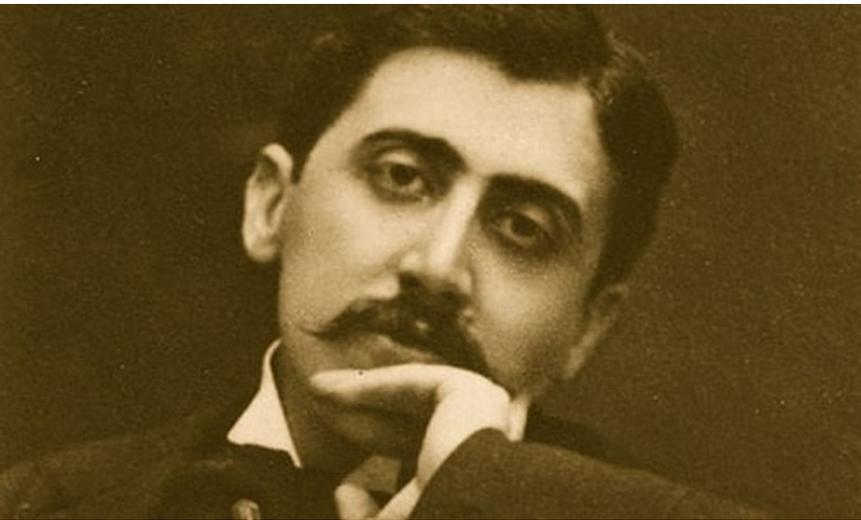


# **Proust, Berg : les consolants**



**Cécile De Hann**

La phrase d'Alban Berg, longue, infinie, se déploie, s'ouvre, s'étire, sans respirer, sans hoqueter, gagnant même en puissance par le nombre croissant de ses développements, prenant de l'ampleur par l'accroissement de ses nuances tout autant que par son essoufflement même, musique en origami, intervalles diffractés dont la tension transfigure le sens, intensité expressive de l'approche permanente du point de rupture, rappelant cette autre, celle de Proust, vouée à la surabondance, l'angoisse de l'incomplétude, de ne pas tout dire, la respiration fragmentée d'une pensée multiple et toujours en mouvements, cette phrase qui s'annonce par un élan, qui semble hésiter mais secrètement prépare un essor immense, kaléidoscopique, les adjectifs fins déposant, après le gonflement de la vague, les ponctuations momentanément définitives qu'un rythme chaloupé laissait présager, une phrase dont l'allongement par ajouts éperdus de propositions est une ardeur en soi, un empilement de lumières vers toujours plus de hauteurs, navires d'amplitude qui reprennent infiniment leur souffle sans presque jamais accoster, ces respirations douloureuses, vitales et désespérées, qui sont des phrases d'asthmatiques.

On sait à quel point l'asthme de Proust a inoculé en lui, dès son enfance, une proximité avec la mort, laquelle a eu nécessairement une influence majeure sur sa conception du monde et donc sur son œuvre. À l'âge de neuf ans, de retour de promenade, il étouffe, la respiration ne revient pas, on le voit mort, son père prend la mesure du mal.

Qu'est-ce qu'une existence où l'air manque ? Où ce qui est l'essence même de la vie humaine, le premier réflexe au monde, est toujours en

péril ? L'épée de Damoclès sur l'élémentaire vitalité forge une nécessité impérative. Autrement dit celle de l'appel d'air, du souffle qui, pour compenser une respiration défaillante mais obtenir une ampleur maximale, doit s'y reprendre à plusieurs fois — doit s'y reprendre, en fait, éternellement.

Déjà en 1900, et de manière de plus en plus radicale durant les vingt-deux années qui le mèneront à l'achèvement de son œuvre comme de sa vie, Proust vit reclus avec un rapport totalement inversé du jour et de la nuit.

Il dort le jour, fait parfois, mi-elfe mi-spectre, quelque apparition nocturne surnaturelle dans une fin de soirée, et se tue à la tâche. Si il dormait la nuit, toute crise, favorisée par la position allongée, le laisserait seul agonisant en l'absence de proches pour le secourir. Ainsi procède-t-il à un renversement total des pôles biologiques : reclus il dépeindra tous les mondes, nocturne il décrira toutes les lumières, mourant toujours sursitaire il racontera inlassablement la vie, hors d'haleine il allongera son verbe.

