceptible d'intervenir dans l'expérience, c'est-à-dire qu'elle restreint l'invention à des objets

---

the most logical and controllable procedure to this end. » (T.61.05/2348, p. 2)] Et de poursuivre : « Hauer mélange ses tropes, autrement dit ses séries de six sons, au seul gré de son goût personnel ou du sens qu'il a de la forme (sens qu'il est seul à posséder). Il n'y a certainement chez lui aucune trace de cette fonction logique qui prévaut dans ma méthode. » (« La composition avec douze sons, II », p. 190.)

[783] ADORNO T. W., « Un fragment sacré », p. 258.

[784] *Ibid.*, p. 246.

[785] *Ibid.*

[786] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, II », p. 189.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

nécessairement coordonnés les uns aux autres, pensables sous l'unité universelle d'un même principe. Comme le dit le compositeur, les propriétés de la série

> « apparaîtront dans chaque motif, dans chaque thème, dans chaque mélodie, et bien que le rythme et le phrasé puissent donner lieu à une mélodie distincte, celle-ci aura encore quelque relation avec tout le reste. Ici, l'unification résulte aussi de l'effet d'un rapport à un facteur commun[787]. »

Mais par ailleurs, on sait également que Schoenberg ne conçoit pas l'activité créatrice comme un assemblage éléments après éléments, qu'au contraire il revendique toujours de procéder à partir d'une vision du tout :

> « Je ne ressens pas une mélodie, un motif, une mesure, mais seulement une œuvre entière. Dont les parties : les phrases, dont les parties : les thèmes dont les parties : les motifs et mesures, sont des détails auxquels on parvient dans la réalisation[788]. »

Dans le contexte dodécaphonique, cette intention créatrice trouve naturellement quelque résistance dans les obligations que lui oppose la série. Et bien qu'il s'agisse alors d'une hétérogénéité artificielle, montée de toute pièce, c'est néanmoins à son contact que la réalisation se libère de l'empire du sujet et acquiert une consistance véritablement objective. Elle se détermine par-là en un contenu conceptuel qui ne relève plus seulement de l'intuition du penseur, de ses *réflexes*, mais se conforme plutôt aux propriétés qui établissent *a priori* l'unité logique des formes de sa pensée. Or, de façon quelque peu analogue à la façon dont on distingue entre les intentions de l'écrivain et la voix du narrateur dans un récit, il est nécessaire de considérer ici que le *je* de la pensée musicale – en tant que simple conscience de l'unité de l'expérience, celle que fait émerger le temps de sa représentation – n'est pas averti qu'une série dodécaphonique est décidée en amont de ce qu'il *pense*. Ignorant par conséquent jusqu'à l'existence même d'une loi à laquelle il obéit pourtant, il reste entièrement autonome de son propre point de vue, et sans doute le principal défi de l'œuvre sérielle tient-il justement à présenter la construction de ses concepts comme

[787] *Ibid.* [« *Such features will appear in every motif, in every theme, in every melody and though rhyth{m} and phrasing might make it distinctly an other melody, its till will have some relationship with all the rest. The unification is also here the result of the relation to a commun factor.* » (T61.05/2348, p. 2)]

[788] Schoenberg A., « La musique savante », *Le Style et l'Idée*, p. 89. [« *Ich empfinde nicht eine Melodie, ein Motiv, einen Takt, sondern bloss ein ganzes Werk. Deren Teile: Die Sätze, deren Theile: die Themen deres Theile: die Motive und Takte, sind Details zu welchen man zu bei fortschreitender Ausführung gelangt.* » (« *Konstruierte Musik* », manuscrit T57.11/2228, p. 2)]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

un acte de pleine liberté, dicté uniquement par sa responsabilité à l'égard des exigences de la pensée. Néanmoins, bien loin du *moi* porté en triomphe par l'unité tonale, du *moi* qui identifie la loi de l'expérience à sa propre substance et s'assimile toute diversité comme la forme analytique de son auto-reconnaissance, c'est toujours face à une instance étrangère que s'affirme le sujet de l'œuvre dodécaphonique, sous une autorité indéterminée qui s'apparente par-là aux lois de la nature.

c. La série et le dieu régulateur

Pour celui qui se montre insatisfait des limites de l'expérience, contingentes, qui cherche alors le concept universel d'après lequel peut être pensée *a priori* l'unité des représentations, comme l'enseigne Schoenberg, la découverte d'un tel *principe* ne peut être que le résultat d'un effort délibérément spéculatif de la raison. Selon Kant en effet :

> « établir que la substance elle-même (la matière) soit contingente quant à son existence, cela ne pourrait être qu'une connaissance purement spéculative de la raison. Mais quand bien même il ne serait question que de la forme du monde, du type de liaison et du changement qui s'y rencontrent, si je voulais en conclure à une cause qui soit totalement distincte de ce monde, ce ne serait à nouveau qu'un jugement de la raison purement spéculative, puisque l'objet n'est nullement ici un objet d'une expérience possible[789]. »

Qu'il soit alors question d'un ordonnancement sériel ou de tout autre chose, il s'agit de toute façon d'une abstraction, d'une simple Idée de la totalité des conditions pour le conditionné donné, logiquement obtenue par le raisonnement selon lequel

> « rien ne m'empêche, de quelque existence qu'il puisse s'agir, d'en penser le non-être ; par conséquent, j'aperçois qu'il me faut certes admettre, vis-à-vis de ce qui existe en général, quelque chose de nécessaire, mais que je ne peux penser une chose unique, par elle-même, comme nécessaire en soi. Cela équivaut à dire que je ne peux jamais achever [dans un raisonnement] la régression vers les conditions de l'existence sans admettre un être nécessaire, mais que je ne peux jamais commencer par lui. »

En d'autres termes : « Le concept d'un tel être est celui de Dieu entendu au sens transcendantal[790]. » Induit par le mouvement naturel de la raison dès lors que celle-ci cherche à penser le principe nécessaire d'une expérience qui reste quant à elle

[789] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A635-636/B663-664), p. 555-556.
[790] *Ibid.,* (A580/B608), p. 523.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

contingente, comme un principe heuristique qui « contient en soi la solution de tous les *pourquoi*[791] », cette Idée régulatrice d'un Dieu semble bien se dessiner au bout de la réflexion de Schoenberg à l'époque des *Gedanke* manuscrits. Mais elle permet peut-être aussi d'expliquer en partie la religiosité très singulière qui se dégage de *Moïse et Aaron*, celle que relève Adorno, on l'a vu, à partir de l'emploi du terme *Gedanke* pour référer au divin, au transcendant. Ainsi lorsque Moïse parle de ce « Peuple élu pour connaître l'Invisible, / pour penser l'Irreprésentable[792] », le Dieu paraît n'être ici que le nom donné à la synthèse d'un ensemble d'attributs, alors même que ceux-ci, seulement négatifs, ne laissent en aucun cas déduire quelque propriété permettant justement d'en retirer une connaissance.

Pour Schoenberg, dans sa théorie comme dans l'opéra, il paraît « équivalent de dire : Dieu l'a sagement voulu ainsi, ou bien : la nature l'a ainsi sagement ordonné[793]. » L'opéra semble à ce titre n'appartenir que vaguement au genre de la musique sacrée, à la différence peut-être de *L'Échelle de Jacob* dont la teneur spirituelle du livret l'emporte quelque peu sur les exigences d'ordre esthétique. En effet, dans la mesure où la représentation dramatique ne fait ici que rendre exploiter un dilemme qui détermine de façon générale sa poétique musicale, il n'en relève pas davantage, peut-on dire, que certaines œuvres purement musicales où tout reste implicite. Le philosophe de Francfort décèle dans *Moïse et Aaron* comme la formulation d'une « question kantienne » : « comment une musique cultuelle est-elle simplement possible en dehors de tout culte ? » Alors, si l'on sait par ailleurs que celui-ci tient justement la « révélation du Nom » pour une exigence de l'expression schoenbergienne poursuivie au moins depuis le *Quatuor à cordes* op. 10, on peut concevoir que cette interrogation soulevée avec l'opéra concerne plus généralement l'usage même de la technique dodécaphonique. Les quelques remarques que nous avons faites précédemment permettent de dégager celle-ci d'une origine mélodique, de contester par conséquent l'idée selon laquelle elle entretiendrait comme l'hexacorde de *L'Échelle de Jacob* un rapport privilégié avec le thématique ou avec le

[791] *Ibid.*, (A585/B613), p. 526.
[792] Moïse, Acte I, scène 2, rép. n° 22.
[793] KANT E., *op. cit.*, (A699/B727), p. 592.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

fondement motivique de l'unité[794]. Mais d'autre part, si rien ne paraît donc *a priori* rapporter l'écriture sérielle à un fond lyrique de l'existence, il est également erroné de considérer qu'elle réfère spécifiquement à la proximité du divin : on l'a dit, son emploi vise aussi bien à optimiser la forme logique de l'expérience qu'à en supprimer toute différenciation *onto-logique*. Pourtant, c'est précisément par-là qu'elle apparaît permettre au compositeur de faire le lien entre le divin et la pensée.

On peut dire d'abord que tout élément de la composition échappant au contrôle sériel, ou répondant à un principe autre, se voit simplement exclu de la sphère des relations pour la raison qu'il ne souscrit pas aux conditions faisant du tout l'objet d'une synthèse *a priori*, l'expérience possible d'une connaissance nécessaire et universelle. Comme le dit Kant, « Toutes les vraies négations ne sont dès lors rien que des bornes[795] », et l'ensemble des objets déterminés apparaissent quant à eux comme autant de manières de « limiter le concept de la suprême réalité, qui est leur *substratum commun*[796] ». De ce point de vue la série n'est pas elle-même une telle Idée, mais elle s'entend plutôt comme la loi d'après laquelle celle-ci « s'épure à former un concept déterminé intégralement *a priori*[797] ». Exemplairement, l'appel de cuivres et de timbales qui fait suite au don du veau d'or par Aaron – « Dans ce symbole, adorez-vous vous-mêmes[798] » –, qui introduit alors la danse et les *orgies* scéniques provoquées par l'idole, n'est pas moins dodécaphonique que la séquence introductive de l'opéra, lorsque prend forme le monde musical sous l'impulsion du chœur divin, lorsque celui-ci s'apprête à révéler à Moïse sa mission de prophète à travers le buisson ardent (cf. annexe n°12.1). Si l'on se fie à ce que suggère le rapport de la scène à la musique, la présence simultanée de ces deux moments sous la loi sérielle affirme qu'ils ont tout autant de validité l'un que l'autre, qu'ils sont susceptibles d'être pensés sous un même principe universel, divin, ou plus simplement qu'ils se comprennent mutuellement comme membres d'une coordination disjonctive. Malgré leur signification opposée vis-à-vis de la morale, il

[794] Significativement, la datation de certaines des premières esquisses musicales de l'opéra montre d'ailleurs qu'une table des thèmes n'a été établie par Schoenberg qu'un mois après avoir conçu la série et commencé d'en écrire le tout début (WHITE P., « *The Genesis of Moses and Aron* », *art. cit.*, p. 23).

[795] KANT E., *op. cit.*, (A576/B604), p. 520.

[796] *Ibid.,* (A578/B606), p. 522.

[797] *Ibid.*, (A574/B602), p. 519.

[798] Aaron, Acte II, scène 3, rép. n°131.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

faut reconnaître qu'ils participent chacun à niveau égal de l'être de l'Idéal, lequel s'apparente pour la raison à

> « l'image originale de toutes les choses qui ensemble, comme des copies défectueuses, tirent de lui la matière de leur possibilité et, en s'en rapprochant plus ou moins, restent en tout cas toujours infiniment loin de l'atteindre[799]. »

C'est peut-être là ce qui signe l'inéluctable défaite de Moïse à la fin de l'acte II, incapable de fonder la valeur supérieure des actes dictés par la conscience juste du divin : « Ainsi, je me suis fait une image, / fausse, / comme toutes les images ! / Ainsi, je suis vaincu ! / Ainsi, tout ce que j'ai pensé / n'était que folie / et ne peut ni ne doit / être dit ![800] » Cependant, tous les objets musicaux ne se rapportent pas d'une façon uniforme à la série, et il faut alors noter que la dramaturgie s'empare justement des différentes tendances que montre l'écriture dodécaphonique, ou qu'inversement la construction sérielle reflète la manifestation *pratique* de l'Idéal. Dès 1967, le musicologue américain David Lewin a montré à partir de la première scène de l'opéra que la façon dont procède Schoenberg s'apparente en quelque sorte aux moyens qu'offre la tonalité : l'instabilité sérielle et l'emploi de dispositions éloignées de la forme fondamentale, surtout lorsque celle-ci sont introduites de façon soudaine, paraissent chercher à traduire dans la composition une tension qui se fait jour sur scène[801]. Mais il n'est probablement pas superflu de souligner aussi la divergence profonde de ces deux méthodes. En effet, tandis que la dissonance structurelle produite par la modulation ou le flottement tonal est éprouvée comme l'expression même du *moi* que définit le mouvement de l'œuvre, nos précédentes observations ont justement permis de souligner la relation distanciée qui s'instaure dans le contexte sériel entre le sujet et la matière de sa pensée, un écart qui fait de l'expression une propriété appartenant à la matière elle-même, à ce que *pense* le *je* qui réalise de l'unité. Ceci permet notamment d'expliquer le fait que la modulation sérielle ne soit par elle-même d'aucun effet sur la perception, et par conséquent de la

[799] KANT E., *op. cit.*, (A578/B606), p. 521.

[800] Moïse, acte II, scène 5, rép. n°192. C'est précisément à la fin de cette prise de conscience qu'il exprime le célèbre vers sur lequel se termine, inachevée, la composition : « Ô verbe, verbe qui me manques ! »

[801] LEWIN D., « *Moses and Aron: Some General Remarks, and analytic notes for act I, scene 1* », dans : BORETZ B. et CONE E. T. (éds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 61-77.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

considérer plutôt comme un *principe* selon lequel peut être logiquement compris le renouvellement du matériau. C'est aussi ce que semble relever Adorno lorsqu'il estime que l'« élément expressif est étrangement brisé » dans l'opéra, qu'« il n'est plus le fait du sujet compositionnel présent derrière la partition et s'exprimant à travers elle, mais celui des personnages du drame[802]. » Or, selon lui, c'est précisément en ce qu'elle « dépasse elle-même la sphère du sujet », « négation de l'élément subjectif », que l'œuvre se rapproche « l'action cultuelle[803] ».

La variation dans les types de constructions dodécaphoniques réfléchit ainsi l'attitude des différents sujets – les personnages – à l'égard de l'idéal objectif de l'existence, de l'absolu de la pensée. S'il est certain que la marge de manœuvre reste mince dans la mesure où l'ensemble de la composition se doit d'être partout dodécaphonique, c'est une différenciation particulièrement marquée dans l'écriture des thèmes chantés, c'est-à-dire précisément là où s'introduit justement la figure dramatique des personnages dans la composition. Lors de la rencontre de Moïse et Aaron dans le désert – toute la seconde scène du premier acte –, les interventions des deux frères permettent ainsi d'observer la naissance du conflit développé tout au long de l'opéra entre l'ascèse qu'engage chez le premier une religion dont la révélation ne peut et ne doit être que *régulatrice*, et l'incompréhension du second, voire son scepticisme, face à une foi alors privée de représentation sensible, gardée de tout effet pour l'expérience. On peut relever dans cette scène quelques exemples de thèmes chantés où le maniement sériel paraît significatif des postures théologiques représentées. Les trois répliques initiales d'Aaron tout d'abord, où s'annonce seulement la dissension à venir. Ici le frère du prophète résume simplement la mission qui lui échoit, mais le jugement qu'il prononce ensuite laisse déjà paraître une maladresse : il loue l'unicité du Dieu en s'appuyant précisément sur une conception polythéiste du divin, radicalement inconciliable avec la discipline qui doit conduire la pensée à l'Idée d'un Être absolu[804]. Inaugurant sa tâche consistant à

[802] ADORNO T. W., « Un fragment sacré », p. 250.

[803] *Ibid.*, p. 248.

[804] Aaron, Acte I, scène 2, rép. n° 13, 15, 17 : « Ô fils de mes pères, est-ce le grand Dieu qui t'envoie ? » ; « Mon frère, le Tout-Puissant m'a-t-il donné à toi / comme récipient, pour déverser sur nos frères / la grâce de l'Éternel ? » ; « Heureux peuple, qui appartient à un / dieu unique / que nul autre n'a / le pouvoir de

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

formuler le Message, à le représenter, Aaron expose la série dodécaphonique linéairement et en intégralité, c'est-à-dire de telle sorte que ses inflexions mélodiques et leurs regroupements phrasés épousent pleinement la structure d'intervalles à laquelle la pensée musicale doit se conformer (mes. 124-145). On peut rappeler néanmoins qu'aucune forme déterminée ne peut être adéquate à un principe inconditionné. Schoenberg évite justement l'écueil, car plutôt que de dérouler simplement les douze sons selon l'ordre basique, ces trois répliques emploient consécutivement quatre formes sérielles qui permettent d'en déterminer la construction selon la forme conditionnante de l'intention d'Aaron. De façon peut-être significative, la dernière des trois répliques emploie le rétrograde de la forme complémentaire, l'inversion transposée à la tierce mineure, lequel n'est autre qu'une déformation – permise – de la forme originale de la série (cf. annexe n°12.2, exemple n°3).

D'autre part, si l'on note que l'élan subjectif se traduit notamment à cet endroit par la répétition ostentatoire d'une portion mélodique (mes. 141), effraction flagrante de la règle sérielle de non répétition, cette pure jouissance du *moi* du sujet représenté marque plus encore le passage suivant (cf. annexe n°12.2, ex. 4), lorsqu'Aaron franchit justement une nouvelle étape dans la déformation du Message : « Produit de la fantaisie suprême, qui t'est reconnaissante / de l'avoir incitée à te donner forme ! » ; « L'amour ne sera jamais las de s'en former l'image. / Heureux peuple, qui aime ainsi son dieu[805]. » En sous-entendant ici un besoin naturel de l'homme à chercher dans l'expérience les traces d'une Puissance supérieure, à se repaître des images, il introduit dans le drame la question de la représentation du divin, de la figuration sensible de l'idéal. Musicalement, cela conduit surtout à une véritable percée lyrique lorsque le nouveau thème parti des profondeurs d'un violoncelle solo (mes. 148) est repris à l'octave par tout le pupitre, doublé à la clarinette basse et aux bassons, et devient la matière même dont se saisit le *bel canto* aaronien, à la gloire du « Peuple élu / pour aimer éternellement un dieu unique / d'un amour mille fois plus vaste / que celui dont tous les autres peuples aiment /

---

combattre. » Moïse le reprend alors : « D'autres dieux, il n'en existe qu'en l'homme, que / dans la représentation [*in der Vorstellung*]. »

[805] Aaron, Acte I, scène 2, rép. n°19, 21.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

leurs dieux nombreux[806]. » Comme on le voit avec cette phrase chantée aux mesures 163-166 (cf. annexe n°12.2, ex. 5), Schoenberg s'écarte dans cette section de la méthode employée précédemment en ce qui concerne alors le traitement sériel : le thème d'Aaron est construit en sélectionnant uniquement les sons pairs de 07 suivi du rétrograde de I10, tandis que des voix auxiliaires complètent la série par les sons impairs et les formes complémentaires. Par conséquent, si l'ensemble du passage est bien compris sous la loi sérielle, ce qu'Aaron exprime ici n'apparaît pas en tant que tel comme une formulation de la loi puisqu'aucun des intervalles ne provient directement d'une portion de la série – on remarque notamment le saut de quinte ascendant en tête du thème et les nombreuses tierces dont il se compose, divergent vis-à-vis du chromatisme qui constitue la matière harmonique de l'œuvre.

Les choses sont tout à fait différentes lorsque Moïse corrige l'interrogation que formule Aaron, symptomatique de sa compréhension erronée du divin : « Peuple élu pour l'Unique, peux-tu / aimer ce que tu n'as pas le droit de te représenter ?[807] » En énumérant les attributs divins, le prophète signale que la véritable question ne doit pas être législative, qu'elle concerne simplement l'impossibilité humaine de se figurer l'incommensurable, l'infini, l'éternel, l'omniprésent, autrement dit un idéal de la pensée, une Idée. La construction musicale montre alors un effort particulier pour ordonner l'ensemble de l'espace musical à la structure de la série. Tandis qu'Aaron suit ici son frère et évoque le « Dieu irreprésentable » en chantant simplement le motif Y(I5) – soit les trois derniers sons du premier hexacorde et les trois premiers du second –, il est essentiellement accompagné par une polyphonie à 6 voix qui permet de déployer chacune de deux parties complètes de la série sur tout l'espace unifié, à la fois horizontalement et verticalement (cf. annexe n°12.2, ex. 6). On remarque d'autre part que chacun des sons est pris ***pp*** ou ***ppp***, en valeurs longues égales, annulant tout caractère mélodique. Un tel mouvement de retrait est encore manifeste lors de l'unique intervention chantée de Moïse : « Purifie ta pensée, / détache-là de la futilité, / consacre-la au vrai[808] ». En procédant ici à une énonciation complète de la série – I5 –, le prophète assume la nature mélodique de la

[806] Aaron, Acte I, scène 2, rép. n°23.
[807] Aaron, Acte I, scène 2, rép. n°23.
[808] Moïse, Acte I, scène 2, rép. n°30.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

présentation mais paraît en même temps réduire celle-ci à son plus strict minimum, de sorte que soit surtout mise en avant l'intonation distincte de la ligne, la loi sérielle (cf. annexe n°12.2, ex. 7). Sans montrer de thématique particulière, si ce n'est une légère récurrence de la figure rythmique noire pointée-croche, celle-ci est simplement donnée en trois groupes de quatre sons, soutenue par autant d'harmonies à quatre voix déterminées par la recherche d'une complémentarité en évitant de redoubler les hauteurs chantées.

Cependant, si la solennité apparaît là comme un exemple de la sobriété prônée pour l'expression, on remarque par ailleurs la gravité du ton, emphatique, qu'entraîne chez le prophète cette concession à ce qui s'apparente à une forme de représentation. Plutôt qu'un déferlement éthéré de couleurs, comme le montrent les passages les plus spéculatifs de *La Main heureuse* et de *L'Échelle de Jacob*, l'intervention de Moïse est surtout marquée par une double chute de registre et de tempo vis-à-vis de la brillance avec laquelle Aaron loue le peuple élu. Sur un *Langsam* de 72 à la noire qui contraste particulièrement avec le *Schwungvoll* de la section lyrique, la voix de basse du prophète est doublée à l'octave inférieure par tout le pupitre de contrebasses, « sans legato » ; exclusivement orchestré pour l'harmonie, l'accompagnement statique renforce encore cette impression par la formule rythmique quasi martiale d'une longue suivie de trois brèves en notes répétées. On peut certainement s'interroger alors sur cette fonction dramaturgique que paraît jouer l'énonciation de la série dodécaphonique en tant que *purification* de la pensée, particulièrement lorsque d'autres événements musicaux divergents semblent eux aussi acceptés sous la loi de l'unité du tout. Kant y répond en partie en signalant que

> « la raison humaine contient, non pas seulement des Idées, mais aussi des idéaux, qui ne possèdent certes pas, comme ceux de Platon, une force créatrice, mais ont (comme principes régulateurs) une force pratique et résident au fondement de ce qui fait que la perfection de certaines actions est possible[809] ».

En prenant l'exemple de l'image idéale d'un homme sage vis-à-vis de l'idée de la sagesse, le philosophe admet que des concepts *moraux* « peuvent fort bien servir d'exemple de concepts purs de la raison[810]. » Si l'on peut dire que la série est partout

[809] KANT E., *Critique de la raison pure*, (A569/B597), p. 516.
[810] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

présente dans la musique dodécaphonique, sous forme de loi, on sait qu'il s'agit d'abord d'un outil technique permettant au compositeur d'assurer à l'Idée sa réalisation pratique ; mais sa manifestation objectale, sa présentation sous une forme figurée, apparaît alors n'être qu'un « prototype »[811] de cette loi, un *modèle* à partir duquel il est seulement possible de mesurer, de juger de la perfection ou de l'éloignement d'une représentation donnée à l'égard du principe qui reste quant à lui tout à fait impalpable dans l'expérience, incommensurable.

En ce qui concerne alors la composition, il paraît évident au travers de ces quelques exemples que le mouvement érigé en utopie dans *L'Échelle de Jacob* par le geste d'un resserrement de l'invention aux sons de l'hexacorde, entreprise feinte d'une remontée vers l'unicité spirituelle de tous les personnages de l'œuvre dans le *moi* qui les pense, se retourne très précisément ici en son contraire. L'expression mélodique est toujours extrêmement présente dans la musique de Schoenberg mais en aucun cas la parenté dodécaphonique des thèmes et des figures construites ne semble les relier ici à une quelconque substance du sujet pensant. Bien au contraire, là où se montre une même intention de dépasser le singulier, de dissoudre l'individualité, ce n'est pas vers l'idée d'un *moi* que tend la composition mais plutôt d'une forme d'objectivité pure qui serait comme dépourvue de toute qualité, simple loi abstraite de toute la matière qui forme le contenu de la pensée. Celle-ci apparaît sous les traits de la série dans la musique dodécaphonique, bien qu'elle ne puisse justement pas s'énoncer *sans qualité*. Le rapport complexe qui s'instaure alors entre celle-ci et l'Idée elle-même témoigne précisément de la proximité de la pensée musicale de Schoenberg au temps de *Moïse et Aaron*, des derniers *Gedanke* manuscrits, avec les conclusions de Kant en qui concerne la conception critique d'un Dieu, et l'usage pratique d'un tel concept. Comme l'explique en effet celui-ci :

> « si ce qui est au fondement du plus grand usage empirique possible de ma raison, c'est une Idée qui ne peut jamais en elle-même être présentée adéquatement dans l'expérience, bien qu'elle soit, pour rapprocher l'unité empirique du plus haut degré possible, incontournablement nécessaire, non seulement alors je suis autorisé, mais même je suis contraint de réifier cette Idée, c'est-à-dire de poser pour elle un objet effectivement réel, encore que ce ne soit que comme un quelque chose en général que je ne connais pas du tout en soi et auquel je ne donne des propriétés analogues aux concepts de

[811] *Ibid.*, p. 517.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'entendement dans son usage empirique que dans la mesure où il apparaît comme fondement de cette unité systématique, et relativement à celle-ci. Je me forgerai donc, d'après l'analogie avec les réalités présentes dans le monde, avec les substances, la causalité et la nécessité, la pensée d'un être qui possède tout cela au degré le plus extrême de perfection, et comme cette Idée repose uniquement sur ma raison, je pourrai penser cet être comme une *raison indépendante*, cause de l'univers au moyen des Idées de la plus grande harmonie et de la plus grande unité possibles : ainsi suis-je conduit à laisser de côté toutes les conditions qui limiteraient l'Idée, simplement pour rendre possible, grâce à la garantie apportée par un tel fondement originaire, l'unité systématique du divers dans l'univers et, par l'intermédiaire de cette unité, le plus grand usage empirique possible de la raison, en tant que je suis amené à considérer toutes les liaisons *comme si* elles étaient les dispositions d'une suprême raison dont la nôtre est une reproduction affaiblie[812]. »

[812] *Ibid.*, (A678-679/B705-706), p. 578.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Chapitre n°8

Présenter l'idée musicale, un acte esthétique

Dans le contexte du développement d'une réflexion sur la pensée musicale, sur ce que c'est que de penser en sons par analogie avec le modèle kantien de la pensée par concepts, on a vu que la circonscription de l'œuvre à sa détermination historique apparaît à Schoenberg comme le principe fondamental de son conditionnement et par conséquent de l'infirmation de sa capacité à dire l'Être. En ce sens, même lorsque le compositeur conçoit qu'« Une idée vraiment neuve, tout au moins dans le contexte de l'histoire musicale, s'imagine difficilement sans des changements radicaux dans la technique musicale[813] », il serait erroné d'y voir une conception progressiste de l'art, avant-gardiste, et de lire là comme un pressentiment de la félicité ou d'un âge d'or à venir. Si Schoenberg admet bien un certain mouvement de l'Histoire, le fait de penser l'œuvre comme idée *et* comme présentation, d'inscrire ces deux pôles dans la structure même de sa possibilité logique, dégage sa réflexion d'un modèle qui s'apparenterait par exemple au triangle de Kandinsky, à la vision d'une « vie spirituelle » mue par un mouvement ascensionnel continu, « lentement, sûrement, avec une puissance irrésistible[814] », tel que « le point atteint "aujourd'hui" par le sommet du Triangle sera dépassé "demain" par la section suivante[815] ». En effet, lorsque Schoenberg admet que « le développement en musique est lié au développement de sa technique », il s'agit surtout de comprendre que face à l'universalité intemporelle des idées, la seule évolution possible concerne le « comment » de la présentation, soumis à une sempiternelle variation qui cependant n'a rien d'un achèvement ; semblable plutôt en ce sens à la façon dont la forme et le *design* d'un outil répondent aux besoins et à la mode de son temps, ou dont les mots d'un langage appartiennent à leur époque[816]. Ainsi, au-delà même de l'évolution

[813] SCHOENBERG A., « Problème d'harmonie », *Le Style et l'Idée*, p. 208.

[814] KANDINSKY V., *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël 1989, p. 66.

[815] *Ibid.*, p. 61.

[816] « Prenons un exemple. Supposons que j'aie l'occasion de dire à quelqu'un, mort depuis cent ans mais ressuscité : "Il fait mauvais temps et nous ne pourrons aller à pied au théâtre". C'est parfaitement clair et mon interlocuteur, quel qu'il soit, me comprendra immédiatement. Mais si je lui dis : "Par un pareil temps il n'est

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

constante de l'harmonie, l'historicité qui marque la conception schoenbergienne de la pensée musicale concerne uniquement le cadre de la présentation : l'homophonie succédant à une ère de la polyphonie ; une méthode qui permettrait de les associer l'une à l'autre étant alors indépassable. Dès lors, tout proclamation d'une « Nouvelle Musique » fait l'objet d'une désapprobation, par exemple au sujet de la génération de compositeurs vis-à-vis desquels Bach a pu paraître soudainement « démodé » :

> « ce n'étaient pas des *idées* musicales que leur Nouvelle Musique voulait établir, mais seulement un nouveau style de présentation des idées musicales, anciennes ou nouvelles ; c'était un nouveau courant de l'évolution de la musique, lequel, comme décrit précédemment, chercha à développer l'autre direction de l'espace musical, la ligne horizontale[817]. »

Comme le signale alors Christian Berner, commentant la formule de Paul Ricœur qui consacre un *horizon* kantien de l'herméneutique, « Dans la philosophie critique, la prétention ontologique est donc dépassée : la vérité n'est plus énoncée dans des propositions sur l'être même, mais suivant des perspectives adoptées pour interpréter l'être[818]. » C'est bien là ce qui semble entendu par le compositeur, de sorte qu'il paraît concevable, lorsque l'on envisage l'emploi d'un concept de *présentation* comme une réflexion sur les moyens donnés à un langage – celui des sons – d'interpréter l'être, de parler à son propos, inversement, d'un horizon herméneutique de la pensée.

L'emploi exclusif et systématique d'un concept de *présentation* [*Darstellung* en allemand ; *presentation* en anglais] par Schoenberg dès les années 1920 semble trahir une fois encore l'étendue de sa dette à l'égard de Kant. En effet, si aucun

---

pas question de prendre un autobus, car nous serons trempés du seul fait d'en sortir pour gagner le théâtre", mon homme qui n'a aucune idée de ce que sont un autobus et un arrêt d'autobus, n'y comprendra plus rien. » (SCHOENBERG A., « Musique nouvelle : Ma musique », *Le Style et l'idée*, p. 82)

[817] SCHOENBERG A., « La musique nouvelle… », *Le Style et l'Idée*, p. 97. [« *it was not musical* ideas *which their New Music wanted to establish, but only a new style for the presentation of musical ideas, whether old or new; it was a new wave in the progress of music, one which, as described before, tried to develop the other direction of musical space, the horizontal line.* » (« *New Music…* », *Style and Idea*, p. 43)]

[818] BERNER C., « Comprendre et communiquer Kant à l'horizon du paradigme herméneutique », dans LAKS A. et NESCHKE A. (éds.), *La Naissance du paradigme herméneutique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 32. La formule de Paul Ricœur est celle-ci : « le kantisme constitue l'horizon philosophique le plus proche de l'herméneutique » (RICŒUR P., *Du Texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 78). À ce propos, voir également : BERNER C., « Le "climat kantien" de l'herméneutique », dans BERNER C. et CAPEILLERES F. (éds), *Kant et les kantismes dans la philosophie contemporaine 1804-2004*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 259-276.

chapitre ne lui est spécifiquement consacré dans la philosophie critique de ce dernier, pourtant très portée sur les définitions, il est néanmoins très présent et relève certainement d'un enjeu fondamental de sa pensée. Ainsi Jean Beaufret va-t-il jusqu'à considérer la *Darstellung* comme « le problème même de la *Critique de la raison pure*[819] *»*. Rappelons qu'à deux reprises nous avons indiqué l'intérêt de la *présentation* kantienne pour la question de la relation. La première sous la modalité de la *construction*, relativement à la présentation des concepts de la géométrie dans les formes pures de l'intuition ; la seconde comme un *schématisme*, lequel permet de penser des concepts de temps comme les différentes formes sous lesquelles l'entendement présente ses concepts dans l'expérience. Or, si nous avons bien indiqué à plusieurs reprises la parenté qu'observe Schoenberg entre l'art et la science, car l'un et l'autre de ces deux domaines reposent d'abord sur une logique, il faut néanmoins remarquer les points de divergence qu'il signale en 1936 dans *The Musical Idea* car ils dessinent justement les contours de sa réflexion sur l'esthétique. Nous en relevons deux.

Le compositeur considère tout d'abord que dans ses raisonnements, en tant que présentation, « la science doit s'efforcer d'inclure tous les cas possibles, tandis que l'art se limite à ceux qui sont caractéristiques, appropriés, ou encore "seyants"[820] ». S'il ne prend pas la peine de préciser la nature de ces « cas possibles », on peut rappeler que ses comparaisons avec la science concernent le plus souvent la méthode de présentation contrapuntique des idées ; dans ce cas il s'agirait surtout des relations entre les différentes formes d'un sujet de contrepoint, lesquelles constituent précisément ces objets qui composent l'ensemble de l'espace musical comme autant d'idées musicales, ou encore de « solutions » de la connaissance ainsi

[819] « On peut dire que le problème de l'"*exhibition*" des concepts, c'est-à-dire de leur présentation sous un visage est le problème même de la *Critique de la Raison pure*. C'est probablement pourquoi aucun chapitre de la première *Critique*, pas plus que d'aucun autre livre de Kant, ne lui est spécialement consacré. Comment les concepts sont-ils susceptibles de devenir figuratifs et de comporter ainsi cet aspect de vis-à-vis sans quoi nous pensons bien, mais dans l'abstrait et sans être jamais en face de rien ? La réponse à cette question est l'élaboration de la notion kantienne de *Darstellung*. » (BEAUFRET J., « Kant et la notion de *Darstellung* », *Dialogue avec Heidegger*, Paris, Éditions de minuit, 1973, p. 79)

[820] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [217] p. 102. *[« science must try to include all conceivable cases, whereas art confines itself to those that are characteristics, appropriate, or otherwise "fitting".* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

établie[821]. Toutefois, puisqu'ici Schoenberg parle seulement de « la construction d'une composition musicale », sans plus de précision, il n'est pas justifié *a priori* d'exclure de son propos la présentation dite *homophonique* des idées, c'est-à-dire la variation développante ; mais plus encore, on voit que la comparaison est immédiatement élargie à l'art en général. En ce sens on retient que la présentation esthétique des idées, quelle que soit la discipline, se distingue en partie d'une pratique guidée exclusivement par les lois de la logique. Certains choix sont laissés à l'appréciation du créateur, l'œuvre s'évitant par-là d'avoir à « mentionner les faits insignifiants, inintéressants[822] ». Ainsi, pour Schoenberg, selon cette conception :

> « la science fournit des faits qu'elle ordonne selon des principes communs [*gemeinsame Prinzipien*], l'art produit des images dans lesquelles les faits sont librement assemblés aux principes communs, de sorte que le sens de ce qui doit être dit peut être clairement saisi en une fois[823]. »

Par conséquent, parce qu'il est seulement question de « stimuler, d'éveiller un intérêt, de révéler, de présenter – de former », la présentation artistique ne connait « pas d'erreurs, pas d'hérésie[824] », raison pour laquelle « une *œuvre d'art ne peut jamais être réfutée*[825] ». D'autre part, selon le compositeur, une seconde spécificité du domaine artistique tient au fait qu'à l'inverse de la démonstration scientifique, sa logique n'est pas orientée par la réalisation d'un objectif particulier, par une finalité qui devrait justifier au sein même de la présentation l'ensemble du processus ayant permis sa formulation. Ainsi, en ce qui concerne spécifiquement la musique :

> « Dans une construction *strictement logique*, au sens scientifique, les variations d'un motif (ou d'une structure fondamentale, etc.) devraient se dérouler de façon systématique et devraient mener à un but prédéterminé. C'est ici qu'apparaitraît la difficulté, dans le fait de nommer ce but, parce qu'il

---

[821] C'est bien ce que l'on comprend lorsque Schoenberg explicite le rapport qu'il perçoit entre une équation mathématique et la relation contrapuntique : « On peut penser par exemple à l'identité $(a+b)(a-b)=a^2-b^2$, dans laquelle (a^2-b^2) serait l'idée, (a+b) étant le point et (a-b) étant le point opposé. » (« Le contrepoint linéaire », *Le Style et l'Idée*, p. 225).

[822] SCHOENBERG A., *The Musical Idea*, [218] p. 102. [« *it does not have to mention the insignificant, uninteresting facts* ».]

[823] *Ibid.* [« *science provides facts that it orders according to common principles, art provide facts in which facts are freely joined to common principles, so that the sense of what is to be stated can be clearly grasped and at once.* »]

[824] *Ibid.* [« *to stimulate, to awaken interest, to reveal, to present – to form* ».]

[825] *Ibid*., [219], p. 103. [« *a* work of art can never be refuted ».]

n'y a pas (jusqu'aujourd'hui) de tel but en musique et qu'on ne peut concevoir aucune Idée musicale qui aspire à un tel but[826]. »

Immanquablement, ces deux aspects vis-à-vis desquels la création en art paraît distinguée d'une démarche scientifique supposent de reconsidérer la modalité spécifiquement esthétique d'une présentation, en tant que formulation d'un message, expression univoque d'un contenu qui ne se résume pas à la seule question de la logique. Alors, si nous avons dit précédemment que toute l'entreprise schoenbergienne concernant une théorie de la composition montre une relative indifférence à l'égard du point de vue *réfléchissant*, lequel constitue précisément le fondement de l'analyse kantienne du *beau* dans la troisième *Critique*, le philosophe y expose aussi une théorie des beaux-arts qui recourt notamment à un concept d'idée esthétique. Dans la mesure où sa *présentation* est entendue comme une faculté du génie, une certaine affinité se devine là encore avec l'idée musicale. On déploiera ci-dessous les trois gestes, ou trois moments de la création artistique, qui permettent d'articuler ce rapprochement : la présentation – en tant que telle –, la perfection, et la saisissabilité. Si le modèle proposé par le philosophe permet en ce sens de préciser ou d'expliciter certains aspects déterminants de la *Darstellung* schoenbergienne, nous verrons toutefois dans quelle mesure celle-ci prolonge aussi à sa manière la notion kantienne en révélant le statut particulièrement ambigu de l'esthétique. Ce sera l'objet de notre point suivant : son positionnement vis-à-vis de la critique débouche immédiatement sur la problématique romantique du symbole et de l'allégorie ; concepts étrangers du vocabulaire schoenbergien mais qui résument néanmoins la problématique dans la perspective de laquelle prend forme sa réflexion. Pour terminer, nous nous demanderons alors dans quelle mesure les choix qui gouvernent la pensée musicale de Schoenberg, au-delà même d'une séparation entre les domaines théorique, dramaturgique et compositionnel, articulent ensemble une conscience moderne de la création musicale et artistique, de la pensée, pouvant être définie selon l'idée d'une poétique musicale de l'allégorie.

[826] *Ibid.* [219-220], p. 103. [« *In a strictly* logical construction*, in the scientific sense, the variations of a motive (or of a grundgestalt, etc.) would have to occur in a systematic manner and would have to lead to a predetermined goal. The difficulty would arise here in the naming of this goal, since there is (to date) no such goal in music, and it is impossible to conceive of any musical idea that would strive toward such a goal.* »]

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

8.1 – Les trois moments de l'idée *comme* présentation

À vrai dire, du point de vue kantien le régime spécifique de la musique pose question. En effet, la création artistique y est essentiellement appréhendée sous un paradigme qui distingue les différentes disciplines des beaux-arts selon les facultés qu'elles font intervenir dans l'expression d'une idée esthétique, nécessairement « produite par un concept de l'objet[827] ». À partir d'une tripartition assez courante des modes d'expression de l'homme – le *mot*, le *geste*, et le *ton* –, Kant identifie les arts du « langage », de « l'image et de la forme », et enfin du « beau jeu des sensations[828] ». Vis-à-vis des deux premières catégories, qui regroupent respectivement les pratiques liées à l'*entendement* puis à l'*intuition sensible*, l'absence de tout concept dans le cas de la musique entraîne chez le philosophe une certaine hésitation : « ou bien, comme nous l'avons fait, on la tient pour un beau jeu des sensations, ou bien c'est un jeu de sensations *agréables*. Seule la première définition représente la musique comme un des *beaux*-arts à part entière[829] ». L'art des sons semble en ce sens conserver un statut ambivalent. D'un côté, restreinte à n'exprimer que les affects qui accompagnent des pensées déterminées – celles d'un langage –, la musique ne connaît des idées esthétiques que la sensation toute formelle d'une *plénitude* de la pensée, réalisée grâce à la cohérence des affects vis-à-vis d'un thème général ; elle est alors dite « sans reste pour la réflexion[830] », et « jugée du point de vue de la raison, elle a moins de valeur que n'importe lequel des autres arts[831] ». Pourtant, après la poésie, considérée ici comme le premier des arts – car son « origine est presque uniquement le génie [832]» –, la musique paraît en deuxième position car il s'agit de « l'art qui se rapproche le plus de la poésie et des arts du langage, et qui peut très naturellement s'y associer[833] ».

Il est certain que la révolution romantique, qui connut son essor quelques années seulement après la publication de la troisième *Critique*, fut nécessaire pour

[827] KANT E., *Critique de la faculté de juger*, (V, 320), p. 277.
[828] *Ibid.*, (V, 321), p. 277-278.
[829] *Ibid.*, (V, 325), p. 283.
[830] *Ibid.*, (V, 328), p. 287.
[831] *Ibid.*
[832] *Ibid.*, (V, 326), p. 285.
[833] *Ibid.*, (V, 328), p. 287.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

que ce défaut du concept puisse devenir le principe d'une *absoluité* de la musique, pour qu'un modèle comme celui de Schopenhauer voie là le facteur même d'une infinie supériorité. Pour autant, le propos de Kant sur l'art des sons ne tient pas à une condamnation de l'imprécision ou de l'inintelligibilité du discours proprement musical. Bien au contraire, l'un des apports de l'esthétique kantienne vis-à-vis de ses prédécesseurs tient justement à différencier nettement la présentation confuse d'un concept, restant malgré tout *logique*, de celle où n'intervient que le simple sentiment subjectif d'un accord de l'objet avec sa fin, comme une « finalité sans fin[834] ». Dans le cours de l'enquête générale portant sur le jugement de goût, le beau se trouve ainsi défini à l'exclusion de tout principe de connaissance car l'acte qui en juge ne peut être que *limité* par le concept d'un objet, « rendu dépendant d'une fin, en tant que jugement rationnel[835] ». Au contraire, un jugement de goût est *pur* dans la mesure seulement où il est sans concept, *purement* formel. De cette distinction procède alors une nuance entre une beauté dite *adhérente*, qui présuppose la perfection de l'objet eu égard au concept présenté, et une beauté *libre*, laquelle permet au contraire d'appréhender ce pour quoi le beau doit être jugé sans référence aucune à une finalité de l'objet. Au côté de « nombreux oiseaux » et d'une « multitude de coquillages », Kant réunit alors en un même ensemble la musique improvisée « et même toute la musique sans texte[836] ». Or, si nous savons que la conception de la musique pure proposée par Schoenberg se marque d'une distance critique vis-à-vis de la réévaluation absolutiste et transcendante des sons, nous avons dit aussi que son approche reste tout à fait étrangère à la question du beau. Ainsi, lorsqu'il considère comme on l'a vu que les idées musicales « requièrent le même traitement que les thèses d'un sujet philosophique[837] », il est bien clair qu'il se positionne précisément à l'encontre d'une perspective identifiant l'œuvre à une beauté libre. Ce qu'on lit bien, en revanche, c'est la volonté de penser dans la construction des sons une finalité interne : la « validité universelle objective » de l'objet vis-à-vis du concept, autrement dit « l'accord du divers dans la chose en vue de ce concept

[834] *Ibid.*, (V, 226), p. 159.
[835] *Ibid.*, (V, 230), p. 164.
[836] *Ibid.*, (V, 229), p. 163.
[837] SCHOENBERG A., manuscrit T67.02/2474, p. 3-4.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

(lequel fournit la règle de liaison du divers de cette chose)[838] ». En ce sens où la musique pure se trouve donc singulièrement apparentée à une pensée qui n'est pas pure et libre, mais conceptuelle, *conditionnée*, Schoenberg achève un rapprochement seulement suggéré par Kant de la musique avec les arts du langage, plus particulièrement la poésie, en l'associant complètement à ce domaine où « la faculté des idées esthétiques peut donner toute sa mesure[839] ».

La question de la *Darstellung* se pose donc en premier lieu, définie par Kant sous le terme générique de l'*hypotypose*. Tiré du vocabulaire de la rhétorique où il désigne le fait de rendre vivante et imagée une description faite de mots, il s'agit selon le philosophe d'un procédé consistant à « rendre sensible[840] » un concept, c'est-à-dire à déterminer pour une représentation intellectuelle une intuition qui lui corresponde. Or, pour peu que l'on considère la nature même de la musique comme étant *pure*, le concept d'une représentation ne peut être déterminé autrement que par les sons eux-mêmes, de la même manière par exemple qu'une peinture abstraite. À la différence du matériau poétique notamment, de tels *concepts* musicaux ne peuvent pas désigner autre chose que la plasticité même de la configuration sonore avec laquelle ils sont tout à fait confondus. Cependant, bien que la composition musicale semble échapper en ce sens complètement à une pratique de présentation[841], nous avons vu que la position de Schoenberg laisse néanmoins transparaître une conception assez nettement hypotypotique de la composition lorsqu'il conçoit l'unité de l'espace à partir d'un nombre relativement limité d'objets, lorsqu'il voit dans leur ensemble déterminé un équivalent en sons des concepts employés dans un discours. Précisons alors : selon Kant la pratique de l'hypotypose se définit selon deux modalités distinctes, selon que le concept en question est issu de l'entendement ou qu'il est établi dans la raison. Dans le premier cas la présentation est dite

[838] KANT E., *op. cit.*, (V, 228), p. 161.

[839] *Ibid.*, (V, 314), p. 270.

[840] KANT E., *Critique de la faculté de juger*, p. 314.

[841] On a vu en début de chapitre n°6, lorsqu'il était question des mathématiques et des formes l'*intuition a priori*, que Schoenberg admet bien quelque chose à l'origine des *constructions* en sons, de l'ordre d'une vague sensation perceptive. Cependant, le rapport d'hypotypose dont il est question ici suppose de la représentation sensible qu'elle renvoie bien à un concept qu'elle présente, qu'elle figure une forme logique existant préalablement, ce qui n'est certainement pas le cas des sons vis-à-vis de ces « sentiments » évoqués par le compositeur, d'ailleurs envisagés eux-mêmes comme des « représentations » plutôt que des concepts (manuscrit T37.06/143, p. 1).

schématique, et « l'intuition correspondante est donnée *a priori*[842] » ; dans le second le philosophe parle d'une analogie *symbolique* : lorsqu'aucune intuition ne peut être adéquate à un concept, lorsque celui-ci ne correspond pas à une expérience possible – par exemple un concept de Dieu, ou encore d'humanité, de sagesse –, on détermine alors une autre intuition afin qu'elle s'y rapporte selon « la simple règle de la réflexion[843] ». Dans ce cas la présentation est dite *indirecte* ; par exemple : « un état monarchique est représenté par un corps animé, s'il est gouverné selon les lois internes du peuple, mais par une simple machine (comme un moulin à bras) s'il est gouverné par une volonté singulière absolue[844] ». Dans la mesure alors où les figures musicales peuvent être envisagées comme des intuitions données *a priori* pour des concepts que l'entendement pense *a priori* lui aussi, en vertu même de leur parfaite congruence, c'est bien comme schématisme que l'hypotypose doit pouvoir être envisagée de ce point de vue pour la composition musicale. Néanmoins, nous avons vu à partir de quelques œuvres de Schoenberg lui-même comment certains objets musicaux pouvaient aussi ressortir exceptionnellement d'une démarche symbolique. C'est notamment le cas de l'hexacorde de *L'Échelle de Jacob*, les quelques fois où il n'est plus seulement utilisé comme le dénominateur commun des différents thèmes qui en utilisent les intervalles, mais donné en lui-même dans sa disposition symétrique resserrée. Il s'agit là d'une forme qui, pour la *réflexion* uniquement, par analogie avec le concept transcendantal d'un fondement de toutes les déterminations sensibles, se trouve indirectement rapporté à l'idée d'une forme originelle de l'Être, tout à fait imprésentable. La dramaturgie soutient d'ailleurs cet emploi symbolique en l'associant de son côté à un fondement spirituel de l'existence.

