



HAL
open science

Skandalkonzerte Arnold Schönberg ou le scandale de la forme pure

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. Skandalkonzerte Arnold Schönberg ou le scandale de la forme pure. Politix, 2005, 3 (71), pp.107-120. 10.3917/pox.071.0107 . hal-01044758

HAL Id: hal-01044758

<https://inria.hal.science/hal-01044758>

Submitted on 28 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esteban Buch

Skandalkonzerte. Arnold Schönberg ou le scandale de la forme pure

Paru dans *Politix. Revue des sciences sociales du politique* Vol.18 n°71/2005 *A l'épreuve du scandale*, pp. 107-120

Dans l'histoire de la musique, les scandales sont des concerts qui tournent mal. Le scandale musical typique est une sorte de performance collective ancrée dans le rituel consacré d'un concert ou une représentation d'opéra qui, pour des raisons particulières, finit par « dégénérer ». C'est ce qu'on appelle parfois en allemand un *Skandalkonzert* – un terme qui toutefois distingue le mémorable concert dirigé par Arnold Schönberg le 31 mars 1913 dans la grande salle du Musikverein de Vienne. Il s'agit là en tout cas de véritables mises en scène de controverses artistiques, ayant lieu l'espace d'une soirée dans des salles qui tendent d'elles-mêmes à favoriser la présentation des antagonismes sur un mode dramatique. Soit un type d'événement que seuls les *performing arts* semblent être à même de susciter, justifiant l'enthousiasme précurseur de ce critique viennois qui, en 1913, regrettait l'absence d'une caméra pour filmer la *great attraction* (sic) qui se déroulait sous ses yeux.¹

Cette forme spectaculaire du scandale, dont la « bataille d'Hernani » aura fourni dès 1830 le modèle pour tout l'art moderne, n'est pas différente lorsqu'il s'agit de musique, de danse ou de théâtre. En revanche, ces épisodes singuliers n'ont pas grand chose à voir avec ce qu'on appelle un scandale politique, lequel s'étale dans le temps à partir d'une révélation liée à ce que Sighard Neckel a baptisé « la triade du scandale » - l'amour, le pouvoir, l'argent². Dans ce domaine, les seuls équivalents des *Skandalkonzerte* semblent être les scandales parlementaires, ces cohues plus ou moins retentissantes où la confrontation entre les personnes et les partis atteint une forme proprement théâtrale, avant de se prolonger dans les

¹ Moritz Scheyer, *Signale*, 9 avril 1913. Archives de l'Arnold Schönberg Center, Vienne, Autriche.

² Sighard Neckel, « Das Stelhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals », *Leviathan* 4/86, décembre 1986, p.585. Voir aussi André Markovits et Mark Silverstein, « Introduction : Power and Process in Liberal Democracies », in *ibid.* éd., *The Politics of Scandal*, New York, 1988.

journaux. La différence essentielle entre les scandales en art et en politique tient toutefois à la nature de la transgression. Dans des cas de corruption, abus de pouvoir, délit d'initié, voire atteinte aux mœurs, ce n'est pas la validité consensuelle des normes qui est menacée par le scandale, lequel consiste précisément en la révélation d'une infraction à celles-ci par des gens en vue. Lorsque justice est faite, le résultat est plutôt un renforcement de la norme en question. En revanche, comme le souligne Nathalie Heinich, dans le domaine de l'art contemporain les controverses et les scandales sont autant d'opportunités de relancer la discussion sur les limites de l'art, qu'aucune législation ni autre corpus normatif ne saurait instituer de manière définitive³. Il y va de même dans le domaine musical, tout aussi soumis à l'impératif du nouveau. Certes, souvent les remous provoqués par la prestation malheureuse de tel ou tel chanteur n'ont d'autre enjeu que de savoir si celui-ci a vraiment chanté « trop mal », sans faire de ces défaillances l'étalon d'un nouvel art du chant. En revanche, les controverses suscitées par des compositions nouvelles peuvent impliquer une discussion sur la légitimité de tel ou tel procédé technique, annonçant par là, lorsque les œuvres en question réussissent à s'imposer (et le scandale peut y être pour beaucoup), une reformulation des contraintes stylistiques auxquelles les compositeurs devront se soumettre à l'avenir.