Ainsi Berg, à qui l'aisance et la morne vie bourgeoise tendent également la perche d'un dilettantisme conventionnel, va-t-il transfigurer son asthme et sa santé incertaine en envolées non plus fantasmées mais audibles, passant de l'essoufflement maladif à la plus savante maîtrise respiratoire en allant, dans toutes ses premières œuvres, jusqu'à n'écrire que pour la voix.

Est-ce décidément après la disparition des pères que se posent les premières vraies pierres des édifices d'écriture, toujours est-il que c'est à la mort du sien, en 1900, que le jeune Alban Berg âgé de dix-neuf ans, compose ses quinze premiers *Lieder*, suivis entre 1907 et 1911 de quatre-vingt-cinq autres. Ses *Sieben Frühe Lieder*, achevés en 1908 sous la

houlette du Maître Schönberg, prenant le romantisme comme matériau, témoignent d'une dissolution de la Forme et apparaissent comme une musique de la perte.

Chez Berg comme chez Proust, le présent n'existe pas — si ce n'est comme substance du passé et du possible. L'un et l'autre écrivent une œuvre de la perte.

Toute écriture met en jeu des couches de temporalité, que ce soit celles de son élaboration, de sa rédaction, de l'accouchement psychologique, du passage au réel, puis des innombrables et insaisissables modes d'appropriation (vitesse de lecture) de ceux qui la reçoivent.

La musique, elle, est Temps. Bien sûr. Mais d'une manière différente et unique en ceci qu'elle est la seule — d'où la puissance suprême de son envahissement — à se faire connaître dans un temps précis imposé, qui n'appartient ni à la décision du récepteur ni même à celle de l'exécutant, sur lequel on n'a pas prise, et qui est à la fois sa propre existence au monde et son mode de réception. L'auditeur est soulevé dès la première seconde par le son (ou le silence) et n'est « relâché » qu'après l'extinction du dernier son ou du dernier silence : c'est-à-dire par l'écoulement du temps. Contrairement au tableau, à la sculpture ou à la bâtisse qui s'offrent au regard d'un bloc et entièrement, ou au livre dont la vitesse de déchiffrement du lecteur sera infiniment variable et inconnaisable, la musique (comparable en cela uniquement à la danse), s'inscrit dans un déroulement temporel non aléatoire et obligatoire. Elle contient et maintient le temps.

Berg en allongeant sa phrase musicale récupère et recrée un temps que sa respiration lui refuse en le morcelant, mais que sa conception même

du destin, du *fatum*, dans une angoisse kirkegaardienne, étend à la conscience impossible et écrasante de son écoulement.

La phrase bergienne, comme celle de Proust, est « totale » : elle poursuit et contient les dimensions psychologique, sociologique et métaphysique. Ces phrases, émanations idéales d'une essence individuelle autant que d'une charnière de l'Histoire (des hommes et du devenir de l'art, en Occident du moins), posent la question éternelle de l'héritage et de sa transmission par des voies (voix) auxquelles un nécessaire renouveau des structures formelles impose une tâche titanesque : la formalisation suprême du rapport au passé, comme « liquidation » des catégories temporelles qui ont conduit à l'exigence de leur réforme.

Berg s'arrache à une nostalgie du passé par nombre d'événements qui l'y obligent : l'exil américain de Schönberg en 1933 sous la pression du nouveau pouvoir en Allemagne, le laisse orphelin. Ce même pouvoir, outre l'angoisse profonde qui s'y rattache, va considérablement diminuer les ressources de Berg dont les œuvres sont et seront moins jouées. L'ombre gigantesque qui s'abat sur l'Europe matérialise aussi ce « point de rupture », ce « point de non retour » déjà amorcé par la guerre de 1914 et dont les conséquences, dont Proust parle abondamment dans la *Recherche* notamment à travers l'affaire Dreyfus, verront s'intensifier un antisémitisme qui conduira au désastre que l'on sait.

Le langage musical, parvenu à une saturation que la décadence suprême du système tonal, après Liszt, Wagner, Mahler et Strauss n'arrive plus à contenir, est réformé par Schönberg.

Cette époque des « dissolutions » (langages, formes, avènement de la psychanalyse), voue l'art à inventer la forme de l'inaccompli, du basculement.

Mais pour sortir des modes d'expression du vieux monde et accoucher de ceux qui seront à même de dépeindre le nouveau, il faut trouver des structures formelles intrinsèquement reliées à leur sujet.