À côté de la présentation, le concept de *perfection* se révèle alors essentiel parce qu'il permet de comprendre la nature spécifique de la création artistique en tant qu'*idée* – esthétique, ou par conséquent musicale. En effet, si une production des beaux-arts n'est pas seulement une beauté pure, laquelle ne donne rien à connaître, de toute évidence elle doit également se distinguer d'une simple présentation des concepts dans l'intuition, d'une illustration. Or, cela suppose selon Kant une faculté

[842] KANT E., *loc. cit.*
[843] *Ibid.*
[844] *Ibid.*, (V, 352), p. 315.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

qui est proprement celle du génie, l'*âme*, « principe qui insuffle sa vie à l'esprit[845] », car pour relever d'une véritable *perfection*, l'intuition créée à partir du concept doit nécessairement s'émanciper de ce que nous connaissons dans l'expérience, se trouver *transformée* grâce à la faculté productrice de l'imagination, et atteindre ainsi « un niveau de perfection sans exemple dans la nature[846] ». S'il peut paraître alors quelque peu absurde de se demander si le *tout* de l'œuvre musicale est lui aussi *sans exemple dans la nature* ou s'il reste dans le cadre de l'expérience possible, nous avons bien vu précédemment dans quelle mesure l'idée d'une nature pouvait être convoquée en ce qui concerne la musique, et ce malgré l'apparente *pureté* du matériau dont elle dispose. Reflétant la perspective définie plus haut, *adhérente*, les termes selon lesquels Schoenberg envisage la composition ne souffrent pas d'équivoque : « Dans la divine Création, aucun détail ne fut laissé à parfaire : "la lumière fut" à l'instant même, et dans son ultime perfection[847]. » La référence au divin apparaît précisément ici à la place de l'*âme* chez Kant, responsable du génie, laquelle, seule, est une garantie de la perfection d'une création située infiniment au-delà de toute réalité prosaïque. D'ailleurs c'est très précisément en ce sens qu'il faut entendre la formulation suivante du compositeur que nous citions précédemment comme une affirmation problématique permettant de comprendre tout l'enjeu de l'idée musicale : « Un créateur a la vision de quelque chose qui n'existait pas avant sa vision. Et un créateur a le pouvoir de donner corps à sa vision, de l'amener à la vie[848]. » En ce sens, en musique comme ailleurs, si toute production artistique tire de la nature sa matière, ses concepts, les opérations que réalise le créateur à partir celui-ci doivent permettre, comme le dit Kant, d'obtenir « quelque chose d'autre, c'est-à-dire quelque chose qui dépasse la nature[849] » ; aussi est-ce là, dans cet *autre* du concept initialement présenté, que résident plus essentiellement les idées esthétiques.

> « Le poète ose donner corps à des idées de la raison qui sont des êtres invisibles : le séjour des bienheureux, l'enfer, l'éternité, la création, etc., ou encore à ce dont l'expérience nous donne des exemples : la mort, l'envie et

[845] *Ibid.*, (V, 313), p. 269.
[846] *Ibid.*, (V, 314), p. 270.
[847] SCHOENBERG A., « La composition avec douze sons, I », *Le Style et l'idée*, p. 163.
[848] *Ibid.*, p. 162.
[849] Kant E., *loc. cit.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> tous les vices, de même l'amour, la gloire, etc., mais en dépassant alors les limites de l'expérience, grâce à une imagination qui rivalise avec le prélude de la raison dans la recherche d'un idéal suprême, le poète cherche à leur donner forme sensible à un niveau de perfection sans exemple dans la nature[850] ; »

Comme on le voit nettement dans ce modèle qui résume la façon dont procède un poète, un créateur-type, une telle production dans le champ des beaux-arts comprend donc ces deux gestes distincts, précisément ceux que reconnaît la perspective schoenbergienne en concevant séparément les objets de l'espace musical et l'unité de l'expérience déployée par la forme pure de l'intuition ; même s'ils se trouvent certainement confondus dans la pratique réelle – tout au moins en partie. Par-là, l'esthétique engage potentiellement un double excédant vis-à-vis des limites de l'entendement. Le premier concerne la présentation lorsqu'il est question des concepts de la raison. Or, on l'a vu, si l'objet particulier de la représentation est susceptible de renvoyer à quelque chose de transcendant, ce n'est en aucun cas dû à ses caractéristiques propres ; s'il se trouve lié de quelque façon à la raison et à ses idées, comme concept « d'un maximum » nécessairement inconditionné, c'est uniquement par analogie, pour la réflexion, c'est-à-dire pour la subjectivité du spectateur. Comme il est bien dit à propos de l'hypotypose : « si l'on exige d'exposer la réalité objective des concepts de la raison, c'est-à-dire des Idées, on désire l'impossible, parce que absolument aucune intuition adéquate ne peut leur être donnée[851]. » Le second geste concerne quant à lui la *perfection* de l'ensemble de la représentation à l'égard de ce qu'elle présente et se rapporte donc au tout de l'œuvre. Or, s'il s'agit à nouveau d'un dépassement de la nature, ou plutôt d'un *surpassement*, comme un supplément vis-à-vis de l'entendement et des concepts, celui-ci est directement produit dans l'intuition, objectivement déterminé. Kant parle alors des « attributs esthétiques » d'un concept et entend par-là un ensemble de « formes » et de « représentations secondaires » que l'artiste lui attache ; par exemple : « l'aigle de Jupiter tenant la foudre dans ses serres est un attribut du puissant roi des cieux, de même le paon est un attribut de la prestigieuse reine du ciel[852] ». Néanmoins, ce ne sont encore là que des moyens donnés à l'imagination,

[850] *Ibid.*
[851] *Ibid.*, (V, 351), p. 313-314.
[852] *Ibid.*, (V, 315), p. 271.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

celle du créateur, de *rivaliser* avec « le prélude de la raison dans la recherche d'un idéal suprême[853] ». Selon Kant la raison n'intervient pas dans ce processus ; les *attributs* naissent uniquement de la façon dont les différents objets de la présentation se trouvent réunis dans une expérience homogène. Mais il reconnaît tout de même qu'ils expriment « les conséquences coextensives et les relations de ce concept avec d'autres[854] », semblables par conséquent aux nombreuses figures auxiliaires, thématiques ou non, que fait émerger dans une composition musicale le développement d'un motif en mesurant l'*inquiétude* issue de l'hétérogénéité des concepts, de la richesse de leurs relations harmoniques.

En ce qui concerne alors cette extériorisation figurative de la pensée par le geste artistique, Kant affirme qu'

> « exprimer et rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état-d'âme provoqué par une certaine représentation – peu importe que cette expression soit langage, peinture ou plastique – requiert une faculté qui saisisse le jeu si fugitif de l'imagination, et lui donne son unité dans un concept qui puisse être communiqué sans la contrainte des règles (ce concept, qui, précisément pour cette raison, est original, dégage en même temps une règle nouvelle qui n'a pu être déduite d'aucun principe ni d'aucun exemple qui lui eussent été préalables)[855]. »

Naturellement, une telle faculté n'est autre que celle du génie, défini plus haut comme « la disposition innée de l'esprit *par le truchement de laquelle* la nature donne à l'art ses règles[856] ». Mais s'il s'agit bien là de règles d'exception, révélées par l'acte créateur, cet effort de communication inhérent à l'idée esthétique, en tant que *concept original*, suppose encore de l'artiste qu'il soumette son œuvre à quelque critère d'intelligibilité, une opération qui ne relève pas tant de la pensée en tant que telle que de sa disposition à être saisie par autrui au moyen de l'intuition. Bien qu'il soit question ici de la sensibilité, du goût, il ne s'agit pas tant du beau que de la *saisissabilité* [*Faßlichkeit*], ce concept employé dès 1917 par Schoenberg qui apparaît également chez le philosophe comme une condition de la *perfection esthétique*, laquelle se trouve plus particulièrement liée de ce point de vue à la tradition post-

[853] *Ibid.*, (V, 314), p. 270
[854] *Ibid.*, (V, 315), p. 270.
[855] *Ibid.*, (V, 317), p. 273.
[856] *Ibid.*, (V, 307), p. 261.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

wolffienne de la *belle connaissance*. Dans son article tardif sur Brahms, le compositeur résume clairement sa conception à ce sujet :

> « La forme dans la musique a pour objet de lui apporter la saisissabilité par la mémorabilité. L'uniformité, la régularité, la symétrie, les subdivisions, la répétition, l'unité, l'affinité entre le rythme et l'harmonie et même la logique – aucun de ces éléments ne produit ni même ne contribue à la beauté. Mais chacun d'entre eux contribue à une organisation qui rend intelligible la présentation de l'idée musicale[857]. »

De façon très semblable, Kant estime ainsi dans ses cours de logique que

> « La cause de la satisfaction dans les principes rationnels, […] réside dans la multiplication des idées, et la perfection de ces dernières dans les produits du goût réside dans le fait de percevoir avec aisance une foule d'impressions multiples, de les ordonner sans effort, d'opérer en elles des distinctions, d'en éprouver la sensation de façon vive, et de pouvoir s'en donner une vue d'ensemble en un tout[858]. »

Aussi ajoute-t-il :

> « On doit s'efforcer d'introduire dans le multiple la symétrie, l'harmonie, la clarté et surtout la saisissabilité [*Faßlichkeit*], afin que la sensibilité puisse saisir l'objet sans effort, qu'elle puisse en distinguer et en ressentir aisément les impressions[859]. »

Notons bien cependant que ce concept de *Faßlichkeit*, qui synthétise ainsi une exigence de clarté à laquelle doit s'accorder toute pensée dans la production d'une connaissance, toute présentation d'idées, n'est pas spécifiquement kantien. Issu semble-t-il de la *perspicuitas* cartésienne [transparence, ou clarté], on peut même considérer qu'il représente pour toute l'*Aufklärung* un enjeu important de la question épistémologique et de la réflexion sur la métaphysique, notamment dans son dialogue avec le philosophe français[860]. De façon très conforme aux arguments

---

[857] SCHOENBERG A., « Brahms le progressiste », *Le Style et l'idée*, p. 306. [« Form in Music *serves to bring about comprehensibility through memorability. Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic – none of these elements produces or even contribute to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible.* » (« *Brahms the progressive* », *Style and Idea*, p. 53)]

[858] KANT E., *Logik Philippi*, XXIV, 352-253, cité dans : Dumouchel D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999, p. 179.

[859] *Ibid.*

[860] Voir à ce propos : ALAIN V., « *Gewißheit* et *Faßlichkeit* de Leibniz à Mendelssohn », *Revue germanique internationale*, [En ligne], Septembre 2009, http://rgi.revues.org/354 [01/01/2018].

relevés par Schoenberg pour mesurer les avantages de la présentation des idées musicales vis-à-vis de l'équivalent scientifique dans *The Musical Idea*, Moses Mendelssohn l'oppose en 1763 à la *Gewißheit* [certitude] afin de répondre à la question soumise au concours par l'Académie Berlin, précisément celle du rapport entre les vérités métaphysique et scientifique, ainsi que du type d'évidence et de certitude dont relèvent respectivement les principes de ces deux domaines du savoir. Son introduction définit ainsi la *Faßlichkeit* :

> « À l'évidence d'une vérité appartient en plus de la certitude toujours aussi la *Faßlichkeit* ou la propriété selon laquelle aussitôt que nous sommes complètement convaincus par la vérité d'une preuve conçue ne fusse qu'une fois alors nous n'éprouvons ni nous admettons la plus minuscule résistance[861]. »

S'il ne semble pas employé par Kant dans les chapitres de la *Critique de la faculté de juger* consacrés aux beaux-arts, le philosophe suit néanmoins la même tendance lorsqu'il conçoit le goût comme « la discipline du génie », une faculté qui lui « permet d'accorder l'imagination à l'entendement[862] », de conformer la forme sensible et l'abondance des attributs à la finalité du concept en considérant tout particulièrement que la présentation reste prioritaire sur la fantaisie du créateur. « Le goût, dit-il alors, apporte ordre et clarté dans le trop-plein des pensées, il leur donne de l'assise et les rend capables de susciter un assentiment durable mais également universel[863] ». Un tel concept de goût reste tout à fait étranger au vocabulaire de Schoenberg qui n'a pas pour ambition de concevoir une théorie générale de l'esthétique ; en revanche, plus immédiatement liée à la pratique compositionnelle, la répétition semble jouer de son point de vue un rôle apparenté lorsqu'elle permet de faciliter la mémorisation des différentes parties, donc d'assurer la saisissabilité de l'ensemble, autrement dit encore de garantir la transparence ou à l'éclat de l'idée. C'est précisément ce que l'on observe en conclusion d'un article publié en 1931 où le compositeur dresse une liste de propositions anticipant les *Lois de la saisissabilité* de *The Musical Idea* :

---

[861] MENDELSSOHN M. *Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften*, Berlin, Haude und Spencer, 1764, cité dans : ALAIN V., *Ibid.*, p. 117.

[862] KANT E., *op. cit.*, (V, 319), p. 276.

[863] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « 1. On ne comprend que ce dont on se souvient. 2. On ne se souvient aisément que de ce qui est : *a*. clair (caractéristique, plastique, nettement détouré et délimité) ; *b*. fréquemment répétée ; *c*. pas trop long. 3. Toute digression compromet l'intelligibilité [*Auffaßbarkeit*]. 4. Toute digression qui manifeste rapidement et de façon convaincante son affiliation au sujet principal facilite l'intelligibilité. […] 11. Plus sont importantes les différences entre les figures individuelles, les transformations motiviques, les thèmes, etc., moins sont connectées de telles juxtapositions, plus l'expression s'en trouve difficile à saisir [*schwerfaßlicher*]. 12. La plasticité de l'expression permettra toutefois d'évoquer des éléments secondaires qui aident à faire ressortir le sujet principal[864]. »

Comme on le voit ici, et comme le conçoit Kant, il n'est pas tant question de la répétition en tant que telle que d'une certaine concession de l'invention et de l'imagination à l'accessibilité de la pensée par son destinataire, d'une place aménagée dans la formation même de l'objet qui implique bien en ce sens une démarche intentionnelle d'intelligibilité. Les œuvres personnelles de Schoenberg gardent cependant une incontestable réserve de ce point de vue et éprouvent certainement les limites de ces lois qu'il constate néanmoins en théoricien. Mais plutôt qu'un manquement personnel ou une transgression de l'exigence de saisissabilité, le constat de la nature apparentée de la musique et du langage, ou plutôt de la musique *comme* discours, s'accompagne chez lui de l'idée selon laquelle « son vocabulaire doit être proportionnel à l'intellect auquel il s'adresse[865] ». Il considère en ce sens que la difficulté de sa propre musique ne se joue pas tant au niveau « de la rime, du rythme, du mètre et de la subdivision en strophes, phrases ou paragraphes, chapitres, etc.[866] », ces éléments relatifs à l'organisation des idées, que de son registre lexical ; « Il est évident, dit-il en effet, qu'on ne s'embarrassera pas de

[864] SCHOENBERG A., « Pour un traité de composition », *Le Style et l'idée*, p. 206-207. [« *1. Man versteht nur, was man sich markt. 2. Man merkt sich nur leicht, was a) deutlich (charakteristisch, plastisch, scharf konturiert und abgegrenzt) ist. b) öfters wiederholt wird, c) nicht zu lang ist. 3. Jede Abschweifung erschwert die Auffaßbarkeit. 4. Jede Abschweifung, die rasch und überzeugend ihre Zugehörigkeit zur Hauptsache dartut, erleichtert die Auffaßbarkeit.* […] *11. Je größer die Unterschiede zwischen den einzelnen Gestalten, den Motiv-verwandlungen, Themen usw., je unverbundener solche nebeneinandergestellt sind, desto schwerfaßlicher ist die Ausdrucksweise. 12. Plastische Ausdrucksweise aber wird solche Nebensachen anführen, die der Hauptsache hervortreten helfen.* » (« *Zur Kompositionslehre* », T14.31, p. 15-16)]

[865] SCHOENBERG A., « Brahms le progressiste », p. 306. *[« its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses* » (« *Brahms the progressive* », p. 54).]

[866] *Ibid.*

discuter de la fission de l'atome avec quelqu'un qui ignore ce qu'est un atome[867]. » Ainsi, puisque selon Schoenberg « un esprit vif et bien entraîné demande qu'on lui révèle les choses les plus lointaines, les conséquences les plus éloignées des simples choses qu'il a déjà comprises[868] », c'est tout de même avec un orgueil non dissimulé qu'il justifie certaines licences dans le domaine de la saisissabilité :

> « Si j'avais dû, en vue de me faire comprendre d'un large auditoire, me répéter autant que nécessaire, mes œuvres auraient été dix à douze fois plus longues ; un morceau qui dure aujourd'hui dix minutes aurait demandé deux heures et un jour entier n'aurait pas suffi à rendre aisément intelligible un morceau plus long. […] j'aurais certainement été plus facile à comprendre. Mais j'aurais tellement allongé mon œuvre que mon public aurait été plus incapable que jamais de me suivre jusqu'au bout[869]. »

Significatif néanmoins de la conscience de cette obligation de l'œuvre : la singulière lecture du compositeur de la mention *fantasia* sur les partitions de Bach, référence selon lui ironique à un avenir utopique, un temps fantasmé où la musique, « à la différence de la logique que chacun devrait savoir suivre, se sert d'une liberté et d'une indépendance dans l'expression, comme il n'est actuellement permis qu'en rêve » :

> « dans le rêve de futurs accomplissements ; dans le rêve de la possibilité pour l'expression de ne plus devoir prendre en considération la capacité de compréhension [*Auffassungsvermögen*] de ses auditeurs contemporains ; où l'on peut parler avec ses âmes-sœurs dans sa langue spirituelle et où l'on sait qu'on est compris, même lorsque l'on parle dans la langue de la fantaisie[870]. »

---

[867] *Ibid.*, p. 307.

[868] *Ibid.*, p. 308. [« *a alert and well-trained mind will demand to be told the more remote matters, the more remote consequences of the simple matters that he has already comprehended*. » (« *Brahms the progressive* », p. 56)]

[869] SCHOENBERG A., « Musique nouvelle : ma musique », *Le Style et l'idée*, p. 86. Notons, quelques lignes plus haut, le dialogue entre le compositeur et lui-même – son alter ego théoricien –, résumant son attitude ambivalente vis-à-vis de l'auditeur : « "Voilà maintenant que vous me demandez de l'aider à comprendre ? – Bien sûr ! Vous n'allez quand même pas le laisser dans l'embarras ? – Vous oubliez qu'il est de mes ennemis ! Je ne vais quand même pas me mettre en quatre pour lui ! – C'est vrai, mais il a maintenant besoin de vous. – Je le vois bien, mais comment a-t-il agi, lui, quand c'est moi qui avais besoin de lui ? Ne l'oubliez quand même pas…". Eh oui, l'un oublie et l'autre pas. » (*Ibid.*)

[870] SCHOENBERG A., « Problème d'harmonie », p. 212. [« *die Phantasie, zum Unterschied von der Logik, der jeder sollte folgen können, sich einer Freiheit und Ungebundenheit in der Ausdrucksweise bedient, wie sie derzeit nur im Traum zulässig ist; im Traum von den künftigen Erfüllungen; im Traum von einer Möglichkeit des Ausdrucks, der auf das Auffassungsvermögen zeitgenössischer Zuhörer keine Rücksicht nehmen inuß; wo man mit Geistern seinesgleichen, in der Sprache seines Geistes reden darf und weiß, verstanden zu werden, wenn man die Sprache der Phantasie spricht.* » (« Problem der Harmonie », *Stil und Gedanke*, p. 224)]

Ainsi, malgré l'indéfectible répugnance à la répétition de sa propre pratique compositionnelle, il est néanmoins clair que de tels principes – présentation, perfection, saisissabilité – caractérisent nettement l'esthétique soutenue par la poétique de Schoenberg, à distance du régime revendiqué dans les lettres à Strauss et à Busoni en 1909, celui qui aspirait justement à une liberté complète dans le domaine de l'expression et voyait l'objet, pur enchaînement « varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et d'atmosphères[871] », comme sa propre *finalité* ; concurrence de ce beau naturel, libre, dont on peut dire que « la simple forme, sans que l'on en connaisse le but, plaît par elle-même dans le jugement[872] ». Significatif de son retournement, le modèle que le compositeur définit à travers ses écrits théoriques à partir de 1917 conçoit donc à l'inverse la composition musicale comme étant tout à la fois une pensée et un discours – une pensée discursive. Elle se soutient en ce sens d'un double rapport à l'altérité : celui de l'objet sur lequel porte la pensée, et celui du sujet auquel s'adresse le discours. Si nous ne pouvons que constater une évidente affinité avec la théorie kantienne des beaux-arts sur le second point, on s'aperçoit en revanche qu'en aucun endroit le philosophe ne lève tout à fait le flou qui concerne le premier. Entre une volonté de certifier que l'idée esthétique permet de penser *plus* que ce qui est effectivement présenté[873] et la réticence certaine à promouvoir ce qui apparaîtrait de toute évidence comme une forme d'*intuitus originarius*, il semble même quelque peu rétif à dissiper toute équivoque sur la portée réelle d'une telle pensée objectivée lorsqu'elle « joue avec l'apparence qu'elle crée à volonté sans la rendre trompeuse[874] ».

[871] Lettre à Richard Strauss, citée dans : STUCKENSCHMIDT H.-H., *Arnold Schoenberg*, p. 75.
[872] KANT E., *op. cit.*, (V, 311), p. 266.
[873] Ainsi explique-t-il que la représentation de l'imagination permet de « penser plus que ce que pourra jamais comprendre un concept déterminé » (*Ibid.*, p. 270) ; « à l'occasion d'une représentation on pense plus que ce qui peut y être appréhendé et expliqué » (*Ibid.*) ; elle « donne à l'imagination occasion de s'appliquer à une foule de représentations apparentées, qui permettent de penser plus qu'on ne peut exprimer dans un concept défini par des mots » (*Ibid.*, p. 271).
[874] *Ibid.*, (V, 327), p. 285.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

8.2 – Une poétique de l'allégorie

Pour le philosophe, on le sait, ces idées esthétiques qui expriment dans l'intuition ce « qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible[875] » sont des représentations de l'imagination, « faculté de connaître productive[876] », dit-il néanmoins, lorsqu'elle cherche à s'émanciper des règles de l'entendement et de ses concepts. S'il faut bien sûr se garder de les assimiler aux idées de la raison – elles sont considérées plutôt comme « le contraire (le pendant)[877] » l'une de l'autre –, Kant affirme néanmoins que les idées esthétiques « tendent vers quelque chose qui se situe au-delà des limites de l'expérience, et cherchent ainsi à s'approcher d'une présentation des concepts de la raison (des idées intellectuelles)[878] ». Ainsi, alors qu'elle n'entre plus à proprement parler dans le cadre strict d'une *présentation*, car l'expérience produite n'est plus en adéquation avec un concept déterminé, le philosophe explique que

> « l'idée esthétique est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, et qui est liée à une telle diversité de représentations secondaires dans le libre usage de celles-ci qu'on ne peut trouver pour elle aucune expression qui définisse un concept déterminé ; elle permet de penser, associées à un concept, bien des choses indicibles dont le sentiment anime les facultés de connaissance, et insuffle une âme au langage considéré comme simple système de lettres[879]. »

Si l'idée esthétique – tout comme l'idée musicale – consiste donc à « penser », et si elle est bien liée aux « facultés de connaissance », on peut considérer que l'intérêt de l'imagination dans sa dimension créatrice, *libre*, tient au fait que les attributs esthétiques sont bien rapportés par l'intermédiaire de la forme créée aux concepts présentés dans l'intuition. Par conséquent ces représentations *secondaires* constituent elles-mêmes

> « un riche matériau brut dont l'entendement ne tenait pas compte dans son concept, mais qu'il applique non point tant objectivement à la connaissance, que, subjectivement, afin d'animer les facultés de connaître, donc qu'il applique néanmoins, mais indirectement, aux connaissances aussi[880]. »

[875] *Ibid.* (V, 314), p. 269.
[876] *Ibid.*
[877] *Ibid.*
[878] *Ibid.*, (V, 314), p. 270.
[879] *Ibid.*, (V, 316), p. 272.
[880] *Ibid.*, (V, 317), p. 273.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Il est important de bien distinguer la subjectivité dont il est question ici de celle qui intervient dans le jugement réfléchissant, celle du sujet qui intuitionne. Car ce que l'on comprend en effet, c'est que les attributs esthétiques s'ajoutent aux concepts comme un ensemble de déterminations qui, certes, n'en représentent pas des propriétés objectives, nécessaires et universelles, mais participent en revanche de celles qui en accompagnent la pensée par le sujet-créateur. Or c'est là le principe même de toute connaissance, ce qu'explique Kant dans son cours de logique :

> « Toute notre connaissance comporte une double relation ; d'abord une relation l'objet, ensuite une relation au sujet. Au premier point de vue, elle se rapporte à la représentation ; au second, à la conscience, condition universelle de toute connaissance en général[881] ».

Appliqué aux beaux-arts, un tel modèle permet bien de concevoir la *perfection* comme le signe du *je pense* du génie appliqué aux concepts présentés, et de voir dans l'œuvre elle-même sa forme objectivée, rendue *Faßlich* afin qu'elle soit intuitionnée et saisie à son tour par le commun des mortels, comme une connaissance préalablement pensée, déjà réfléchie dans toute la profondeur qu'offre sa matière.

Lorsqu'il cherche alors à justifier la suprématie de la poésie sur l'ensemble des beaux-arts, Kant semble cette fois sur le point de concéder aux facultés créatrices du génie les privilèges jusque-là refusés dans le domaine de la connaissance :

> « Elle [la poésie] élargit l'âme en libérant l'imagination et en offrant, à l'intérieur des bornes fixées par un concept donné, et dans la diversité sans limites des formes susceptibles d'y correspondre, celle qui associe la présentation de ce concept à un trop-plein de pensées qui ne rencontre dans le langage aucune expression parfaitement adéquate, et qui s'élève ainsi de manière esthétique jusqu'aux idées. La poésie renforce l'âme en lui faisant ressentir la faculté libre, autonome et indépendante, d'une détermination naturelle, dont elle dispose pour contempler la nature en tant que phénomène et en juger selon des perspectives que celle-ci n'offre pas d'elle-même, dans l'expérience, ni pour les sens ni pour l'entendement, ainsi que pour en faire usage au profit du suprasensible [*Übersinnlichen*], en quelque sorte comme le schéma de celui-ci[882]. »

[881] KANT E., *Logique*, p. 34.

[882] Kant E., *Critique de la faculté de juger*, (V, 326), p. 285.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Si le philosophe évite là encore de trop s'avancer et use pour cela de quelques subtilités de formulation qui restent, au-delà même de la complexité syntaxique, parfaitement ambigües, une telle indécision, manifeste, entraîne deux contradictions successives. La première tient à l'affirmation selon laquelle la pensée poétique « ne rencontre dans le langage aucune expression parfaitement adéquate » mais s'élève néanmoins « jusqu'aux idées ». Car en effet, s'il est clairement affirmé à plusieurs reprises qu'aucun concept particulier ne peut convenir à une idée esthétique, en tant que présentation élevée à la perfection par ses attributs, il faut bien rappeler qu'une idée reste justement chez Kant un concept – un concept de la raison –, lequel nomme pour un conditionné donné sa *totalité* inconditionnée. Mais alors qu'il recule en précisant que la pensée s'élève « de manière esthétique » aux idées, on ne voit pas bien ce qui doit être entendu là : si ce sont les idées qui sont esthétiques la proposition est simplement tautologique – puisqu'il est justement question ici des idées esthétiques – ; à l'inverse, s'il est bien question d'un accès esthétique aux idées de la raison, alors la contradiction relevée reste tout entière et un tel passage, exceptionnel, aurait nécessairement dû être précisé davantage. C'est pourtant bien dans ce sens que semble aller Kant lorsqu'il parle de l'usage poétique de la nature comme *schéma du suprasensible*. Mais à nouveau, comme le note Jean-Marie Schaeffer[883], cette explication est particulièrement déroutante car il en est justement du criticisme que de condamner toute tentative de schématiser le suprasensible comme une pure exaltation. Une telle formule est même parfaitement contradictoire : le *supra*-sensible se définit précisément par son inadéquation à l'intuition sensible, par son *im-présentablilité*, raison pour laquelle le schématisme, en tant que *présentation*, peut bien déterminer des concepts de l'entendement mais en aucun cas des Idées de la raison. D'où, certainement, le « en quelque sorte » par lequel ce qui semble bien suggéré est immédiatement relativisé.

Ainsi, comme l'a certainement vu le philosophe, sa théorie de l'idée esthétique conduit à une véritable alternative : le *quelque chose* que l'imagination du génie ajoute aux concepts, ce « trop-plein de pensées » dont l'excès sur l'entendement les rend indicibles, est-il malgré tout susceptible ou non d'atteindre le moment

[883] SCHAEFFER J.-M., *L'art de l'âge moderne* : *L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 67-68.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

authentiquement transcendant, autrement dit de *présenter* le suprasensible, non plus de manière seulement analogique mais comme son véritable *schème* ? Si la question reste finalement en suspens, on peut considérer que le premier romantisme allemand naît précisément en mesurant la nécessité de se positionner à son égard, et plus particulièrement encore comme la tentative de résoudre les contradictions engendrées par la réponse affirmative. En effet, quand bien même Baumgarten avait-il préalablement ouvert la pensée scientifique à la connaissance de la sensibilité dès le milieu du XVIIIe siècle, inventant l'*esthétique* pour l'occasion, la génération d'artistes et de penseurs formés à la philosophie par le criticisme kantien fut à la fois témoin et agent d'un renversement complet dans le champ du savoir, lequel permit en un sens à l'art de prendre une place laissée partiellement vacante par la religion, par les sciences et la philosophie, et de se voir développer une nouvelle « Théorie spéculative »[884]. Tirant alors parti de la réactualisation du symbole justement offerte par Kant[885], où comme on l'a vu l'intuition se fraye un certain passage vers les idées – celles justement de la raison –, il revient notamment à Goethe et à Schiller, mais aussi à Schelling, voire à tout le cercle d'Iéna, de l'avoir distingué du concept d'allégorie afin de trouver dans l'opposition quasi systématique de ces deux modes d'expression, dès lors perçus comme antinomiques, une nouvelle manière d'interroger la création artistique, difficilement concevable du temps de l'*Aufklärung*.

Bien qu'un tel débat esthétique ne soit pas exempt de quelque difficulté – car aucun de ces deux termes ne jouit d'une définition univoque et parce que les prises de position à leur sujet confondent souvent le niveau de la pratique créatrice, de l'œuvre elle-même ou de sa réception –, on peut dire qu'il prolonge selon ses deux voies possibles l'alternative laissée irrésolue par l'esthétique kantienne. À travers lui se pose notamment la question de l'universel et du particulier, c'est-à-dire deux façons opposées de présenter l'universel dans le particulier. En effet, comme l'écrit Goethe dans l'une de ses célèbres maximes,

[884] Voir notamment : SCHAEFFER J.-M., *op. cit.*

[885] S'il ne s'agit pas encore chez Kant du symbole tel qu'il sera pensé par le romantisme, il y est néanmoins préparé : « Il appartient aux nouveaux logiciens d'admettre un usage du mot *symbolique* absurde et inexacte, lorsqu'on l'oppose au mode de représentation intuitif. » (Kant E., *Critique de la faculté de juger*, (V, 351), p. 314).

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> « Il y a une grande différence entre le poète qui descend de l'universel [*Allgemeinen*] vers le particulier [*Besondere*] et celui qui regarde l'universel dans le particulier. La première démarche produit l'allégorie, dans laquelle le particulier ne possède qu'une valeur d'exemple, d'illustration de l'universel ; la seconde correspond à la véritable nature de la poésie, elle énonce quelque chose de particulier sans penser à l'universel et sans y renvoyer. Celui qui comprend ce particulier de manière vivante recueille en même temps l'universel, sans s'en apercevoir, ou alors seulement sur le tard[886]. »

S'il est donc bien établi que l'œuvre d'art n'est pas elle-même un tel universel, toute la question porte sur la façon dont elle se positionne vis-à-vis de ce lointain horizon, autrement dit sur l'orientation métaphysique qu'elle définit en tant que *Darstellung* au sens large. La prédilection de Goethe pour le symbole reflète la position dominante du romantisme[887]. En regardant « l'universel dans le particulier », en comprenant ce dernier « de manière vivante », il porte l'accent sur le moment de la *perfection* esthétique entendue là comme le propre d'un art poétique, celui qui donne à l'imagination la tâche de dépasser les limites auxquelles se heurte la raison dans le domaine de la connaissance. Il serait certainement abusif de prétendre que la pensée musicale de Schoenberg se montre étrangère à cette exigence, mais la rupture que marque néanmoins l'ensemble de sa réflexion à l'égard d'une telle tradition se marque surtout d'une affinité plus manifeste avec l'orientation allégorique. Contrairement à la première, celle-ci se rapporte prioritairement à la *présentation* des concepts et définit de ce point de vue la voie négative de l'alternative kantienne, parce qu'elle refuse à l'imagination créatrice le pouvoir de faire du particulier un schème de la raison.

Parmi l'ensemble des notes où Goethe s'est employé à distinguer le symbole de l'allégorie[888], on retrouve les quelques couples d'opposition systématiquement

[886] GOETHE W., *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par SCHAEFFER J.-M., Paris, Flammarion, 1996, p. 310.

[887] Comme le suggère Tzvetan Todorov : « On pourrait dire sans exagération que, s'il fallait condenser l'esthétique romantique en un seul mot, ce serait […] : *symbole* ; toute l'esthétique romantique serait alors, en fin de compte, une théorie sémiotique. […] Nulle part le sens de "symbole" n'apparaît de façon aussi claire que dans l'opposition entre symbole et allégorie – opposition inventée par les romantiques et qui leur permet de s'opposer à tout ce qui n'est pas eux. » (TODOROV T., *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 235) Néanmoins, il faut noter que cette prédilection pas exclusive. Les positions qui se développent à Iéna, et notamment chez Friedrich Schlegel et Novalis, se tiennent difficilement dans les limites d'une telle dichotomie, inévitablement réductrice.

[888] GOETHE W., *op. cit.*, p. 235-243.

convoqués à leur endroit dans les premières années du XIXe siècle : le transitif et l'intransitif, le conventionnel et le naturel, le conceptuel et l'idéel. Tout jugement de valeur mis à part, les trois catégories associées ici à l'allégorique apparaissent probablement comme les traits les plus symptomatiques de la conception schoenbergienne de l'idée musicale comme *Darstellung*, présentation critique de sa *totalité* inconditionnée. Ainsi, en premier lieu, alors que la représentation allégorique est traditionnellement considérée comme un pur signe, tout entière consacrée à sa fonction de transmission, selon la conception romantique le symbole ne désigne quant à lui que de façon secondaire et conserve de façon plus essentielle sa part d'intransitivité. En amplifiant ce trait, on peut constater avec Tzvetan Todorov que l'allégorie est jugée comme « fonctionnelle, utilitaire, sans valeur propre[889] », tandis que la représentation symbolique vaut d'abord pour elle-même : elle satisfait entièrement le sentiment esthétique puis, de façon insoupçonnée ou *sur le tard*, comme le dit Goethe, une signification s'y découvre encore. En ce sens, là où le symbole tend à faire oublier qu'il est bien le signe d'autre chose, laissant le spectateur apprécier la plénitude de l'image, l'allégorie se comprend tout d'abord comme un moyen de communication qui, certes désigne directement, mais reste pour lui-même dénué d'intérêt. C'est bien là ce que l'on a pu observer au premier temps du retournement du compositeur. Si son intérêt renouvelé pour le matériau s'est attaché exclusivement à son traitement rationnel, logique, c'est parce qu'il s'agit là de l'unique chance accordée au sensible : se déterminer concrètement comme signe, se *sanctifier* comme particulier pour un universel transcendant. Le vers chanté *a capella* en conclusion de la section chorale de *L'Échelle de Jacob* – « O comme la vie est belle, même dans la fange » – est hautement significatif de cette dialectique du réel qui estime paradoxalement celui-ci pour son insuffisance. Cette éthique créatrice de la prière, qui synthétise la révélation religieuse du compositeur sous l'influence notamment du mysticisme chrétien de Strindberg et de Swedenborg, anticipe alors le développement à partir des années 1920 d'une posture iconoclaste, plutôt liée à sa sensibilisation à la foi judaïque mais toujours motivée par le fait de révérer moins les œuvres ou les actions de l'homme, contingentes, fortuites, que le

[889] TODOROV T., *op. cit.*, p. 240.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

principe en vue duquel elles incarnent un effort d'accomplissement. Écrit en 1925 pour le deuxième des *Quatre chœurs* op. 27, le texte « *Du sollst nicht, du mußt* » est explicite à cet égard :

> « Tu ne feras pas d'image !
> Car une image restreint,
> Limite, emprisonne
> Ce qui doit rester illimité, irreprésentable.
>
> Une image veut avoir un nom :
> Tu ne peux le prendre que du petit;
> Tu ne vénéreras pas ce petit !
>
> Tu dois croire en l'Esprit !
> Immédiatement, insensible et désintéressé.
> Tu dois, toi l'Élu, tu dois, si tu veux le demeurer[890] ! »

D'autre part, en ce qui concerne alors sa valeur en tant que signe, sa qualité transitive, l'allégorie est très largement tenue pour être conventionnelle, voire arbitraire. Ainsi, là où le symbole apparaît comme étant lié de façon naturelle et universelle à sa signification, tout au contraire reposerait-elle de son côté sur un rapport gratuit, en quelque sorte artificiel : « on doit d'abord nous transmettre le sens du signe, dit Goethe, avant que nous ne sachions ce qu'il signifie[891] ». Si le symbolique est défini de façon générale par la spontanéité, l'organicité, par conséquent aussi par l'authenticité, l'allégorique est intentionnel, rationnel et calculé, empreint d'une rhétorique, donc également impur. Cette idée d'un caractère conventionnel ou artificiel de la représentation concorde avec la défiance de Schoenberg envers la tendance à la fétichisation, à l'idolâtrie, et constitue même l'un des principes de son intuition critique : le son comme matière désenchantée, non pas transparent, immédiatement intelligible, mais plutôt gris et opaque, et nécessairement entaché des procédés et des techniques visant à rendre son déroulement aussi bien parlant qu'expressif – d'après l'idée selon laquelle il ne l'est pas de lui-même. Bien que la constitution interne de l'œuvre musicale soit entièrement tournée vers ce qu'elle a pour but de désigner, sa réception se distingue

[890] [« *Du sollst dir kein Bild machen ! / Denn ein Bild schränkt ein, / begrenzt, fasst, / was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll. / Ein Bild will Namen haben: / Du kannst ihn nur vom Kleinen nehmen; / Du sollst das Kleine nicht verehren! / Du mußt an den Geist glauben! / Unmittelbar, gefühllos und selbstlos. / Du mußt, Auserwählter, mußt, willst du's bleiben!* »]

[891] Cité dans : TODOROV T., *op. cit.*, p. 239.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

alors d'une véritable révélation symbolique, laquelle saisit plus qu'elle n'appelle à être elle-même saisie. Comme l'écrit Creuzer : « L'allégorie nous attire à respecter et suivre la marche que prend la pensée cachée dans l'image. Là est la totalité instantanée [le symbole] ; ici la progression en une série de moments[892]. » Loin d'être anecdotique, la référence récurrente du compositeur à l'écriture poétique semble alors procéder tout à l'inverse de ce que représente par exemple pour Debussy l'idéal du musicien poète, à la recherche d'un art symbolique où se présente, comme le dit Mallarmé, « la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée[893]. » Chez le compositeur viennois, pour qui il ne saurait justement y avoir de *phénomène* de l'*Idée*, ce rapprochement apparaît plutôt motivé par la façon dont se pose à tout créateur humain, prophète, la question d'un langage qui n'est pas naturel et inné mais qui relève au contraire d'une construction de concepts tributaires de l'histoire, réflexion de leur époque, un langage qui s'apparente en somme à un système pouvant être déchiffré, ou permettant d'en suivre la logique et les relations internes, à la condition que l'on en connaisse préalablement le code. C'est bien en effet ce que l'on comprend lorsqu'il se prononce ainsi :

> « La condition première de la compréhension est, après tout, la mémoire ; si je n'ai pas conservé en mémoire une certaine échelle des grandeurs, je ne pourrai rien comprendre à la phrase : "Cet homme est grand" parce que le mot "grand" ne voudra rien dire pour moi. Or la condition première de la mémoire elle-même est que l'esprit reconnaisse de quoi l'on parle ; si je ne vois pas ce qu'on veut dire par le mot "homme", je ne pourrai me souvenir de rien qui le concerne. Il en est de même en musique. Si par exemple un dessin musical est anonyme ou, au contraire, compliqué au point que je ne puisse le reconnaître et m'en souvenir, alors la compréhension de tout ce qui suivra, de tout ce qu'on en tirera, de tout ce qu'il annonce, m'échappera complètement[894]. »

Enfin, comme l'a bien montré le premier extrait cité de Goethe, une différence est encore admise qui oppose cette fois-ci le sens même du geste créateur. C'est peut-être là que se joue l'aspect le plus décisif parce qu'il ne s'agit plus dans les deux cas du même universel. S'il se fait en partie l'écho de l'écrivain, le point de vue

[892] Cité dans : *Ibid.*, p. 255.

[893] MALLARMÉ S., « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 649.

[894] SCHOENBERG A., « Musique nouvelle : ma musique », *Le Style et l'idée*, p. 85.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

d'Arthur Schopenhauer permet sans doute d'en affiner la compréhension. Le philosophe n'emploie pas le terme de symbole mais oppose cependant l'allégorie, qui a « toujours pour mission de figurer un concept », à l'expression intuitive d'une Idée, laquelle au contraire « n'a pas besoin d'un intermédiaire étranger pour se manifester[895] ». Or, ce qu'il tient surtout à montrer, c'est qu'il ne s'agit pas tant d'une distinction entre des catégories substantielles que de deux aspects d'une représentation pouvant se trouver superposés dans une même œuvre d'art ; ou plutôt que cette dernière, dont l'essence tient de l'idéal, peut abriter au côté de sa véritable fin, et sans aucun effet sur sa valeur intrinsèque, une signification allégorique. Ainsi :

> « La *Nuit* du Corrège, le *Génie de la gloire* d'Annibal Carrache, les *Heures* du Poussin, voilà sans doute de très belles toiles ; ce sont en outre des allégories ; mais il n'y a aucun rapport entre ces deux faits. […] Si donc un tableau allégorique se trouve avoir par surcroît une valeur artistique, cette valeur n'est en aucune façon solidaire ni dépendante de son intention allégorique ; une pareille œuvre sert, en même temps, à deux fins, l'expression d'un concept et celle d'une Idée ; seule, l'expression d'une Idée peut être le but de l'art […]. Sans doute un tableau allégorique peut, par sa propre signification allégorique, produire une vive impression sur l'âme ; mais une simple inscription, dans des circonstances analogues, produirait le même effet[896]. »

Alors, en ce sens où le génie-créateur doit être envisagé selon Schoenberg comme un traducteur et la réception de l'œuvre comme un acte d'intellection, sa conception de la *Darstellung* apparaît de toute évidence affiliée à cette propriété de l'allégorie, rapportée ici davantage à un concept qu'à cet « indicible » éprouvé plutôt comme la finalité profonde de l'intuition symbolique que l'on identifie à l'Idée schopenhauerienne. Manifeste, la prédilection générale pour cette seconde tendance à l'époque du romantisme profite d'une part de l'autonomie nouvelle de la *réflexion* sous l'impulsion donnée par Fichte, c'est-à-dire d'une pensée qui tend à s'émanciper de son rapport à l'objet, et par-là à l'altérité, d'autre part de l'élection de l'art, plus proprement due aux romantiques, comme le lieu même sa réalisation

[895] SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 304. En réalité le concept de symbole se trouve bien utilisé mais ne participe pas de l'opposition. Il est même associé à son traditionnel opposant lorsque le philosophe parle d' « allégorie symbolique », désignant par-là les cas les plus conventionnels d'association entre une représentation et sa signification : « C'est ainsi que la rose est le symbole de la discrétion ; le laurier, celui de la gloire […] » (*Ibid.*, p. 307).

[896] *Ibid.*, p. 305-306.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

infinie, ce qui inspire probablement à Novalis cette question qui sera posée encore un siècle plus tard par les symbolistes : « Existe-t-il un art d'invention sans données, un art d'invention absolu ?[897] » Or, si la musique a bien pu paraître pour cet art-là, Schoenberg n'envisage justement l'*invention* qu'à partir de ses *données* lorsqu'il entreprend de penser l'idée musicale *et* la logique, la technique et l'art de sa présentation.

Sans doute l'une des difficultés que rencontre le fait de circonscrire ainsi une poétique autour de l'allégorie, indépendamment de la question que pose l'idée d'un signifié purement musical, tient-elle à éviter l'écueil de réduire la représentation à un vulgaire message, où comme le dit Schopenhauer à une *simple inscription*[898]. Si deux siècles de modernité ont concouru à renverser la plupart des normes du beau, du sens, du plaisir esthétique et des exigences plastiques de l'œuvre, il est néanmoins certain que le concept d'expérience artistique est loin d'être épuisé lorsqu'on l'envisage sous l'unique prisme d'une transmission de contenu. Cela ne saurait se justifier autrement qu'en oubliant la critique et en légitimant le principe d'une expression idéale, une *présent-ation* de la chose même ; célébration, par conséquent, d'un retrait complet du *moi*, négation du moment subjectif, de la pensée, dans l'acte de la création – soit ce que Schopenhauer reconnaît justement à la musique. Mais alors la relation ne peut déjà plus être dite allégorique, car toute idée d'une distance,

[897] Cité par : Benjamin W., *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand,* Paris, Flammarion, 1986, p. 106. Benjamin résume par ailleurs ce mouvement qui conduit de la simple pensée, au sens de *penser quelque chose*, à la *réflexion* au sens fichtéen, comme pensée du penser lui-même : « Le simple penser avec son corrélat, ce qui est pensé, est pour la réflexion sa matière. Certes, vis-à-vis de ce qui est pensé, il [le penser] est forme, il est le pensé de quelque chose – ce qui doit nous autoriser, pour des raisons terminologiques, à le nommer premier degré de réflexion […].Toutefois, la réflexion proprement dite n'apparaît dans sa pleine signification qu'au deuxième degré, dans le penser de ce premier penser. […] c'est en fait le premier penser, transformé, qui revient à un degré supérieur : il est devenu "forme de la forme comme contenu" ; le deuxième degré est de la sorte immédiatement sorti du premier par une authentique réflexion. […] Il ne fait pas de doute que, du point de vue du deuxième degré, le simple penser est matière, dont la forme est le penser du penser. La forme de pensée déterminante pour la théorie de la connaissance – et cela est fondamental pour l'intelligence du premier romantisme – n'est donc pas la logique (laquelle appartient plutôt à la pensée du premier degré, à la pensée comme matière), mais la pensée de la pensée. » (*Ibid.* p. 59.)

[898] À vrai dire, c'est peut-être le piège auquel n'échappe pas Kant lorsqu'il estime : « On n'a sans doute jamais rien dit de plus sublime, ou exprimé une pensée de manière plus sublime, que dans cette inscription du temple d'*Isis* (la Mère *Nature*) : "Je suis tout ce qui est, tout ce qui a été et tout ce qui sera, et nul mortel n'a soulevé mon voile." *Segner* a utilisé cette idée dans une vignette *pleine de sens* placée en tête de sa physique, afin que son disciple, au moment où il allait s'introduire dans ce temple, soit pénétré d'un frisson sacré destiné à mettre son esprit dans l'état d'attention solennelle requis. » (Kant E., *Critique de la faculté de juger*, (V, 316), p. 272)

d'une scission entre l'objet et ce qu'il signifie se trouverait niée. On l'a vu, le désaccord que marque Schoenberg vis-à-vis de Josef Matthias Hauer au sujet de ses *nomos* s'explique précisément ainsi. Tout au contraire, l'orientation qu'il affirme tient plutôt à reconnaître à l'altérité l'exclusivité du pouvoir d'édifier le sujet. « L'implacable loi de la pensée / force à l'accomplissement[899] », dit le Moïse de Schoenberg. L'acte authentiquement poétique, autrement dit, ne peut naître que de la saisie d'une matière hétérogène par une volonté créatrice parce que c'est uniquement dans cette sortie de soi que se révèle la faculté du génie, celle qui permet d'accorder la forme sensible du *je pense* au principe inconditionné du raisonnement, de cristalliser selon cette fin transcendante la réflexion en *attributs esthétiques*.