Cela dit, en littérature comme en arts plastiques les épisodes scandaleux sont le plus souvent inséparables des problèmes moraux posés par le sujet de leurs représentations. En comparaison, la musique semble bien plus à même de produire ce qu'on pourrait appeler des scandales de la forme pure, c'est-à-dire indépendants de tout contenu verbal et toute représentation iconique. Or, le caractère scandaleux de ces œuvres tient alors à ce que cette forme pure n'est pas une pure forme – autrement dit, à ce que le public outré peut attribuer à sa structure interne une signification politique ou morale, en tant que métaphore ou expression d'aspects fondamentaux de la vie sociale. C'est ce qu'illustre de manière exemplaire, et peut-

³ Nathalie Heinich, « L'art du scandale », p. *. Voir aussi Peter Zimmermann, « Die Kunst des Skandals », in *Skandal/ Kunst*, P.Zimmermann et S.Schorschls éd.s., Vienne et New York, Springer, 2000.

être unique, la trajectoire d'Arnold Schönberg (1874-1951) aux prises avec le critique et le public de Vienne, sa ville natale, avant la Première Guerre mondiale.

Scandale musical : scandale sonore ?

La création de *Tannhäuser* de Wagner à l'Opéra de Paris en 1861, celle du *Sacre du Printemps* de Stravinsky au Théâtre des Champs Elysées en 1913, ou encore celle de *Déserts* de Varèse dans la même salle en 1954⁴, pour ne citer que des cas célèbres, débouchèrent sur de magnifiques cohues, avec applaudissements frénétiques, sifflets rageurs, cris et insultes, voire coups et empoignades, le tout suivi de longues polémiques dans la presse. Ces épisodes occupent tous des places de choix dans l'histoire de la musique, autant à cause de la notoriété de leurs protagonistes que de l'intensité des polémiques qu'ils ont suscitées, autrement dit des enjeux historiographiques révélés par ce premier contact entre une œuvre marquante et sa réception.

Bien sûr, dans le domaine musical aussi on peut citer certains épisodes qui, à l'image des scandales politiques, se sont déployés dans le temps. Ce fut par exemple le cas en 1967 à Buenos Aires avec la censure de l'opéra *Bomarzo*, de Alberto Ginastera et Manuel Mujica Lainez, qui déclencha un long conflit entre, d'une part, le gouvernement militaire et l'Église catholique, d'autre part les artistes et des groupes libéraux ou progressistes attachés à l'autonomie de l'art. Aussi, la révélation d'une « affaire de mœurs » -en l'occurrence une liaison extraconjugale- a pu infléchir brusquement la signification et la circulation d'une œuvre musicale, comme dans le cas du programme secret de la *Suite lyrique* d'Alban Berg,

⁴ Voir Julien Mathieu, « Un mythe fondateur de la musique contemporaine : le scandale provoqué par la création de *Déserts* d'Edgar Varèse », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 51-1, janvier-mars 2004, p. 130-153.

découvert par un musicologue cinquante ans après la création de l'œuvre⁵. Mais c'est la forme du *Skandalkonzert* qui est retenue dans l'histoire de la musique comme le scandale par excellence, là où le rituel du concert rend possible la concentration des controverses dans un événement unique.

A vrai dire, ces scandales « historiques » ne sont pas très nombreux, mais les deux confrontations de 1913 de Schönberg et Stravinsky avec des publics hostiles sont volontiers citées comme une sorte de diptyque inaugural pour toute la musique du vingtième siècle. La palme du compositeur scandaleux revient sans doute à Schönberg qui, en 1921, pouvait évoquer ses débuts, en l'occurrence la création mouvementée de ses deux lieder op.1 en 1900, en disant que « depuis, le scandale n'a jamais cessé »⁶. Cela donne l'image d'un artiste moderne dont toute la carrière aurait pris la forme d'un scandale permanent. Et c'est un fait que, toute mythologie personnelle mise à part, ses premières années furent marqués par des cohues parmi les plus retentissantes de l'art du vingtième siècle. Notamment, la création du *Deuxième quatuor à cordes* op.10, le 21 décembre 1908, dans la salle Bösendorfer de Vienne, et le concert du 31 mars 1913, au Musikverein, que les musicologues, reprenant les propos de certains critiques de l'époque, appellent encore *le Skandalkonzert*.