Berg comme Proust produisent une œuvre qui comprend profondément et porte celles du passé, intériorise l'Histoire dont elle est l'ultime événement, pour aboutir à être elle-même la démonstration de sa nécessité. Précisément, seule la conscience la plus pointue de l'ampleur de l'héritage induit celle du devoir de s'en affranchir.

Berg suit les principes d'écriture schönbergiens sans s'y asservir ni s'y perdre par l'application d'une rigueur trop abstraite. La voix, son émissaire de prédilection, va exhaler le devenir de l'œuvre en tant que perpétuation d'un passé décomposé.

La première scène de son opéra *Wozzeck* (sur le texte de Büchner) attaque d'emblée sur l'éternité, entrevue par l'implacabilité de l'écoulement du temps qui fait dire au capitaine paniqué — alors que *Wozzeck* lui fait la barbe — : « J'ai très peur pour le monde lorsque je pense à l'éternité. Éternel, c'est éternel ! ». Le personnage chante en intervalles de quintes et de quartes (les unes étant les renversements des autres) ces « Ewig ! » (« Éternel ! ») angoissés, pendant que dans l'orchestre, les cuivres et la harpe symbolisent cette chute abyssale par une descente d'intervalles de quartes. Ce rapport intime des intervalles « justes », « creux », avec l'étirement du temps jusqu'à l'éternité se retrouvera notamment dans sa dernière œuvre achevée, son concerto pour violon écrit en 1935 en hommage à la fille disparue d'Alma Werfel, veuve de Gustav Mahler. L'œuvre s'ouvre sur des quintes qui ne sont autres que les cordes à vide de l'instrument soliste. La roue éternelle du Temps est mise à nu dans son expression la plus simple et la plus résonnante, jusqu'à

s'étoffer en un motif qui contiendra l'œuvre totale, prophétisée par sa propre énonciation. Jusqu'à citer un choral de Bach provenant de la Cantate n°60, « Es ist Genug » (« C'en est assez, Seigneur, délivre-moi du joug) — résurgence enfouie et souveraine d'un paradis perdu.

Mais où Bach chante la mort comme réconciliation et comme repos, Berg y exprime une conciliation entre la vie et la mort.

Dans sa « phrase-monde », Proust, par la surabondance des propositions, des carrures rythmiques, des développements de motifs, signale l'originalité unique de son « Tempo » par une construction fuguée, contrapunctique, typiquement musicale : sujet, réponse, contre-sujet(s), développement (variations, ornements, etc.), strette finale. La plus longue phrase de la *Recherche*, située dans *Sodome et Gomorrhe* et constituée de 845 mots, en est une illustration presque invraisemblable, formant à elle seule une grande fugue verbale digne de Bach lui-même. Naturellement un grand nombre d'autres phrases, moins spectaculaires par leur longueur mais similaires dans leur structure, répondent à une construction en *fugato*, un des modes d'élaboration interne spécifiques de cet auteur suprêmement génial, dont l'érudition couvrait toutes les disciplines. La dernière partie du *Temps retrouvé* analyse d'ailleurs en profondeur la nature et la fonction de l'Art, notamment en utilisant l'exemple des quatuors de Beethoven — lesquels, bien sûr, sont des modèles insurpassés de maîtrise contrapunctique. Autant d'éléments qui, dans la rythmique proustienne, placent une distance entre le narrateur et sa narration, et divisent, pour mieux la rassembler, la réalité décrite ; sa phrase, plus longue que celle de Chateaubriand, tient donc debout par son architecture. Elle trie, met en ordre, rectifie, sépare, rapproche, maintient une tension entre plusieurs mouvements simultanés : celui de l'observateur qui recrée le monde, celui

de l'enquêteur infatigable qui cherche, recherche et multiplie les hypothèses, celui du savant (anthropologue, botaniste, médecin ou philosophe), celui du frère humain inconnu qui lira. Chaque édifice interne que constitue chaque phrase, avec ses périodes, ses superpositions de rythmes (qui sont autant de superpositions de sens), insuffle son séisme à l'œuvre tout entière, créant, par un empilement insensé et presque démoniaque, un monument vertigineux dont les ramifications innombrables s'étendent à jamais sur l'histoire des hommes.

Berg, Proust, trouvèrent dans leur propre chaos la matière où se reflétait un monde, tout comme eux, agonisant. Leur besoin de souffle et leur adieu au passé, à l'arrachement duquel ils ont voué leur vie, ont édifié leur œuvre : car « on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant ». (Proust. *Le temps retrouvé*).

**Cécile De Hann**