8.3 – L'allégorique ou la présentation de l'âge moderne

Parmi l'ensemble des réflexions développées à partir de l'esthétique kantienne, c'est peut-être dans les leçons de *Philosophie de l'art* de Schelling, professées de 1802 à 1805, que l'allégorie se voit discutée de la façon la plus approfondie. Rien n'indique que le compositeur en ait été instruit ou qu'il s'y soit seulement intéressé, mais le point de vue exposé ici se révèle particulièrement significatif en ce qui concerne l'affinité des traits relevés ci-dessus avec une certaine conscience de la modernité, du défi que celle-ci impose à la pensée dans le domaine de la création artistique. Signalons bien que s'il est question là d'une *philosophie* de l'art, c'est au sens d'une « science véritable de l'art[900] » plutôt que d'une esthétique ou d'une théorie, parce qu'il s'agit pour le philosophe de *construire* l'art, de le *présenter* relativement à son Idée, autrement dit de « déterminer sa place dans l'univers[901] », dans le Tout absolu, ou comme il l'admet encore, dans Dieu. S'il est alors question d'une construction fondamentalement symbolique de l'art, on remarquera que

[899] Moïse, Acte I, scène 2, rép. n°32.

[900] SCHELLING F.-W., *Philosophie de l'art*, Grenoble, Million, 1999, p. 52. « Je vous prierai tout d'abord de ne pas confondre cette science de l'art avec tout ce que l'on a exposé jusqu'ici sous tel ou tel nom, comme veux d'esthétique ou de théorie des beaux-arts et des belles sciences. Il n'existe pas encore de théorie philosophique ou scientifique sur l'art. » (*Ibid.*)

[901] *Ibid.*, p. 65.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'opposition consacrée n'est pas posée de la façon dont nous l'avons observée ci-dessus. Pour Schelling en effet, c'est dans la matière même de l'art, dans les *données*, que se joue la présence de l'infini : « il est partout, mais seulement dans l'objet – lié à la *matière* –, jamais dans la réflexion du poète, par exemple dans les chants homériques[902]. » Mais surtout, l'allégorique occupe tout de même une place décisive, fondée transcendantalement au sein d'une réinterprétation métaphysique de la traditionnelle opposition entre anciens et modernes, laquelle éclaire alors de la façon la plus réfléchie l'idéalisme critique que définit la *Darstellung* schoenbergienne.

Précisons tout d'abord qu'à la place de la dichotomie évoquée ci-dessus, Schelling distingue comme trois « catégories universelles[903] » les différentes modalités selon lesquelles le fini et l'infini se rapportent l'un à l'autre. On retrouve en premier lieu le schématisme, celui que Kant distinguait déjà du symbole, envisagé ici comme une « présentation selon laquelle l'universel signifie le particulier ou selon laquelle le particulier est intuitionné à travers l'universel[904] ». C'est par exemple la modalité selon laquelle procède l'artisan lorsqu'il réalise un objet particulier à partir du modèle universel figuré sur son plan[905] ; de même, celle du langage, qui n'est « rien d'autre qu'un schématisme continué[906] » parce qu'il n'exprime toujours qu'au moyen seulement de l'universel ; et de façon générale, dit Schelling, « la pensée est simple schématisation[907] ». Tout à fait inverse, l'allégorie s'entend alors comme une « présentation selon laquelle […] le particulier signifie l'universel ou dans laquelle l'universel est intuitionné à travers le particulier[908] ». Face au schématisme de la pensée, on peut dire simplement que « tout agir est allégorique (car, en tant que particulier, il signifie un universel)[909] ». Enfin, le symbole réalise quant à lui la synthèse des deux termes précédents, c'est-à-dire lorsque « ni l'universel ne signifie

[902] *Ibid.*, p. 111.
[903] *Ibid.*, p. 102.
[904] *Ibid.*, p. 98. Il faut comprendre ici que *l'intuition* du particulier se fait de manière réfléchissante à partir d'un universel donné qui le désigne.
[905] *Ibid.*, p. 99.
[906] *Ibid.*, p. 100.
[907] *Ibid.*, p. 103.
[908] *Ibid.*, p. 99. Ici, c'est bien l'universel qui est *intuitionné* dans la réflexion, à partir du particulier déterminé qui le désigne.
[909] *Ibid.*, p. 103.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

le particulier, ni le particulier l'universel, mais où ils ne font qu'un[910] ». Évidemment, c'est ici que se situe l'art car selon le philosophe il n'est « ni un simple agir ni un simple savoir, mais il est un agir tout pénétré de science, ou bien inversement un savoir devenu tout agir[911] ». En ce sens, on comprend le symbolique moins comme un régime de signification qu'une exigence propre à l'Idée même de l'art, une qualité intrinsèquement liée à sa nature qui permet d'intuitionner le particulier comme étant déjà en lui-même l'universel, sa propre signification. Par conséquent les disciplines artistiques et les genres littéraires peuvent bien être distingués selon ces trois catégories[912], alors même que de façon générale,

> « nous ne nous contentons pas d'un simple Être sans signification, tel que le donne, par exemple la simple image, – et pas davantage de la simple signification, mais nous voulons que ce qui doit être objet de présentation artistique absolue soit aussi concret que l'image et cependant aussi universel et plein de sens que le concept ; c'est pourquoi la langue allemande traduit parfaitement symbole par *Sinnbild*[913]. »

Le symbolique n'est cependant pas exclusif à l'art : il fait valoir l'*indifférence absolue* ou l'*identité* de l'universel et du particulier lorsque l'agir ne fait plus qu'un avec la pensée. Deux possibilités s'offrent alors pour une *présent-ation* véritable de l'Absolu, de Dieu, qui mettent respectivement en jeu soit les facultés de la raison, soit de l'imagination : « La présentation de l'Absolu par l'indifférence absolue entre l'universel et le particulier dans l'universel = philosophie – Idée. La présentation de l'Absolu par l'indifférence absolue entre l'universel et le particulier dans le particulier = art. La *matière* universelle de cette présentation = mythologie[914]. » En ce qui concerne la philosophie, les Idées apparaissent en effet comme ces déterminations nécessaires de l'Être – ses *puissances* – dont chacune constitue un « univers sous la forme du particulier[915] ». Ce sont des unités *idéelles* dont chacune permet de

[910] *Ibid.*, p. 99.
[911] *Ibid.*, p. 72.
[912] « La musique est un art allégorisant, la peinture un art schématisant, la plastique un art symbolique. De même, la poésie lyrique est allégorique, la poésie épique tend nécessairement à schématiser, la poésie dramatique est symbolique. » (*Ibid.*, p. 103.)
[913] *Ibid.*
[914] *Ibid.*, p. 98.
[915] *Ibid.*, p. 83.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

présenter « tout l'*être* indivis de l'Absolu[916] ». L'art lui-même, mais aussi l'histoire ou la nature sont de telles Idées, parce qu'en elles se lie *idéalement* l'universel au particulier. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il en existe des philosophies, tandis que *la* philosophie, en elle-même, n'est autre que la présentation de l'Absolu « dans la totalité [*Totalität*] de toutes les puissances[917] ». Comme l'écrit alors Schelling au §28 de la *Philosophie de l'art*, « Elles ne sont Idées que pour autant qu'elles sont Dieu sous une forme particulière. Toute Idée donc = Dieu, mais un Dieu particulier[918]. » De son côté, si l'art quant à lui n'a pas directement affaire aux Idées, qui sont donc les formes spécifiques de la philosophie, propres à la raison, le problème posé par sa nature symbolique – délimiter objectivement l'infini dans le fini sans rien perdre de son infini – se résout dans la qualité mythologique de sa matière parce que seule celle-ci permet à l'imagination de manipuler des formes équivalentes. « Cette contradiction, dit ainsi Schelling, n'est résolue que dans les Idées des dieux, qui ne peuvent avoir d'existence indépendante, vraiment objective, que dans leur constitution parfaite en un monde propre et en un ensemble poétique appelé mythologie[919]. » En ce sens, l'art peut bien être une présentation symbolique de l'Absolu, c'est-à-dire une *indifférence* absolue du fini et de l'infini dans un particulier tel qu'il est à lui-même son universel, parce que la mythologie, sa matière, s'établit précisément comme une totalité de ces dieux particuliers ; notons bien : un « univers [qui] ne contient pas seulement toutes les choses, mais aussi et surtout toutes les relations entre les choses en tant que possibilités absolues[920] ». Alors, si l'accès philosophique de la raison à l'identité absolue – comme système ou monde des Idées, tout à la fois Un et multiple – repose pour Schelling sur l'intuition intellectuelle, principe subjectif dont l'effectivité n'est que réfléchissante, la présentation artistique de la mythologie nécessite de l'imagination un équivalent, effectif cette fois *dans le particulier*. C'est la *phantaisie*, c'est-à-dire « l'intuition intellectuelle dans l'art[921] », ou plus proprement encore l'objectivation dans la forme

[916] *Ibid.*, p. 58.
[917] *Ibid.*, p. 57.
[918] *Ibid.*, p. 84.
[919] *Ibid.*, p. 97.
[920] *Ibid.*, p. 105.
[921] *Ibid.*, p. 88.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

artistique de l'intuition intellectuelle. « En fait, résume le philosophe, les dieux de toute mythologie ne sont rien d'autre que les Idées de la philosophie, mais contemplées de façon objective ou réale[922] » – et non plus subjective ou *idéale*.

Au-delà de l'ambition déclarée par Schelling d'une science spéculative de l'art, que l'on retrouve également chez Schoenberg à l'origine de son idée de *Kompositionslehre*, la *construction* à laquelle on assiste là apparaît particulièrement éloignée de l'approche critique, kantienne, de ce dernier. La mise en valeur de la *phantaisie*, un concept que l'on a justement vu discrédité par le compositeur comme une imitation ironique de l'exaltation, fantasme parodié de l'intuition immédiate des Idées, constitue certainement à ce titre le comble de leur différence. Pourtant, s'il s'agit là de présenter l'art dans l'*idéal*, l'idée de la *matière* comme mythologie introduit justement un principe d'altération dans l'universalité même de son *être* symbolique. Bien qu'il ne puisse y avoir qu'une unique mythologie, un seul monde des Idées, celle-ci admet néanmoins une pluralité de *formes* et permet par-là de penser l'existence nécessairement temporelle de l'art, la transformation historique de ses modalités de présentation. Comme le dit ainsi le §43 :

> « Selon son *être*, cette *matière* est en effet toujours et éternellement une, toujours et nécessairement identité absolue de l'universel et du particulier. Si un contraste se produit donc eu égard à la matière, il est purement formel et il se doit aussi, en tant que tel, de s'exprimer objectivement comme pur contraste dans le temps[923]. »

Étant donné que « Ce contraste général et formel, qui traverse toutes les branches de l'art, est celui qui existe en l'art *antique* et de l'art *moderne*[924] », on peut considérer que cette prise en compte de « l'époque »[925] dans la *construction* de l'art s'inscrit dans le contexte de la reprise romantique de la Querelle entre anciens et modernes, renouvelée en Allemagne notamment par les travaux de Winckelmann sur l'art grec. Néanmoins, le fait de comprendre cette opposition comme le rapport seulement formel des deux âges de la mythologie et d'en déduire deux intuitions particulières du monde, sous l'ascendance du polythéisme grec et du christianisme, lui permet également de la dépasser. Son approche marque en ce sens une proximité peut-être

[922] *Ibid.*, p. 60.
[923] *Ibid.*, p. 140.
[924] *Ibid.*, p. 62.
[925] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

plus spécifique avec la façon dont la question esthétique se trouve par exemple historialisée par Hölderlin aux alentours de 1800, réfléchie dans ses fragments théoriques aussi bien que dans ses grands hymnes tardifs par une compréhension mêlant tout à la fois philosophie de l'histoire, métaphysique et poétologie[926]. Et au vu de l'estime que manifeste le philosophe pour les chefs-d'œuvre de Shakespeare, pour le *Faust* de Goethe – dont il ne connaît encore que le *Fragment* de 1790 – ou plus encore pour Dante, « allégorique au sens le plus haut[927] », il ne semble pas inopportun de rapporter la conscience de la modernité développée dans sa *Philosophie de l'art* à cette idée hölderlinienne selon laquelle « le plus difficile c'est le *libre* usage de ce qui nous est *propre*[928] ». Le poète admet par-là qu'il est « dangereux de déduire nos lois esthétiques de la seule et unique perfection grecque », parce que « nous ne pouvons probablement rien avoir de commun avec eux » ; néanmoins, précise-t-il, « ce qui nous est propre, il faut l'apprendre tout comme ce qui nous est étranger. C'est en cela que les Grecs nous sont indispensables[929]. » Anticipant à bien des égards les analyses que le jeune Lukács développe un siècle plus tard dans sa *Théorie du roman*[930], Schelling procède aussi selon ce point de vue et cette méthode lorsqu'il détermine le « contraste » des civilisations, en considérant que

[926] Citons par exemple un extrait de l'hymne *La Germanie* : « Je n'ose contempler vos beaux visages, comme s'ils étaient ceux / De jadis, car c'est chose à peine permise, un risque / Fatal, que d'éveiller les morts. / Ô dieux enfuis ! Et vous aussi qui maintenez une présence / Plus réelle autrefois, les temps pour vous sont révolus ! / Je ne veux rien nier, rien implorer ici. / Car, la fin survenue et le Jour éteint, c'est le prêtre / Le premier touché, mais le temps et la divine image / Et son rite aussi le suivent avec amour / Au pays de l'obscur et leur lumière est abolie. » (HÖLDERLIN F., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 856). Au sujet du traitement théorique de cette question par le poète, voir notamment : SZONDI P., *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1975. Et plus particulièrement les essais « Le dépassement du classicisme. La lettre à Böhlendorff du 4 décembre 1801 » et « Poétique des genres et philosophie de l'histoire », p. 226-247 et 248-290. On peut sans doute signaler que si Schoenberg n'a jamais mis Hölderlin en musique – ses archives montrent néanmoins une esquisse de 1905 d'un *Lied* sur un poème de jeunesse –, sa bibliothèque comporte une édition de 1920 du roman *Hypérion ou l'ermite de Grèce* ainsi qu'un recueil de poèmes de 1921, tous deux dotés de marque-pages.

[927] SCHELLING F.-W., *op. cit.*, p. 102.

[928] Lettre du 4 décembre 1801 à Böhlendorff, dans : HÖLDERLIN F., *op. cit.*, p. 1003.

[929] *Ibid.*, p. 1003-1004.

[930] « Car la question qui engendre l'épopée comme une réponse créatrice de formes s'exprime ainsi : comment la vie peut-elle devenir essentielle ? Et si Homère, dont les poèmes constituent à proprement parler la seule épopée, demeure inégalable, c'est uniquement parce qu'il a trouvé la réponse avant que le développement historique de l'esprit permît de formuler la question. C'est ainsi qu'il est possible de saisir le mystère de l'hellénité, sa perfection qui nous demeure impensable et sa distance qui en fait pour nous une réalité irrémédiablement étrangère […]. Au lieu de vouloir comprendre l'hellénité sur ce mode, c'est-à-dire, en dernière instance, de se demander inconsciemment : comment pourrions-nous produire de telles formes ? […]

> « Si l'exigence réalisée dans la mythologie grecque a été présentation de l'infini comme tel dans le fini, et donc symbolique de l'infini, l'exigence diamétralement opposée et sous-jacente au christianisme est celle qui consiste à accueillir le fini dans l'infini, *i. e.*, à faire de lui l'allégorie de l'infini. Dans le premier cas, le fini passe pour être quelque chose à lui seul, car il accueille l'infini en lui-même, dans l'autre cas le fini n'est rien à lui seul, mais seulement pour autant qu'il signifie l'infini[931]. »

Ainsi, la référence au « monde des dieux » n'est pas restreinte à la culture de l'Antiquité grecque mais reste néanmoins inopérante tant qu'on ne la rapporte pas d'abord à l'imaginaire olympien ; celui-ci constitue simplement le paradigme de toute mythologie. Comme l'explique encore le philosophe : « Nous avons construit tout à fait rationnellement la mythologie à partir des premières exigences artistiques, et la mythologie grecque s'est présentée spontanément comme étant la solution de toutes ces exigences[932]. » Or, si la poésie homérique s'entend alors logiquement comme l'origine de l'art, et même de l'histoire et de la philosophie, ce n'est pas en raison de la capacité de l'artiste à créer une poésie symbolique à partir de ces récits immémoriaux mais bien plutôt parce que la mythologie des Grecs, donc la matière de leur art, de toutes leurs pensées, est déjà elle-même symbolique, poétique au sens le plus élevé qui soit. « La mythologie et Homère ne font qu'un[933] », affirme alors Schelling, pour qui ni ce nom ni son œuvre n'appartiennent d'ailleurs à un homme, à un unique artiste. Alors même que la constitution d'une mythologie ne peut être la création que du « genre [humain] en tant que lui-même individu et en tant qu'égal à un homme singulier[934] », car elle est tout à la fois objective et harmonieuse, profondément homogène malgré l'infinie diversité des éléments qui la composent, le peuple grec montre précisément l'exemple unique à l'échelle des civilisations d'une telle indifférence de l'*espèce* et de l'individu. Par conséquent,

> « dans le premier poème mythologique Homère était implicitement déjà là, il était *donné* comme en puissance. Homère était, si je puis dire, déjà prédéterminé en esprit – en archétype – et la trame de ses poèmes était déjà

---

il serait plus fructueux de nous interroger sur cette topographie transcendantale de l'esprit hellénique, essentiellement différente de la nôtre et qui a rendu ces formes possibles autant que nécessaires. » (Lukács G., *Théorie du roman*, p. 21-22.)

[931] SCHELLING F.-W., *op. cit.*, p. 121.

[932] *Ibid.*, p. 109.

[933] *Ibid.*, p. 108.

[934] *Ibid.*, p. 106.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> tissée avec celle de la mythologie ; on comprend alors que des poètes, dont Homère serait la synthèse des chants, aient pu, indépendamment les uns des autres, intégrer le tout sans en supprimer l'harmonie ou sortir de la première identité. C'est effectivement un poème déjà *donné* – bien que non empiriquement –, qu'ils récitaient. L'origine de la mythologie et celle d'Homère coïncident donc, et l'on peut comprendre que leur origine à tous deux soit déjà celée aux yeux des tout premiers historiens hellènes[935]. »

Face à cet âge grec où le rapport au divin définit alors une mythologie *réaliste* qui voit l'infini se confondre organiquement avec la finitude, un Absolu polythéiste qui autorise l'universel à s'incorporer sans perte dans la *délimitation* particulière d'une existence, dans un être clos, intransitif et conforme à son Idée, Schelling conçoit la culture moderne sous l'idée d'un royaume *de* Dieu, une seconde mythologie dont la nature certes symbolique est néanmoins caractérisée par la tournure allégorique de sa forme nouvelle. L'avènement du Christ marque le point précis de leur articulation : s'il est encore une incarnation divine sur Terre, l'infini devenu lui-même fini, cette fois « le Dieu incarné n'est pas une *forme* permanente et éternelle, il n'est qu'une apparition, décidée certes de toute éternité, mais éphémère dans le temps[936]. » Ainsi lorsque le Fils quitte le fini pour s'en retourner dans l'infini sa fuite inaugure une scission que ne connaissaient pas les Grecs, une disjonction des mondes qui définit l'ère chrétienne du rapport au divin, historique. Proprement *idéaliste*, cette mythologie se marque alors d'un enthousiasme général pour le supérieur, pour le transcendant, une « inclination à l'idéel[937] » qui engage inversement une dépréciation du particulier, signe insuffisant de l'Inconditionné qui seul demeure éternel.

> « Dans le Christ, c'est le fini qui est symbolisé par l'infini, plutôt que l'infini dans le fini. Le Christ retourne dans le monde suprasensible, en promettant à sa place l'Esprit – non pas le principe qui vient dans le fini, qui demeure dans le fini, mais le principe idéal qui doit bien plutôt conduire le fini dans l'infini et à l'infini[938]. »

En vertu de ses préoccupations exclusivement musicales, compositionnelles, Schoenberg ne semble pas s'être prononcé personnellement au sujet de l'articulation

[935] *Ibid.*, p. 108.
[936] *Ibid.*, p. 124.
[937] *Ibid.*, p. 118.
[938] *Ibid.*, p. 122.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

des anciens et des modernes ni n'avoir manifesté un intérêt particulier pour l'antiquité grecque. On peut noter à ce titre que ses œuvres scéniques ne sont justement pas l'occasion d'une réflexion de sa part sur le tragique, mais la sensibilité religieuse qu'il manifeste à partir des années 1910, de l'exacerbation mystique de la prière à un judaïsme personnel, le prédispose assurément à éprouver cette constitution spirituelle qui, comme une *Weltanschauung* universelle, définit selon Schelling la forme chrétienne de la mythologie ; *La Main heureuse*, puis surtout *L'Échelle de Jacob* et *Moïse et Aaron* en sont tout entier imprégnés. Pour le philosophe, la modernité est en effet appréhendée en ce qui concerne l'activité créatrice par le fait qu'elle procède non pas des Idées des dieux, déjà eux-mêmes particuliers et universels, mais d'une Idée infinie du divin, laquelle implique par conséquent une absence originelle de toute délimitation, de clôture, une ouverture absolue à l'indéterminé. Schelling schématise alors celle-ci par une déclinaison de catégories, de valeurs chrétiennes qui caractérisent la sortie de l'état de *nature* selon lequel se détermine le monde grec, ou plutôt l'intuition grecque du monde. En premier lieu ce n'est pas le destin « frappant à coups rudes et puissants[939] », une multiplicité de destins absolus particuliers, mais la Providence, l'idée universelle d'une nécessité divine, à partir de laquelle seulement naît également l'histoire, où le cours de son action sur le monde. Par conséquent, à la vie sous le règne de la nature s'oppose aussi l'idée d'un monde moral : « La moralité, tout comme l'immoralité, repose sur une fracture, la moralité n'étant rien d'autre que l'accueil, dans l'agir, du fini dans l'infini[940] ». Ainsi le Christ ressuscité peut-il apparaître comme le symbole d'une moralité *supérieure* qui en aucun cas ne permet de penser le comportement des dieux d'Homère ; ceux-là « ne font […] preuve, dans leur immoralité, que de naïveté[941] » – au sens schillérien. Enfin, c'est de ce régime que peut être envisagé le sens moderne de la liberté, une liberté d'entreprendre propre à l'individu qui aspire à l'universel, parfaitement étrangère en revanche à la production grecque, notamment aux chants homériques, laquelle consiste, on l'a dit, en une *individualisation* de l'espèce et ne se distingue jamais, à ce titre, de « l'œuvre de la nature ».

[939] *Ibid.*, p. 120.
[940] *Ibid.*, p. 89.
[941] *Ibid.*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Ce diagnostic de Schelling permet peut-être de comprendre mieux la contradiction que supporte la forme moderne de la création, celle que l'on a envisagé à propos de Schoenberg, c'est-à-dire la teneur non-symbolique d'une présentation qui, en tant qu'art, est pourtant portée à satisfaire une telle exigence. Comme l'enseigne la *Philosophie de l'art* :

> « Le caractère du monde moral – la liberté – est, *originellement*, opposition du fini et de l'infini, avec exigence absolue de supprimer ce contraste. Mais cette suppression-même […] se tient derechef sous la détermination de l'infinité, de sorte que le contraste peut bien être supprimé dans le détail, mais jamais dans l'ensemble[942]. »

Face à cette ambition proprement symbolique et authentiquement artistique de présenter dans le particulier une indifférence absolue du fini et de l'infini, le semi-échec auquel se trouve nécessairement confrontée « l'œuvre de la liberté » s'apparente en quelque sorte à la situation aporétique à laquelle conduit la théorie kantienne des beaux-arts. La suppression du contraste seulement *en détail* concorde en effet avec l'idée douteuse et tout juste suggérée d'un schématisme poétique du suprasensible, un lot de consolation, parce que dans un cas comme dans l'autre seule la *réflexion* semble à même d'accomplir l'intuition symbolique là où la matière se révèle impuissante. Pour l'art comme pour la philosophie, dans le particulier comme dans l'universel, l'impossibilité moderne d'une production symbolique *dans l'ensemble* se rapporte bien en ce sens à la conscience critique qui fait passer la raison de l'enfance à l'âge adulte. « Le monde moderne commence lorsque l'homme s'arrache à la nature, dit à sa manière Schelling, mais, comme il ne connaît pas encore d'autre patrie, […] il se tourne, librement poussé par une force intérieure, vers le monde idéel, afin de s'y sentir chez soi[943]. »

Or, si ce contexte critique s'avère éminemment problématique pour envisager la *présentation* selon le modèle schématisant de la pensée, c'est-à-dire de l'universel vers le particulier, des Idées vers l'expérience, la question peut être entièrement reconsidérée dès lors que l'on comprend le principe allégorique comme l'ascendance sur le monde moderne d'une mythologie de l'agir. Comme l'observe Schelling à partir du baptême du Christ ou de son sacrifice, le monde chrétien « ne possède pas de

[942] *Ibid.*, p. 120.
[943] *Ibid.*, p. 118.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

symboles achevés, mais seulement des *actions* symboliques. L'esprit du christianisme est tout entier esprit agissant[944]. » Au sein d'une civilisation à laquelle fait défaut le sens de la délimitation, l'action conserve en effet cette qualité de finitude qui ne lui conteste pas néanmoins la possibilité de revêtir en même temps une *signification* universelle. Si l'on a dit que « cette orientation supprimait toute intuition symbolique et ne comprenait le fini que comme l'allégorique de l'infini[945] », on peut néanmoins s'expliquer de cette façon qu'il revienne « aux hommes et non plus à la nature, à l'action et non plus à l'Être, d'être symbole du monde des Idées[946] ». Bien que l'allégorie soit parfaitement absente de la philosophie esthétique de Kant, c'est à vrai dire une solution empruntée au système critique qui conduit ici Schelling à affirmer pour la modernité la possibilité de se rapporter au suprasensible et de soutenir en ce sens la valeur propre de ses productions vis-à-vis de l'idéal grec. Alors que l'usage de l'inconditionné au profit du savoir, la recherche spéculative d'une connaissance positive de la nature, se voit condamné par la critique de la raison à n'être que « vain art dialectique » ou « bavardage dogmatique[947] », on a vu précédemment que le champ de la pratique apparaît en effet le seul à pouvoir rapporter l'expérience à la raison pure, à donner sens, par conséquent, à la *disposition naturelle* de l'homme à la métaphysique ; on note qu'il s'agit précisément de l'usage *moral* de la raison pure, celui d'après lequel doit pouvoir être déterminée la loi dont l'application en actes garantit au sujet raisonnable l'autonomie de sa volonté, sa liberté[948].

Conformément encore à la vision proposée par Schoenberg dans ses œuvres scéniques, s'il peut donc bien être question pour la modernité d'un monde des Idées,

[944] *Ibid.*, p. 124.

[945] *Ibid.*, p. 136.

[946] *Ibid.*, p. 125.

[947] KANT E., *Prolégomènes à toute métaphysique future*, (Ak. IV, 365), p. 185-186.

[948] Comme l'écrit Kant : « La raison pure contient donc, non pas certes dans son usage spéculatif, mais pourtant dans un certain usage pratique, à savoir l'usage moral, des principes de la possibilité de l'expérience, c'est-à-dire d'actions qui, conformément aux prescriptions morales, pourraient être trouvées dans l'histoire de l'être humain. Car, étant donné qu'elle commande que de telles actions doivent se produire, il est nécessaire aussi qu'elles puissent se produire, et il faut donc que soit possible une sorte particulière d'unité systématique, à savoir l'unité morale, alors que l'unité systématique de la nature ne pouvait être prouvée d'après des principes spéculatifs de la raison, parce que la raison possède certes une causalité vis-à-vis de la liberté en général, mais non point à l'égard de la nature dans son ensemble, et que les principes moraux peuvent certes produire des actions libres, mais non pas les lois de la nature. En conséquence, les principes de la raison pure dans son usage pratique, c'est-à-dire dans l'usage moral, ont une réalité objective. » (*Critique de la raison pure*, (A807-808/B835-836), p. 659-660)

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

celui-ci n'est pas pour autant livré à l'espèce tout entière, disponible et prêt à l'emploi. Au contraire du « champ de bataille de Troie sur lequel les dieux et les déesses-mêmes peuvent prendre part au combat[949] », la culture chrétienne ne révèle son horizon métaphysique que sous l'action particulière « de prophètes, de voyants, d'hommes inspirés », autrement dit « grâce à l'ascendant d'[individus] singuliers d'une sagesse supérieure, qui ne sont remplis que personnellement de l'universel et de l'infini[950] ». Dante, Shakespeare, Cervantès ou Goethe sont cités parmi ceux-là, qui ont su donner à leurs créations une tournure mythologique, *présenter* ce que leur époque a pu receler de *matière* symbolique. Comme l'admet ainsi Schelling,

> « Tout individu vraiment créateur doit se créer sa propre mythologie, et il peut le faire avec n'importe quelle *matière,* donc notamment aussi avec celle d'une physique supérieure. Mais cette mythologie pourra être *forgée* de toutes pièces, et pas simplement projetée selon les directives de certaines Idées philosophiques ; auquel cas il serait impossible, en effet, de lui attribuer une vie poétique indépendante[951]. »

Bien entendu, cette création d'une mythologie ne doit en aucun cas se limiter à un enjeu strictement littéraire. Tout au contraire, peut-on dire, l'élaboration schoenbergienne de la méthode dodécaphonique n'a pas d'autre but. Si selon le compositeur celle-ci doit permettre notamment d'assurer l'unité de l'espace musical, une synthèse des présentations verticale et horizontale des idées, polyphonique et homophonique, on a vu également qu'elle n'est possible que dans la mesure où la matière sonore, purement musicale, est envisagée sous la dépendance d'un idéal qui ne relève plus seulement d'un divin infini, de ce suprasensible absolument informe auquel rêve le sujet lyrique. Bien plutôt conçu – *naïvement* – dans la perspective de l'Idée théologique, le dodécaphonisme schoenbergien partage avec cette idée d'une mythologie « *forgée* de toutes pièces », construite à partir de la liberté, légitimée par sa finalité pratique, le caractère de clôture nécessaire à tout acte de présentation, allégorique par essence, qui se soutient malgré tout d'une forme d'achèvement, son autonomie esthétique. Mais comme le précise alors Schelling :

[949] SCHELLING F.-W., *op. cit.*, p. 135.
[950] *Ibid.*, p. 127-128.
[951] *Ibid.*, p. 135.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

« Celui qui pourrait dominer et assimiler poétiquement toute la *matière* de son époque, si, en tant que présent, elle récapitule aussi le passé, serait le poète épique de son temps. L'universalité, exigence nécessaire qui s'adresse à toute poésie, n'est possible de nos jours qu'à celui qui, à partir de sa délimitation-même, peut se créer une mythologie, un cycle fermé de poésie[952]. »

[952] *Ibid.*, p. 133.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Conclusion

Sans doute nous faut-il formuler de nouveau l'interrogation qui a constitué le point de départ de cette étude : « qu'est-ce qui permet qu'un son puisse succéder à un autre, à un son initial ? Comment est-ce logiquement possible ?[953] » Si ces quelques chapitres nous ont alors permis de constater ce qui semblait déjà une évidence, à savoir le fait que le dodécaphonisme apparaît comme la véritable réponse de Schoenberg à cette question, son silence à l'égard de sa propre *méthode* dans l'article « Problème d'harmonie » suggère néanmoins que celle-ci n'a pas pour objectif de résoudre pour de bon la question ainsi posée. En ce sens, ce qu'il s'agissait de montrer ici tient plus particulièrement à la façon dont la conscience musicienne de cette aporie, née de la suspicion à l'égard de l'unité tonale, a engagé le compositeur dans une entreprise réflexive touchant au travers de la création musicale à la question même de la pensée. S'il reste ambigu, le rapport de la composition sérielle au projet théorique développé en parallèle autour du concept d'idée musical est absolument déterminant de ce point de vue. Comme le signale Charlotte Cross[954], dans une très large mesure les manuscrits du *Gedanke project* portent sur la composition tonale mais cela ne signifie en aucun cas que les questions qui y sont abordées doivent être distinguées du *problème* qui se pose alors à la pratique compositionnelle ; tout au contraire, on peut même dire que c'est à travers ces observations du répertoire que Schoenberg saisit le fondement logique de la composition comme une exigence universelle à laquelle la musique moderne se doit justement de répondre à partir de sa propre *situation*. Deux ans tout juste avant la rédaction de *The Musical Idea*, une lettre est significative à cet égard :

> « Depuis presque vingt ans je collectionne du matériel, des idées et des ébauches pour un traité de composition complet et général. Quand finirai-je, je ne sais pas. En tout cas : au sujet de "La composition avec 12 sons qui n'ont de rapports qu'entre eux" je n'ai rien publié et je ne veux pas le faire avant

[953] SCHOENBERG A., « Problèmes d'harmonie », *Le Style et l'Idée*, p. 208-209.

[954] CROSS C., « *Schoenberg's* Gedanke *Manuscripts: Part of the Theoretical Explanation of Composition with Twelve Tones ?* », dans : *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 10 n°3, novembre 2005, Amsterdam University Press, p. 238-246.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

> que la partie principale de ma théorie soit prête ; le "Traité de la logique musicale"[955]. »

Si le refus de théoriser une pratique alors employée depuis déjà dix ans montre que celle-ci n'est encore qu'une piste privilégiée pour le développement de la pensée musicale, un *chemin* plus qu'un système achevé, l'interdépendance de tous ces projets est par ailleurs manifeste. Il semble en ce sens qu'on ne distingue jamais suffisamment la composition à douze sons de son aspect simplement *outilitaire* – retrouver les moyens de la *grande forme*, suspendre toute sensation possible d'une tonique. Elle résulte surtout d'un effort tout à fait singulier pour assurer la possibilité de *penser en sons* ; appareillage technique d'un acte esthétique qui éprouve sa finalité dans l'idée même de la musique, une idée conçue néanmoins à partir de l'expérience, soit les chefs-d'œuvre du passé qui constituent pour Schoenberg les formes réelles et historiques de son existence.

Ainsi, le parcours que nous avons cherché à rendre explicite ne conduit pas tant à la composition à douze sons qu'il ne l'admet, parce qu'il semble plus particulièrement se stabiliser dans les années 1930, lorsque Schoenberg laisse finalement inachevés ses travaux sur l'idée musicale. À la suite de la ferveur qui semble alors avoir accompagné la recherche d'un « idéal d'expression et de forme » jusqu'aux pièces de l'été 1909, idéal dont *Erwartung* représente peut-être la consécration, il procède d'un double mouvement dont témoignent les trois œuvres dramatiques que nous avons évoquées. En premier lieu, il s'agit de l'affirmation inaugurale d'une sobriété compositionnelle, celle qui se révèle dans *La Main heureuse* comme une résignation du *génie* à construire son œuvre, à *s'intéresser au matériau*, comme le compositeur l'écrit à Berg, et à en travailler les relations. D'après les propos tenus au même moment dans l'hommage à Mahler, elle semble résulter d'une conscience critique de la nature communicationnelle de l'œuvre d'art, celle de l'incapacité de l'homme à saisir le tout de façon adéquate et spontanée. À partir de cette première étape, la seconde porte

[955] Lettre à Edgar Prinzhorn du 17 avril 1932. [« *Seit fast zwanzig Jahren sammle ich zwar Material, Ideen und Entwürfe, zu einer alle Teilgegenstände umfassenden Kompositionslehre. Wann ich sie vollenden werde, weiss ich nicht. Jedenfalls: über der "Komposition mit 12 nur auf einander bezogenen Tönen" habe ich nichts veröffentlicht und will es auch nicht tun, ehe das Hauptstück meiner Theorien fertig sein wird; die "Lehre von der musikalischen Logik".* »] Consultable à l'adresse suivante :
http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=2165 [05/01/2018]

plutôt sur la nature même du contenu exprimé, sur la connaissance recherchée par la composition. Nous avons observé en effet entre *L'Échelle de Jacob* et *Moïse et Aaron* une différence sensible en ce qui concerne le traitement de l'expression et sa propre représentation dramatisée : profondément subjective et intériorisée dans le premier, lyrique ; plus objective dans le second, comme distanciée, épique – expression des personnages du drame plutôt que du sujet compositionnel, disait Adorno. À partir d'une compréhension disjonctive de l'unité de l'espace musical, puis de la fonction à la fois poétique et compositionnelle de la série dodécaphonique vis-à-vis de l'hexacorde, la philosophie transcendantale de Kant nous a permis d'interpréter alors ce second mouvement comme une transformation de la totalité visée par la pensée musicale, d'une Idée de l'âme à celle de Dieu. Et malgré l'inachèvement de *The Musical Idea*, c'est précisément ce qui semble permettre aussi de dessiner les grandes lignes d'une théorie schoenbergienne de la présentation, conciliation de l'exigence symbolique de l'art à la condition moderne de la pensée : la construction de dieux, d'un cycle fermé de mythologie, dit Schelling, comme la tâche du *poète épique de son temps*. Très certainement faut-il cependant affirmer le caractère fondamentalement introductif de l'étude que nous avons présentée ici, parce que nous n'avons qu'esquissé certaines pistes de réflexion sans aucunement prétendre à ce stade en retirer des conclusions. Hormis pour ce qui est peut-être de constater une affinité des problématiques soulevées dans le domaine musical par la pensée schoenbergienne avec la philosophie critique, nos résultats restent manifestement abstraits. Par conséquent, afin d'achever le présent travail, nous voudrions simplement signaler quelques directions qui semblent en dessiner le prolongement immédiat.

Tout d'abord, si le rapport supposé de Schoenberg à la philosophie kantienne a fait l'objet d'une attention particulière de notre part, celui-ci n'a été véritablement observé que dans la perspective de la raison pure. Or, nous avons vu que la critique de l'exaltation dans le domaine de la connaissance, le refus d'un schématisme des concepts de la raison, ne condamne pas les Idées elles-mêmes, sauvegardées au titre d'un usage régulateur, pratique. Par conséquent, il paraît nécessaire d'interroger également la pensée schoenbergienne, et particulièrement la technique dodécaphonique, à partir des concepts de la philosophie morale de Kant. Dès ici, on peut dire en effet que la question d'une *volonté* en lutte entre les dispositions

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

naturelles de l'homme, les mobiles empiriques de la sensibilité, et sa conscience du devoir, d'une action morale fondée sur des principes rationnels, semble tout à fait déterminante. Elle permet notamment de rendre compte de l'enthousiasme général du compositeur pour l'*aspiration*, et d'envisager la série au nom de l'impératif catégorique. À ce titre, l' « antagonisme » évoqué par Adorno au sujet de l'œuvre dodécaphonique, le fait que la contrainte résulte d'une « libre création esthétique », semble correspondre très précisément à celui de la liberté kantienne : la faculté de se donner à soi-même sa loi, c'est-à-dire d'accorder librement sa propre volonté, son action pratique, à l'Idée purement rationnelle et spéculative de la loi morale. D'autre part, il conviendrait sans doute de s'interroger alors sur ce qu'il est possible pour l'auditeur de saisir de l'idée présentée. Dans la mesure où celui-ci apparaît de façon peut-être paradoxale comme le grand absent d'une théorie qui envisage pourtant l'œuvre comme un message, un discours, Schoenberg semble à ce sujet s'en remettre à une posture identique à celle qu'affirme Walter Benjamin en introduction de son article sur « La tâche du traducteur » :

> « En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme. Non seulement toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur, mais même le concept d'un récepteur "idéal" nuit à tous les exposés théoriques sur l'art, car ceux-ci ne sont tenus de présupposer que l'existence et l'essence de l'homme en général[956]. »

Mais justement parce qu'elle s'adresse alors à cette « essence de l'homme en général », l'œuvre d'art, en tant qu'objet de l'expérience empirique, se détermine vis-à-vis de la faculté humaine de juger. Et si pour le compositeur le beau semble n'être qu'une conséquence subordonnée à la compréhension *finale* de l'œuvre, comme une découverte de son concept, la question de l'idée musicale se pose aussi selon les termes du jugement téléologique. Dans la mesure alors où elle fait toujours l'objet d'une *présentation*, on a vu qu'une œuvre peut être envisagée comme un contenu déjà pensé, informé, et même rendue *saisissable*. Mais il conviendrait certainement alors d'observer concrètement dans la pratique même de Schoenberg, par l'analyse, la façon dont le moment subjectif se rapporte à l'objet, dont le

[956] BENJAMIN W., « La tâche du traducteur », dans : *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

processus de variation développante s'accorde bien à sa matière hétérogène, c'est-à-dire à l'*Être* qu'il s'agit de penser.

Toutefois, plutôt que de chercher à « vérifier » par-là que tout fonctionne[957], que le compositeur aurait trouvé le moyen de rétablir un régime *classique* de la pensée en musique et finalement de sauver l'idéalisme de sa crise, la question semble plus décisive de savoir ce qui malgré tout demeure fondamentalement problématique dans la musique dodécaphonique ; autrement dit, en ce sens où « un compositeur digne de ce nom écrit sa musique pour la seule raison qu'elle lui plaît[958] », dit Schoenberg, l'interrogation porte plutôt sur la valeur proprement critique de sa singularité expressive, sur la signification profonde d'une pratique esthétique qui s'en remet dans une large mesure au simple *comme si* kantien. En effet, alors même qu'elle revendique son organicité, qu'elle réinvestit les formes classiques de la tradition, la dissociation du motif et de la structure diastématique relevée par Dahlhaus, du contour formel et de l'intervalle, affirme que cette musique reste essentiellement marquée par la non-conciliation des principes qu'elle voudrait justement unir, une incapacité du sujet à épouser l'objet, à se l'incorporer, même là où le motif peut paraître satisfaire le plus librement à la loi de l'Idée. Or, si notre étude nous permet d'affirmer que la composition schoenbergienne entend bien poser la question de l'être, de la totalité, c'est-à-dire la possibilité de nommer la nature à partir des conditions historiques, une telle disjonction apparaît justement selon Adorno comme la condition même qui seule autoriserait à penser tout à la fois la nature et l'histoire ; un écart qui permet de les observer dans ce que leur union a de factice ou d'arbitraire. Contre toutes les tentatives de la philosophie moderne pour restaurer l'ontologie à partir soit de l'être soit de l'étant, il affirme ainsi que

> « le questionnement ontologique auquel nous avons affaire aujourd'hui maintient la position de départ de la *ratio* autonome ; en effet, là où la *ratio* reconnaît la réalité effective qui lui fait face comme quelque chose d'étranger, perdu et relevant du domaine des choses, là où cette réalité effective n'est plus immédiatement accessible et où le sens de la réalité effective et celui de la *ratio* ne sont pas le même – c'est là, et la seulement, que la question du sens de l'être peut tout bonnement être posée[959]. »

[957] Voir notamment : HAIMO E., « *Developping Variation and Schoenberg's Serial Music* », dans : *Music Analysis*, vol. 16, n°3, octobre 1997, p. 349-365.

[958] SCHOENBERG A., « Le cœur et la tête en musique », *Le Style et l'Idée*, p. 40.

[959] ADORNO T.-W., « L'idée d'histoire de la nature », *art. cit.*, p. 33-34.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Afin d'expliciter son assertion, Adorno emprunte deux concepts précisément issus de l'esthétique : celui de « seconde nature », repris à la *Théorie du roman* de Lukács, celui d'« allégorie », à l'*Origine du drame baroque allemand* de Benjamin[960]. Le premier cherche à penser l'élévation moderne du monde historique, celui de la « convention » et des « relations sociales », comme un état de nature ; une *seconde* nature. En prenant forme à partir de celle-ci, le roman apparaît comme « l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenu problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité[961]. » Comme on a vu, ce constat renvoie dans une certaine mesure à la situation vécue par le sujet de l'œuvre dodécaphonique, dont le caractère épique semble en ce sens pouvoir être dit romanesque lui aussi. Dans la *seconde* nature, dit Lukács, le monde

> « ne possède aucune substantialité lyrique ; ses formes sont trop rigides pour s'adapter à l'instant créateur de symboles ; le contenu de ses lois est trop déterminé pour abandonner jamais les éléments qui doivent devenir des points de départ de la création dans la poésie lyrique ; mais ces éléments vivent si exclusivement par la vertu de ces lois, manquent à tel point de toute existence concrète indépendante que, sans elles, ils se réduisent à rien. Cette nature n'est pas muette, sensible et dénuée de sens, comme la première ; elle est la pétrification d'un complexe de sens devenu étranger, inapte désormais à éveiller l'intériorité ; elle est un ossuaire d'intériorités mortes ; c'est pourquoi, si l'entreprise était possible, elle ne pourrait revivre que par un acte métaphysique qui ranimerait l'élément spirituel qui la créa dans son existence primitive ou la maintient sous sa forme idéale, mais jamais par l'opération d'une intériorité. Elle est trop apparentée aux aspirations de l'âme pour que celle-ci puisse la traiter comme simple matière première de ses propres états, et néanmoins trop étrangère à ces aspirations pour en constituer une expression adéquate[962]. »

D'autre part, en reprenant aussi le concept d'*allégorie*, Adorno relève le « caractère périssable de toute chose », et souligne en ce sens le moment proprement qualitatif d'une nomination de la nature qui s'offre elle-même comme « nature périssable[963] ». Si l'allégorie est expression, « comme la langue, voire comme l'écriture », dit Benjamin en se saisissant justement de sa condamnation par

[960] *Ibid.*, p. 42.
[961] LUKÁCS G., *La théorie du roman*, *op. cit.*, p. 49.
[962] *Ibid.*, p. 58.
[963] ADORNO T. W., *op. cit.*, p. 45.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Schopenhauer[964], alors « le mot "histoire" est inscrit sur le visage de la nature » dans les formes allégoriques. Un passage désormais célèbre de son essai est rapporté comme suit :

> « Le rapport entre le symbole et l'allégorie peut être défini et formulé avec précision sous la catégorie décisive du temps, que la grande intelligence romantique de ces penseurs a fait entrer dans ce domaine de la sémiotique. Alors que dans le symbole, par la transfiguration du déclin, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage originel pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté "symbolique" de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine tout court, mais l'historicité de la biographie individuelle qui, de manière signifiante, s'exprime en tant qu'énigme à travers cette figure individuelle, la plus soumise à l'empire de la nature. C'est là le noyau de la vision allégorique des choses, de l'exposition baroque profane de l'histoire comme histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa déchéance. Autant de signification, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond les arrêts de la ligne de démarcation entre physis et signification[965]. »

Comme le résume alors Adorno en explicitant la fonction que joue ici le terme de *signification* :

> « les moments que sont nature et histoire ne se résolvent pas l'un dans l'autre, mais se désagrègent au contraire et en même temps s'entrelacent de telle manière que le naturel entre en scène comme signe renvoyant à l'histoire et que l'histoire, là où elle se veut le plus historique, entre en scène comme signe renvoyant à la nature[966]. »

Par conséquent, si ces quelques références peuvent peut-être permettre de prolonger ou de compléter notre interprétation de la pensée schoenbergienne, entendue précisément dans le sens d'une poétique musicale de l'allégorie, en aucun cas celle-ci semble cependant devoir être restreinte à la seule figure du compositeur viennois. Bien au contraire, dans la mesure où le développement de la réflexion sur

[964] BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, p. 222. Pour rappel, Schopenhauer écrivait notamment à propos de l'allégorie : « Sans doute un tableau allégorique peut, par sa propre signification allégorique, produire une vive impression sur l'âme ; mais une simple inscription, dans des circonstances analogues, produirait le même effet. » (*Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 305-306)

[965] ADORNO T. W., *art. cit.*, p. 45-46.

[966] *Ibid.*, p. 47.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

l'idée musicale nous a permis de suivre la construction rationnelle d'une pensée critique de la relation – relation des sons, mais plus particulièrement relation de l'essence à l'existence – cela paraît ouvrir la voie à une étude plus générale s'attachant à en observer d'autres manifestations ; on envisage par-là comme un paradigme, celui d'une conscience de la *com-position* qui, selon des modalités nécessairement singulières, s'apparente en quelque façon à l'idée d'une non-conciliation des principes, à un régime *allégorique* de la signification. De façon évidente, certains travaux d'Adorno lui-même y conduisent assurément. C'est le cas notamment de l'étude sur Mahler, dont Anne Boissière a justement signalé l'importance du nouage lukácsien du roman, de l'épique et de la totalité dans l'analyse d'une « durée mahlérienne »[967]. Mais on pense aussi au livre inachevé sur Beethoven, et plus particulièrement à l'énigme que semble avoir constitué pour le philosophe la dernière période du compositeur, son *Spätstil*, entendu comme un retournement critique précisément dirigé contre son propre moment idéaliste, hégélien[968]. Comme il l'écrit en 1961 : « Si l'on peut parler de la phase intermédiaire comme de la métaphysique de la tragédie […], alors la phase tardive est une critique du tragique comme apparence[969]. » Et en 1942 déjà, il notait « la nature allégorique de ces pièces, et dans un sens significatif fracturée », remarquant précisément « qu'elles se dispensent de l'unité de l'apparence sensible et du contenu[970] ». Mais plus récemment, on retiendra d'autre part les noms de deux compositeurs qui semblent spécifiquement liés à l'expression d'une telle critique, à la fois par le regard qu'ils portent sur l'histoire de la pensée musicale et l'exigence qu'ils en retirent pour leur propre pratique créatrice[971]. Luigi Nono tout d'abord, qui s'est particulièrement

[967] BOISSIÈRE A., *La pensée musicale de Theodor W. Adorno : L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011.