La première fois, la musique fut perturbée par des rires dès le deuxième mouvement, et les cris de plusieurs critiques musicaux demandant aux musiciens d'arrêter de jouer faillit empêcher la poursuite de l'exécution avant le quatrième et dernier morceau. En 1913, de graves incidents conduisirent à interrompre le concert avant le dernier numéro, les *Kindertotenlieder* de Mahler - un formidable tumulte, marqué par une insulte et une gifle échangées entre un auditeur furieux et l'un des organisateurs, avec des suites judiciaires à la clé. Ce soir-là, les réactions hostiles furent déclenchées moins par la *Symphonie de chambre*

⁵ Voir respectivement Esteban Buch, *The Bomarzo Affair : Opera, perversion y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003; et *ibid.*, *Histoire d'un secret. A propos de la Suite lyrique d'Alban Berg*, Arles, Actes Sud, 1994.

⁶ Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig-Vienne-Zürich, E.P.Tal & Co.Verlag, 1921, p.20.

op.9 de Schönberg, déjà créée en 1907, que par les *Six pièces pour orchestre* op.6 d'Anton Webern et deux des *Altenberglieder* op.4 d'Alban Berg. Le rapport de police sur les incidents expliqua toutefois que les manifestants avaient réagi à la « nouvelle direction musicale » représentée par Schönberg, reconnaissant ainsi le leadership de ce dernier à la tête de ce groupe qui bientôt, et en partie grâce à cet épisode, sera internationalement connu comme « l'École de Vienne ».

Ces *Skandalkonzerte* se sont traduits par le dérèglement, littéralement parlant, des manifestations d'hostilité déjà prévues par le rituel du spectacle. En effet, au concert ou à l'opéra il n'est pas interdit de siffler ou de huer, et les amateurs -surtout, d'ailleurs, ceux d'opéra- ne se privent pas de le faire. Mais cela ne suffit pas à constituer un scandale. En effet, tout scandale implique une transgression, et siffler n'en est pas une, en soi. Dans les cas des concerts de Schönberg d'avant la Première Guerre mondiale, cette transgression fut celle de plusieurs règles de sociabilité consacrées, en gros, depuis le début du dix-neuvième : la règle de respect du silence *pendant* l'exécution de la musique, la règle du sérieux dans les formes de réaction à la musique sérieuse (les deux scandales de 1908 et 1913 commencèrent par des rires hostiles), la règle imposant la réserve orale publique aux critiques musicaux, la règle de la justification des réactions hostiles par la seule expérience esthétique (les rivalités entre groupes pour des raisons de « politique culturelle » furent déterminantes) ainsi que, en 1913, la règle d'interdit de la violence physique, celle de l'exclusion des bruiteurs non naturels (on dit avoir entendu des trompettes d'enfant amenées ad hoc), celle de l'auto-régulation des comportements dans la salle (on reprocha à Schönberg d'avoir appelé la police, d'ailleurs en vain), enfin celle du déroulement intégral du programme indépendamment des réactions hostiles. Ce fut le constat de toutes ces anomalies -par rapport à des normes qui, bien sûr, ne sont pas toutes propres au concert, mais prolongent souvent les « bonnes manières » valables dans tout espace public- qui amena bon nombre des acteurs, à commencer

par les journalistes, à parler de scandale, et même, à chaque fois, d'« un scandale comme on n'en avait jamais vu dans une salle de concert ».

On peut toutefois douter que tout désordre, voire toute émeute, mérite le nom de scandale. Cela dépend bien sûr de la définition ; le fait que les acteurs aient employé le terme peut paraître insuffisant si l'on tient à conserver à ce concept sa signification la plus répandue, caractérisée par la réaction publique émue à la transgression réelle ou supposée d'une norme *morale*. « Le scandale est constitué par les réactions de l'opinion publique à la *révélation vite diffusée* d'un acte 'scandaleux', c'est-à-dire violant les *attitudes morales collectives* que le scandalisant avait prétendu siennes », écrit Jeannine Verdès-Leroux, citée par Maxime Rodinson.⁷ Cette définition s'applique d'ailleurs sans peine à la plupart des scandales artistiques, où la discussion autour de la dimension morale des œuvres d'art incriminées porte sur des éléments qui ne sont pas, en eux-mêmes, de nature artistique, à savoir les objets représentés - le plus souvent en raison de leur thème sexuel ou religieux.