[968] À ce sujet, voir notamment : KERDILES D., *Adorno et l'interprétation du style tardif de Beethoven*, Mémoire d'esthétique, sous la direction de Christian Accaoui, Paris, CNSMDP, 2015.

[969] ADORNO T. W., *Beethoven, Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 253. [« *Wenn man die mittlere Phase als die Metaphysik der Tragödie ansprechen kann* […] *soi st die Spätphase Kritik von Tragik als* Schein*.* »]

[970] *Ibid.*, p. 228. [« *Mann muß ausgehen von dem "allegorischen", im bedeutenden Sinne brüchigen Charakter dieser Stücke d. h. davon, daß in ihnen auf die Einheit der sinnlichen Erscheinung und des Gehalts* ».]

[971] Nous renvoyons à ce propos à deux travaux personnels récents : KERDILES D., « Un "style tardif" chez Luigi Nono », communication présentée au colloque *La musique et l'ultime : Esthétique des dernières œuvres*, 8-9 décembre 2015, Université d'Évry-Val d'Essonne, à paraître. KERDILES D., « *Helmut Lachenmann and the "Bourgeois"* », communication présentée au colloque *Old is New: The Presence of the Past in the Music of the Present*, 24-26 novembre 2016, Lisbonne, à paraître.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

attaché dans sa dernière période à questionner et réprouver certains fondements idéologiques d'une tradition idéaliste de la composition musicale, particulièrement ceux de la *ratio* autonome ; si ses œuvres tardives entendent alors dans le silence comme une disponibilité de l'écoute à l'altérité, à la redécouverte *inquiète* des *possibles*, le compositeur italien s'approprie significativement la question de Schoenberg en demandant lui aussi : « Pourquoi un son doit-il être suivi d'un autre son ?[972] ». Enfin, on peut dire qu'un véritable entrelacement *signifiant* d'histoire et de nature apparaît nettement dans la musique d'Helmut Lachenmann, rendu manifeste dans la conscience d'un *appareil esthétique* comme *seconde* nature[973]. Proprement mythique, ce fond de la création musicale est en effet réinvesti à même la composition, dialectisé dans le mouvement d'une magie brisée, de telle sorte que le paysage réifié chez Lachenmann, comme « complexe de sens pétrifié, devenu étranger », n'est pas étranger lui-même à celui de Mahler et du dernier Beethoven. Ainsi formule-t-il cette question que se posent tous ces compositeurs, celle-là même que l'on a poursuivi chez Schoenberg tout au long de ce travail :

> « Comment surmonter l'incapacité de s'exprimer, une incapacité qui semble d'autant plus insurmontable qu'en plus du sentiment d'aliénation par rapport à la société et du croissant besoin d'illusion des citoyens, elle est intensifiée et compliquée par l'éloquence de l'appareil esthétique dominant ?
> Je ne connais pas d'autre réponse que celle-ci : rendre ce questionnement conscient dans l'acte compositionnel. Cela me semble être l'aspect fondamental de l'acte compositionnel aujourd'hui. À la lumière de cet aspect, il s'agit non pas de proclamer quoi que ce soit par des envolées rhétoriques, mais d'agir – d'une manière ou d'une autre – tout en poursuivant une réflexion créatrice[974]. »

[972] Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari : BERTAGGIA M., « Prometeo-Conversation », dans : Document de communication du Festival d'Automne à Paris, 1987, Contrechamps, p. 143.

[973] « Par "moyens", j'entends tout d'abord le matériau musical au sens étroit, cet instrumentarium préformé, régi par la société, fait de sonorités, de structures sonores, de structures temporelles, de sources sonores, d'instruments au sens restreint et au sens large donc, de leur techniques de jeu, leur notation et leur traditions d'interprétation, jusqu'aux institutions même et leur rituels de transmission – tout ce mobilier musical que le compositeur ne trouve pas seulement autour de lui, mais en lui-même, bref, ce monstre tentaculaire qui enserre et dévore tout et que j'ai appelé ailleurs "l'appareil esthétique". » (LACHENMANN H., « De la composition », *Écrits et entretiens*, Genève, Contrechamps, 2009, p. 130.)

[974] LACHENMANN H., « Composer dans l'ombre de Darmstadt », *Circuit : musiques contemporaines*, Vol. 15, n°3, 2005, p. 64.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Annexes

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

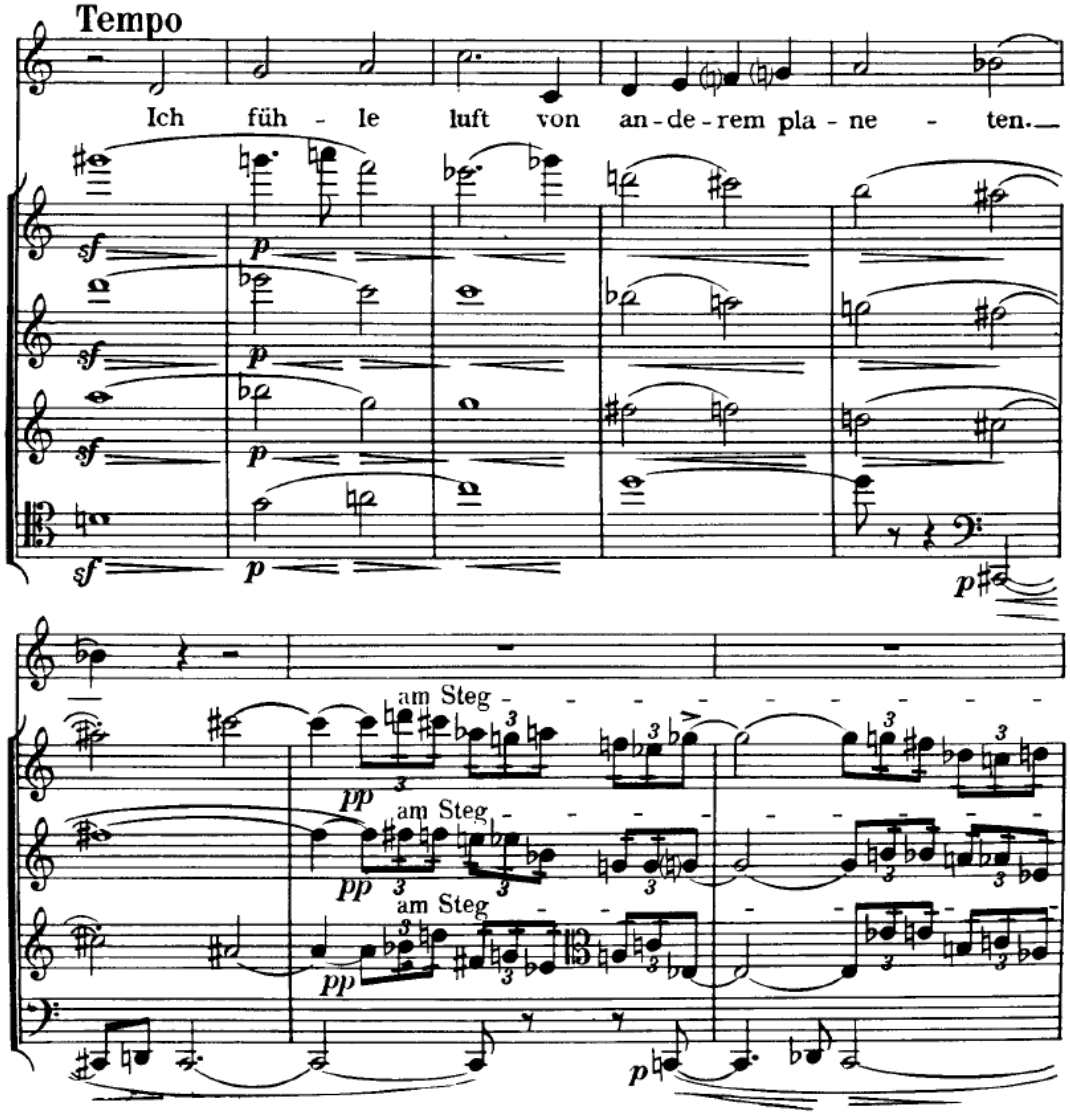
Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Annexe n°1

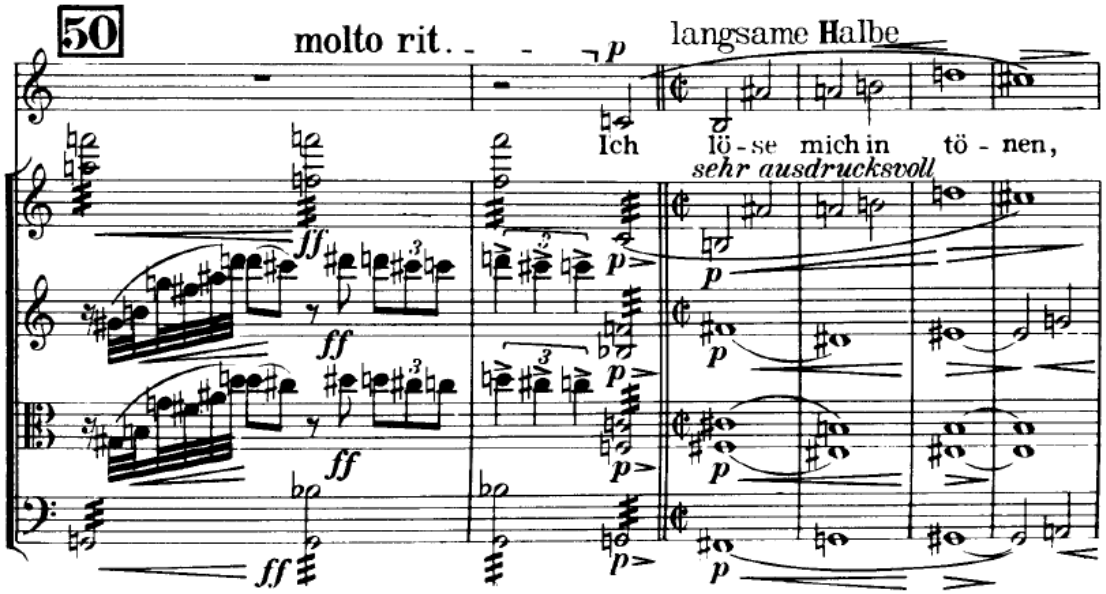
Quatuor à cordes n°2 op. 10, mvt n°4

1.1 : Entrées du chant sur le ton de *fa*♯ :

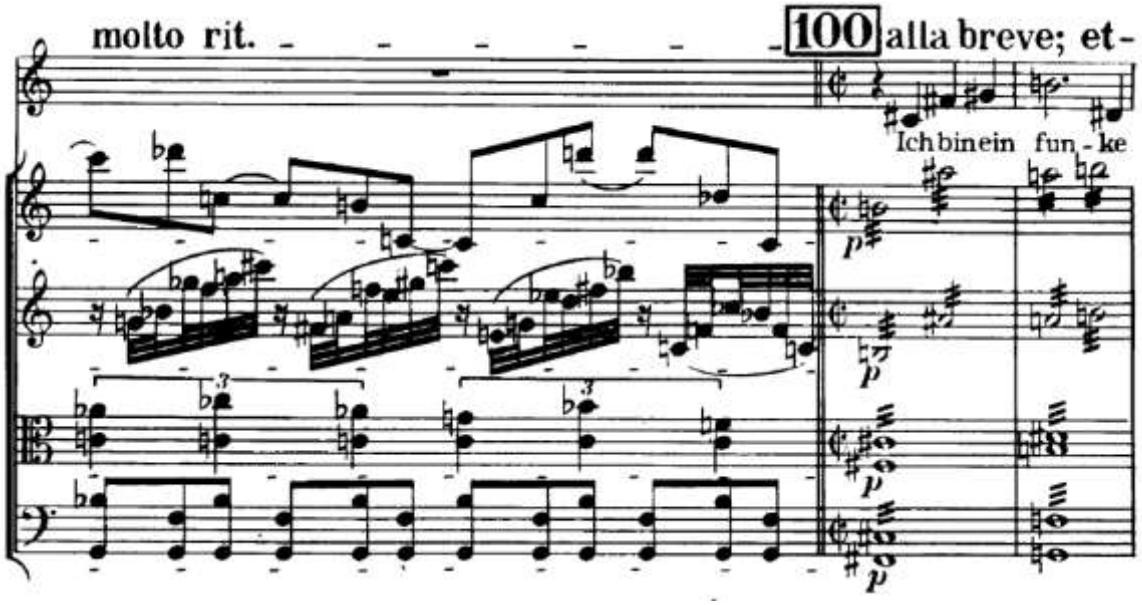
Comme le montrent les trois exemples ci-dessous, les principales entrées de la voix de soprano, formellement thématisées, font systématiquement entendre le ton de *fa*♯ majeur. La toute première montre plutôt une progression qui tend vers sa dominante, due à la disposition de l'accord de *fa*♯ en position de 6/4 à partir du troisième temps de la mesure 25.



Exemple 1 : mesures 21-28



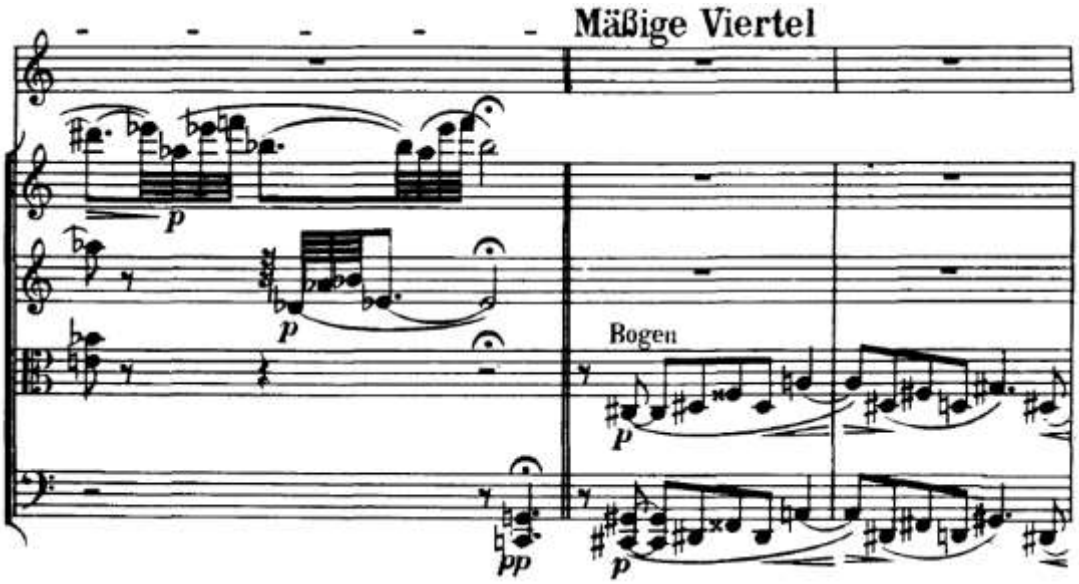
Exemple 2 : mesures 50-55



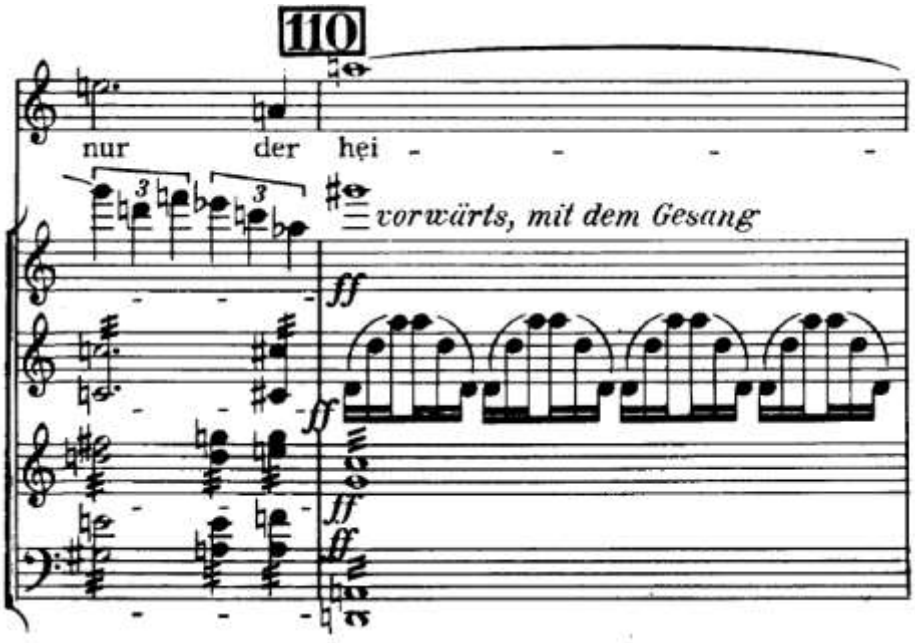
Exemple 3 : mesures 99-101

1.2 : Pôles harmoniques

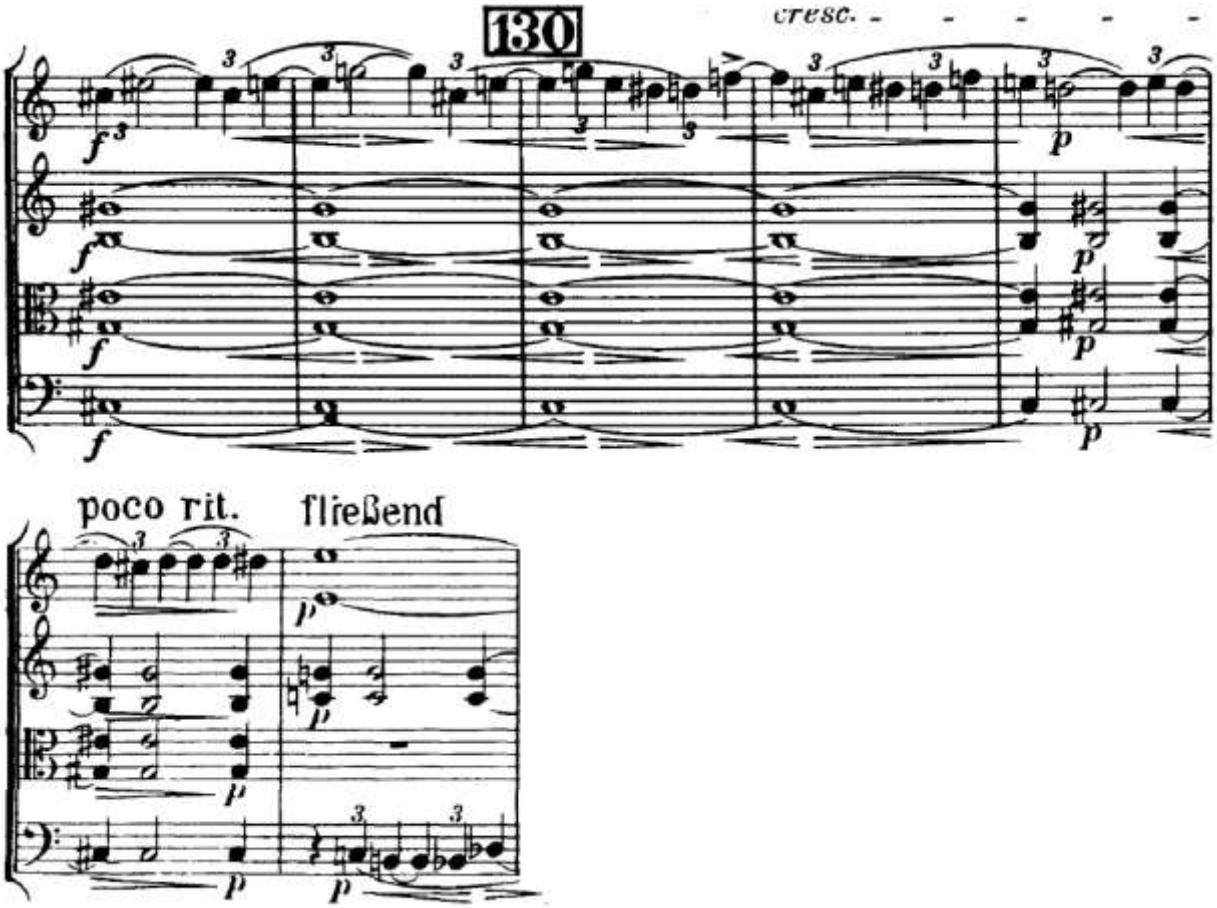
On observe ici quelques autres exemples de polarisations tonales, pouvant apparaître chargées d'un rôle formel dans la construction du mouvement. La fin de la séquence introductive, par exemple, marquant un repos sur *ut* mineur (ex. 4); un *ré* majeur ensuite (ex. 5), voilé seulement par la double appoggiature *sol* et *sol*♯, et approché par sa propre dominante sur le quatrième temps de la mesure 109; la pédale de l'accord de septième de dominante sur *do*♯, sur six mesures (ex. 6) ; enfin le retour lumineux de la tonique, finalement majorisée (ex. 7).



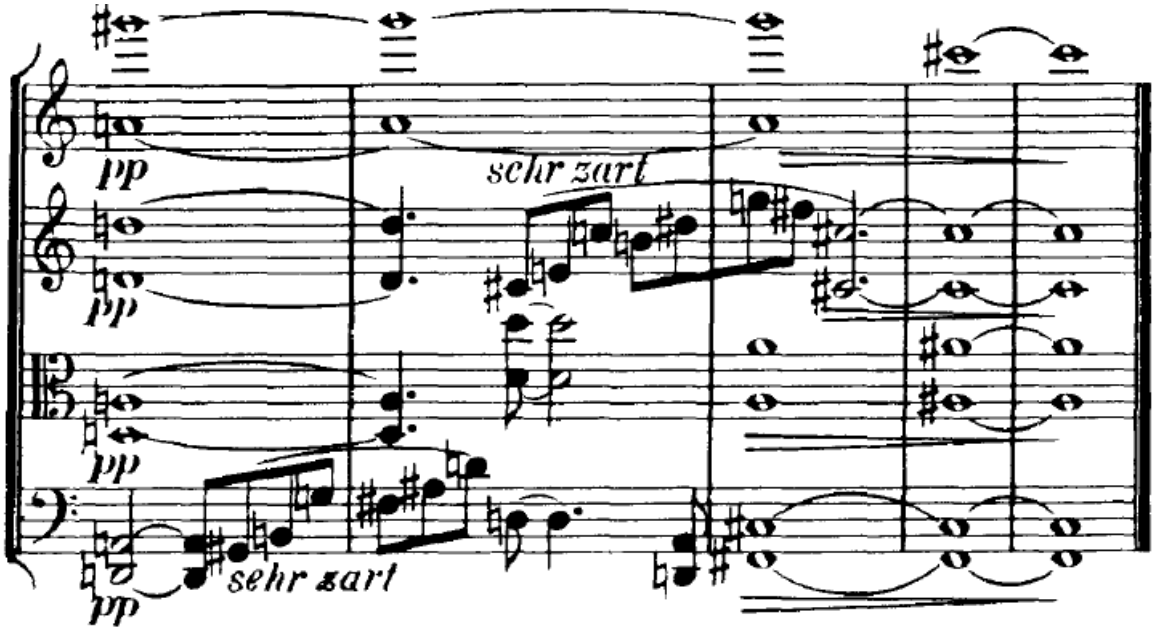
Exemple 4 : mesures 15-16



Exemple 5 : mesures 109-110



Exemple 6 : mesures 128-134



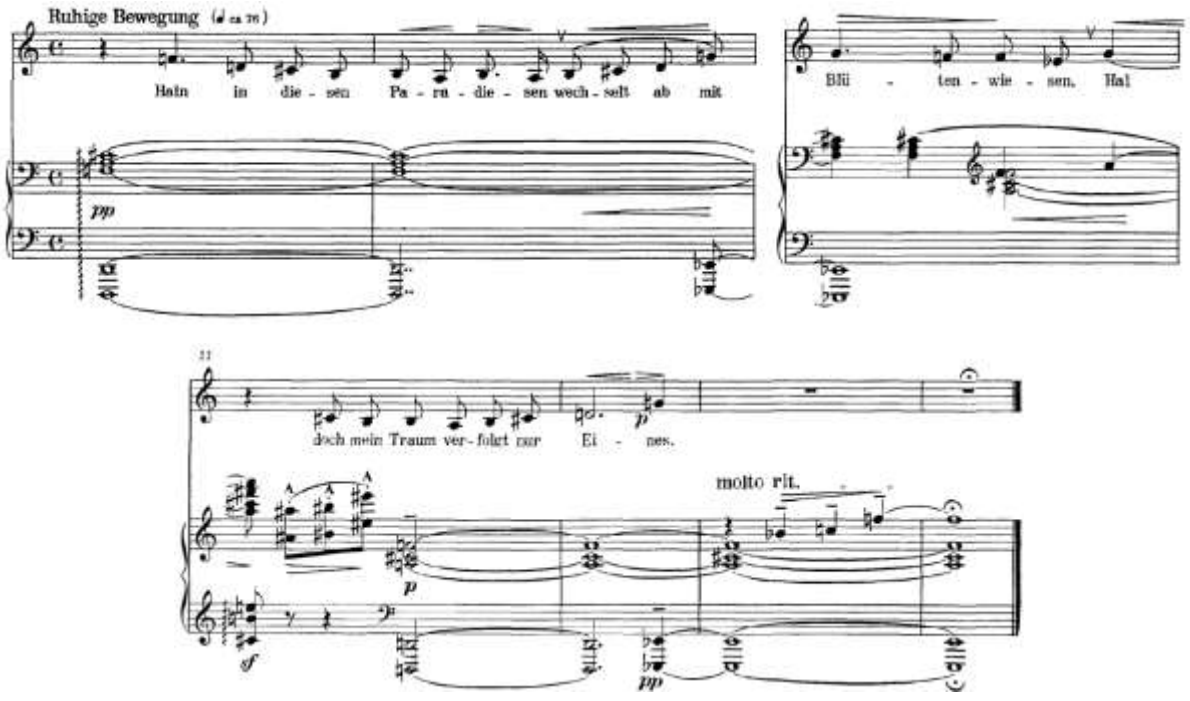
Exemple 7 : mesures 152-156

Annexe n°2

Georg-Lieder op. 15

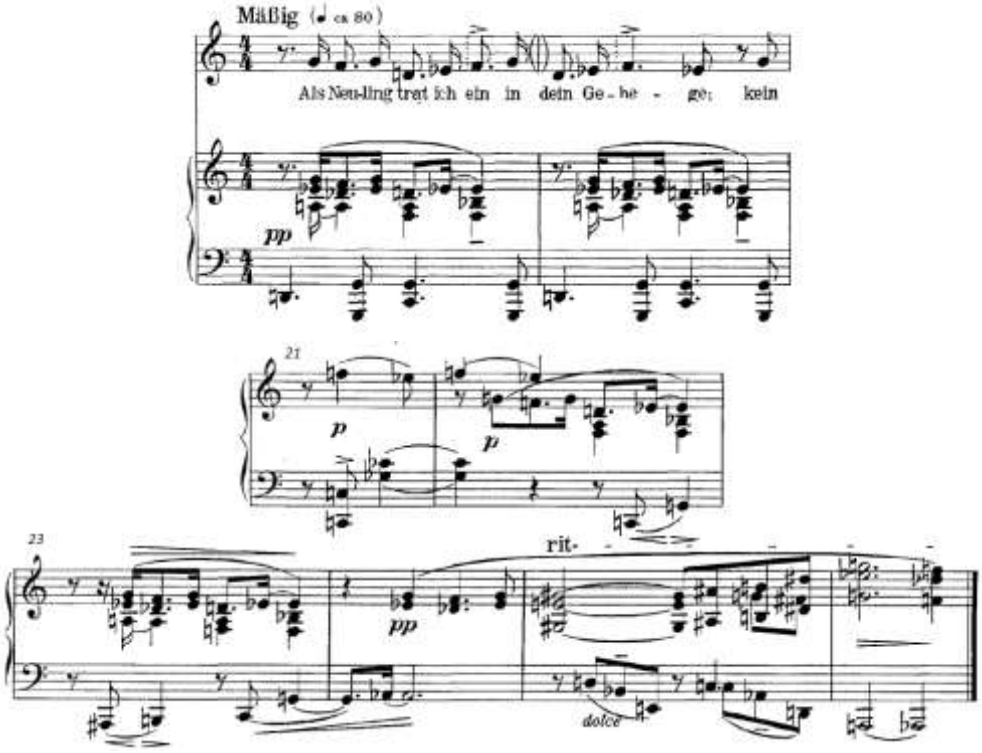
2.1 : Échos de l'univers tonal

Comme on le voit dans l'exemple 1, l'ouverture du second *Lied*, « *Hain in diesen Paradiesen* », s'appuie sur un accord de *ré* mineur tout juste enrichi d'une septième majeure, arpégé par le chant *recitativo.* L'harmonie et l'inflexion vocale sont repris également dans les dernières mesures, mais le mouvement de basse vers *mi*♭ s'oppose néanmoins à tout sentiment de résolution cadentielle. L'exemple suivant (ex. 2) montre les premières et les dernières mesures du *Lied* qui succède dans le cycle, « *Als Neuling trat ich* ». Celui-ci s'organise à partir du retour varié, et de plus en plus désagrégé, d'une courte formule en ritournelle, écho fantomatique d'une musique de salon du XIXe siècle. Dans l'un et l'autre de ces deux exemples, il paraît manifeste qu'à la différence du quatuor où le champ harmonique sert encore l'articulation formelle, la couleur tonale de l'harmonie participe plus essentiellement d'une référence aux formes d'écriture du passé, elles-mêmes consubstantielles du monde tonal.



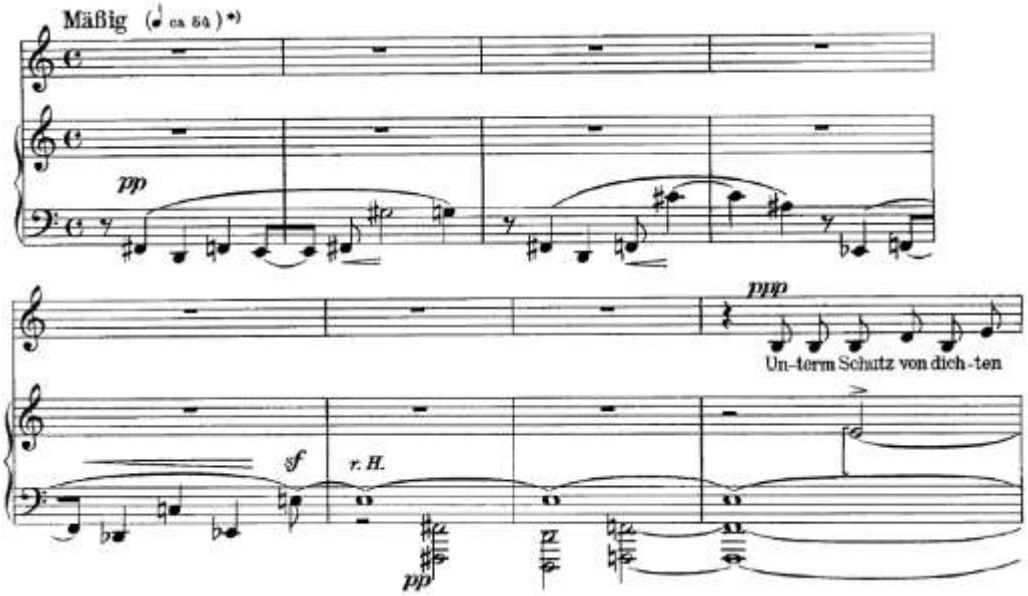
Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Exemple 1 : « *Hain in diesen Paradiesen* », mesures 1-3 ; 11-14



Exemple 2 : « *Als Neuling trat ich* », mesures 1-2 ; 21-26

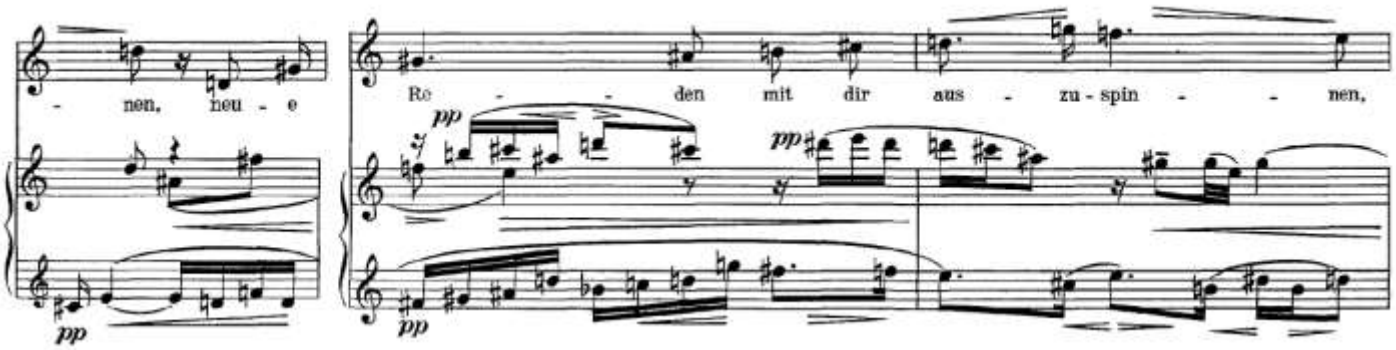
2.2 : Émancipation de la dissonance



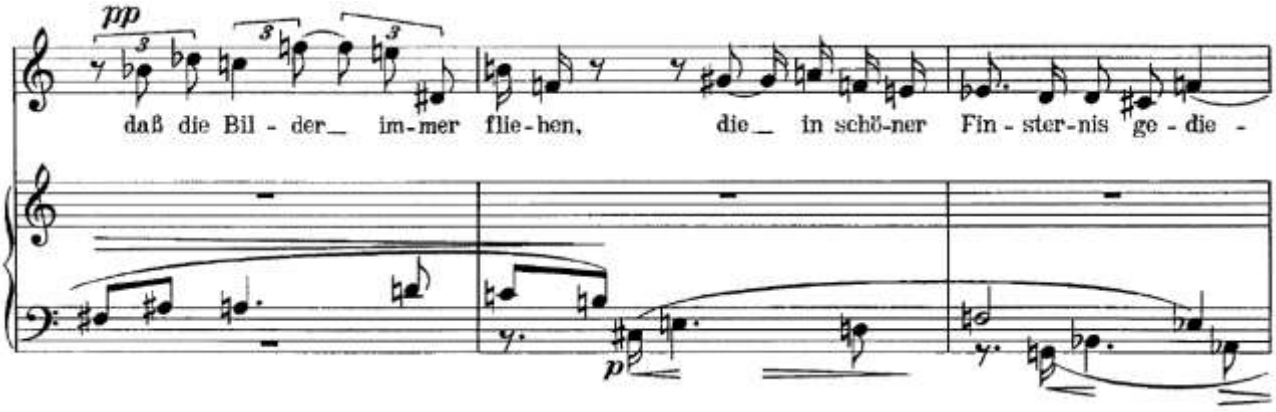
Exemple 3 : « *Unterm Schutz von dichten Blättergründen* », mesures 1-8

Premier *lied* du cycle, « *Unterm Schutz von dichten Blättergründen* » s'ouvre sur une tierce majeure, emblème de la tonalité. Mais on peut remarquer que celle-ci se voit immédiatement prise dans un mouvement extrêmement chromatique : à l'exception d'un *ré*♯ manquant, l'harmonie des deux premières mesures forme un *cluster* ; il en est de même pour les mesures suivantes, où seul fait défaut le *si*, justement pris par le chant. Il s'agit là d'un trait typique de l'atonalité dite *libre* que l'on observe chez les trois viennois ; aucun passage du quatuor ne montre une écriture aussi radicalement étrangère à l'idée même de dissonance.

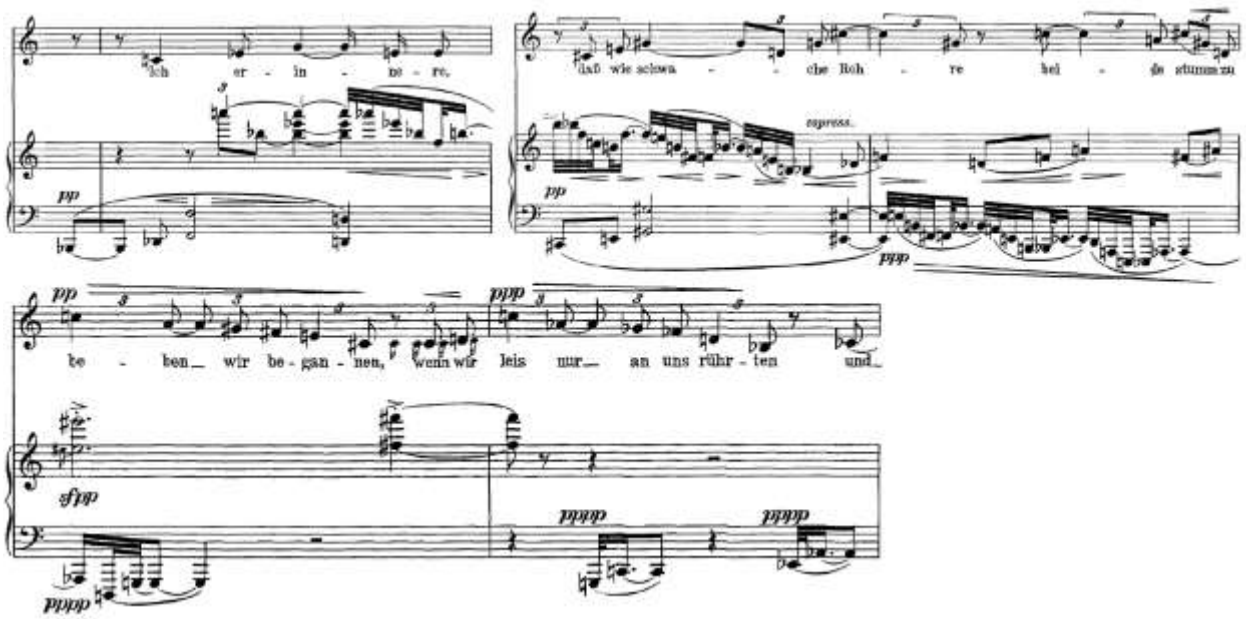
2.3 : Émancipation de l'écriture pianistique



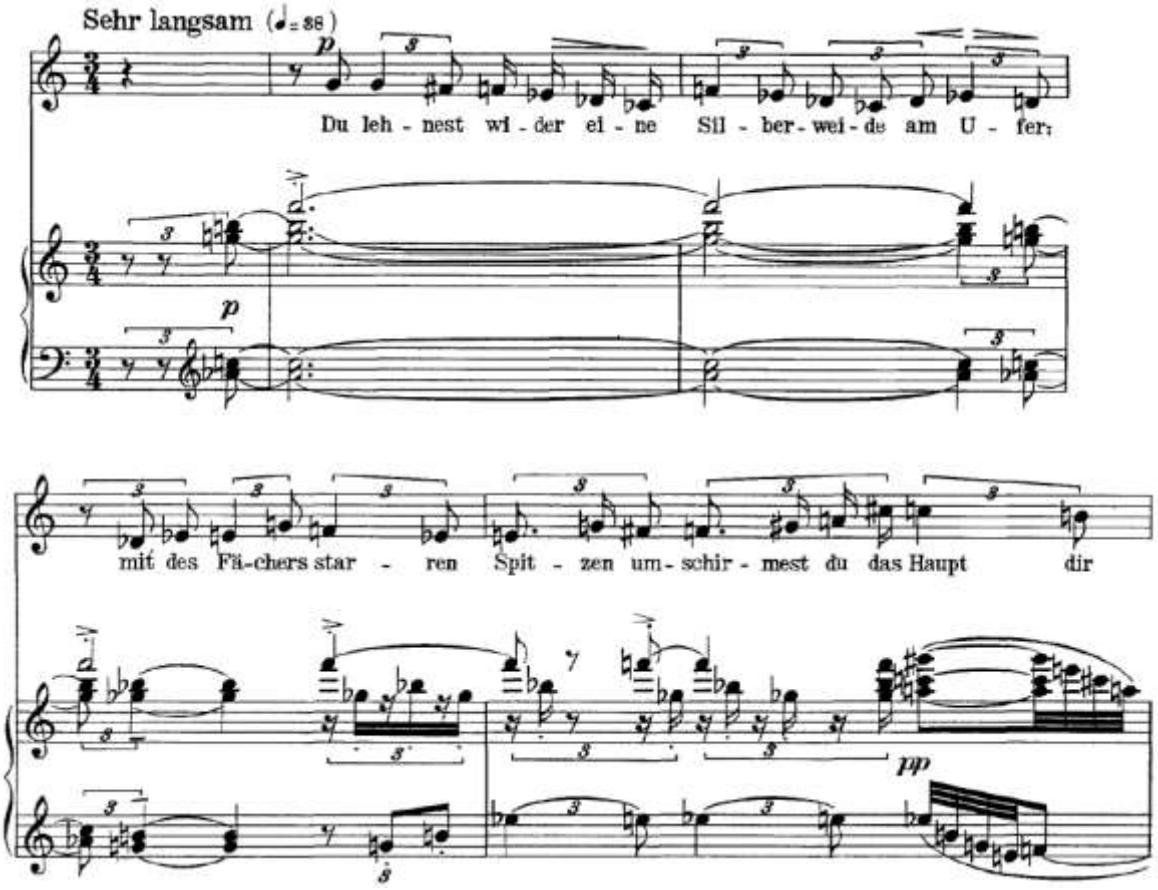
Exemple 4 : « *Jedem Werke bin ich fürder tot* », mes. 6-7



Exemple 5 : « *Jedem Werke bin ich fürder tot* », mes. 13-15



Exemple 6 : « *Als wir hinter dem beblümten* », mes. 13-17



Exemple 7 : « *Du lehnest wider eine Silberweide* », mes. 1-4

Annexe n°3

ZKIF – The Musical Idea

3.1 : Plan pour *Zusammenhang*

2e Partie

I. l'Idée d'une pièce de musique est

1) dans sa conception — a) purement matérielle; c) psychologique; b) métaphysique

2) dans sa présentation — a) logique; c) psychologique; b) métaphysique

[...]

II. La conception ne requière pas la logique

III. La présentation requière la logique
a) si elle vise à l'intelligibilité générale
b) tant que l'auteur n'a pas la confiance nécessaire en son intention
c) comme un symptôme perceptible (externe) d'une logique interne

IV. La présentation peut se dispenser de logique
a) si aucune intelligibilité générale n'est visée
b) si l'auteur fait confiance en son intuition
c) parce que la présence de symptômes externes ne dépend pas d'une logique interne, et que la logique interne ne dépend pas de l'externe.

3e Partie

Rapport de la relation avec le concept de beauté

4e Partie

La technique musicale et les différentes formes de relation

II. Theil

I. Die Idee eines Tonstückes ist

1) in der Konzeption — a) rein materiell; c) psychologisch; b) metaphysisch

2) in der Darstellung — a) logisch; c) psychologisch; b) metaphysisch

[...]

II. Die Konzeption hat Logik nicht nötig

III. Die Darstellung hat Logik nötig
a) wenn sie breite Verständlichkeit anstrebt
b) solange der Autor selbst zur Intention nicht das nötig Vertauen hat
c) als sichbares (äusseres) Symptom einer inneren Logik

IV. Die Darstellung kann auf Logik verzichten,
a) wenn keine breite Verständlichkeit angestrebt wird
b) wenn der Autor der Intuition vertraut;
c) weil das Vorhandensein äusserer logischer Symptome nicht {auf} die innere, und innere nicht auf äussere angewiesen ist.

III. Theil

Verhältnis des Zshgs. zum Schönheits-Begriff

IV. Theil

Die musikalische Technik und die verschiedenen Arten des Zshgs.

Document 1 : *ZKIF*, p. 4-6, parties n°2, 3 et 4 du plan

3.2 : Le tout et les parties

Ein Ganzes G bestünde aus den Teilen
A - B - C - D - E {und}

der Teile A besteht aus a b c f g
" B " " a c g d e
" C " " a b c e
" D " " a f g
" E " " f g e

dann besteht auch das Ganze aus a b c d e f g und die Teile haben gute Beziehungen untereinander.

Ist nun die Anordnung so, dass die Beziehung aud das verbindende Teilstück in die Augen springt, so erhöht das die Fasslichkeit {,}

z. Bsp. wenn Teil A a b c f g a hiesse und ihm B folgte, der auch mit a begänne.

Document 2 : *ZKIF*, p. 25

3.3 : *Idea*

« *An attempt to recognize and define the musical idea stands in clear contradiction to the sentimental poeticizing notion that a composition might arise from the motive as germ of the whole, as a plant grows from a seed. This is a childish notion, quite apart from the fact that it neither questions nor answers the problem that next arises: where does the seed come from, and what is it? Which comes first, the chicken or the egg?*

If one then inquires as to the achievement of the author, it is either necessary, because the germ does not develop on its own, or, conversely, superfluous. In the second case, the question as to whether the piece might be determined by the motive, whether from this one germ only this one piece could have arisen, would remain unanswered.

The origin of this poetic conception is clear. Not merely the life of plants, but our own lives and the lives of all other living beings, all of organic life, in fact, seem to proceed similarly so far as reproduction is concerned. But if one understands love as the desire of children to be conceived and born, many things could be shown to be different in this regard.

In any case, natural and organic processes are not unconditionally comparable to human activities. A house, for example, does not come into being through independent growth of a germ but rather by brick being laid upon brick. Moreover, ideas will probably not always arise in this way. Hannibal, for example, could hardly have first had the wish to go to Spain, and this cannot have been the cause for an expedition to Rome. And Columbus had the idea of going to India; that he reached America was due not to the development of a germinating idea but to a felicitous error.

As always: what an autor may have produced from a germ would be human activity – even if that germ were to grow by and of itself. Every human activity, insofar as it is not exclusively instinctive, proceeds according to a plan. »

Document 3 : *The Musical Idea*, « *Idea* », p. 99

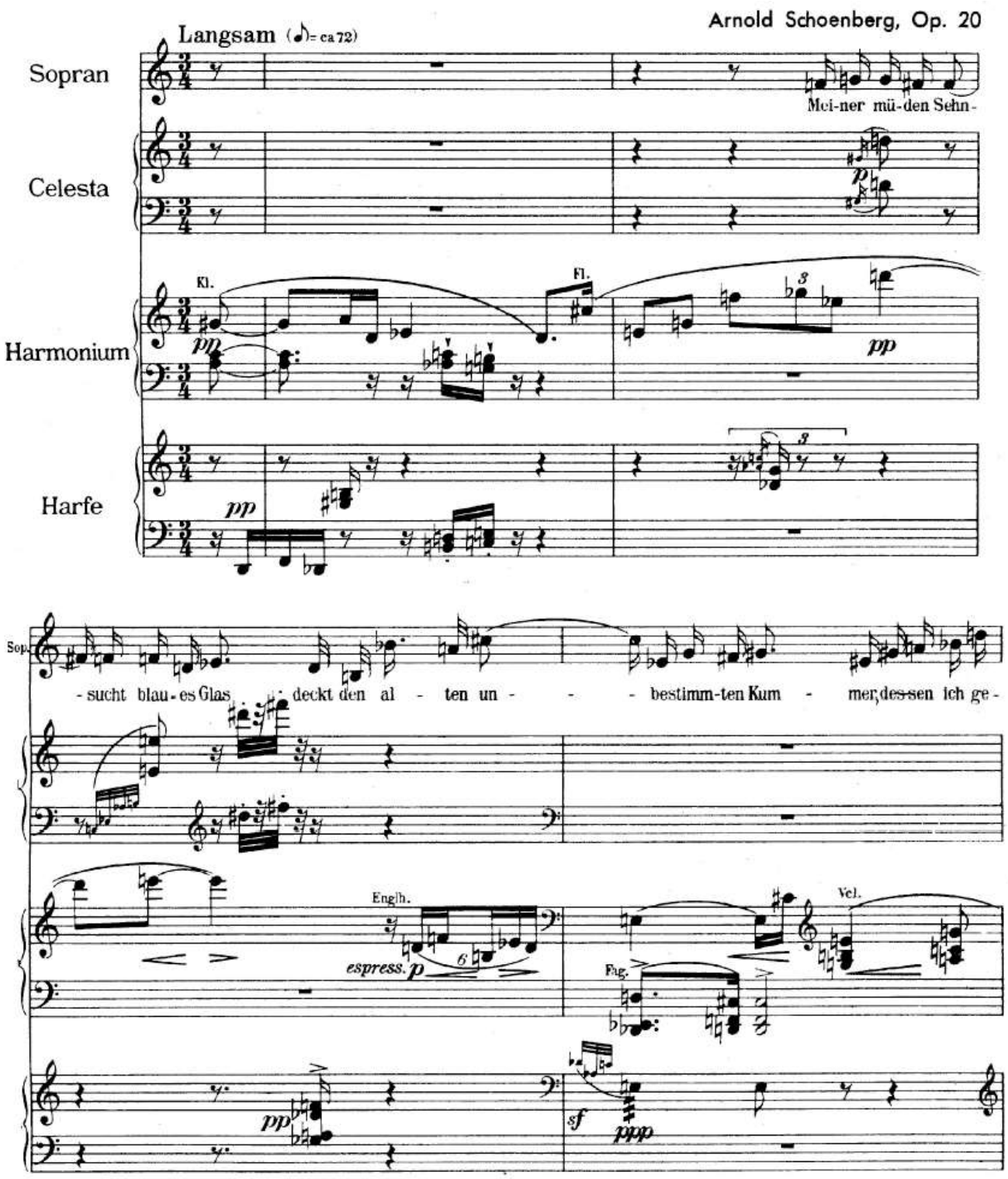
Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

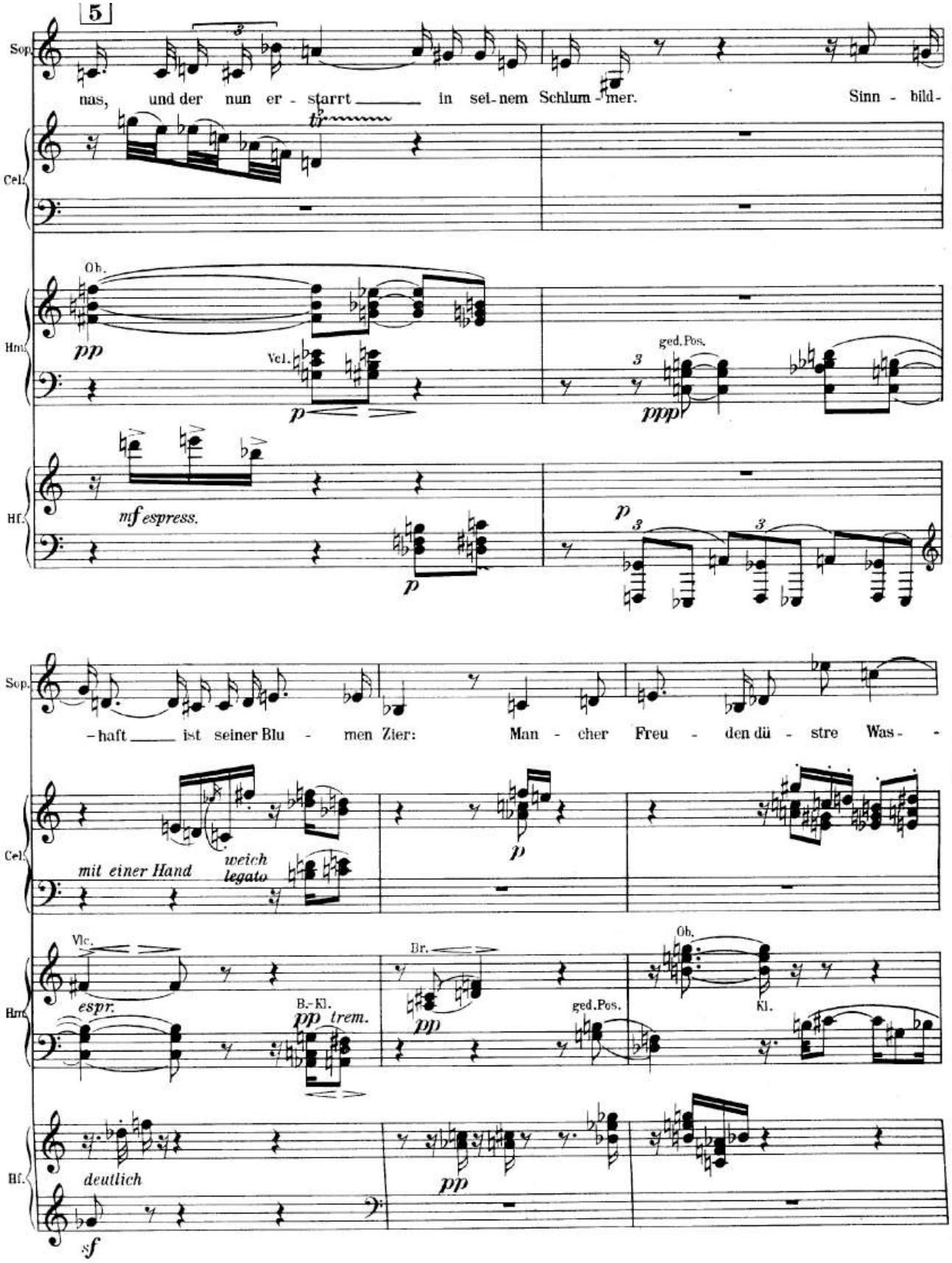
Annexe n°4

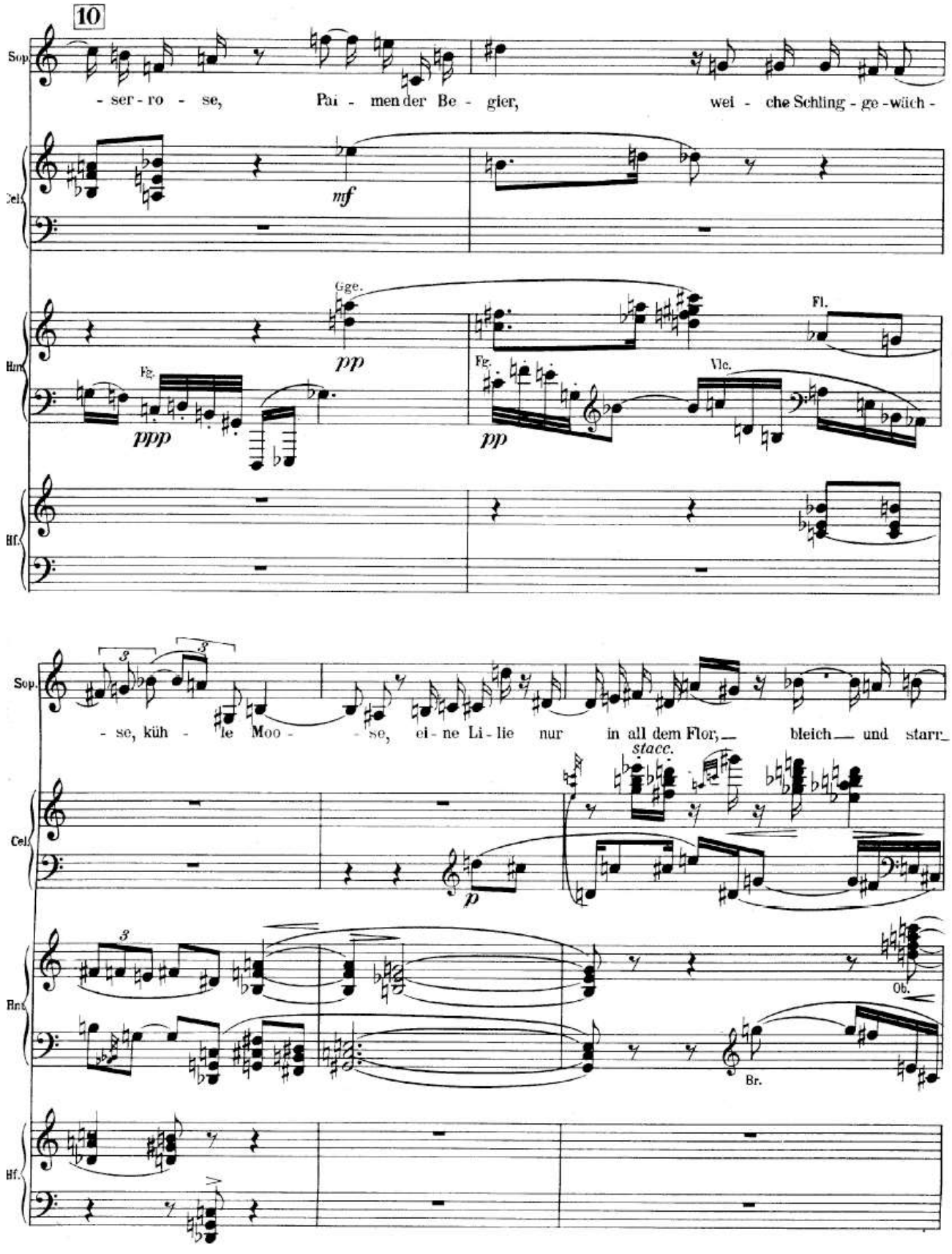
Herzgewächse op. 20

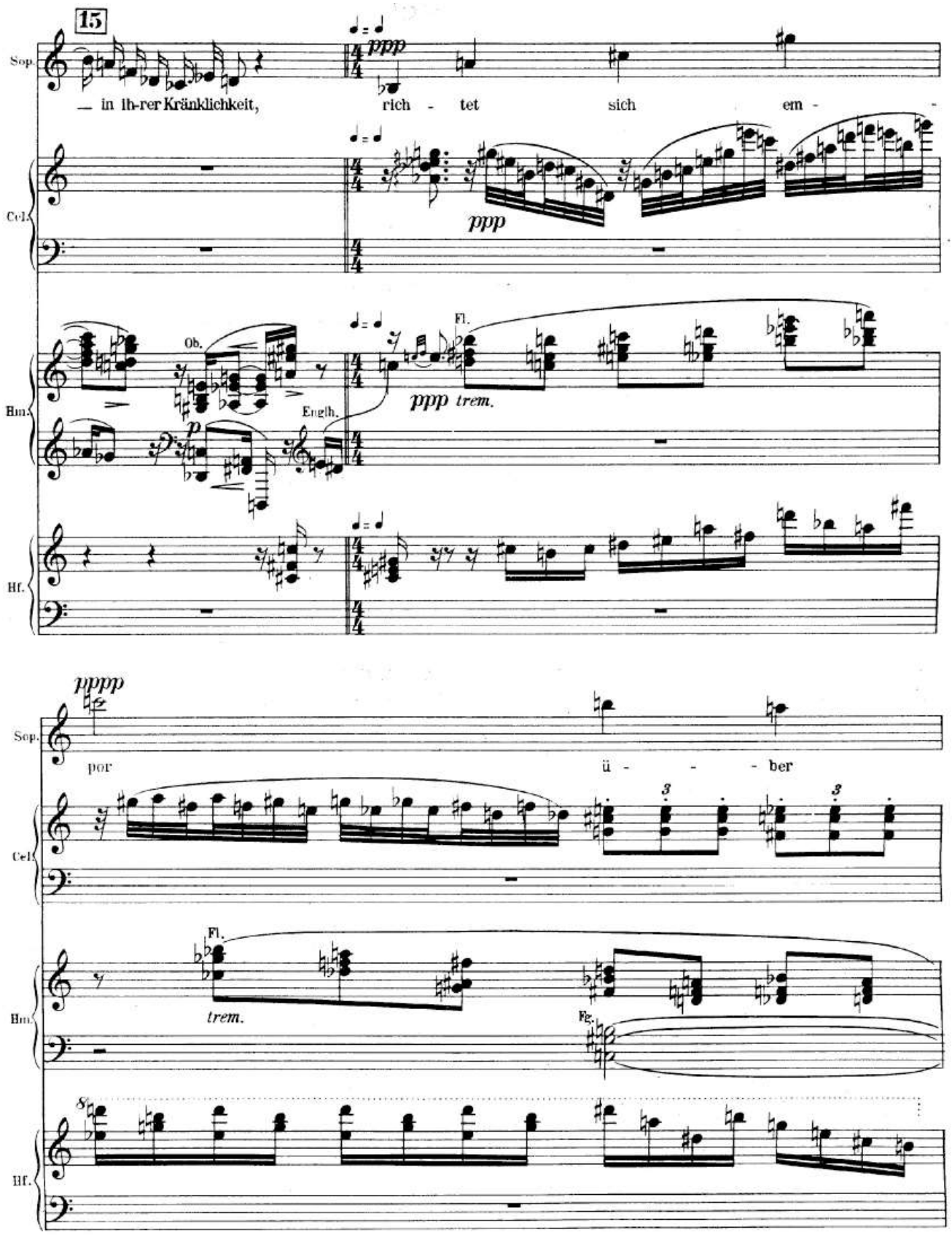
Feuillages de cœur	*Herzgewächse*
Sous la cloche de cristal bleu	*Meiner müden Sehnsucht blaues Glas*
De mes lasses mélancolies,	*Deckt den alten unbestimmten Kummer ;*
Mes vagues douleurs abolies	*Dessen ich genas,*
S'immobilisent peu à peu :	*Und der nun erstarrt in seinem Schlummer.*
Végétations de symboles,	*Sinnbildhaft ist seiner Blumen Zier:*
Nénuphars mornes des plaisirs,	*Mancher Freuden düstre Wasserrose,*
Palmes lentes de mes désirs,	*Palmen der Begier,*
Mousses froides, lianes molles.	*Weiche Schlinggewächse, kühle Moose,*
Seul, un lys d'entre eux,	*Eine Lilie nur in all dem Flor,*
Pâle et rigidement débile,	*Bleich und starr in ihrer Kränklichkeit,*
Érige son ascension immobile	*Richtet sich empor*
Sur les feuillages douloureux,	*Über all das blattgewordnen Leid,*
Et dans les lueurs qu'il épanche	*Licht sind ihre Blätter anzuschauen,*
Comme une lune, peu à peu,	*Weißen Mondesglanz sie um sich sät,*
Élève vers le cristal bleu	*Zum Krystall dem blauen*
Sa mystique prière blanche.	*Sendet sie ihr mystisches Gebet.*

Document 1 : texte français/allemand

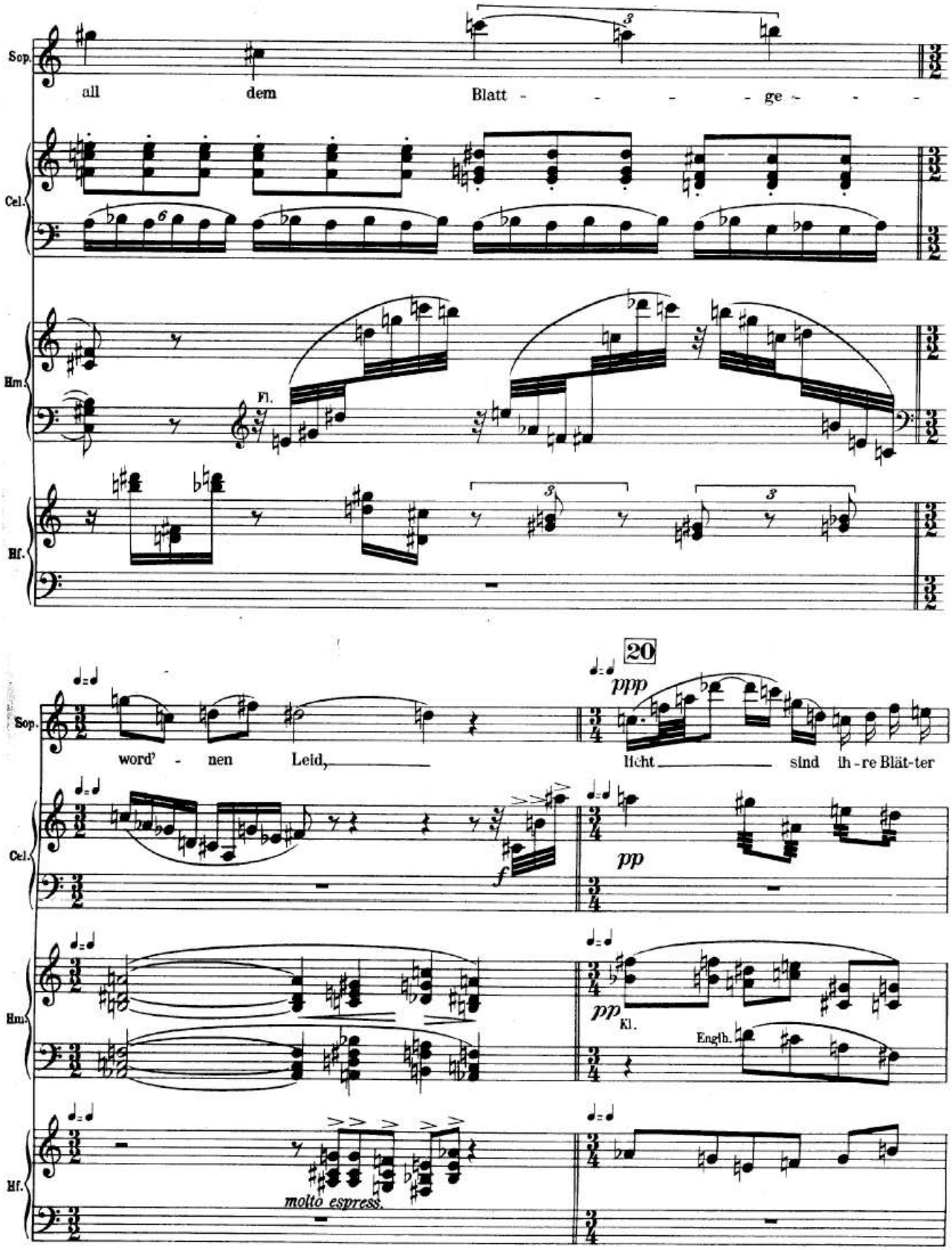

Arnold Schoenberg, Op. 20
Langsam (♪= ca 72)
Sopran
Mei-ner mü-den Sehn-
Celesta
Harmonium
Kl.
Fl.
Harfe
- sucht blau-es Glas deckt den al - ten un - - - bestimm-ten Kum - mer, des-sen ich ge-
Engl.
espress.
Fag.
Vcl.


5
Sop.
nas, und der nun er - starrt in sei-nem Schlum-mer. Sinn - bild-
Cel.
Ob.
Hrn.
pp
Vcl.
p
ged. Pos.
ppp
Hf.
mf espress.
p
p
Sop.
-haft ist seiner Blu - men Zier: Man - cher Freu - den dü - stre Was- -
Cel.
mit einer Hand
weich legato
p
Vlc.
espr.
B.-Kl.
pp trem.
Br.
pp
ged. Pos.
Ob.
Kl.
Hf.
deutlich
sf
pp

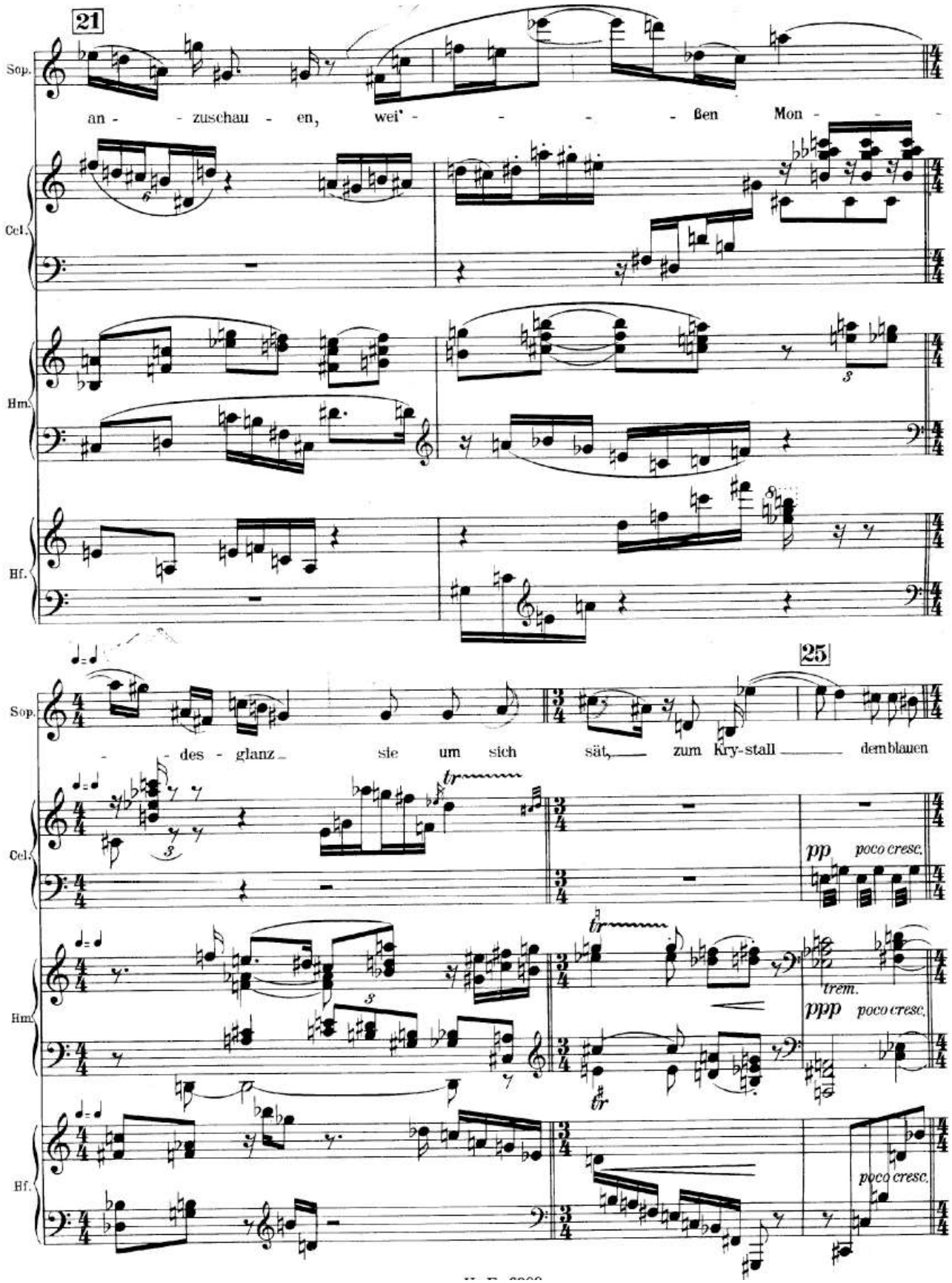

10
Sop.
- ser - ro - se, Pa - men der Be - gier, wei - che Schling - ge - wäch -
Cel.
mf
Hrn.
Gge.
pp
Fg.
ppp
Fg.
pp
Fl.
Vlc.
Hf.
Sop.
- se, küh - le Moo - - se, ei - ne Li - lie nur in all dem Flor, — bleich — und starr —
stacc.
Cel.
p
Hrn.
Ob.
Br.
Hf.

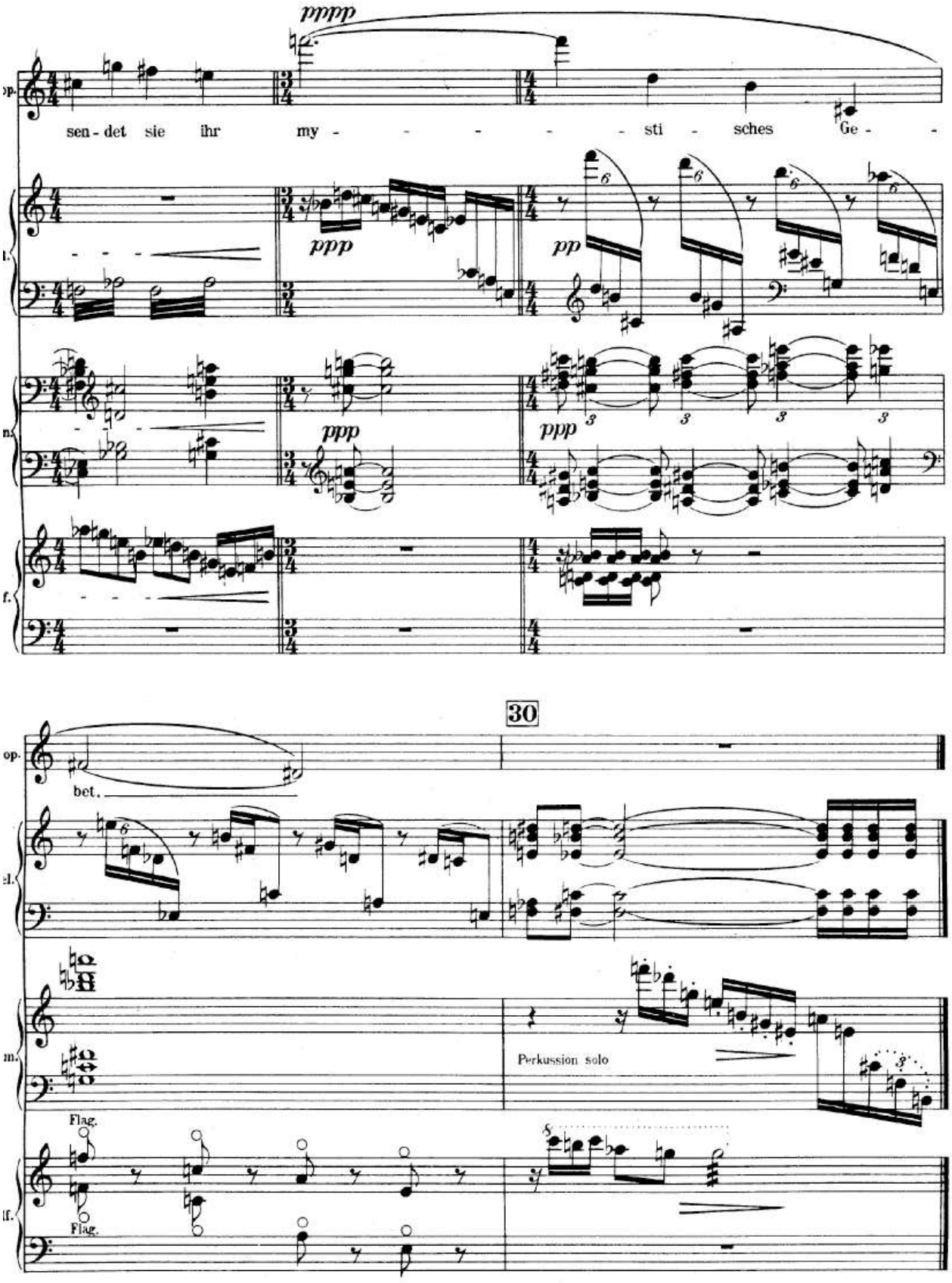


Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018



Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018


21
Sop.
an - - zuschau - en, wei' - - - - - ßen Mon - -
Cel.
Hm.
Hf.
25
Sop.
- - des - glanz sie um sich sät, zum Kry-stall dem blauen
Cel.
pp poco cresc.
Hm.
trem.
ppp poco cresc.
Hf.
poco cresc.

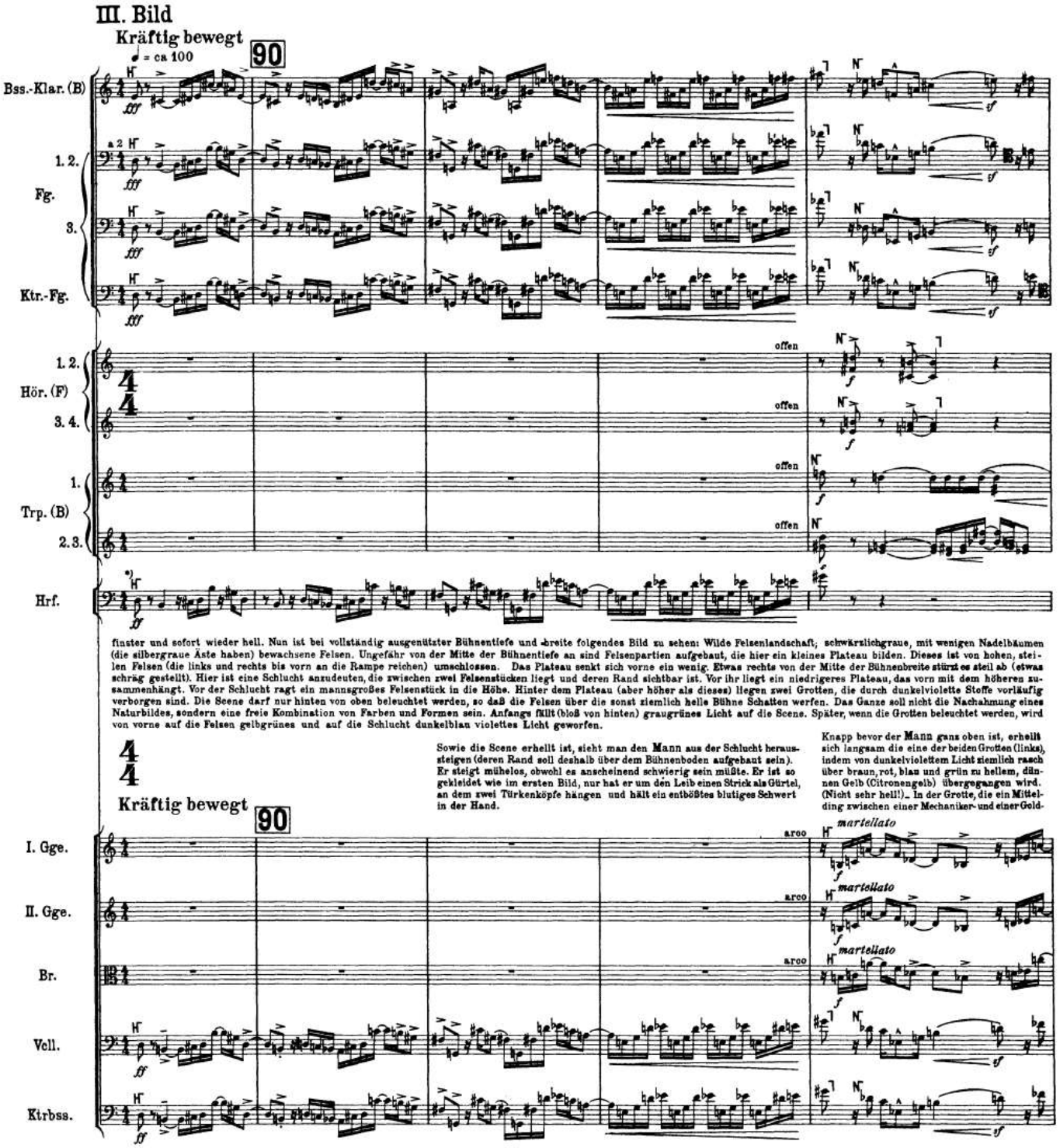


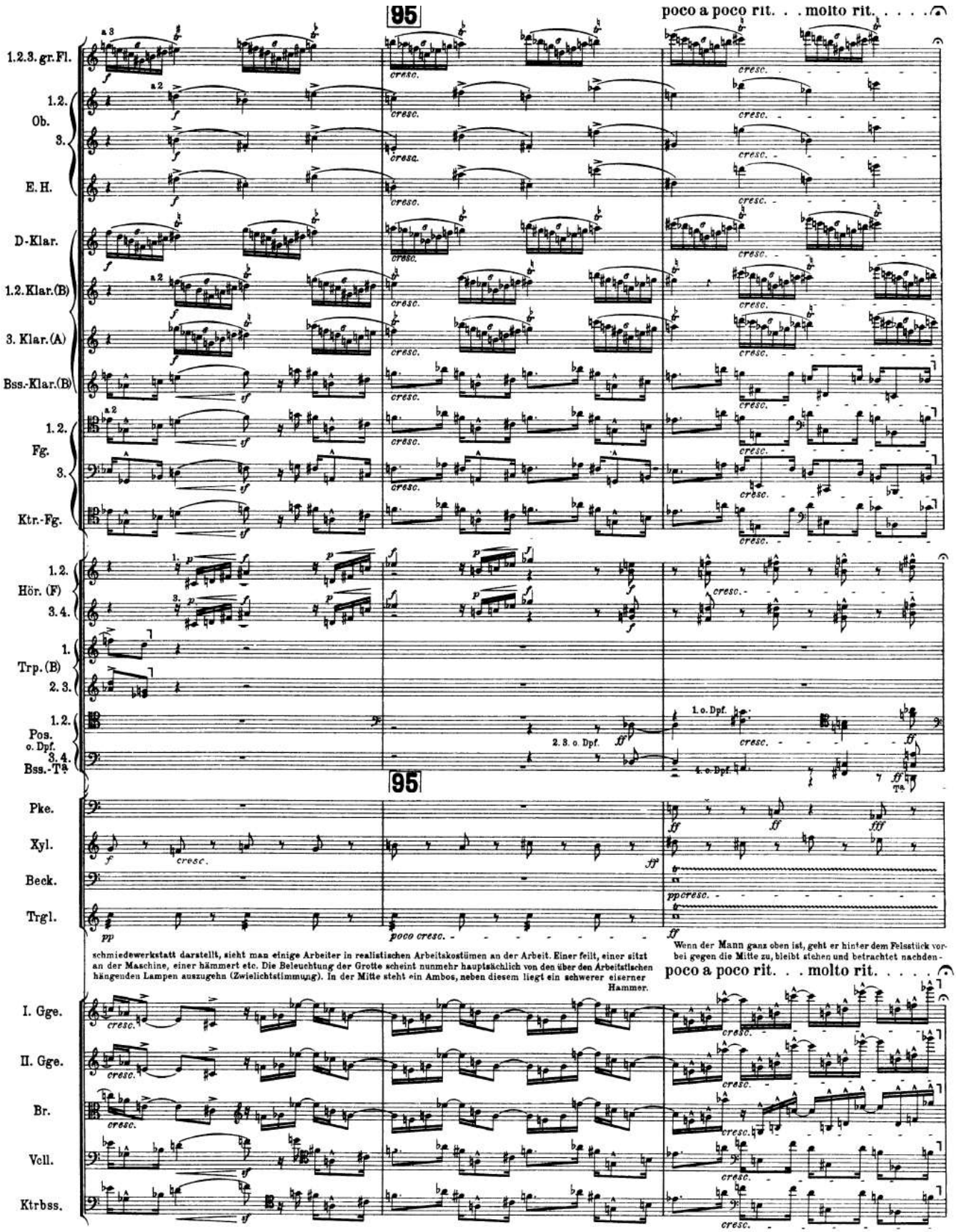
Document 2 : partition musicale

Annexe n°5

La Main heureuse

5.1 : Construction contrapuntique

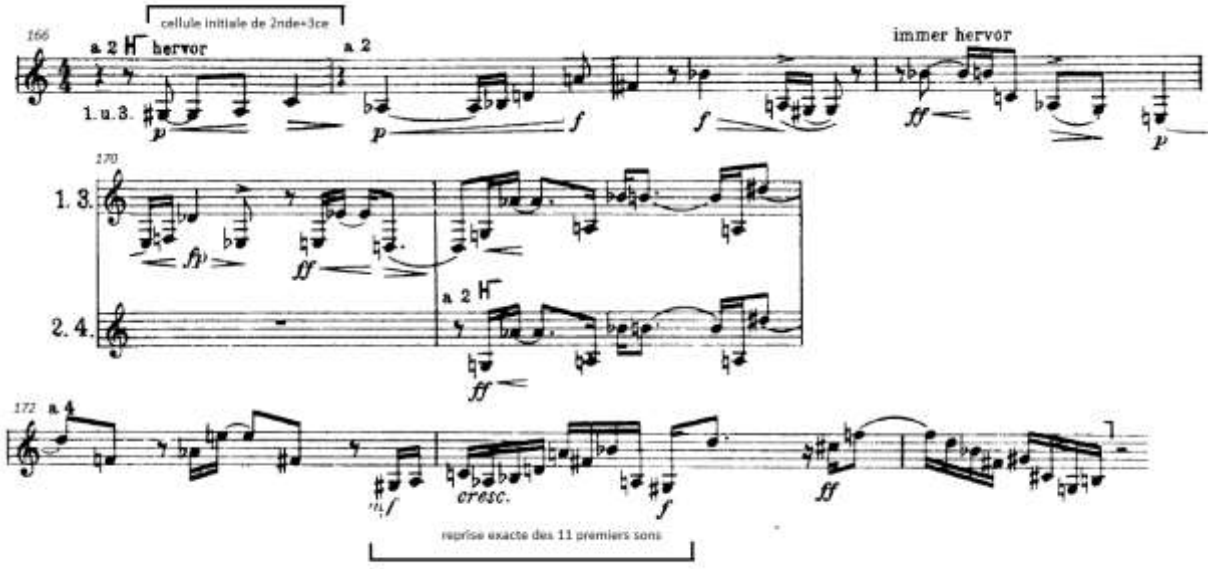




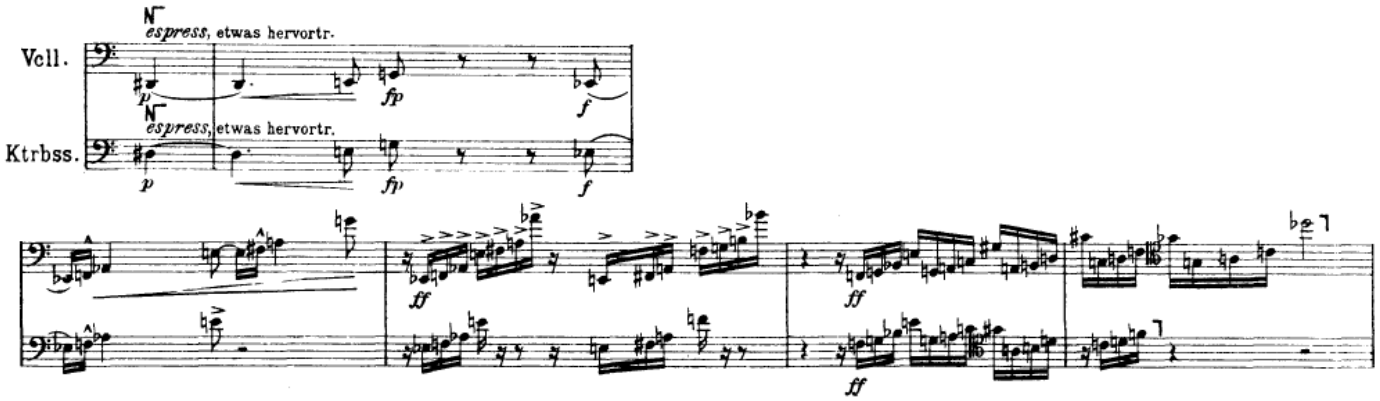
Exemple 1 : scène 3, mes. 89-96

5.2 : Séquence du thème de cor

L'exemple n°2 ci-dessous présente la mélodie exposée aux cors. Les suivants (ex. 3-6) montrent quelques autres thèmes et figures plus ou moins apparentées à la tête du sujet référentiel qui exploitent de différentes manières l'association de secondes et de tierces.



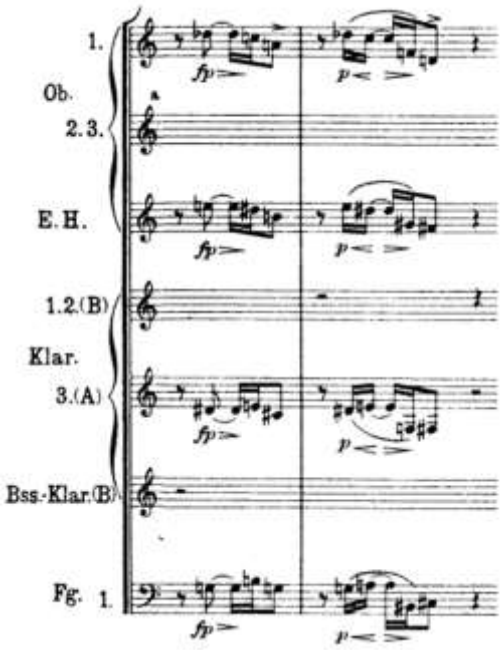
Exemple 2 : thème de cor, scène 3, extrait des mes. 166-174



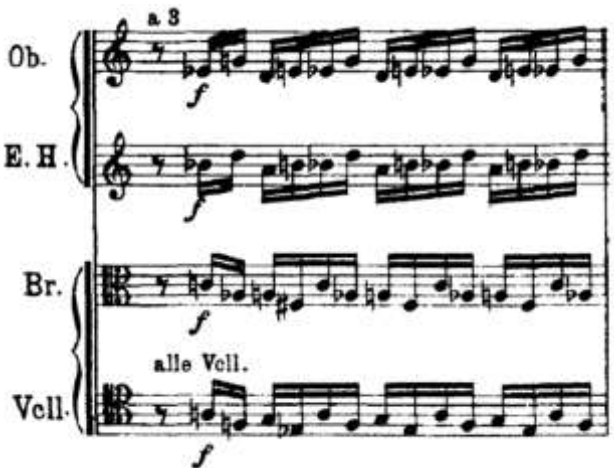
Exemple 3 : scène 3, extrait des mes. 175-179



Exemple 4 : scène 3, extrait des mes. 174-179

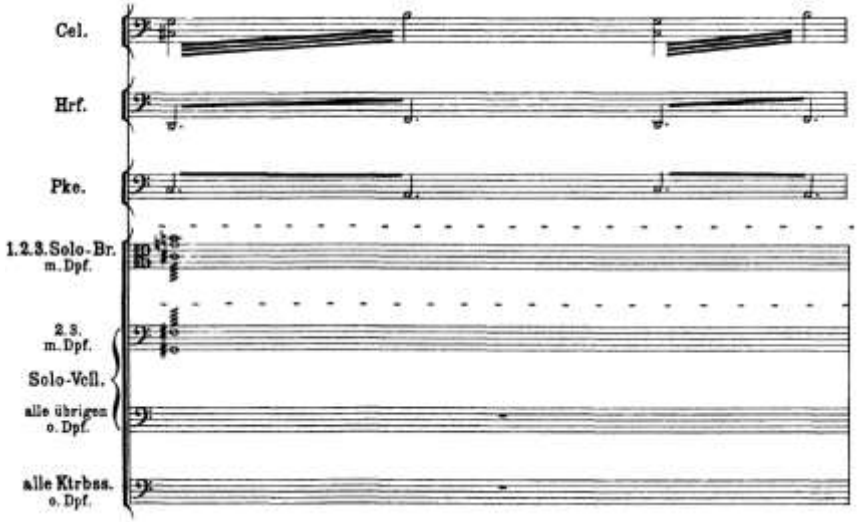


Exemple 4 : scène 5, extrait des mes. 174-175

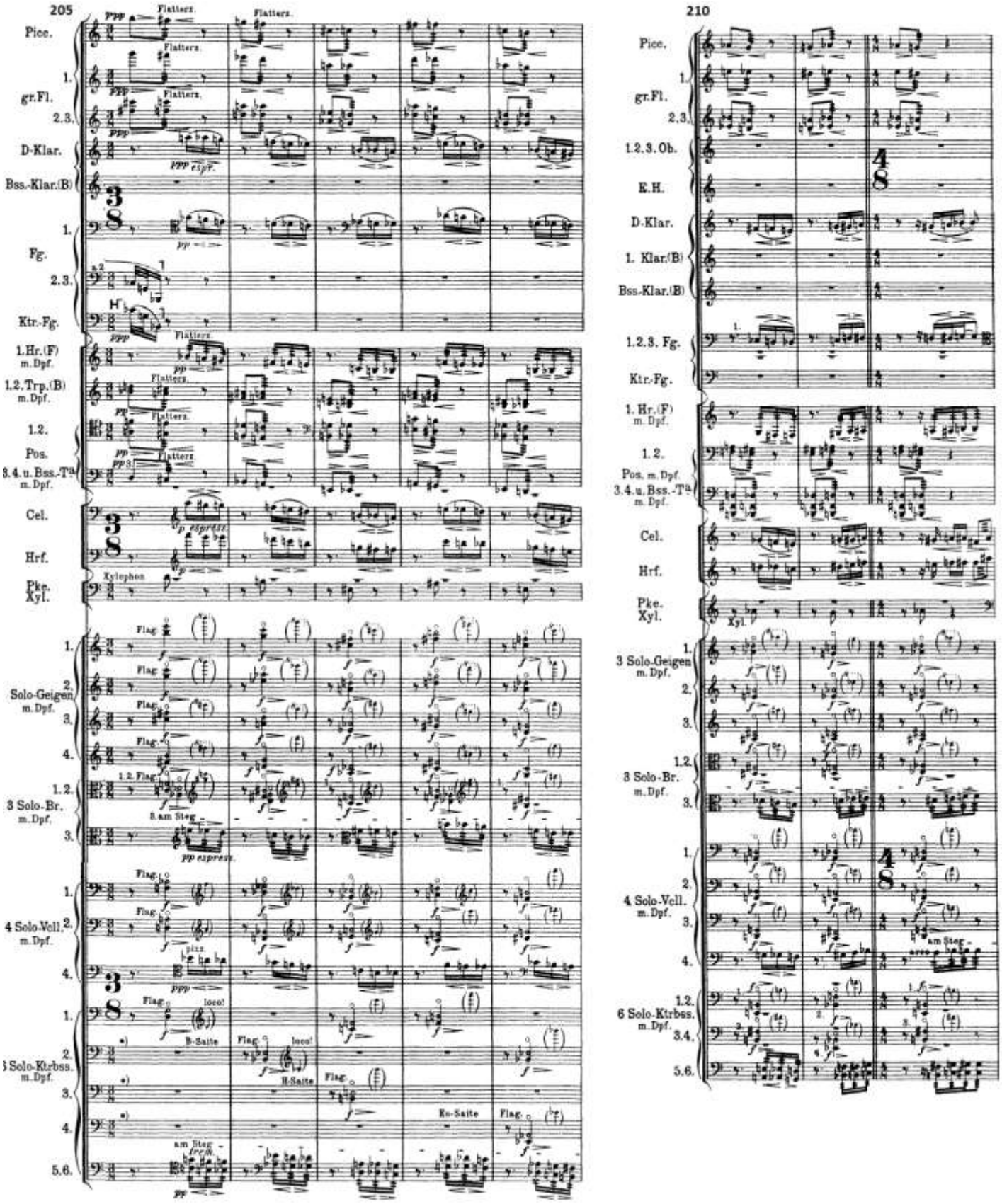


Exemple 6 : scène 3, extrait de la mes. 184

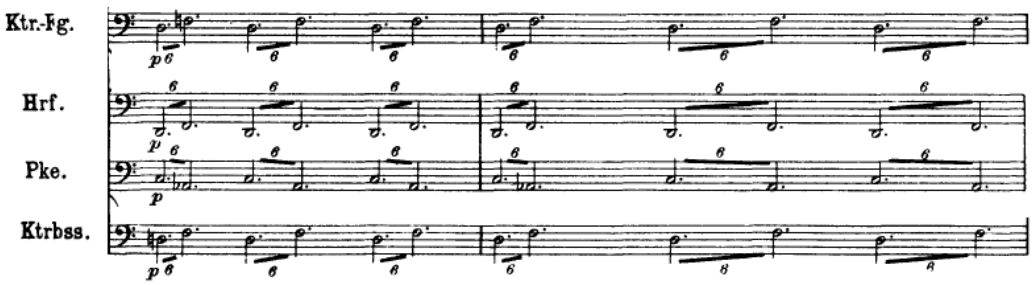
5.3 : Travail à partir d'un accord de neuf sons



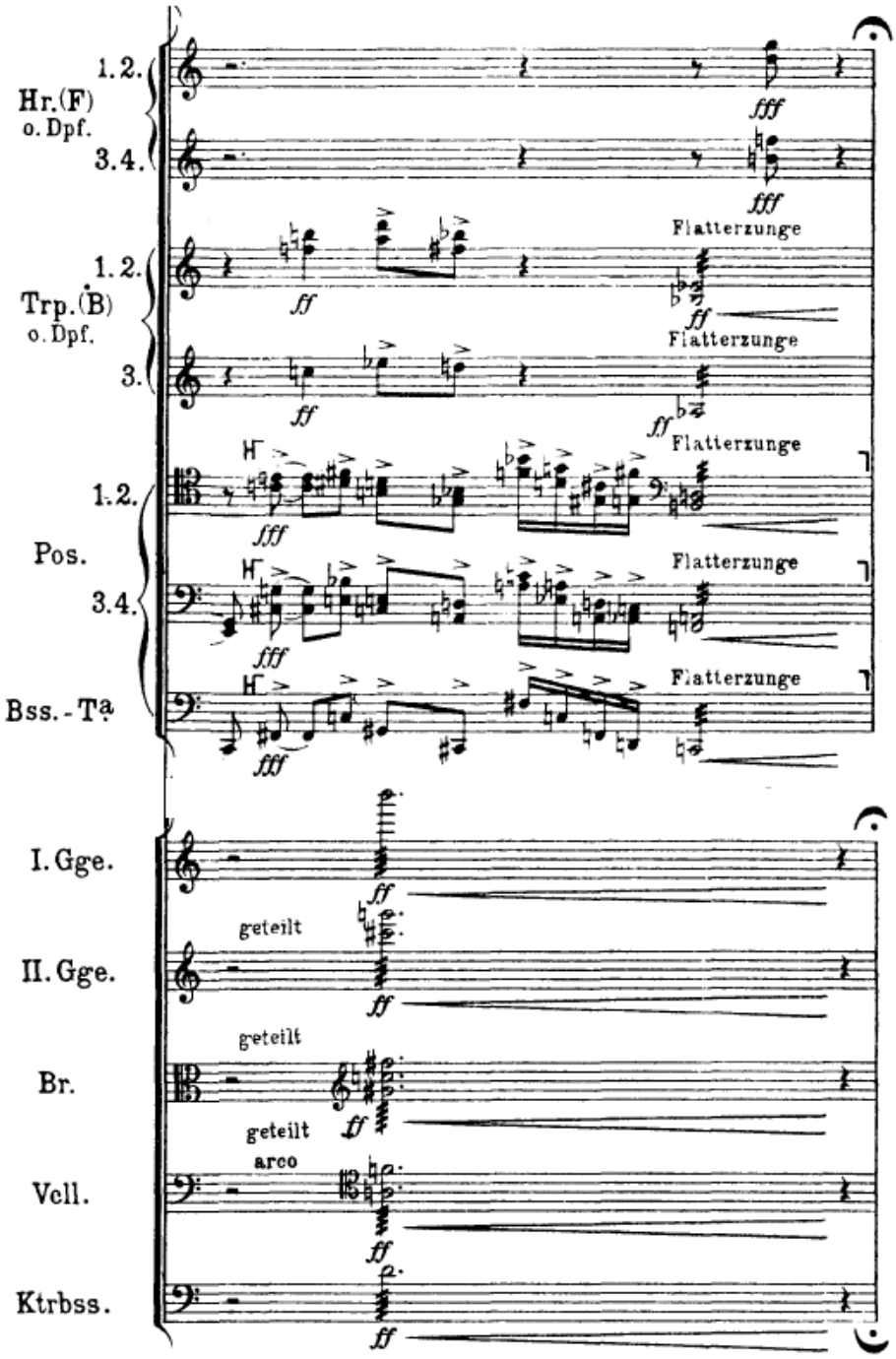
Exemple 7 : accord-ostinato, scène 1, extrait de la mes. 27



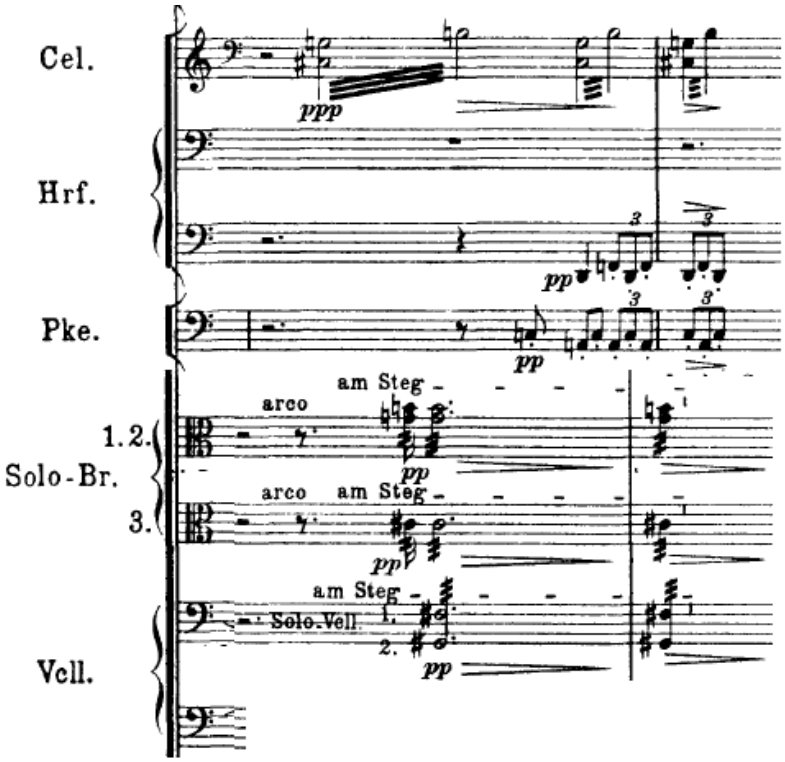
Exemple 8 : scène 4, mes. 205-2012



Exemple 9 : scène 4, extrait des mes. 220-221

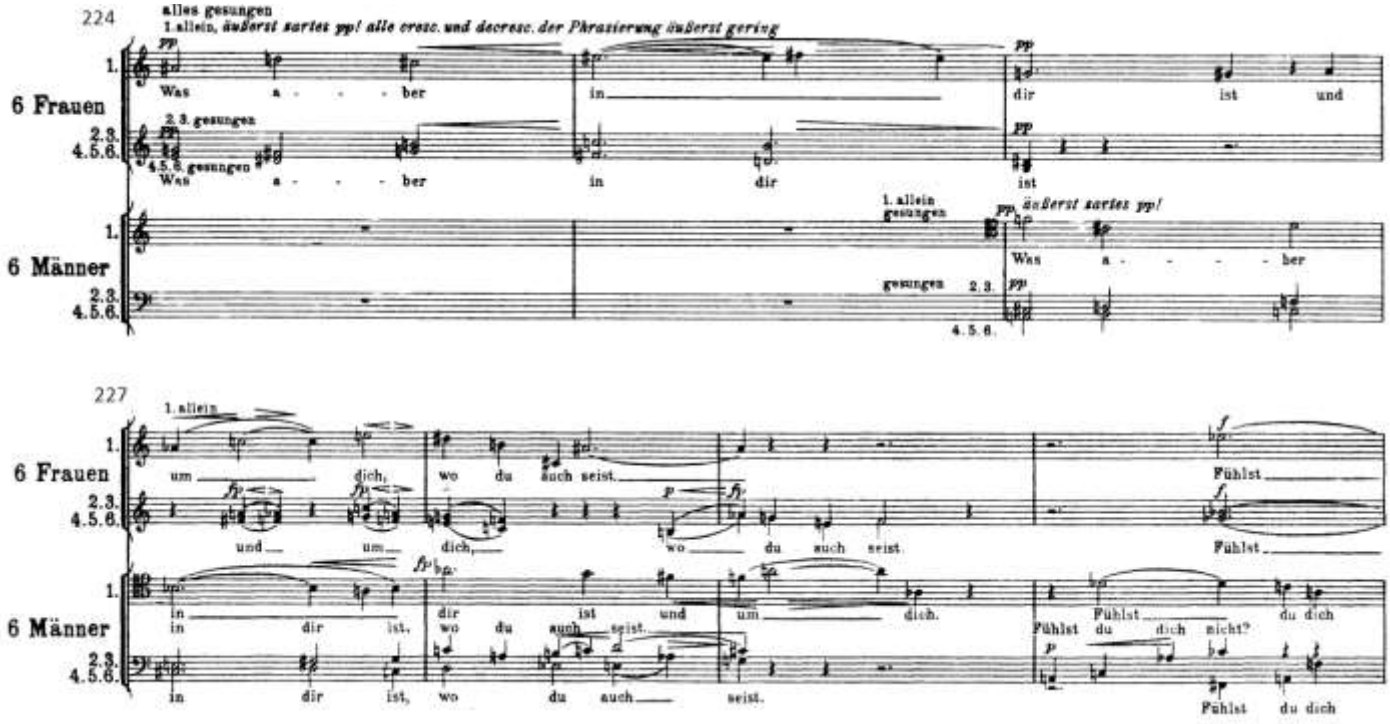


Exemple 10 : scène 4, extrait de la mes. 223



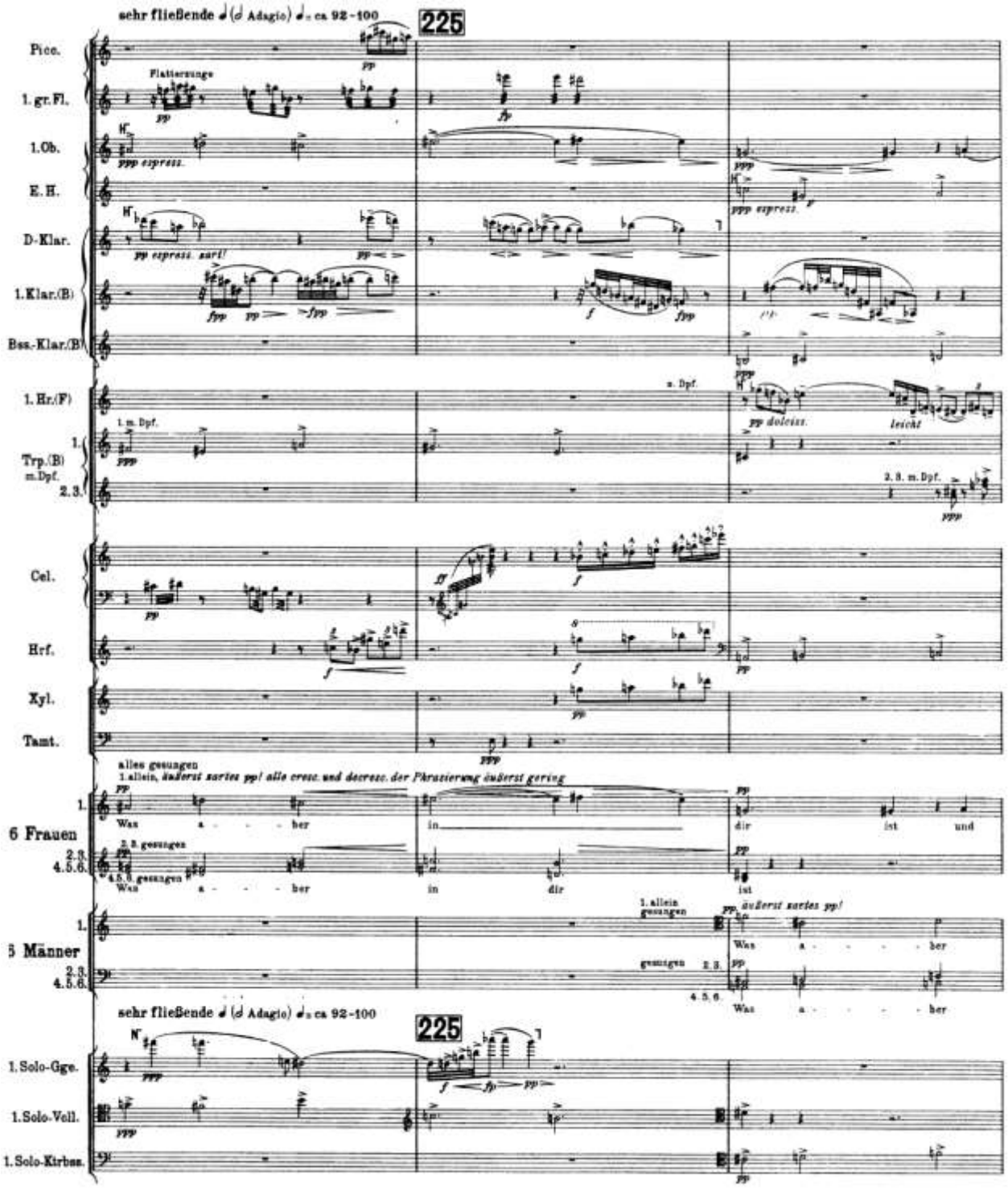
Exemple 11 : scène 4, extrait des mes. 249-250

5.4 : construction lyrique



Exemple 12 : scène 4, extrait des mes. 224-230

5.5 : écriture du timbre

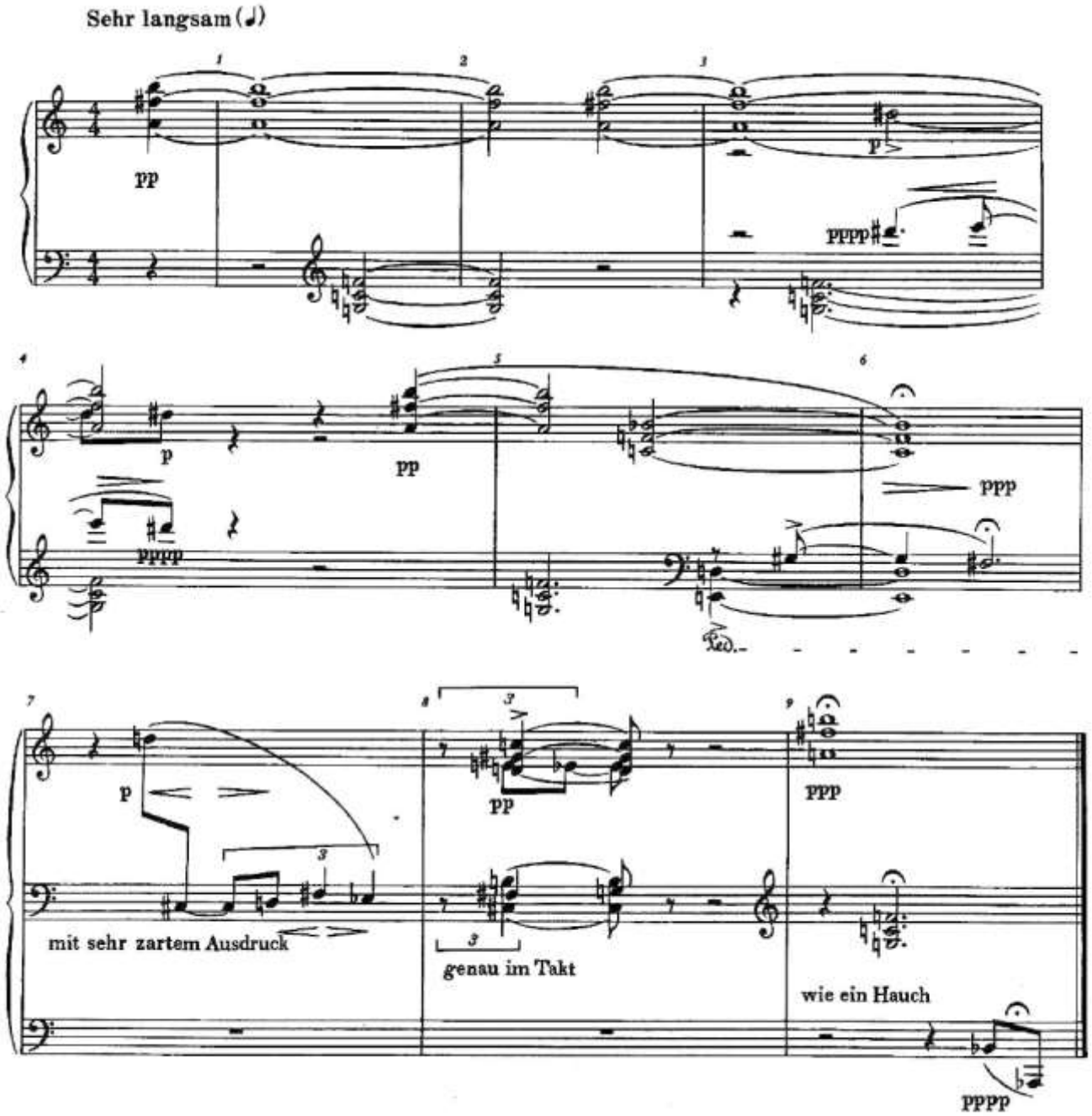


Exemple 13 : scène 4, mes. 224-226

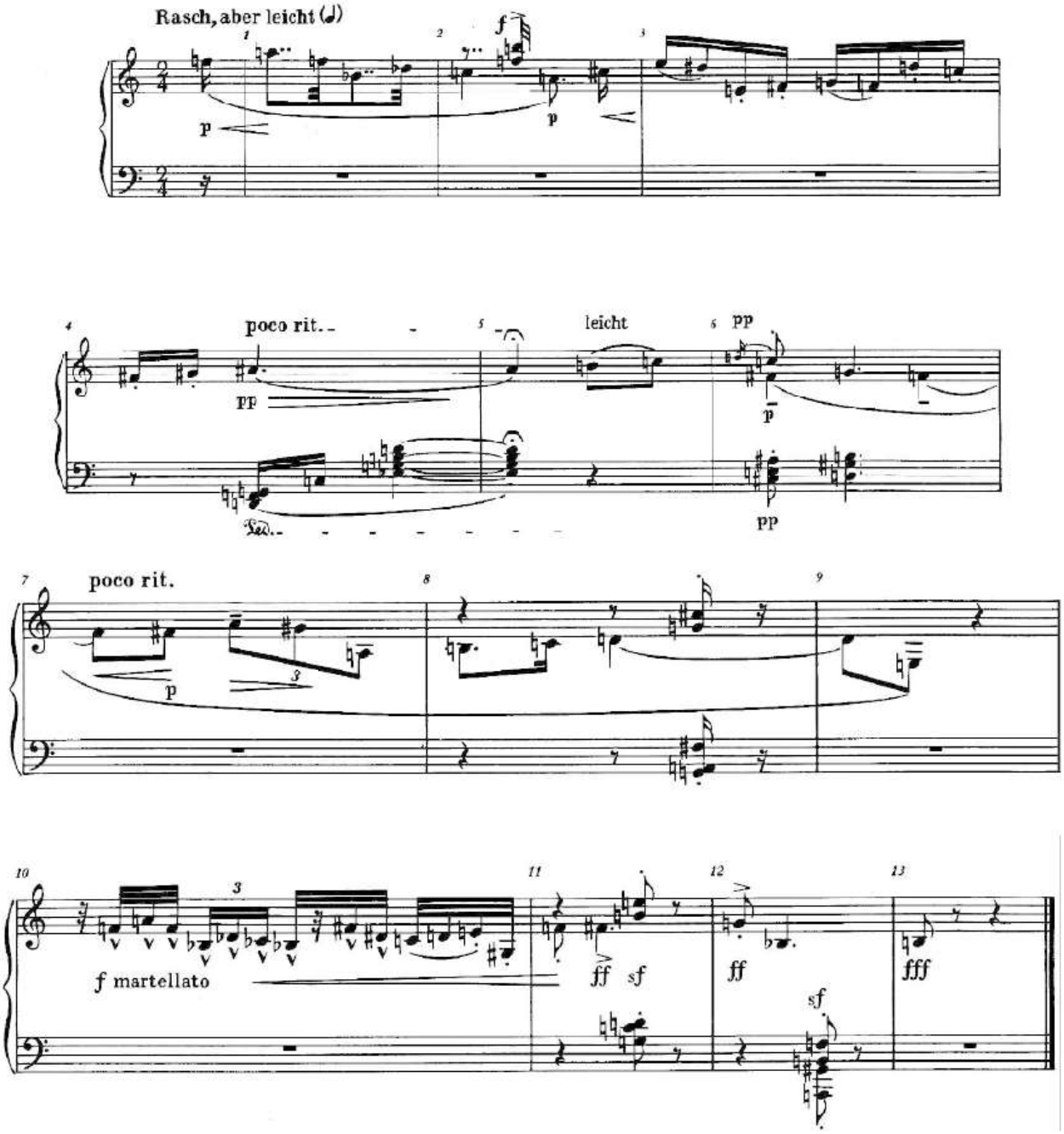
Annexe n°6

Klavierstüke op. 19

6.1 : Retours thématiques dans les *Klavierstüke* op. 19



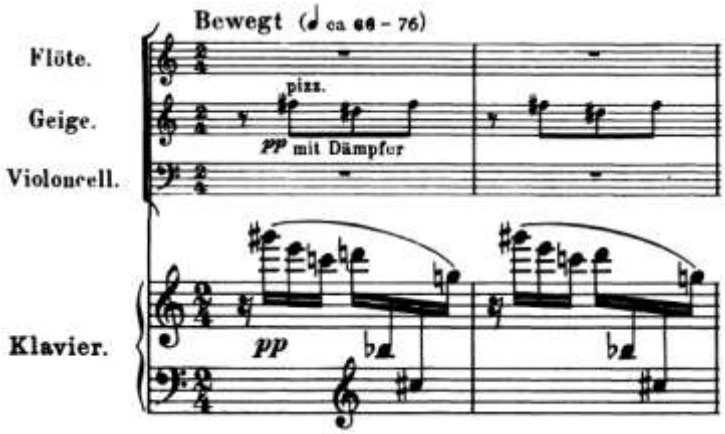
Exemple 1 : *Klavierstuck* op. 19 n°6



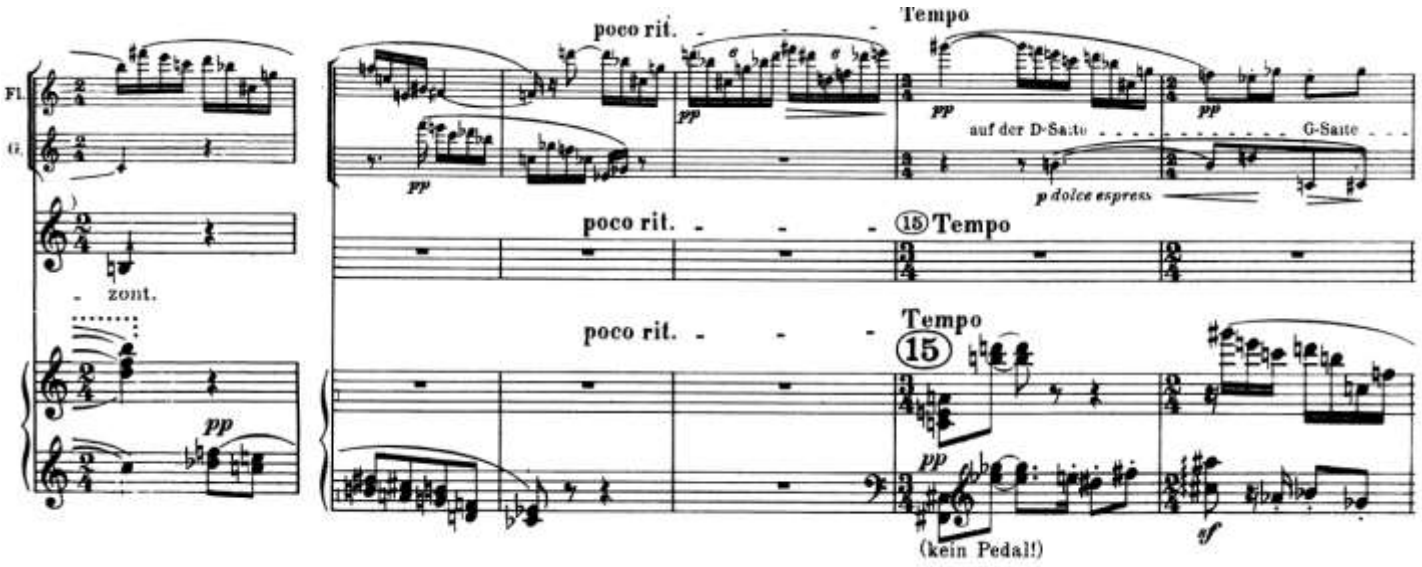
Exemple 2 : *Klavierstuck* op. 19 n°4

6.2 : Écriture motivique dans *Pierrot Lunaire*

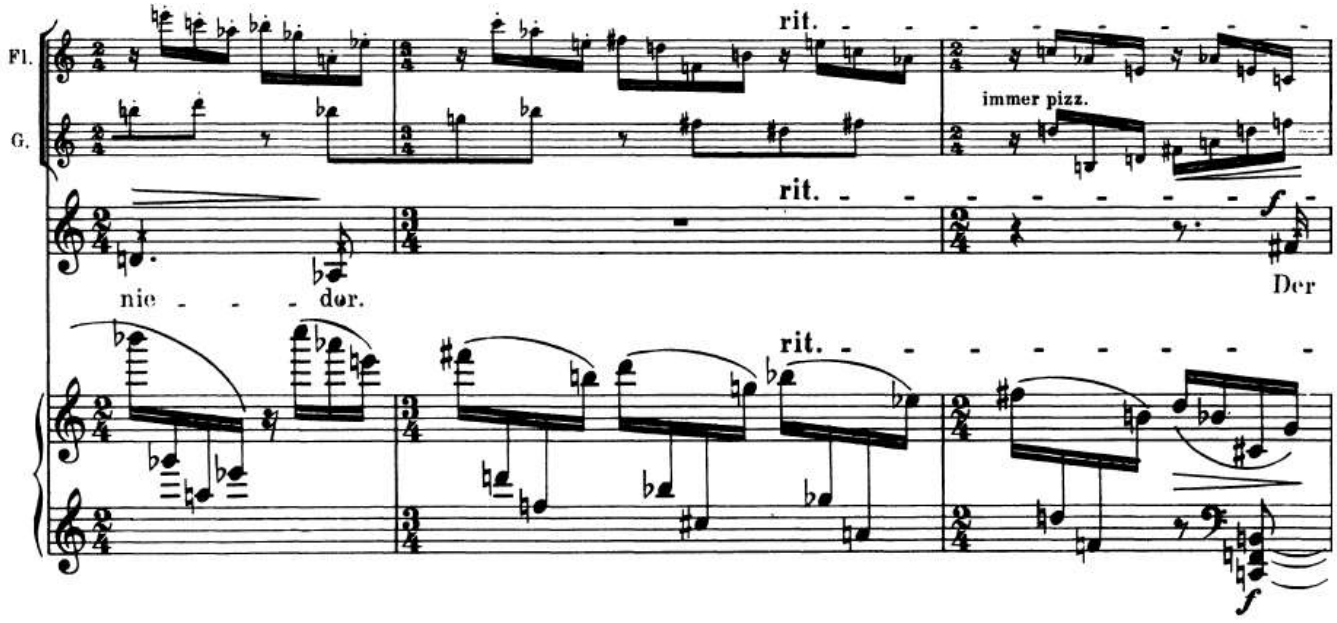
Les cinq premiers exemples ci-dessous montrent la réitération d'une figure que les mesures initiales exposent sous forme d'ostinato (ex. 1). Dans les exemples 2 et 3, celle-ci permet notamment de marquer l'articulation formelle des différentes séquences. Dans l'exemple 4 la figure thématique apparaît dans le registre grave du piano, sous forme de catabase, ce qui précipite notamment la fin de la pièce sur une nouvelle reprise, figée, de la figure thématique (ex. 5). L'exemple 6 montre l'ouverture de la pièce « *Nacht* » : l'exposition construite du motif de trois sons, puis son énonciation à la clarinette suivie de la descente chromatique servant de contre-sujet lorsque le motif passe au violoncelle.



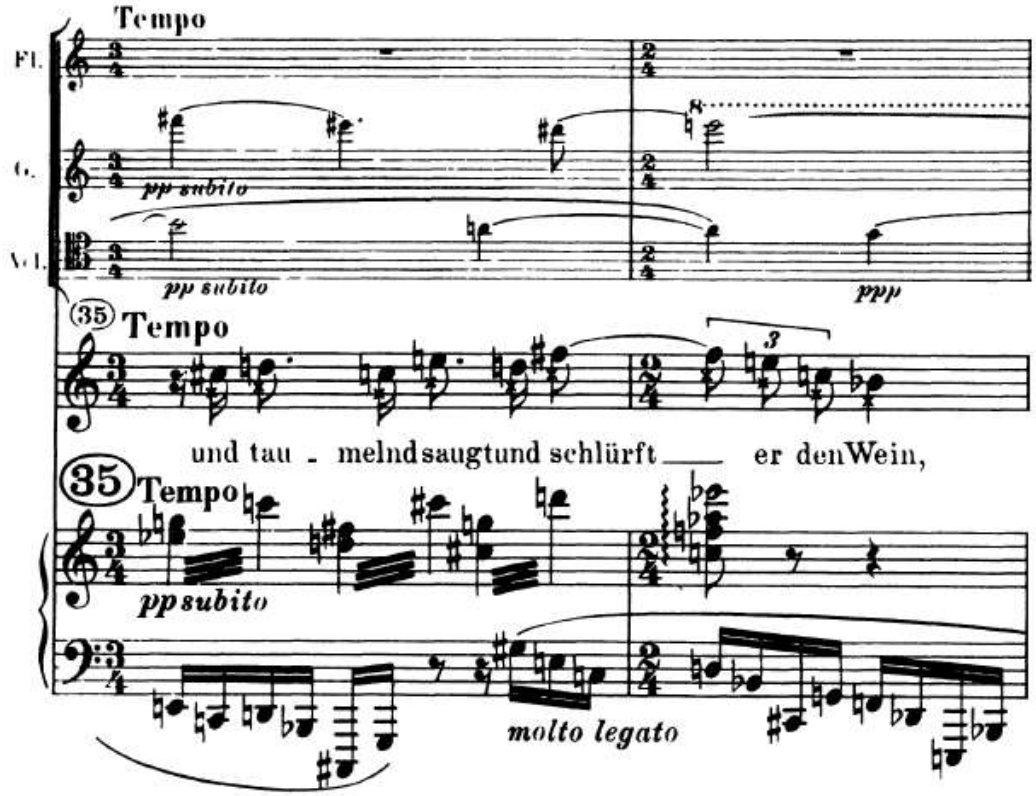
Exemple 1 : « *Mondestrucken* », mes. 1-2



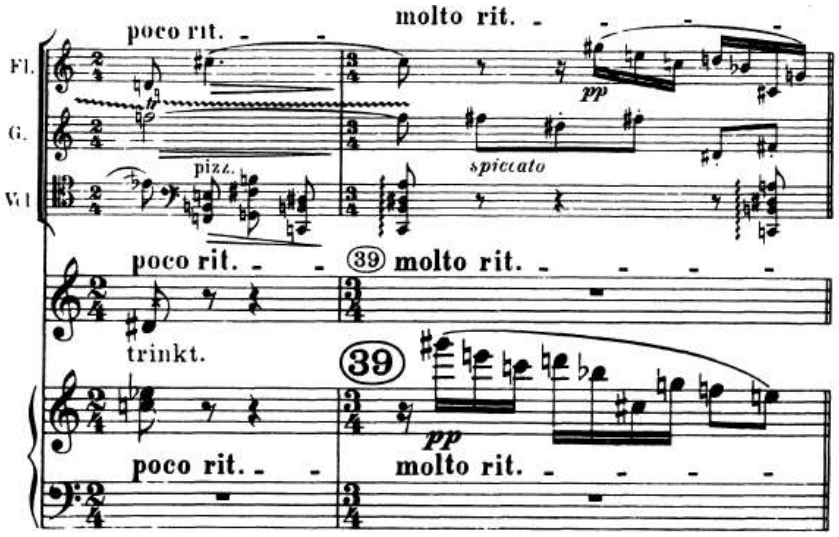
Exemple 2 : « *Mondestrucken* », mes. 11-16



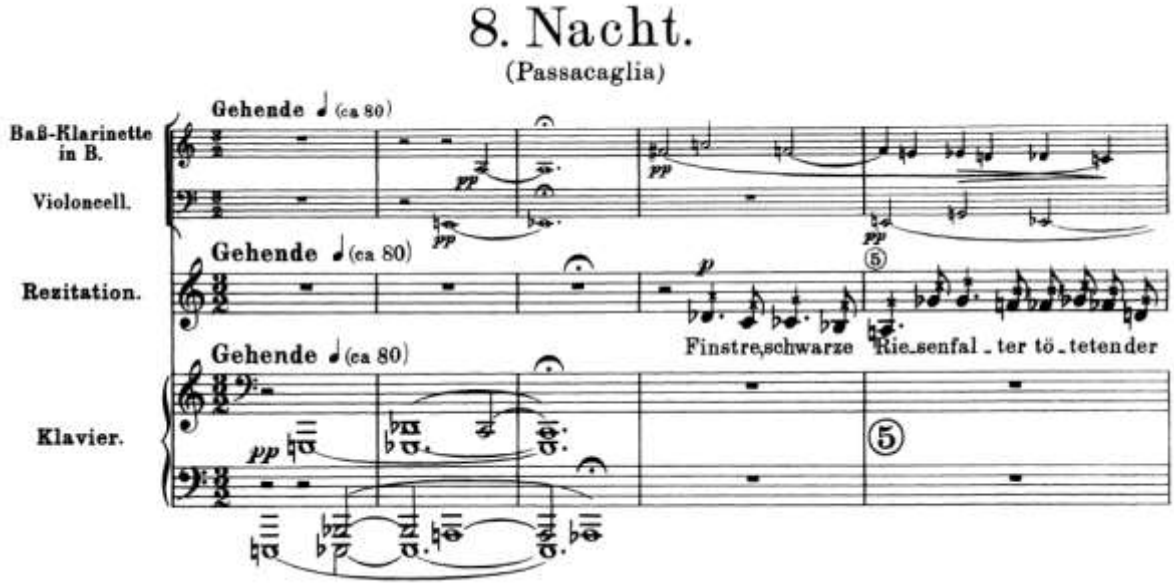
Exemple 3 : « *Mondestrucken* » mes.26-28



Exemple 4 : « *Mondestrucken* » mes.35-36



Exemple 5 : « *Mondestrucken* » mes. 38-39



Exemple 6 : « *Nacht* », mes. 1-5

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Annexe n°7

Programme pour un projet de symphonie

7.1 : Le programme, allemand/français

I Theil

1. Satz: Lebenswende (Rückschau, Blick in die Zukunft; düster, trotzig, verhalten).
Alle Motive, die später Bedeutung haben, kommen vor.

2. Satz: (Scherzo) Die Lebenslust

I. Theil. Scherzo mit 2 Trios
II. Theil. Reprise des Ganzen mit Gesang

a) Dehmel, *Schöne wilde Welt*, Seit 10: "Freundenruf"
b) Dehmel, *Schöne wilde Welt*, Seite 70: "Götterhochzeit"
c) Dehmel, *Schöne wilde Welt*, Seite 11: "Aeonische Stunde"

3. Satz ("Allegretto") Der burgerliche Gott: Dehmel Cantata
(*Schöne wilde Welt*, Oratorium natale "Schöpfungsfeier" Seite 61)
Orchestra: alle Flöten Clarinetten, Bratschen u. Harfen

4. Satz: "Zwischenspiel"

1) Unbefriedigt. Der burgerliche Gott genügt nicht
2) Tagore No. 86, "Tod dein Diener"
88, "Gottheit des zertrummerten Tempels"
Solo Gesange Quartett!!
92, "Ich weiss ein Tag wird kommen"
100, "Ich tauche in die Teife des Meere"

5. Satz: Psalm: nach Bibelworten.

II Theil

6. [Satz:] Totentanz der Principien (Grundsätze)

1) Begräbnis
2) Begräbnisrede (quasi) kurze
Skizze dawischenliegender Ereignisse mit *Fernorchester* aus Freudenruf.
3) Totentanz

Schluss: Gebet
Jesaia 58 Seite 711
66 718
Jeremia 7 726
17 737

V. [Satz:] Der Glaube des "Desillusionierton." Es gelingt die Vereinigung nüchtern, skeptischen Realitätsbewusstseins mit dem Glauben.
In Einfaschsten steckt das Mystische.

Document 1 : Plan pour une symphonie

Partie 1

Mouvement 1. Nouvelle vie (Regard en arrière, regard dans le futur; sombre, rétif, retenu). Tous les motifs qui deviendront important sont présentés.

Mouvement 2. (Scherzo) Joie de vivre

Partie I. Scherzo avec 2 Trios
Partie II. Reprise du tout avec chant

a) Dehmel, *Beau monde sauvage*, p. 10 : "Appel de joie"
b) Dehmel, *Beau monde sauvage*, p. 70 : "Mariage des Dieux"
c) Dehmel, *Beau monde sauvage*, p. 117 : "Heure éonique"

Mouvement 3. ("Allegretto") "Le Dieu bourgeois" : Dehmel Cantate
(*Beau monde sauvage*, Oratorium natale "Fête de la création", p. 61.
Orchestre : toutes les flûtes, clarinettes, altos et harpes.

Mouvement 4. "Interlude"

1) Insatisfait. Le Dieu bourgeois ne suffit pas.
2) Tagore n°86, "Mort du serviteur"
88, "Déité du temple en ruine"
Quatuor de voix solo
92, "Je sais qu'un jour viendra"
100, "Je plonge dans les profondeurs des mers"

Mouvement 5. Psaume : biblique

Partie 2

[Mouvement] 6. Danse macabre des principes (idées générales)

1) Enterrement
2) Oraison funèbre (quasi) courte esquisse entrecoupée d'événements avec orchestre coulisse sur "Appel de joie"
3) Danse macabre
Tagore n° 88
Proche : prière
Isaiah : 58 p. 711
66 718
Jeremiah 7 726
17 737

[Mouvement] V. La foi du "désillusionné". L'union de la conscience objective sceptique de la réalité avec la foi. Dans le simple est contenu le mystique.

Document 1' : traduction

7.2 : Richard Dehmel, trois poèmes

Freundenruf

O freu dich, Mensch: Deine Welt erschallt!
Überall ist Frühling, wo dein Herz nachtigallt!
Menschenlieder, ihr schwanken
Meer- und Himmels-Gedanken,
Berg-, Fluss-, Fluren-Träume,
Wolken- und Wellen-Schäume,
Waldversunkenheiten,
Sternentrunkenheiten,
Wein- und Blumen-Gelüste,
schwellende Lippen und Brüste
bis hinauf zur Sonne....
ja: ihr wiegt uns in Wonne!

Äonische Stunde

Du himmlischer Zecher!
Noch ein Tropfen Schwermut in meinem Glase,
noch eine Träne wild in meinem Herzen,
glühte, glänzte,
doch du sangst, du sangest–
es rauschte ein Meer durch uferlose Weiten,
in unsrer Nahe wogten gespiegelte Sterne,
Geister tanzten über dem Erdball,
hoch auf quoll der Tropfen in meinem Glase,
eine Lichtflut –
und hell in deine
fiel die Träne aus meinem Herzen.

Götterhochzeit, Ein Zwiegesang

O ewig Gesuchte!
"O endlich Gefundener!"
Im Umsturz der Welten!
"Am Quell der Gestirne!"
Überm donnernden Absturz
meiner verschütteten Geister.
"Unterm sanften Aushauch
unsrer verströmten Seelen."
Die Sphären weinen.
"Der Äther lächelt."
Äonen waren.
"Äonen werden sein"
Werden –
"sein! –
lass uns lachen, Geliebter!"
Lachen?
"Jubeln!"
Geliebte, wem?
"Äon dem Ungeborenen!"
Äon dem Wiedergeborenen

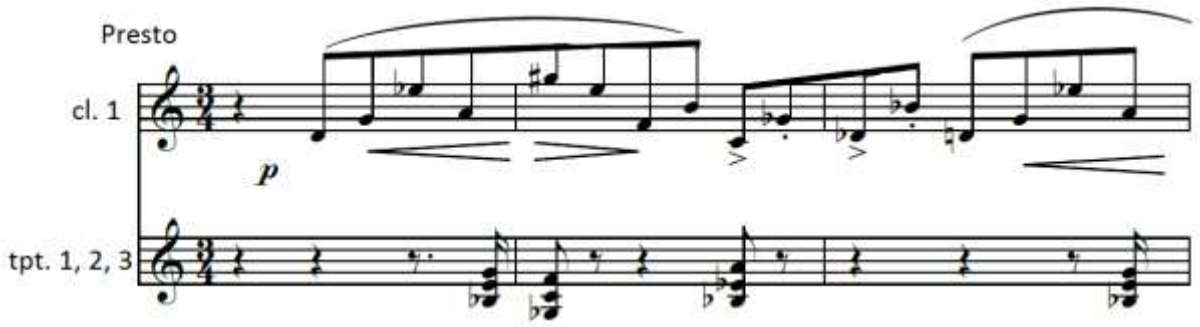
Document 1 : Trois poèmes de Richard Dehmel

Annexe n°8

« *Scherzo* » pour une symphonie

Comme le remarque Ethan Haimo[975], on peut noter que sur les dix successions de trois sons qui constituent cette série complète, cinq résultent de l'association d'une seconde mineure et d'une quinte diminuée : *mi*♭/*la*/sol♯; *mi*/*fa*/*si* ; *fa*/*si*/*do* ; *si*/*do*/*sol*♭ ; et *do*/*sol*♭/*ré*♭. C'est également le cas des deuxième et troisième accords de trois sons joués en accompagnement (ex. 1).

En ce qui concerne la reprise transposée de ce passage (ex. 3), on peut signaler également que les deux groupes de quatre sons joués mélodiquement par la trompette correspondent respectivement au dernier et au premier du thème sériel : le groupe de sons *si*♭/*ré*♭/*fa*/*si*♮ (tpt. mes. 12) est une inversion transposée du groupe *fa*♯/*fa*♮/*ré*♯/*si* (cl. *mi*♭ mes. 13-14), tandis que les quatre sons suivants sont simplement les quatre premiers de la série. L'autre partie de clarinette est également construite à partir de la série, mais Schoenberg est alors passé par plusieurs opérations intermédiaires sur un brouillon annexe[976].



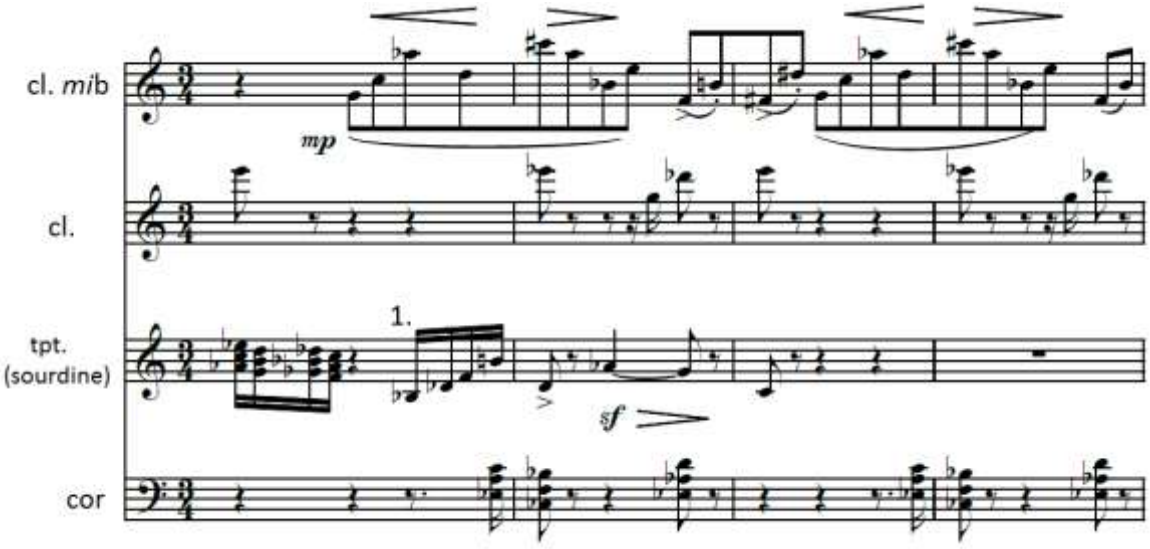
Exemple 1 : exposition de la série, mes.1-3



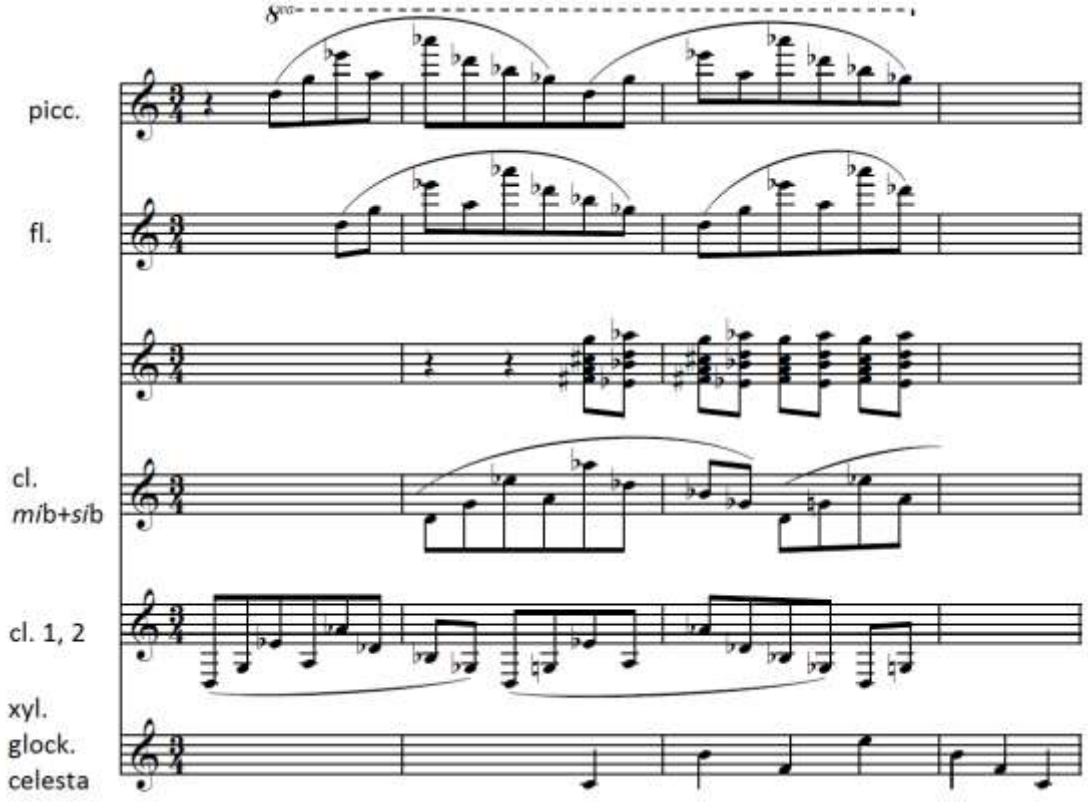
Exemple 2 : réduction de la série à six sons aux mes.8-11

[975] Haimo E., *op. cit.*, p. 46.
[976] *Ibid.*, p. 48.

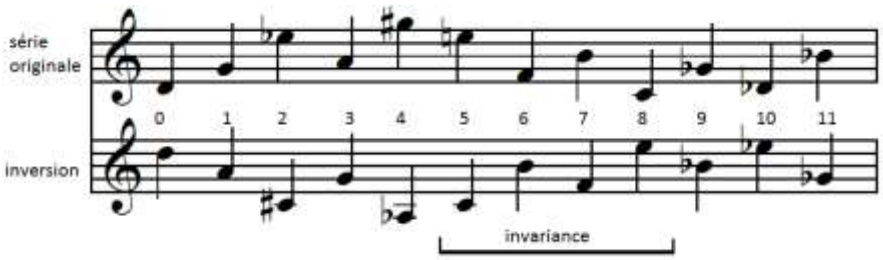
Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018



Exemple 3 : reprise avec nouvelles parties, mes. 12-15



Exemple 4 : canon sur nouvelle forme sérielle, mes. 32-35

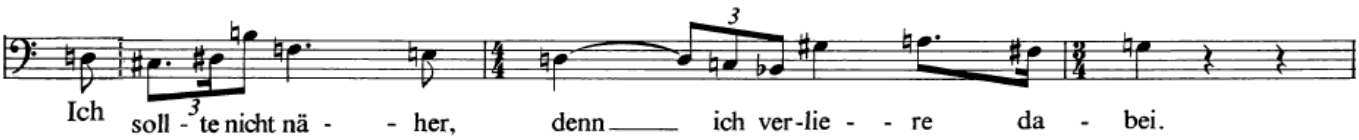


Exemple 5 : invariance des sons 5-8 de la série

Annexe n°9

L'Échelle de Jacob

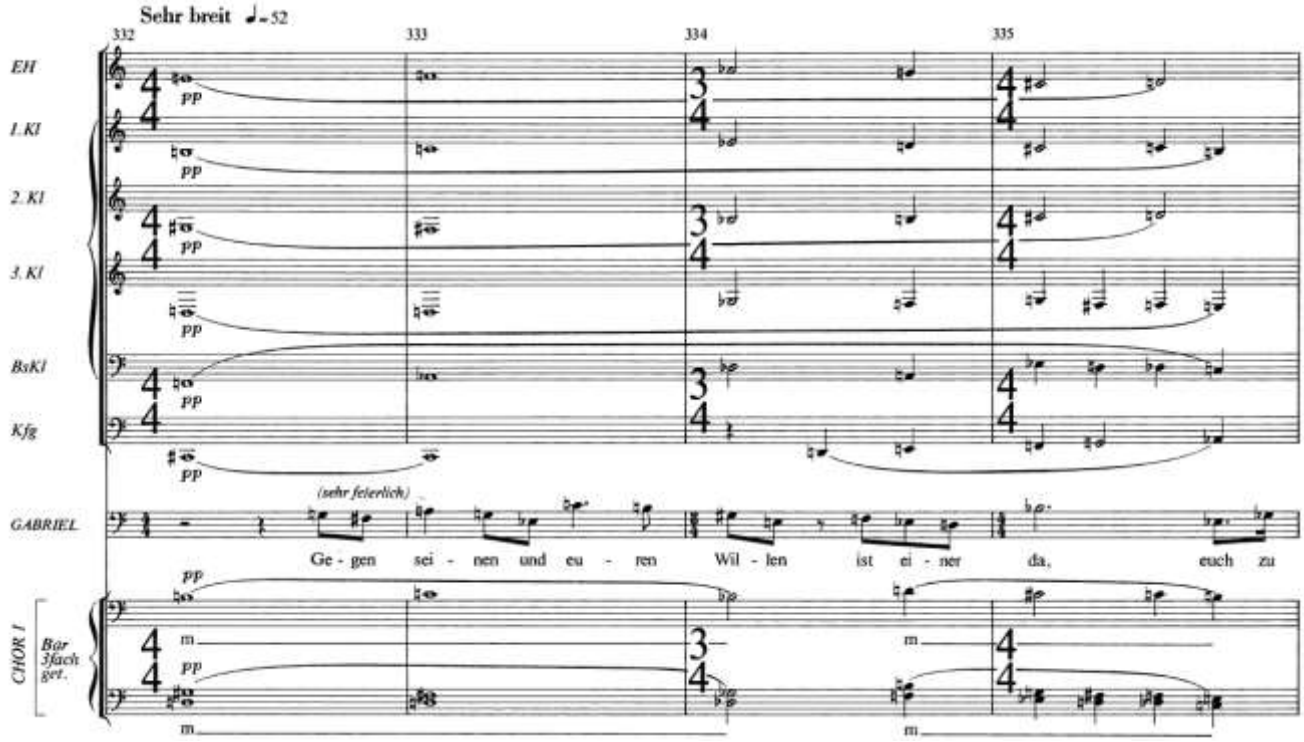
9.1 : « *Ich sollte nicht…* »



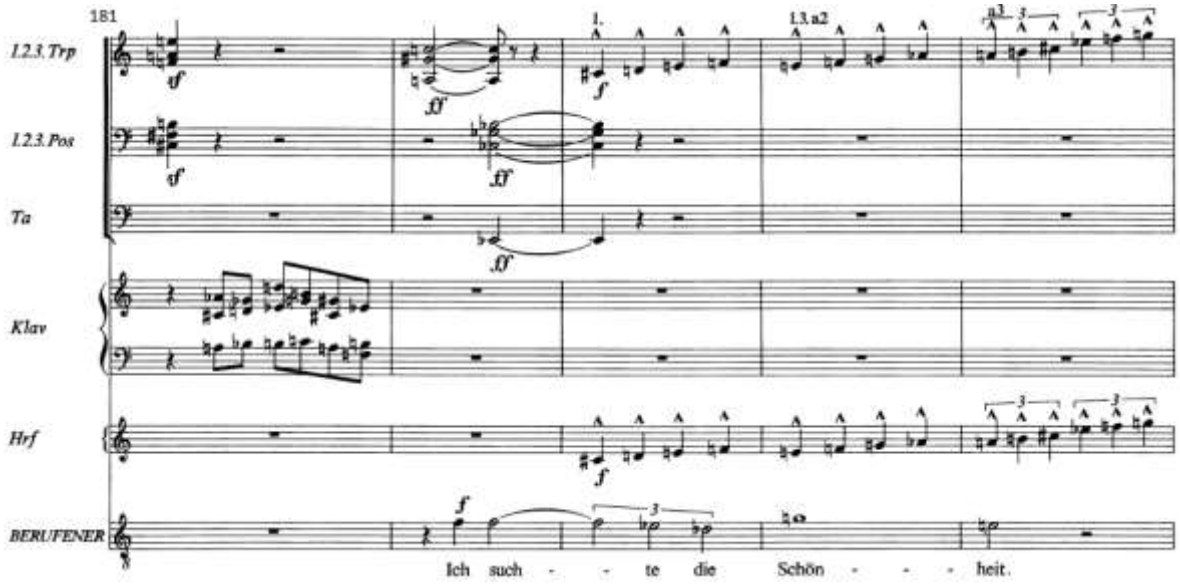
Exemple 1 : première phrase de L'Élu, extrait des mes. 361-363

9.2 : Citations de l'hexacorde en position resserrée

Dans cet exemple n°2, la polyphonie des vents n'est pas exclusivement hexacordale, mais on note cependant que la basse confiée au contrebasson l'expose sous sa forme resserrée, et la voix supérieure, au cor anglais, n'emploi également que les sons de l'hexacorde. L'exemple 3 montre la citation de l'hexacorde par la harpe et les trois trompettes, poursuivie mesure 185 en gamme par tons entiers.

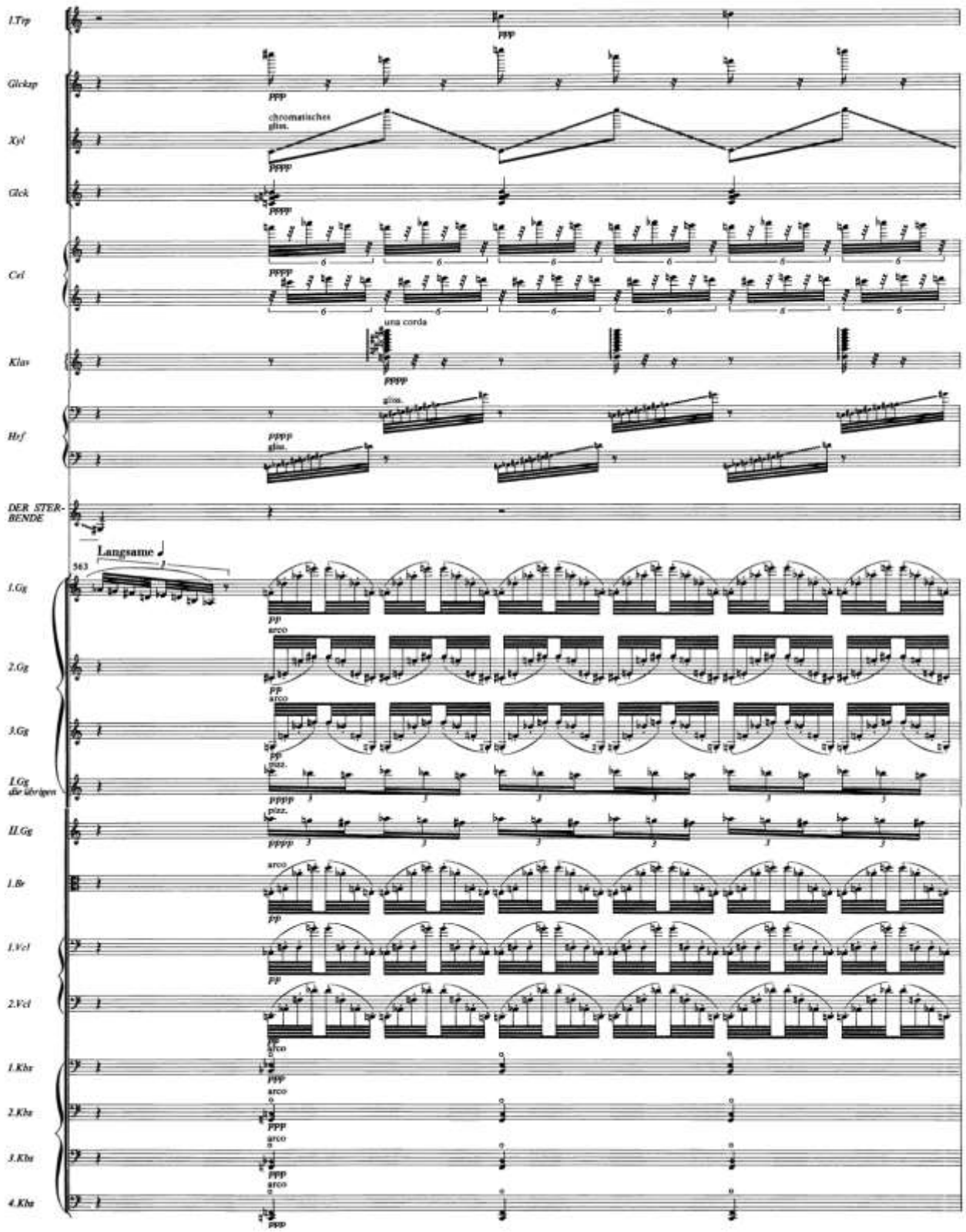


Exemple 2 : mes. 332-335

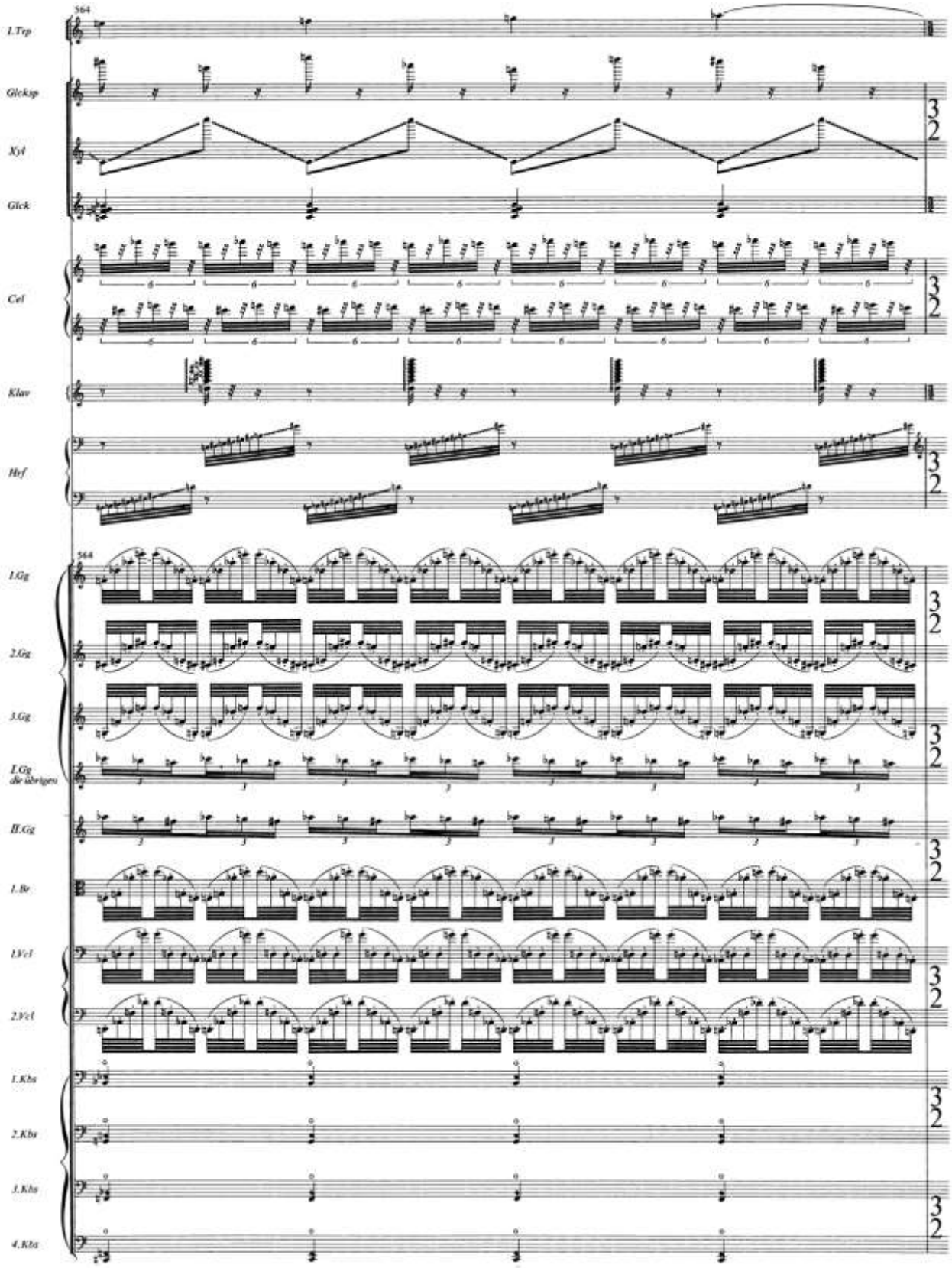


Exemple 3 : extrait des mes. 181-185

L'exemple 4 ci-dessous présente le moment le plus hautement symbolique de l'œuvre, la transfiguration du Mourant en Âme. À nouveau, les deux mesures ne s'appuient pas exclusivement sur l'hexacorde, plutôt sur le total chromatique, mais celui-ci est néanmoins particulièrement souligné, ne serait-ce que par trompette solo, en noires sous sa forme resserrée, ou les grands arpèges aux cordes.

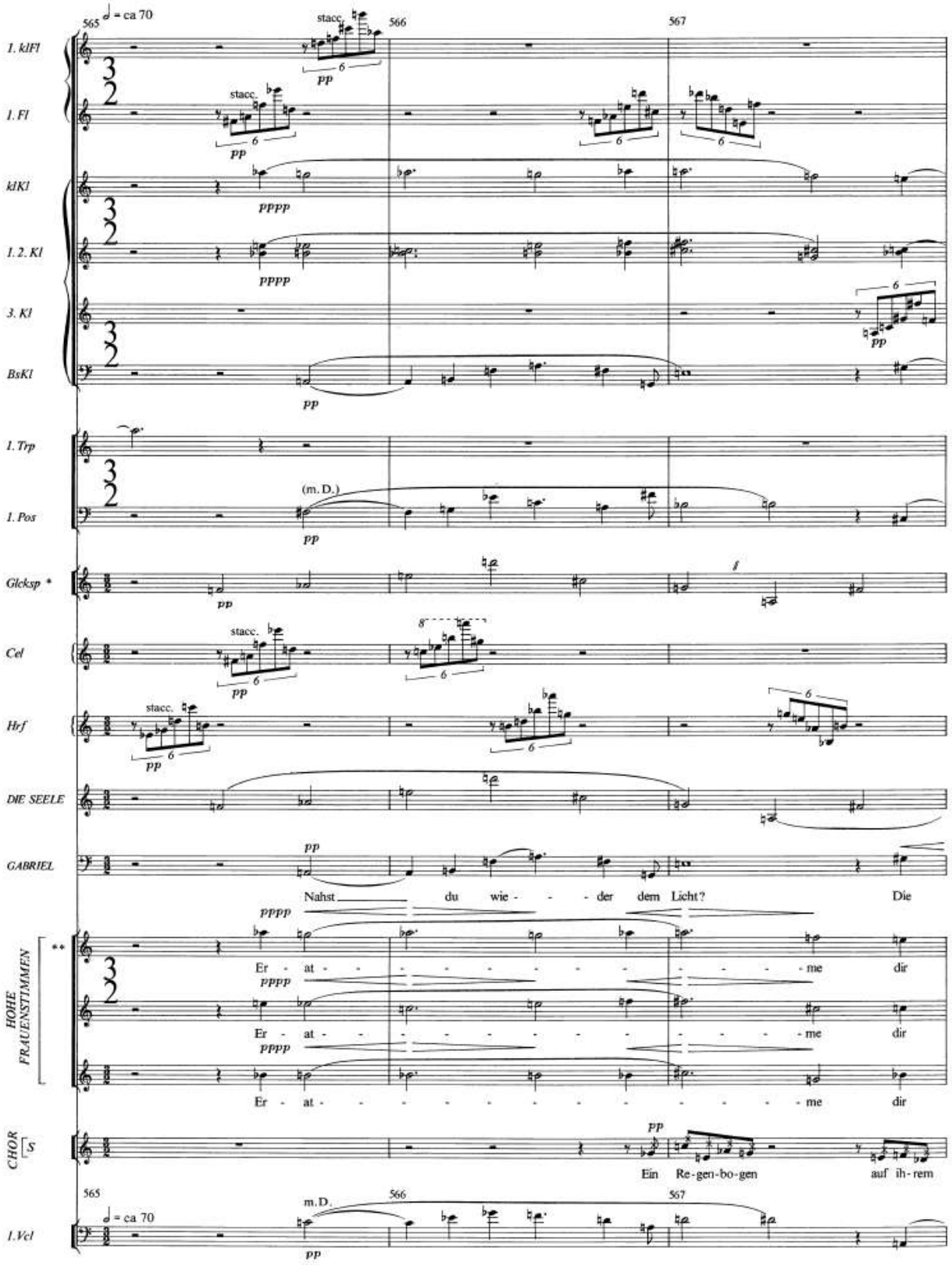


Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

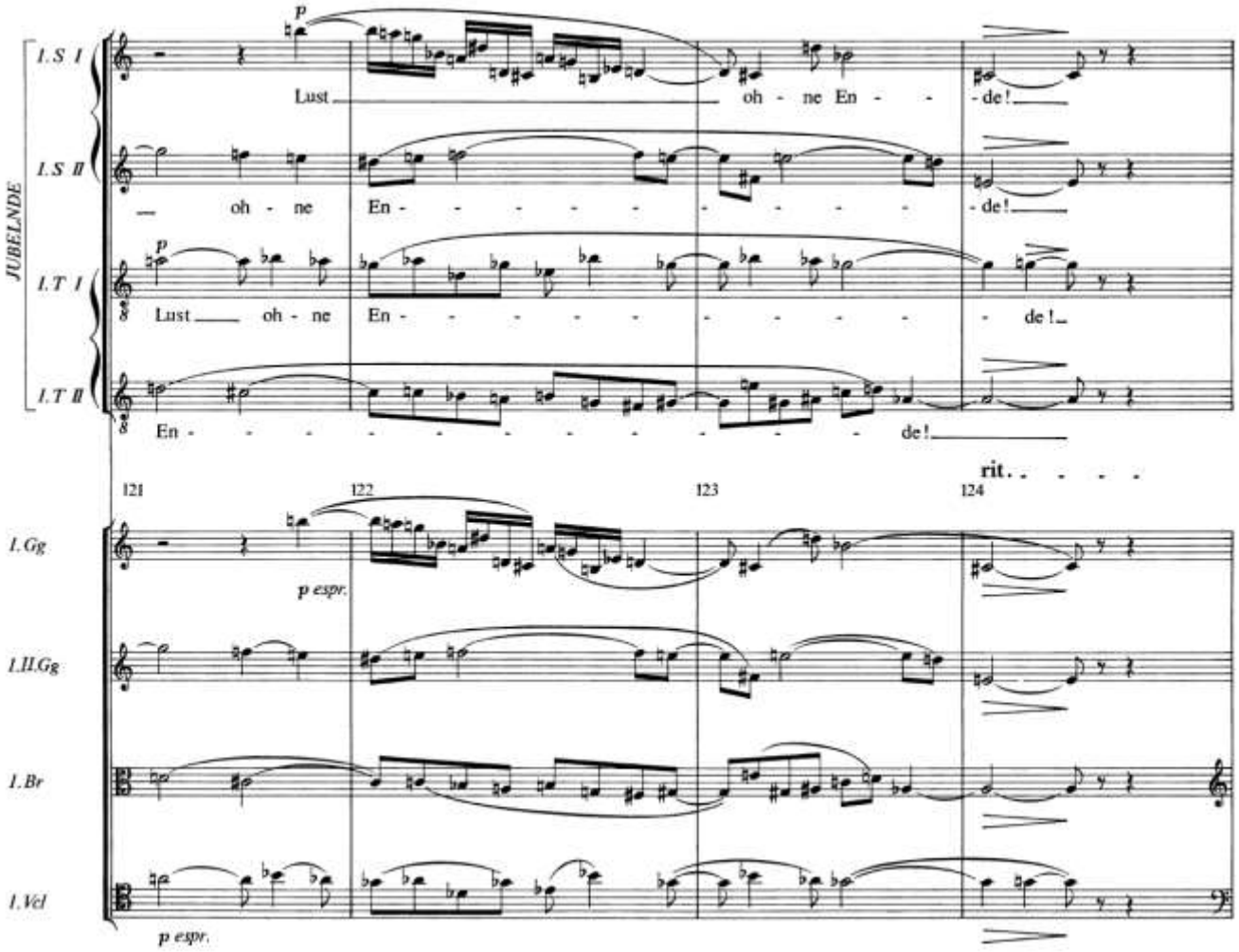


Exemple 4 : mes. 563-564

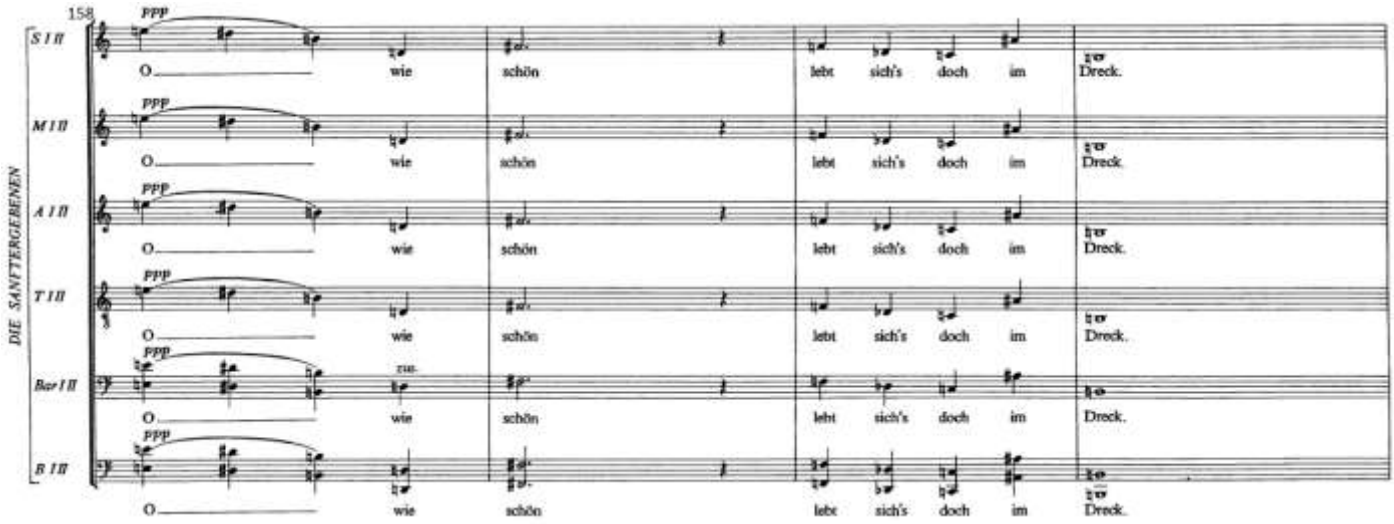
9.3 : Thématisation du lyrisme



Exemple 5 : mes. 565-567

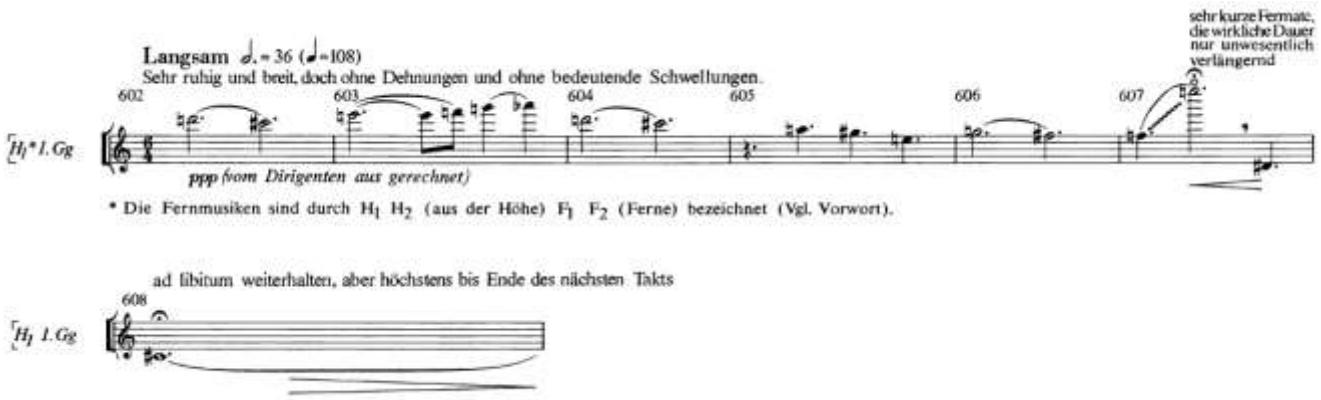


Exemple 6 : mes. 121-124

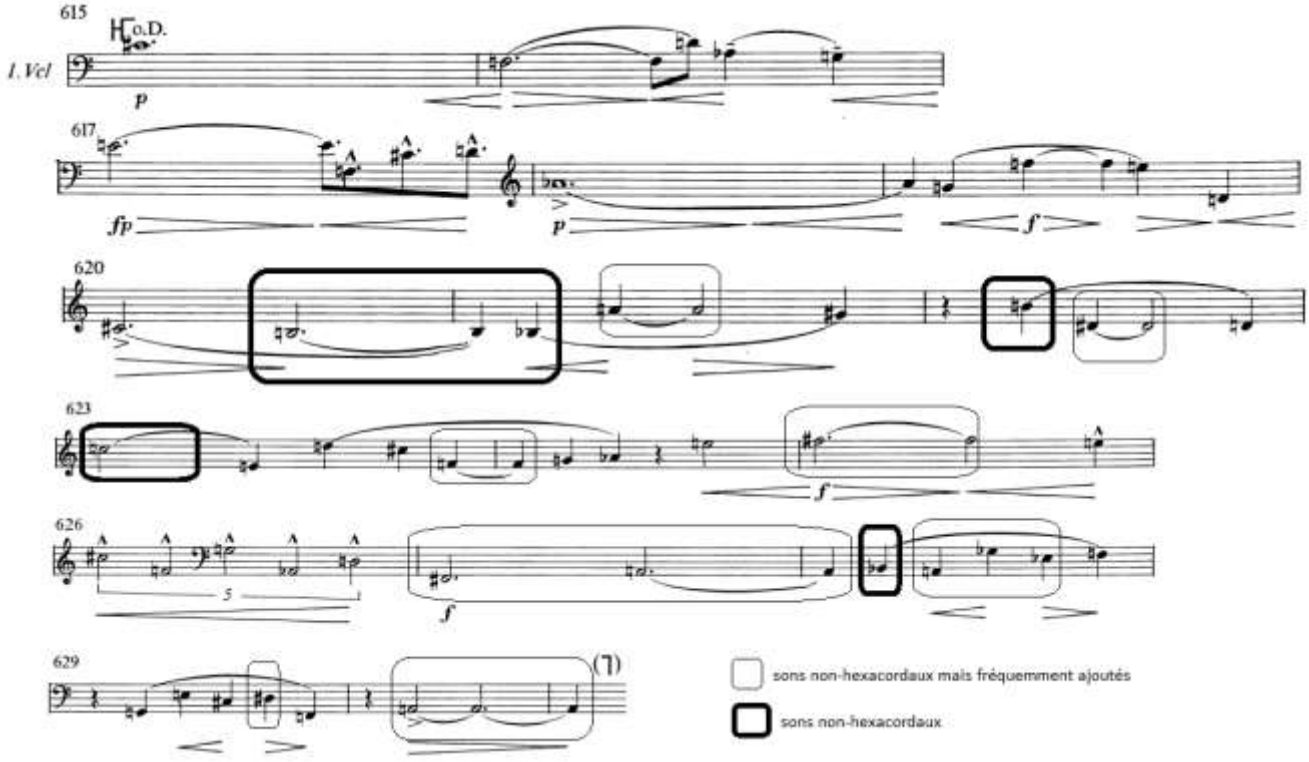


Exemple 7 : mes. 158-161

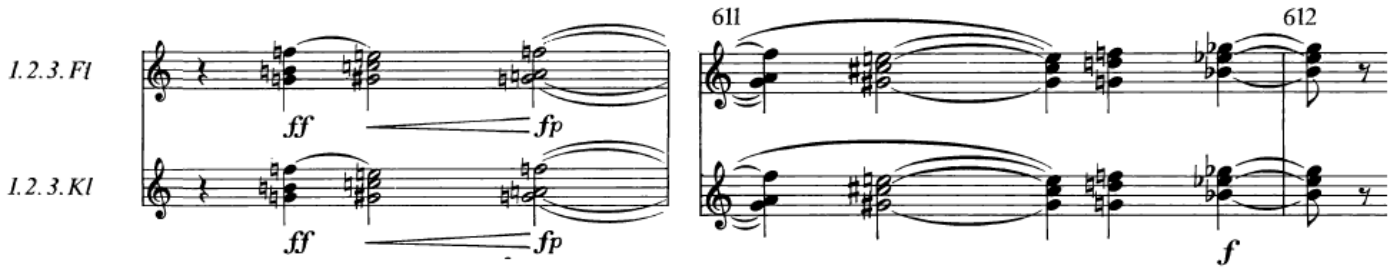
9.4 : Interlude symphonique



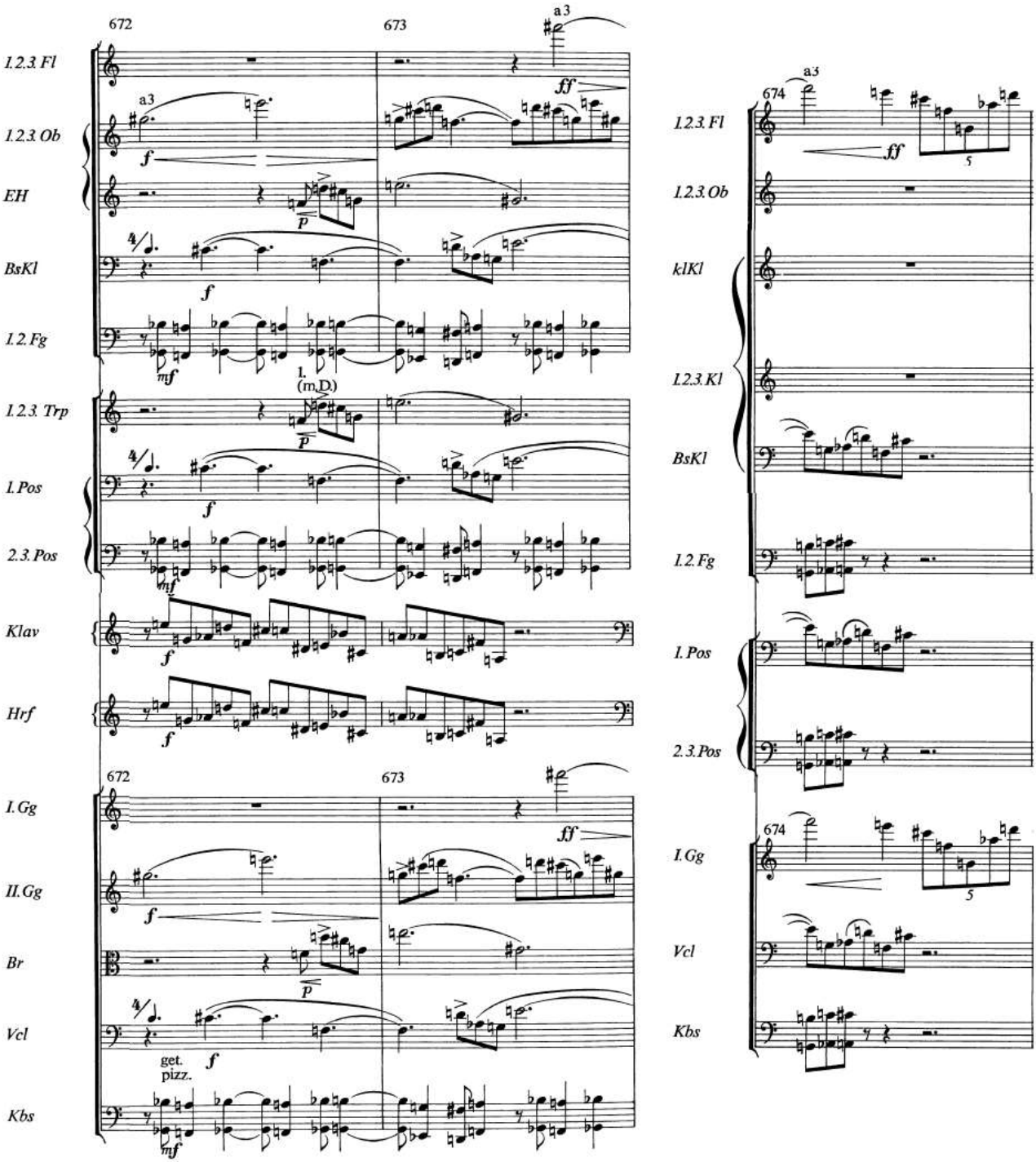
Exemple 8 : introduction de l'Interlude, thème *a*, mes. 602-608



Exemple 9 : mélodie de violoncelle solo, thème *b*, extrait des mes. 615-631



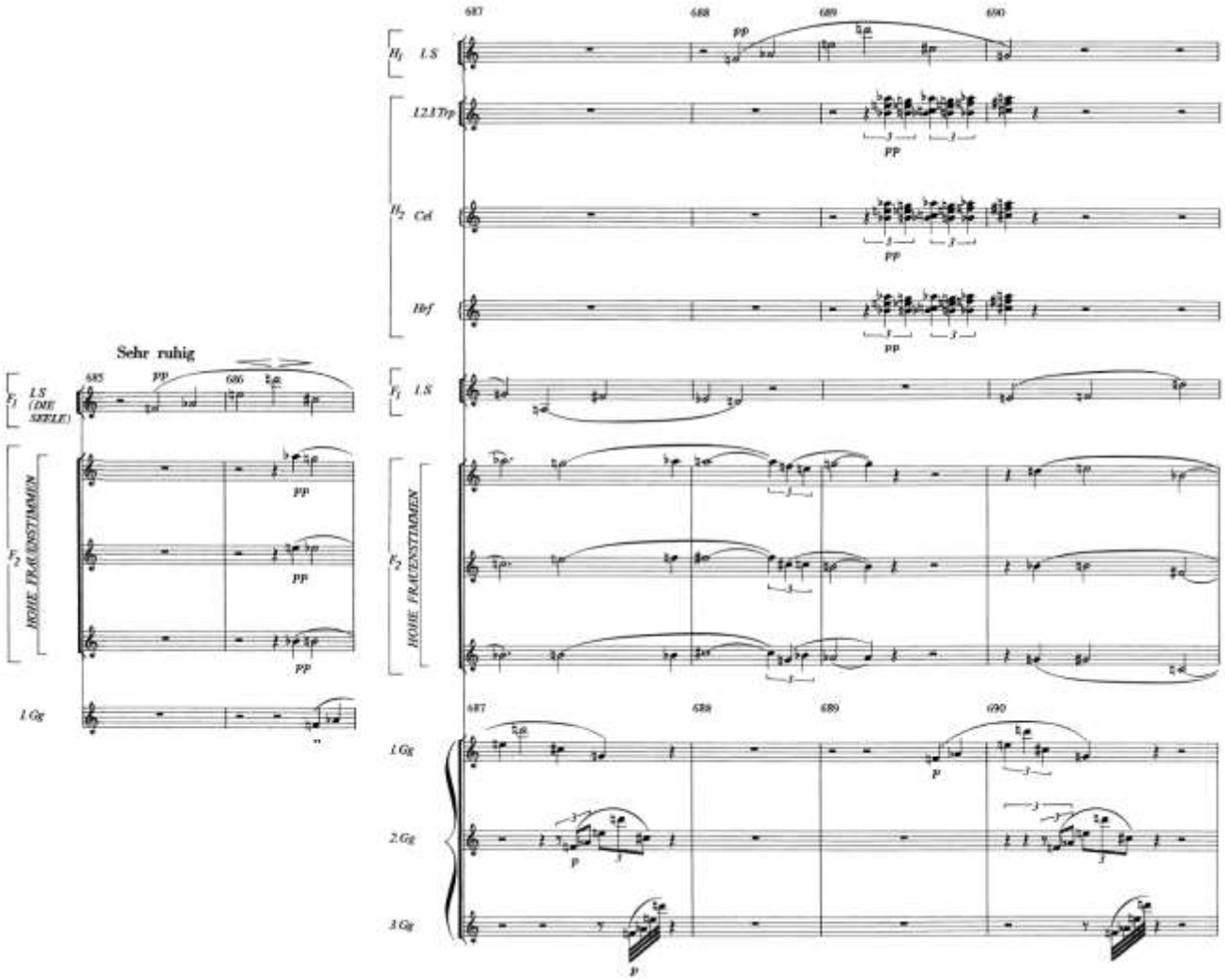
Exemple 10 : thème *c*, extrait des mes. 610-612



Exemple 11 : mesures 672-674

Trois strates composent l'ensemble de la texture orchestrale dans exemple n°11. Les contrebasses, trombones 2 et 3 et bassons 1 et 2 jouent une figure mélodique une issu du thème *c* ; la harpe et le piano arpègent une forme de l'hexacorde, suivie de sa transposition de *do*♯ sur *la* puis sur *fa* ; tout le reste de l'effectif énonce un segment mélodique issu de plusieurs variations d'une partie du thème *b*,

entièrement hexacordale, superposé à sa propre forme inversée et inversée rétrograde.



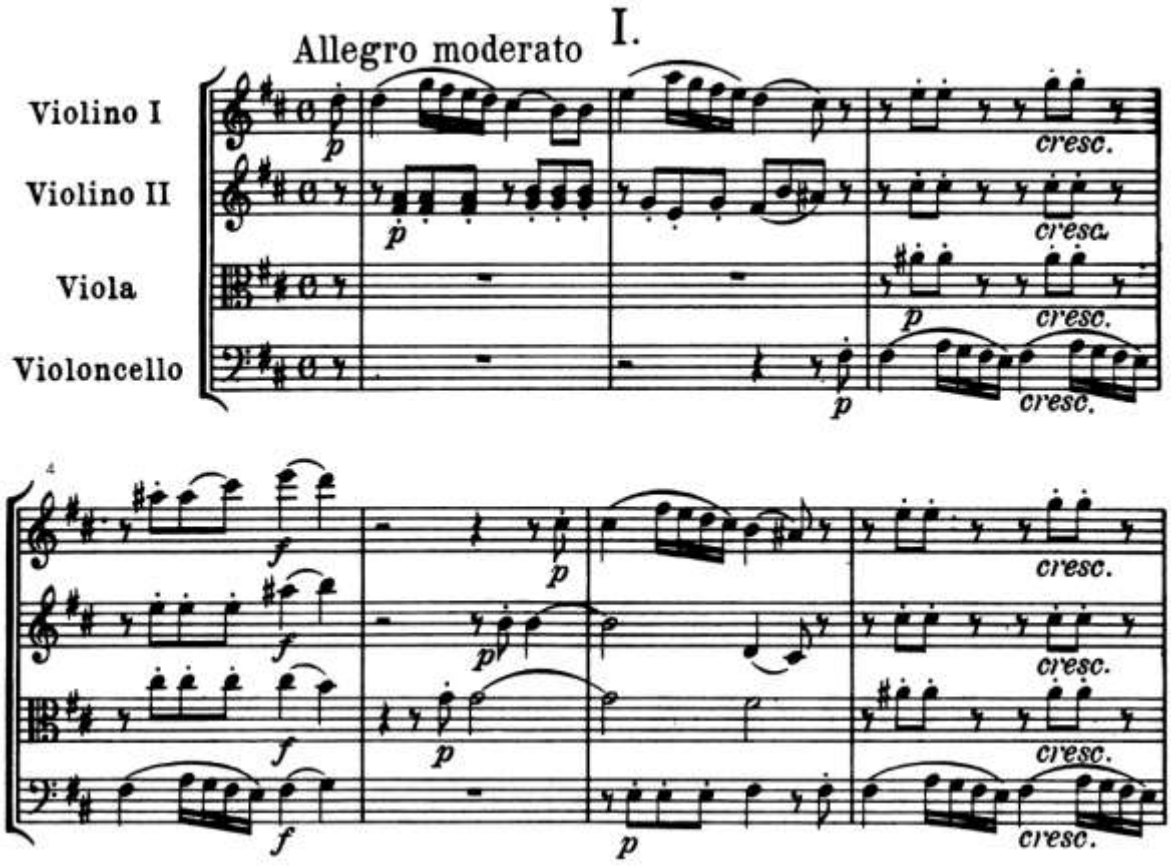
Exemple 12 : début de la troisième section de l'interlude, mes. 685-690

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Annexe n°10

Haydn, *Quatuor à corde* op. 33 n°1

Cet « acte de naissance du contrepoint classique », Charles Rosen l'observe tout particulièrement dans les premières mesures de ce premier quatuor de l'opus 33, dans la façon dont le premier violon, voix d'accompagnement à la mesure trois, redevient insensiblement la voix principale à la mesure suivante, au détriment du violoncelle qui avait entretemps fait son entrée comme partie mélodique. Notamment grâce au travail sur le motif, « les rapports entre voix principale et accompagnement s'y transforment littéralement sous nos yeux[977]. »



Exemple 1 : J. Haydn, *Quatuor à corde* op. 33 n°1, mesures 1-7

[977] ROSEN C., *Le style classique*, *op. cit.*, p. 146.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Annexe n°11

Kant, Tables

Table des Jugements	Table des Catégories	Table des Principes
1 - Quantité	**1 – De la quantité**	**1 – Axiomes de l'intuition**
Universels	*Unité*	–
Particuliers	*Pluralité*	–
Singuliers	*Totalité*	–
2 – Qualité	**2 – De la qualité**	**2 – Anticipations de la perception**
Affirmatifs	*Réalité*	–
Négatifs	*Négation*	–
Infinis	*Limitation*	–
		Certitudes intuitives (principes mathématiques)
3 – Relation	**3 – De la relation**	**3 – Analogies de l'expérience :** Tous les phénomènes sont, quant à leur existence, soumis *a priori* à des règles déterminant les rapports qu'ils entretiennent dans un temps (1ère éd.)
Catégoriques	*Inhérence/Subsistance*	*Principe de la permanence de la substance*
Hypothétiques	*Causalité/Dépendance*	*Principe de la succession chronologique*
Disjonctifs	*Communauté*	*Principe de la simultanéité*
4 – Modalité	**4 – De la modalité**	**4 – Postulats de la pensée empirique en général**
Problématiques	*Possibilité/Impossibilité*	–
Assertoriques	*Existence/Non-existence*	–
Apodictiques	*Nécessité/Contingence*	–
		Certitudes discursives (principes dynamiques)

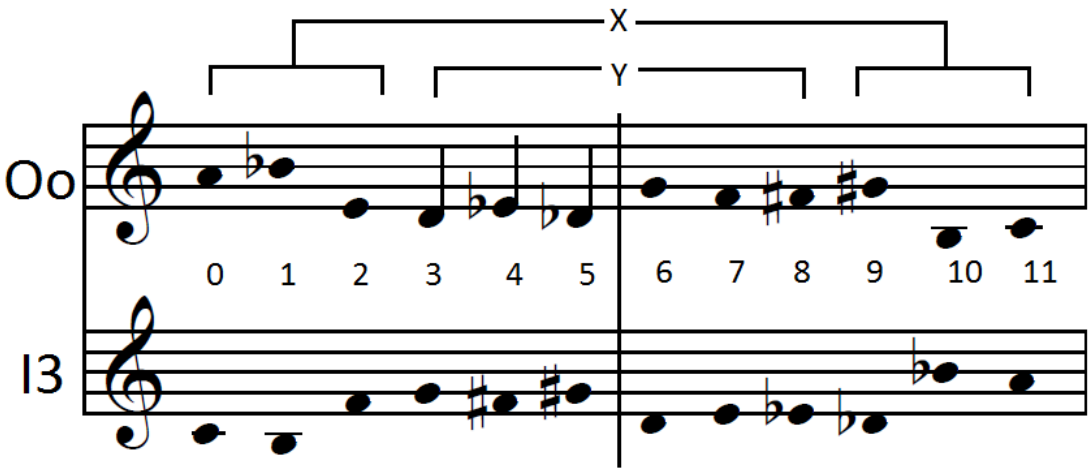
Idées de la Raison
Psychologique
Cosmologique
Théologique

Document 1 : Tables kantiennes, établie à partir de la *Critique de la raison pure*

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Annexe n°12

Moïse et Aaron

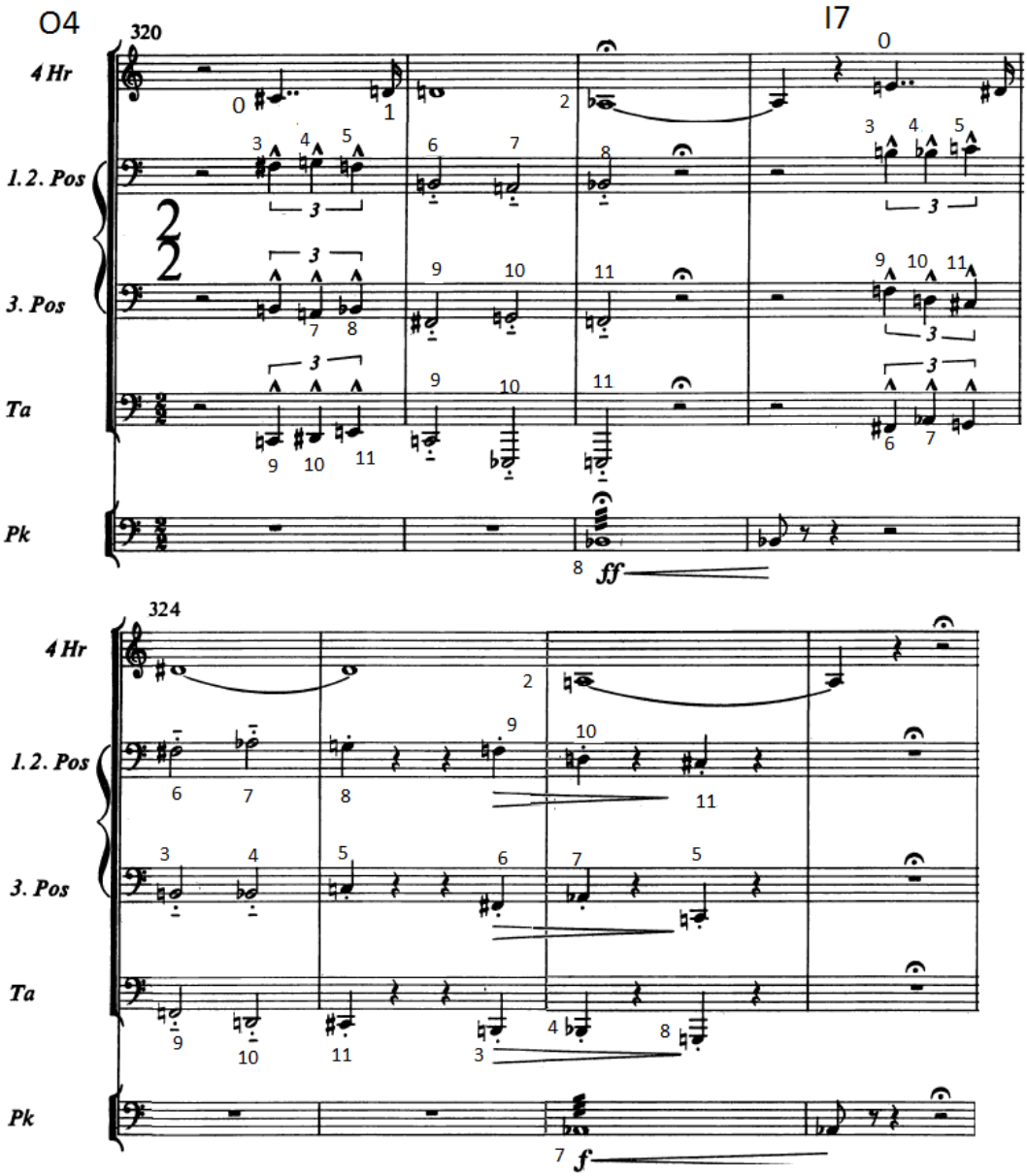


Document 1 : Série de *Moïse et Aaron* et répartitions préférentiels

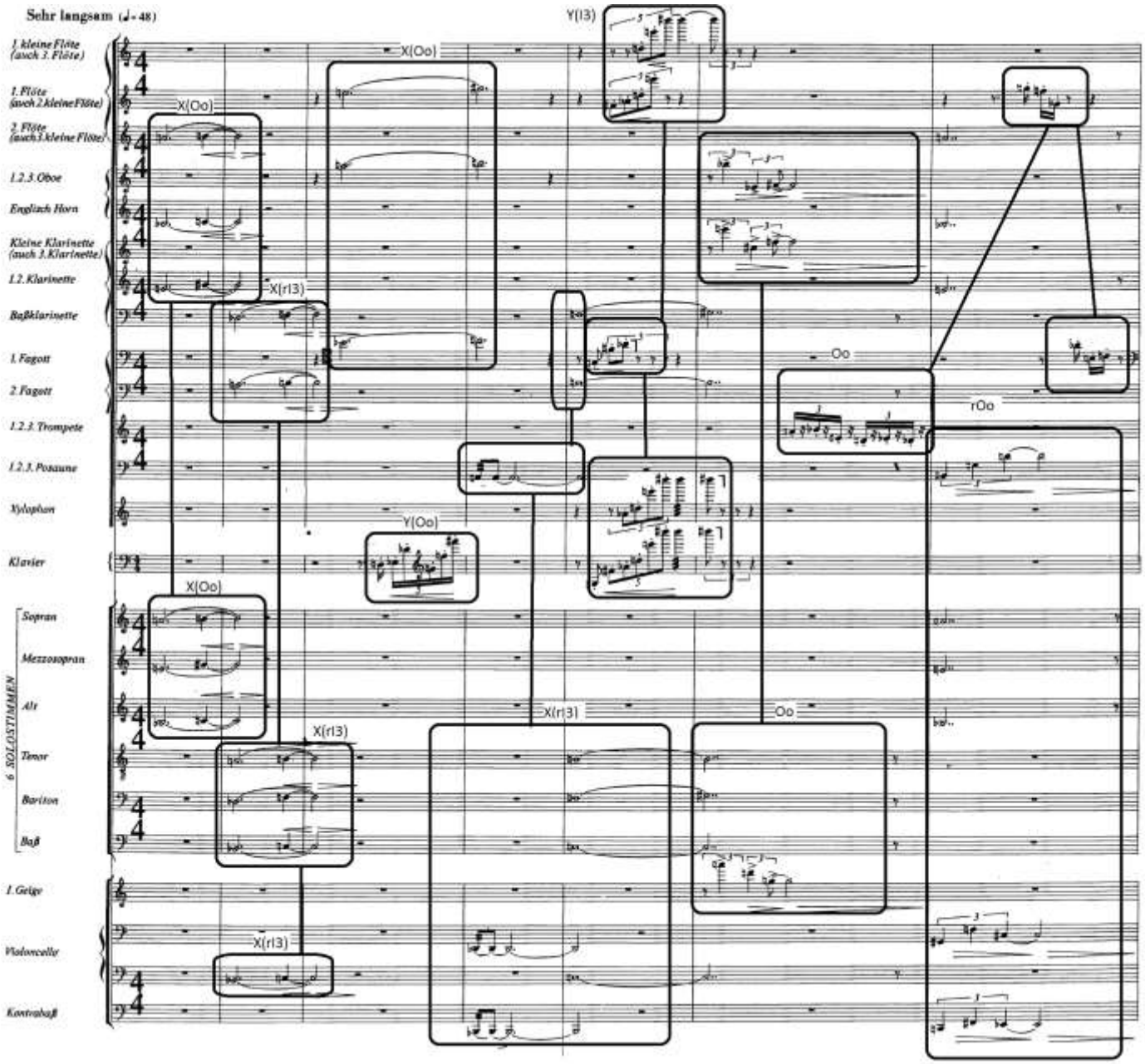
La construction sérielle de l'opéra *Moïse et Aaron* repose tout particulièrement sur un rapport de combinatorialité entre la forme originale de la série (Oo) et l'inversion de sa transposition à la tierce mineure (I3) : les sons du premier hexacorde de l'une sont exactement ceux du second hexacorde de l'autre. Plus précisément encore, on remarque qu'entre deux hexacordes opposés diagonalement, les trois pairs de sons qui les composent sont simplement échangées. De la sorte, ces deux formes de la série s'accompagnent l'une et l'autre sans que des sons ne soient répétés trop tôt. D'autre part, nous indiquons au-dessus des deux portées une forme récurrente du découpage de la série dans l'opéra. Plutôt qu'un déroulement linéaire des sons, Schoenberg procède fréquemment pour la construction de ses objets de telle façon que la série se trouve répartie selon les deux groupes hexacordaux X et Y qui exploitent particulièrement son caractère symétrique. Bien entendu, ils peuvent être employés sur toutes les formes sérielles possibles : originale et inversée, rétrograde et transposée ou non.

12.1 : Deux séquences dramatiquement antagonistes

Dans le premier exemple, Schoenberg utilise simplement les deux formes complémentaires l'une après l'autre, tout l'ensemble étant transposé à la tierce majeure. On note mesure 326 un échange entre le troisième trombone et le tuba, très certainement pour éviter l'intervalle de quinte juste. Toujours fondé sur le rapport des deux formes combinatoires, l'exemple suivant illustre l'utilisation préférentielle des groupes X et Y, aussi bien sur Oo, I3, que leur rétrogradation rOo et rI3.

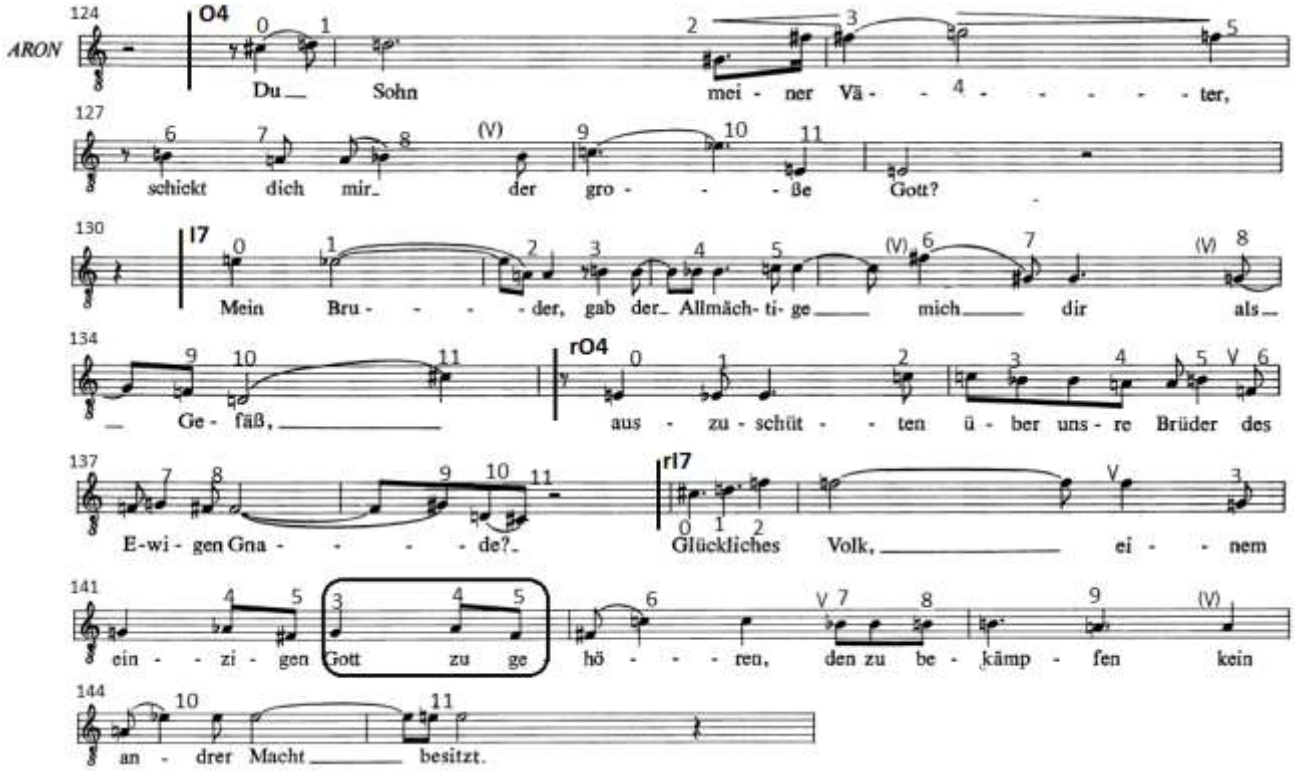


Exemple 1 : Acte II, scène 3, mes. 320-327

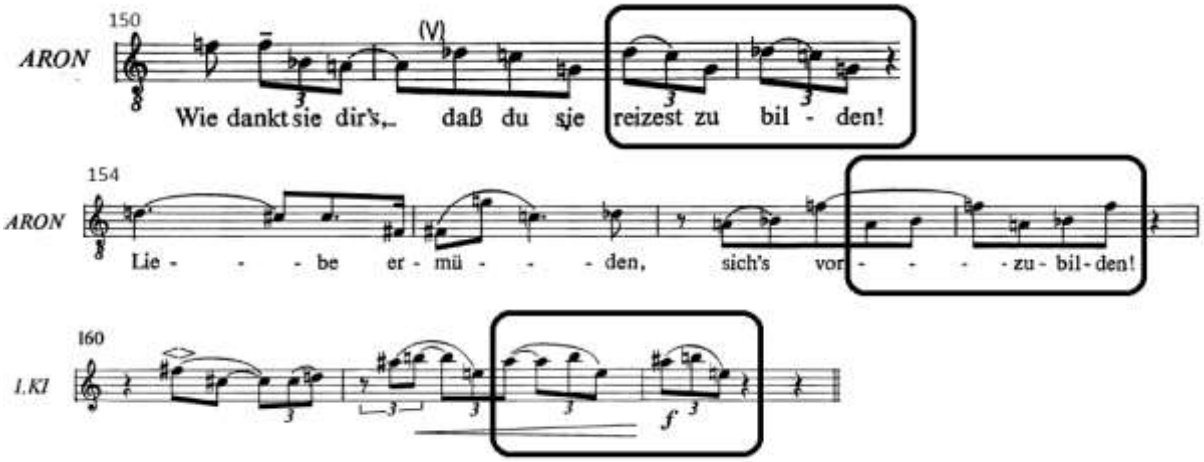


Exemple 2 : Acte I, introduction, mes. 1-7

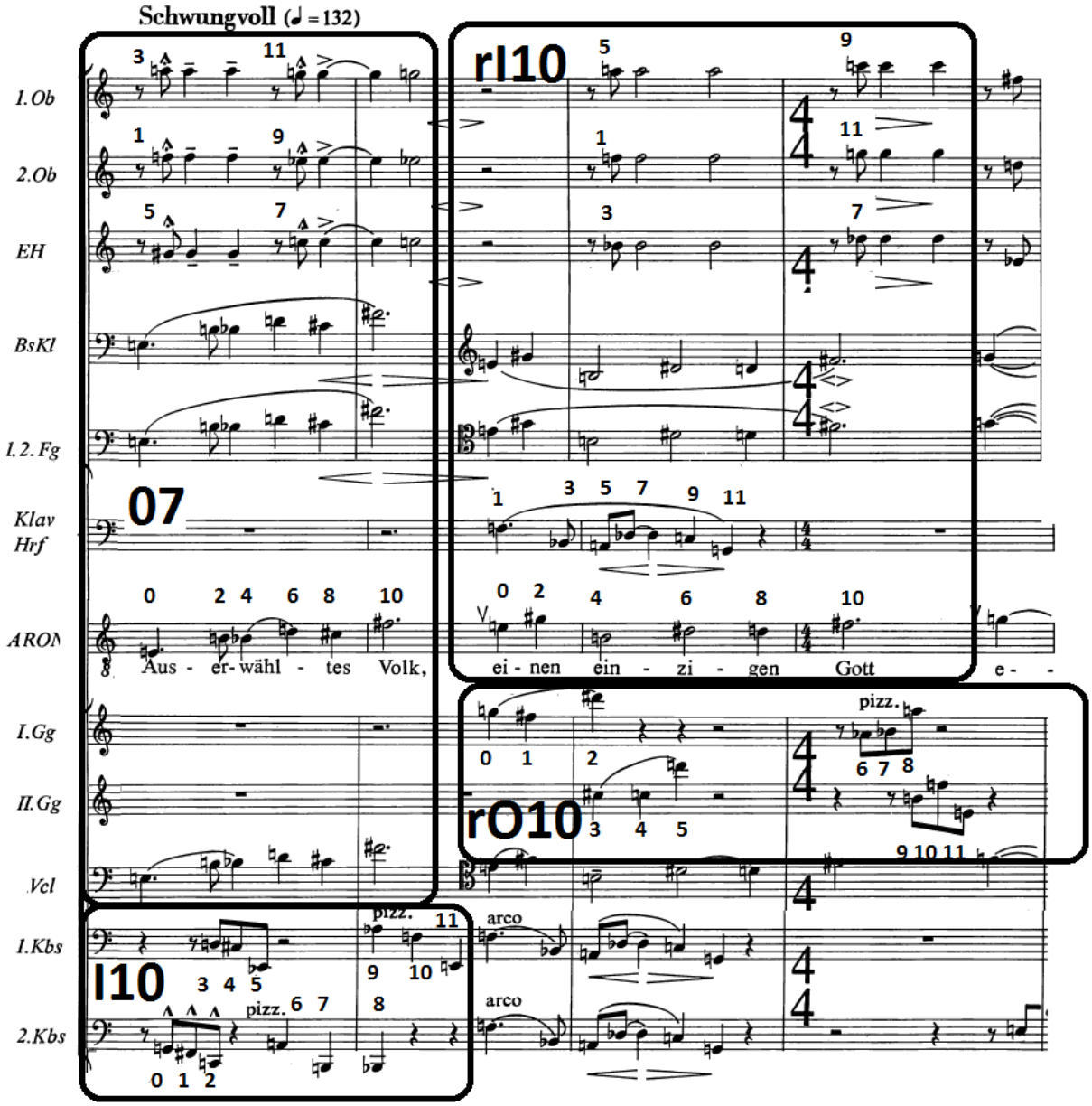
12.2 : Constructions sérielles de thèmes chantés dans la scène 2



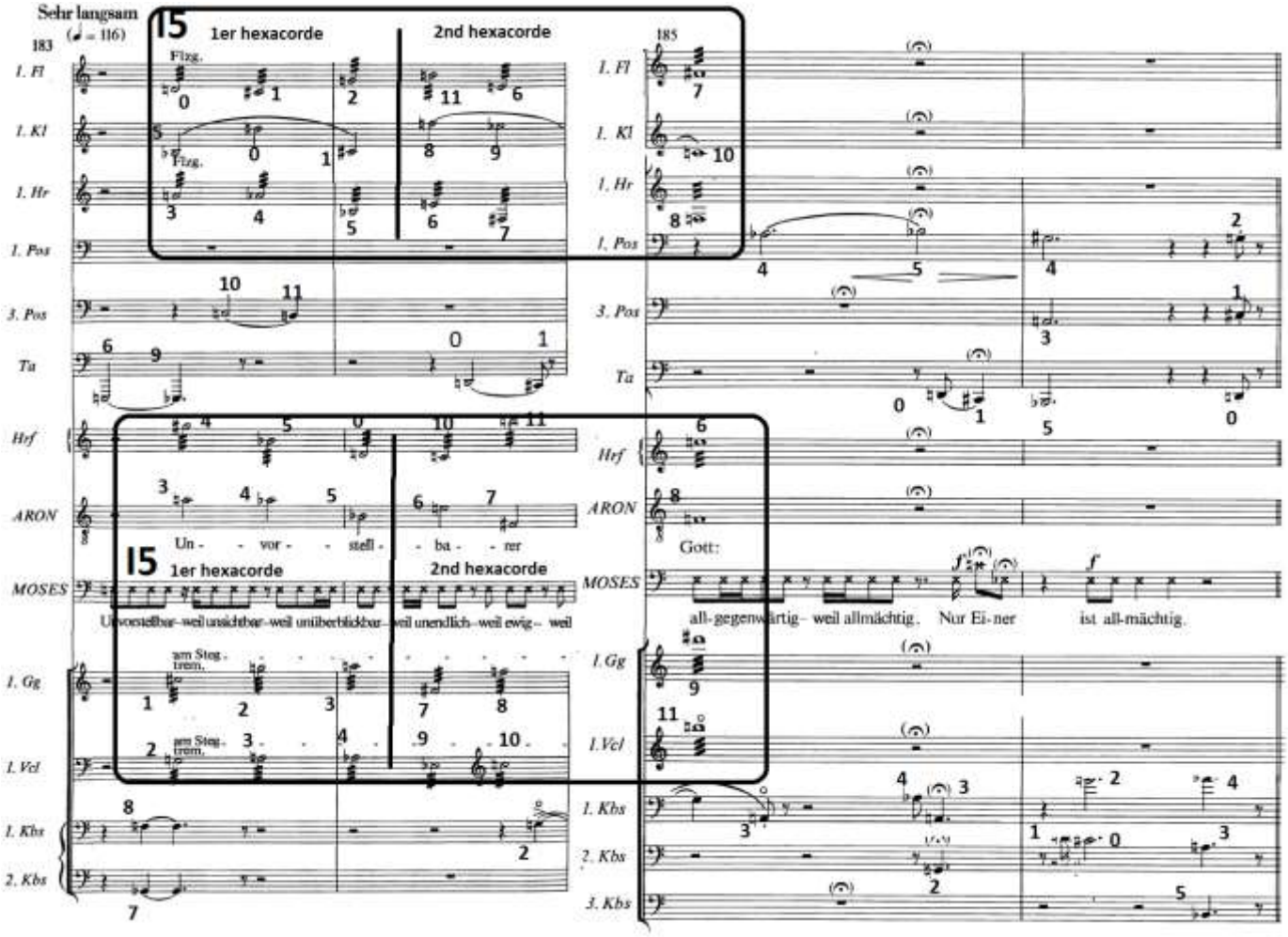
Exemple 3 : Aaron, Acte I, scène 2, extrait des mes. 124-145



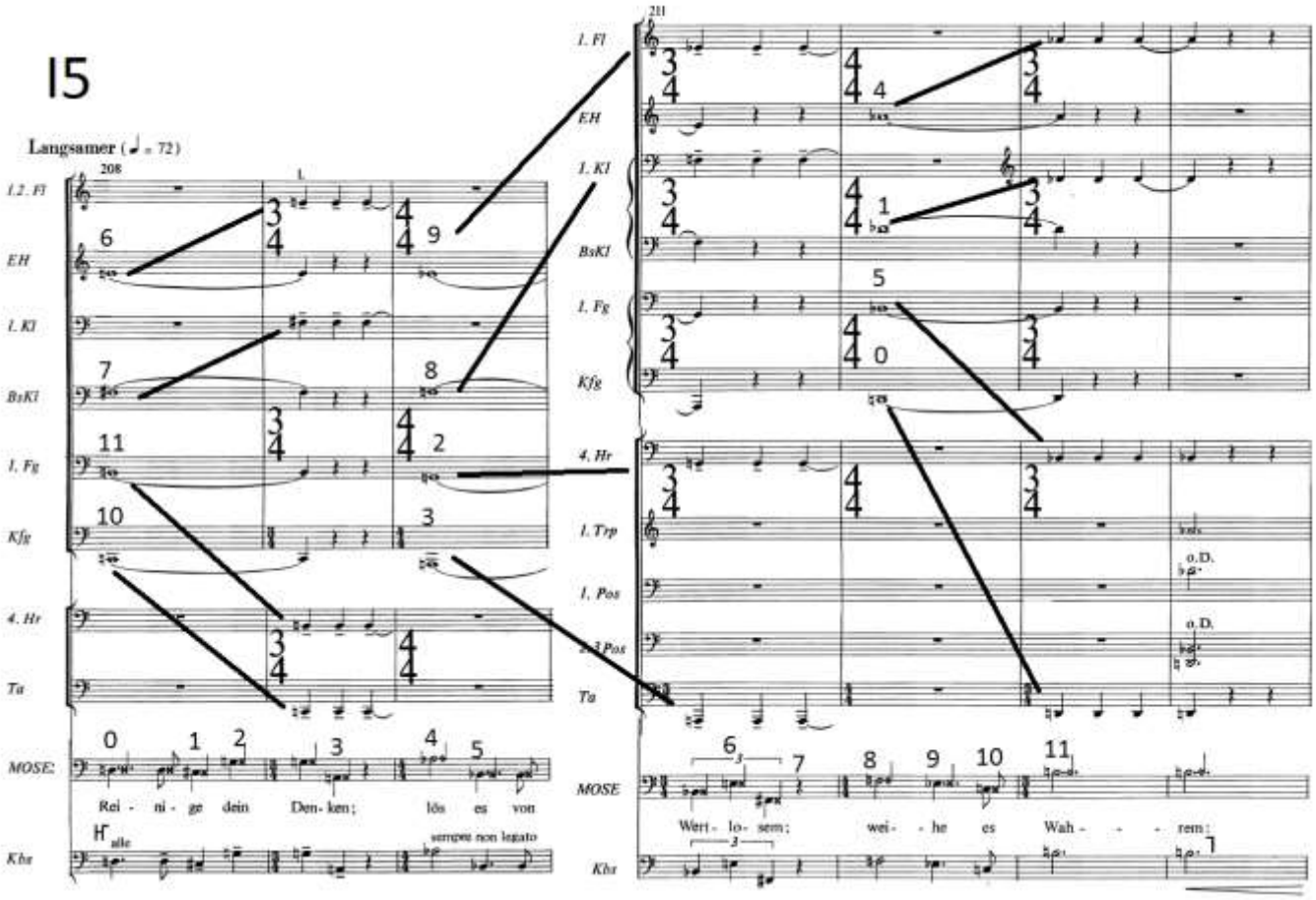
Exemple 4 : quelques cas de transgression de la loi de non répétition des sons



Exemple 5 : première phrase du thème lyrique d'Aaron, mes. 163-166



Exemple 6 : mes. 183-186



Exemple 7 : Phrase chantée de Moïse, mesures 208-214

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

ADORNO Theodor W. et BENJAMIN Walter, *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, 2006.

ADORNO Theodor W., *Beethoven, Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

ADORNO Theodor W., *L'actualité de la philosophie et autres essai*, Paris, Rue d'Ulm, 2008.

ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

ADORNO Theodor W., *Prismes*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.

BENJAMIN Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », dans : *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

BALZAC Honoré de, *Séraphita*, Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, « La Comédie humaine » Vol. XI, 1980.

BERG Alban, *Écrits*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1985.

DEHMEL R., *Schöne wilde Welt*, Berlin, S. Ficher, 1913.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'art*, Textes choisis et traduits par Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996.

HANSLICK Edouard, *Du beau dans la musique*, Paris, Actualité Freudienne, 2007.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La raison dans l'histoire*, Paris, Pocket, 2012.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibl. de la pléiade, 1967.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduction par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006.

KANT Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

KANT Emmanuel, *Les progrès de la métaphysique en Allemagne depuis Leibniz et Wolf*, Paris, Vrin, 1968.

KANT Emmanuel, *Logique*, Paris, Vrin, 2007.

KANT Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, Paris, Vrin, 2016.

KANT Emmanuel, *Réponse à Eberhard*, Paris, Vrin, 1973.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989.

LACHENMANN Helmut, *Écrits et entretiens*, Genève, Contrechamps, 2009.

LACHENMANN H., « Composer dans l'ombre de Darmstadt », *Circuit : musiques contemporaines*, Vol. 15, n°3, 2005, p. 53-66.

LUKÁCS Georges, *Correspondance de jeunesse : 1908-1917*, Paris, François Maspero, 1981.

LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2009.

LUKÁCS Georg, *Philosophie de l'art (1912-1914)*, Paris, Klincksieck, 1981.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibl. de la pléiade, 1945.

NONO Luigi et CACCIARI Massimo : BERTAGGIA Michele, « Prometeo-Conversation», dans : Document de communication du Festival d'Automne à Paris, 1987, Contrechamps, p. 132-146.

PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Jérôme Million, 1999.

SCHENKER Heinrich, *L'écriture libre*, Liège, Madraga, 1993.

SCHOENBERG – BUSONI, SCHOENBERG – KANDINSKY, *Correspondances, textes*, Genève, Contrechamps, 1995.

SCHOENBERG Arnold, *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983.

SCHOENBERG Arnold, *Journal de Berlin*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990.

SCHOENBERG Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.

SCHOENBERG Arnold, *Stile und Gedanke. Aufsätze zur Musik [1909-1950]*, Frankfurt, S. Ficher, 1976.

SCHOENBERG Arnold, *Style and Idea*, New-York, Philosophical Library, 1950.

SCHÖNBERG Arnold, *Texte*, Viennes, Universal Edition, 1926.

SCHOENBERG Arnold, *The Musical Idea and the Logic, Technic and Art of Its Presentation*, *edited by Patricia Carpenter and Severine Neff*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

SCHOENBERG Arnold, *Traité d'harmonie*, Marseille, Media Musique, 2008.

SCHOENBERG Arnold, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, *edited by Severine Neff*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2009.

SCHOPENHAUER Arthur, *Parerga et Paralipomena*, Paris, Coda, 2010.

STRINDBERG August, *Inferno*, Paris, Gallimard, 1996.

STRINDBERG August, *Légendes*, Paris, Édition Mercure de France, 1967.

SWEDENBORG Emanuel, *Aracan Caelestia*, Paris, La Différence, 1985.

SWEDENBORG Emanuel, *Du commerce de l'âme et du corps*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1848.

SWEDENBORG Emanuel, *Le Livre des rêves*, Paris, Berg International, 2014.

WACKENRODER Wilhelm Heinrich et TIECK Ludwig, *Épanchements d'un moine ami des arts*, suivi de *Fantaisies sur l'art*, édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris, Librairie José Corti, 2009.

WEBERN Anton, *Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*, Genève, Contrechamps, 2008.

CORPUS SECONDAIRE ET LITTÉRATURE CRITIQUE

Schoenberg et l'École de Vienne

Monographies et ouvrages complets

AUNER Joseph (ed.), *A Schoenberg Reader: documents of a Life*, New-Heaven, Yale University Press, 2003.

BAILEY Walter, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Ann Arbor, UMI Research Press, Studies in musicology Vol. 74, 1984.

BARILIER Étienne, *Alban Berg : essai d'interprétation*, Paris, l'Âge d'homme, 1978.

CAULLIER Joëlle (dir.), *"C'est ainsi que l'on crée…" : À propos de* La Main heureuse *d'Arnold Schoenberg*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

CHRISTENSEN Jean Marie, *Arnold Schoenberg's Oratorio*, Die Jakobsleiter, Thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, 1979.

COHEN-LEVINAS Danielle (dir.), *Le siècle Schoenberg*, Paris, Hermann, 2010.

DAHLHAUS Carl, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997.

GALLIARI Alain, *Anton von Webern*, Paris, Fayard, 2007.

HAIMO Ethan, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-tone Method, 1914-1928*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

HAUER Christian, *Traité informel d'herméneutique musicale. Comment Schoenberg est devenu Schoenberg*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2016.

LEIBOWITZ René, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'Arche, 1949.

NICOLAS François, *La singularité Schoenberg*, Paris, L'Harmattan, 1997.

POIRIER Alain, *Les* Cinq Pièces pour orchestre *op. 16 d'Arnold Schoenberg*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2016.

ROSEN Charles, *Schoenberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

SHAW Jennifer, AUNER Joseph (éds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg*, New-York, Cambridge University Press, 2010.

STUCKENSCHMIDT Hanz-Heinz, *Arnold Schoenberg*, suivi de POIRIER Alain, *Étude de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1993.

Chapitres d'ouvrages et articles

AUNER Josef, « *Schoenberg's Aesthetic Transformations and the Evolution of Form in* Die Glückliche Hand », dans : *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 12/2, 1989, p. 103-128.

AUNER Josef, « *In Schoenberg's Workshop, Aggregates and Referential Collections in* Die Glückliche hand », *Music Theory Spectrum* 18/1, 1996, p. 77-105.

AUNER Joseph, « *"WARUM BIST DU SO KURZ ?"*, *Schoenberg's Three Pieces for Chamber Orchestra (1910) and the Problem of Brievity* », dans : ANDERSEN Mogens (ed.), *Festskrift Jan Maegaard, 14. 4. 1996*, Kopenhagen, Engstrøm \& Sødring, 1996, p. 43-63.

AUNER Josef, *« "Heart and Brain in Music", The genesis of Schoenberg's* Die Glückliche Hand », dans : BRAND J. et HAILEY C. (eds.), *Constructive dissonance, Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, Londres, University of California Press, 1997, p. 112-130.

CARPENTER Patricia, « *Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant* », dans : STRAINCHAMPS Edmond, MANIATES Maria Rika, *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New-York, W. W. Norton and Company, 1984, p. 394-427.

CHRISTENSEN Jean, « *The Spiritual and the Material in Schoenberg's Thinking* », dans : *Music & Letters,* Vol. 65, n°4, octobre 1984, Oxford University Press, p. 337-344.

COVACH John, « *The Quest of the Absolute: Schoenberg, Hauer, and the Twelve-Tone Idea* », *Black Sacred Music*, Vol. 8, No. 1, 1994, p. 157-177.

CROSS Charlotte, « *Three Levels of "Idea" in Schoenberg's Thought and Writings* », dans : *Current Musicology* n°30, 1980, Columbia University Librairies, p. 24-36.

CROSS Charlotte, « *Schoenberg's* Gedanke *Manuscripts: Part of the Theoretical Explanation of Composition with Twelve Tones ?* », dans : *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 10 n°3, novembre 2005, Amsterdam University Press, p. 238-246.

CROSS Charlotte, « *Two undated manuscripts from Schoenberg's* "Gedanke" *Project* », dans : *Theory and Practice*, Vol. 32, 2007, Music Theory Society of New-York, p. 153-201

HAIMO Ethan, « *Developping Variation and Schoenberg's Serial Music* », dans : *Music Analysis*, vol. 16, n°3, octobre 1997, p. 349-365.

HOLTMEIER L., « Arnold Schoenberg : généalogie d'une théorie musicale », DUCREUX E., « Arnold Schoenberg : méthode de composition », dans : DONIN N. et FENEYROU L. (éds.), *Théories de la composition musicale au xxe siècle*, Lyon, Symétrie, p. 23-66 et p. 165-212.

LEWIN David, « *Moses and Aron: Some General Remarks, and analytic notes for act I, scene 1* », dans : BORETZ Benjamin et CONE Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 61-77.

KREBS Harald, « *The "Color Crescendo" from* Die Glückliche Hand*: A Comparison of Sketch and Final Version* », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Juin 1989, Vol. XII, p. 61-67.

NEFF Severine, « *Shoenberg, Shenker, and Goethe: Visions of the Organic Artwork* », dans : EYBL Martin, FINK-MENNEL Evelyn (eds.), *Schenker-Traditionen: Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, Vienne, Böhlau Verlag, 2006, p. 29-50.

SHAW Jennifer, « *Rethinking Schoenberg's composition of "*Die Jakobsleiter*"* », *Theory and practice* Vol. 18, 1993, Music Theory Society of New-York, p. 87-108.

SHAW Jennifer, « *New Performance Sources and Old Modernist Productions :* Die Jakobsleiter *in the Age of Mechanical Reproduction* », *The Journal of Musicology*, Vol. XIX n°3, summer 2002, p. 434-460.

WHITE Pamela C., « *The Genesis of Moses and Aron* », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 6, n°1, juin 1982, p. 8-55.

WHITE Pamela C., « *Schoenberg and Schopenhauer* », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 8, n°1, juin 1984, p. 39-57.

ZILLIG Winfried, « *Notes on Arnold Schoenberg's Unfinished Oratorio* "Die Jakobsleiter" », *in* GLOCK W. (ed.), *The Score* n°25, Juin 1959, p. 7-16.

Autres études

Monographies et ouvrages complets

ACCAOUI (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, Paris, Actes Sud, 2011.

ALBÉRA Philippe (dir.), *Contrechamps* n°2, avril 1984, L'Age d'Homme.

ANDREATTA Moreno, BARDEZ Jean-Michel, RAHN John, *Autour de la Set Theroy*, Paris, Delatour, 2008.

BOISSIÈRE Anne, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno : L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011.

BOULEZ P., *Par volonté et par hasard : Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.

BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013.

CARLSON Harry Gilbert, *Strindberg and the Poetry of Myth*, Londres, University of California Press, 1982

CEDEGREN Mikaëlle, *L'écriture biblique de Strindberg : Étude textuelle des citations bibliques dans* Inferno, Légendes *et* Jacob lutte, Thèse de doctorat : Langues classiques, Université de Stockholm, Stockholm, 2005.

DAHLHAUS Carl, *L'idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 2006.

DECARSIN François, *La modernité en question*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DELBOS Victor, *De Kant aux postkantiens*, Paris, Aubier, 1992.

DROIT Roger-Pol (dir.), *Présences de Schopenhauer*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1989.

DURAND-GASSELIN Jean-Marc, *L'École de Francfort*, Paris, Gallimard, 2012.

FRANGNE Pierre-Henry, *La négation à l'œuvre : La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

HENRY Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire,* Paris, Seuil, 1978.

LELEU Jean-Louis, « L'"Idée musicale" comme objet de la théorie (une réflexion sur les écrits de Schönberg) », dans : *La construction de l'idée musicale* : *Essais sur Webern, Debussy, Boulez* Genève, Contrechamps, 2015.

LONGUENESSE Béatrice, *Kant et le pouvoir de juger*, PUF, Paris, 1993.

POIRIER Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995.

RIGAUDIÈRE Marc, *La théorie musical germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*, Paris, Société française de musicologie, 2009.

ROCHLITZ Rainer, *Le jeune Lukács : 1911-1916, théorie de la forme et philosophie de l'histoire*, Paris, Payot, 1983.

ROSEN Charles, *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978.

ROSEN Charles, *Les sonates pour piano de Beethoven,* Paris, Gallimard, 2007.

SAGNOL Marc, *Tragique et tristesse*, Paris, Cerf, 2003.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

SZONDI Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1991.

TAMINIAUX Jacques, *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Jérôme Million, 1995.

THIBODEAU Martin, *Hegel et la tragédie grecque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

TILLIETTE Xavier, *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris, Vrin, 1995.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

VIGNAL Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

Chapitres d'ouvrages et articles

ALAIN Vincent, « *Gewißheit* et *Faßlichkeit* de Leibniz à Mendelssohn », *Revue germanique internationale*, [En ligne] Septembre 2009. http:// rgi.revues.org/354 (01/01/2018).

BEAUFRET Jean, « Kant et la notion de *Darstellung* », dans : *Dialogue avec Heidegger*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

BÉGOT Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », [En ligne] Mars 2010. http://asterion.revues.org/1573 (01/01/2018).

BERNER Christian, « Le "climat kantien" de l'herméneutique », dans : BERNER Christian et CAPEILLERES Fabien (éds), *Kant et les kantismes dans la philosophie contemporaine 1804-2004*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 259-276.

BERNER Christian, « Comprendre et communiquer Kant à l'horizon du paradigme herméneutique », dans : LAKS André et NESCHKE Ada (éds.), *La Naissance du*

paradigme herméneutique : de Kant et Schleiermacher à Dilthey, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 27-41.

BOISSIÈRE Anne, « Musique et roman : Adorno interprète de Lukács », dans : *Kaïros* n°21, 2003, Presses Universitaires du Mirail, p. 111-135.

VERTES Agnès et BOTOND Agnès, « Lettres de G. Lukács à Leo Popper (1909-1911), dans : *L'Homme et la société*, n°43-44, 1977, p. 30-43.

Kerdiles, Dimitri. Vers une pensée critique de la relation : Arnold Schoenberg et l'idée musicale - 2018

Index

A

Adler, Oskar, 144
Adorno, Theodor W., 12, 13, 14, 15, 19, 68, 240, 271, 296, 298, 299, 300, 303, 306, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 425, 429, 431
Aristote, 138
Auner, Josef, 23, 55, 61, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 88, 94, 427, 428

B

Bach, David Joseph, 144
Bach, Johann Sebastian, 17, 42, 62, 131, 144, 212, 235, 272, 314, 328
Balzac, Honoré de, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 106, 109, 110, 111, 119, 122, 124, 137, 153, 178, 220, 248, 425
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 180, 208, 333
Beaufret, Jean, 315, 430
Beethoven, Ludwig van, 17, 37, 62, 63, 131, 189, 210, 212, 360, 425, 430
Bellini, Vincenzo, 189
Benjamin, Walter, 13, 184, 185, 339, 356, 358, 359, 425, 430
Berg, Alban, 74, 83, 92, 94, 95, 97, 98, 354, 425, 426, 427
Bergson, Henri, 138
Berlioz, Hector, 120
Berner, Christian, 314, 430
Bloch, Ernst, 6
Boèce, 237
Boissière, Anne, 360, 429, 431
Boulez, Pierre, 76, 429, 430
Brahms, Johannes, 62, 63, 212, 213, 227, 247, 272, 325, 327, 328
Bruckner, Anton, 62
Busoni, Ferruccio, 47, 55, 59, 60, 73, 79, 131, 134, 140, 145, 170, 208, 214, 234, 329, 426

C

Carrache, Annibale, 338
Cervantes, Miguel de, 351
Chopin, Frédéric, 235
Christensen, Jean Marie, 23, 113, 119, 126, 289, 290, 427
Copernic, Nicolas, 194
Creuzer, Georg Friedrich, 337
Cross, Charlotte, 21, 23, 40, 41, 42, 353, 428

D

Dahlhaus, Carl, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 53, 62, 64, 143, 162, 163, 171, 211, 226, 232, 271, 291, 357, 427, 429
Dante, Alighieri, 345, 351
Debussy, Claude, 38, 120, 213, 337, 430
Dehmel, Richard, 55, 67, 91, 92, 94, 96, 98, 99, 102, 115, 143, 399, 425
Delacroix, Eugène, 92
Diderot, Denis, 179

F

Ferneyhough, Brian, 235
Fichte, Johann Gottlieb, 185, 186, 188, 338
Forkel, Johann Nikolaus, 16, 225, 226
Frangne, Pierre-Henry, 143, 188, 430

G

George, Stephan, 6
Giraud, Albert, 75
Goethe, Johann Wolfgang von, 333, 334, 336, 337, 345, 351, 425
Grisey, Gérard, 233

H

Hanslick, Edouard, 16, 162, 195, 425
Hartleben, Otto Erich, 75
Hauer, Christian, 23, 24, 67, 155, 194, 195, 300, 340, 427, 428
Hauer, Joseph Matthias, 23, 24, 67, 155, 194, 195, 300, 340, 427, 428
Haydn, Joseph, 225, 413, 430
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 143, 147, 148, 161, 184, 186, 188, 425, 430
Herder, Johannes Gottfried von, 179, 225
Hertska, Emil, 83
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 162
Hölderlin, Friedrich, 186, 345, 425
Hume, David, 192, 193

J

Jasper, Karl, 6
Jésus Christ, 95, 137, 347, 348, 349

K

Kandinsky, Vassily, 47, 55, 64, 75, 78, 83, 112, 313, 426
Kant, Emmanuel, 8, 137, 138, 139, 145, 146, 148, 149, 150, 155, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 260, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 279, 280, 282, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 302, 303, 304, 305, 309, 310, 314, 315, 318, 319,

320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 339, 341, 350, 355, 415, 425, 429, 430
Kraus, Karl, 92, 143

L

Lachenmann, Helmut, 360, 361, 426
Lacoue-Labarthe, Philippe, 179, 180, 182, 183, 186, 226, 430
Lang, Fritz, 83
Lask, Emil, 6
Lessing, Gotthold Ephraim, 180
Lewin, David, 305, 428
Ligeti, György, 233
Liszt, Franz, 61, 137
Lukács, Georg, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 38, 345, 346, 358, 426, 430, 431

M

Maeterlinck, Maurice, 64, 65, 117, 143
Mallarmé, Stépane, 188, 258, 337, 426
Mendelssohn, Moses, 325, 326, 430
Mozart, Wolfgang Amadeus, 189, 212, 225
Murnau, Friedrich Wilhelm, 83

N

Nancy, Jean-Luc, 179, 180, 182, 183, 186, 226, 430
Newlin, Dika, 22
Newton, Isaac, 157
Nietzsche, Friedrich, 137, 138, 143
Nono, Luigi, 360
Novalis, 185, 334, 339

P

Pappenheim, Marie, 99
Pfitzner, Hans, 143
Platon, 3, 5, 137, 138, 147, 148, 150, 151, 158, 277, 309, 426
Poirier, Alain, 36, 55, 64, 75, 88, 427, 430
Poussin, Nicolas, 338

R

Rameau, Jean-Philippe, 225
Ricœur, Paul, 24, 314
Riemann, Hugo, 16
Rilke, Rainer Maria, 143
Rosen, Charles, 37, 210, 225, 413, 427, 430
Rousseau, Jean-Jacques, 225

S

Schaeffer, Jean-Marie, 332, 333, 334, 425, 430
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 161, 185, 186, 188, 333, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 355, 426
Schenker, Heinrich, 211, 243, 281, 291, 426
Schiller, Friedrich von, 333
Schlegel, Friedrich, 179, 185, 226, 334
Schoenberg, Arnold, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 148, 153, 154, 155, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 283, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 334, 336, 337, 338, 340, 344, 345, 347, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 401, 417, 418, 426, 427, 428, 429, 430
Schopenhauer, Arthur, 137, 138, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 178, 180, 186, 187, 188, 189, 214, 235, 245, 255, 256, 258, 319, 338, 339, 359, 426, 429, 430
Schwarzwald, Eugénie, 47, 144
Shakespeare, William, 137, 161, 345, 351
Shaw Jennifer, 61, 75, 106, 113, 114, 121, 427, 429
Simmel, Georg, 6
Sophocle, 254
Spinoza, Baruch, 139
Stein, Leonard, 23
Stockhausen, Karlheinz, 233
Strauss, Richard, 58, 60, 98, 143, 329
Strindberg, August, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 102, 103, 106, 109, 124, 137, 144, 178, 335, 426, 429
Swedenborg, Emanuel, 92, 94, 95, 96, 99, 102, 109, 116, 118, 124, 137, 175, 248, 256, 335, 426
Szondi, Peter, 345, 430

T

Tieck, Ludwig, 162, 163, 226, 427
Todorov, Tzvetan, 334, 335, 336, 430

V

Valéry, Paul, 20

W

Wackenroder, Heinrich, 162, 195, 226, 427
Wagner, Richard, 38, 60, 62, 113, 115, 143, 144, 162, 212, 227
Weber, Max, 6, 8
Webern, Anton, 51, 63, 73, 92, 94, 97, 98, 138, 213, 427, 430
Wieland, Christoph Martin, 180
Winckelmann, Johann Joachim, 344
Wittgenstein, Ludwig, 26
Wolf, Christian, 196, 208, 425

Z

Zehme, Albertine, 75, 78, 82
Zemlinsky, Alexander von, 88, 99, 106, 144

Table des matières

Remerciements **1**

Introduction **3**

Partie n°1 Théorisation et représentation : sur les rivages de la musique pure **29**

Chapitre n°1 Penser la relation : l'idée musicale et ses concepts 31

1.1 – L'idée musicale, un « problème d'harmonie » 31

1.2 – Un traité de composition ? 40

a. La naissance du Gedanke project 40

b. La question du *Zusammenhang* 46

1.3 – De la relation au discours – vers l'idée musicale 49

a. Saisissabilité et présentation 49

b. Conception ou présentation : le problème de la réalisation 53

Chapitre n°2 *La Main heureuse* et la crise de l'absolu : de l'expression à la représentation 57

2.1 – Une esthétique de l'absolu 58

2.2 – Dramatisation d'une crise 64

2.3 – Le retournement schoenbergien 69

a. Les premières étapes 70

b. Les dernières étapes 78

2.4 – L'enjeu programmatique de la construction, une démarche de représentation 82

Chapitre n°3 *L'Échelle de Jacob*, une *mise en œuvre* de la résignation 91

3.1 – Strindberg, Balzac et Swedenborg comme programme spirituel 92

3.2 – Deux œuvres inachevées 99

a. Une symphonie 101

b. Un oratorio 106

3.3 – L'harmonie des deux mondes ou la construction de l'organique 123

a. Un modèle compositionnel 124

b. Un modèle théorique 129

c. Un modèle poétique 133

2e Partie D'une négation de la raison à sa critique immanente **137**

Chapitre n°4 Avant l'idée musicale : Arthur Schopenhauer et l'Idée comme reproduction de la volonté 143

4.1 – Penser l'absurdité du monde 145

a. L'illusion de la raison 145

b. Un modèle métaphysique 148
4.2 – Le sauvetage par la contemplation 152
a. Résignation et esthétique 152
b. Le système des disciplines artistiques et la musique 158
4.3 – L'hommage à Mahler, une ébauche théorique – reprise et dépassement du modèle schopenhauerien 166
Chapitre n°5 Un *retour* à Knat : critique et discursivité en musique 175
5.1 – Le désenchantement de l'esthétique 179
a. Retour à la première *Critique* 179
b. Une Révolution copernicienne 190
5.2 – La raison discursive et la question du jugement 196
a. Concept, discursivité, jugement 196
b. Critique et synthèse non tonale 206
3e Partie Métaphysique de la composition musicale 219
Chapitre n°6 Musique pure comme science, science pure de la musique 225
6.1 – La construction des concepts et l'intuition *a priori* 228
6.2 – La relation harmonique 235
a. La musique et sa nature 236
b. Catégorialité du concept harmonique 241
6.3 – Le temps de la relation 247
a. Simultanéité du temps musical 249
b. Un retournement catégorial ? 255
Chapitre n°7 L'idée musicale, la raison et les Idées transcendantales 265
7.1. Le tout et sa totalité 270
a. Polysémie de l'idée musicale 270
b. L'idée musicale comme concept pur de la raison 277
c. Deux idées de l'inconditionné 283
7.2 – Vers une théologie de la relation des sons 289
a. L'hexacorde ou la discipline de l'âme 289
b. La technique dodécaphonique et son « antagonisme » 296
c. La série et le dieu régulateur 302
Chapitre n°8 Présenter l'idée musicale, un acte esthétique 313
8.1 – Les trois moments de l'idée *comme* présentation 318
8.2 – Une poétique de l'allégorie 330

8.3 – L'allégorique ou la présentation de l'âge moderne 340
Conclusion 353
Annexes 363
Annexe n°1 365
Annexe n°2 369
Annexe n°3 373
Annexe n°4 375
Annexe n°5 383
Annexe n°6 391
Annexe n°7 397
Annexe n°8 401
Annexe n°9 403
Annexe n°10 413
Annexe n°11 415
Annexe n°12 417
Bibliographie 425
Table des matières 437

Vers une pensée critique de la relation
Arnold Schoenberg et l'idée musicale

Parmi les écrits du compositeur viennois Arnold Schoenberg, nombreuses sont les occurrences d'un concept d'idée musicale [*musikalische Gedanke*] dont l'emploi polysémique paraît problématique à bien des égards. Celui-ci peut en effet se rapporter à l'œuvre entière aussi bien qu'à une simple partie de sa forme, mais encore n'être qu'un objet possible de la nature dont la forme historique est elle-même contingente. Or, au-delà d'un usage commun issu de la terminologie formaliste du XIXe siècle, l'idée musicale est manifestement portée ici par une démarche réflexive, ni résolument prescriptive ni seulement descriptive, dont la cohérence et la portée peuvent être révélés par une étude compréhensive des quelques manuscrits – rarement explorés et jamais édités en langue française – où se réunissent les observations d'un compositeur soucieux de déterminer les *lois* d'une pensée « purement musicale ».

À l'époque de la Première Guerre Mondiale, toute une décennie durant laquelle se joue pour Schoenberg un retournement à la fois esthétique et idéologique, les bouleversements historico-culturels accompagnent la révélation de la nature problématique d'une relation de sons pour « qui attend mieux de la musique qu'un peu de douceur et de beauté ». Car en effet, si les premières œuvres atonales avaient été vécues comme une libération, comme une *émancipation* vis-à-vis de contraintes imposées de l'extérieur et constituant autant d'entraves à un idéal d'expression, bien vite se fit jour la question de la *com-position*, de sa possibilité logique. En ce sens, si le retrait de la tonalité a pu se justifier comme l'aboutissement d'un processus historique, il s'est révélé *a posteriori* n'être que l'acte inaugural indispensable d'une véritable pensée critique en musique, celle qui entreprend d'accorder l'art des sons aux principes et *limites* de la raison humaine. L'emploi schoenbergien de l'idée musicale révèle alors une pensée universelle de la relation musicale – tonale ou non –, développée selon une stricte analogie avec les formes *discursives* de la connaissance en général. Loin de ne refléter alors qu'un système compositionnel personnel ou la technique spécifique d'une *école*, celle-ci déborde largement du champ musical. Par ce qu'elles impliquent logiquement au sujet de l'unité, de la représentation ou encore du temps, les réponses suggérées par le compositeur manifestent une profonde affinité avec une modernité critique qui interroge le penser au temps de la *crise de l'idéalisme*.

Mots clés : Pensée musicale, Idée, Critique, Atonalité, Concept, Expression, Logique, Présentation

Towards a critical thought of relation
Arnold Schoenberg and the musical idea

Many of the writings of the Viennese composer Arnold Schoenberg deal with an ambivalent concept of musical idea [*musikalische Gedanke*] whose occurrences seem problematic in many ways. It may indeed relate to the entire work as well to a simple part of its form, but it can also be a possible object of nature whose historical form is itself contingent. However, beyond its common use coming from the technical terminology of the nineteenth century, the musical idea is clearly driven here by a decidedly reflexive approach, neither purely prescriptive nor only descriptive, whose scope and consistency can be exposed through a comprehensive study of the few manuscripts – seldom investigated and never published in French – where are gathered the observations of a composer concerned about the laws of a "purely musical" thought.

At the time of the First World War, a decade during which occurs for Schoenberg an aesthetical and ideological reversal, historico-cultural changes accompany the revelation of the problematic nature of a relation of sounds for who "expects better from music than some kind of sweetness and beauty." Indeed, if early atonal works had been experienced as a liberation, an emancipation from external constraints, obstacles to an ideal of expression, promptly emerged the issues of *com-position*, of its logical possibility. In this sense, if the withdrawal of tonality may have been justified as result of a historical process, it has been only the opening act of an authentic critical thought in music, one that undertakes to square the art of sounds to the principles and limits of human reason. Schoenberg's use of the musical ideal then reveals a universal thought of the musical relationship – tonal or not –, developed according to a strict analogy with the discursive forms of conceptual knowledge. But far from reflecting only a personal compositional system or the specific technic of a School, it goes far beyond the musical field. Through what they imply logically about unity, representation, time, the answers suggested by the composer show a deep affinity with a critical modernity, one questioning the thinking at the time of the *crisis of idealism*.

Keywords : Musical thought, Idea, Critic, Atonality, Concept, Expression, Logic, Presentation

Arts : pratiques et poétiques (EA3208)
Place du recteur Henri Le Moal, CS 24307, 35043 Rennes Cedex, France