L'un des derniers épisodes en date est le scandale déclenché à Buenos Aires en décembre 2004 par une exposition de l'artiste León Ferrari, que certains groupes catholiques (conduits par l'archevêque de Buenos Aires Jorge Bergoglio) essayèrent d'interdire -en y parvenant pendant quelques jours- en raison de ses images violemment critiques à l'égard de l'Église et, en particulier, son rôle pendant la dictature militaire de 1976-1983. Il est évident que la structure matérielle de ces œuvres ne fut pas sans influence sur leur pouvoir perturbateur. Une installation de Ferrari, par exemple, consistait en une reproduction du *Jugement dernier* de Giotto posée horizontalement et progressivement couverte par des excréments tombant d'une cage d'oiseaux. Mais en soulignant la « dimension critique de l'art » dans le cadre de la liberté d'expression, le jugement en appel qui autorisa la réouverture de l'exposition reconnut la validité morale de ces œuvres en les traitant exactement *comme*

⁷ Maxime Rodinson, « De l'histoire de l'antisémitisme à la sociologie du scandale », *Cahiers Internationaux de Sociologie* XLXI (1970), p.145.

des discours, sans s'occuper en aucune forme -et il n'y a pas de raison de le lui reprocher- de comment elles étaient agencées.

Bien entendu, les controverses sur les œuvres visuelles ou littéraires ne sont pas toujours aussi indifférentes à ce *comment*, où se joue leur singularité artistique; on connaît les dilemmes posés à la justice par le style indirect libre de *Madame Bovary*, pour ne citer que l'exemple le plus célèbre. Mais même alors il s'est agi de comprendre comment ce procédé artistique influait sur la possibilité d'attribuer à l'auteur la responsabilité de représentations dont la moralité, elle, restait posée en termes non artistiques. L'enjeu est assez différent lorsqu'il s'agit du malaise suscité par des œuvres d'art indépendantes de tout discours verbal et tout contenu représentationnel – un phénomène qui, bien qu'envisageable dans le champ de l'art abstrait, est illustré au mieux par les scandales musicaux. Ou, plus précisément, *certain*s scandales musicaux. *Tannhäuser* était un opéra, mis à mal à cause des intérêts sociaux et politiques d'un groupe (la fameuse clique du Jockey Club); avec le *Sacre*, ce fut la chorégraphie de Nijinsky qui se retrouva au cœur des controverses. Cela met les *Skandalkonzerte* de Schönberg dans une position singulière, celle de compter parmi les très rares scandales suscités par un agencement d'éléments purement formels – ce qu'on peut appeler des scandales de la forme pure.

En 1908 et en 1913, ainsi que lors d'autres concerts à peine moins accidentés -par exemple les créations du *Premier quatuor à cordes op.7* et de la *Symphonie de chambre op.9*, respectivement le 5 et le 8 février 1907, ou encore la création à Prague du *Pierrot Lunaire*, le 24 février 1913-, le public s'insurgea contre une certaine combinaison de sons, et rien d'autre. Or, le fait que certains sons puissent être désagréables à l'oreille fait partie de l'expérience de tout un chacun, de même que l'idée qu'il est des œuvres musicales ratées ou insignifiantes, qui ne méritent pas qu'on les écoute, moins encore qu'on paye pour elles. Plus difficile est de comprendre comment ce désagrément même, ou cette perception d'un échec esthétique, ont

pu être vus par le public viennois du début du vingtième siècle comme l'indice d'une déviation morale ou politique menaçant l'ensemble de l'ordre social - une menace assez grave pour qu'on s'engage à corps perdu dans une bataille campale pour la faire cesser en faisant cesser l'exécution de l'œuvre en question. « Bruit », « attentat », « non-musique », « torture », « agression physique », voilà quelques-unes des « descriptions » des œuvres par lesquelles les scandalisés d'alors essayèrent de justifier leurs réactions; « terroriste », « anarchiste », « fou », « imposteur », « charlatan », voilà quelques-unes des épithètes que par la même occasion ils adressèrent à la personne d'Arnold Schönberg. Ce qui montre que, même en faisant la part des hyperboles, l'enjeu était véritablement sérieux.

Tonalité et morale : retour sur Vienne fin-de-siècle

Dans une ville de Vienne gouvernée par le maire antisémite Karl Lueger, les connotations politiques de quelques-uns de ces termes correspondaient au langage que d'habitude on réservait aux opposants de gauche, à commencer par les sociaux-démocrates, dont Schönberg était proche de par ses origines. Les scandales parlementaires, fréquents à cette époque de démocratisation relative de l'Empire des Habsbourg (la première loi autrichienne de suffrage universel masculin date de 1907), pouvaient par ailleurs servir de contre-modèle en acte à tous ceux pour qui larmes, sourires et applaudissements constituaient le seul horizon souhaitable des pratiques artistiques. Le reproche de politiser la vie musicale rejoignait le discours commun d'une intelligentsia qui, toutes tendances confondues, considérait les hauts lieux de la vie culturelle, et surtout les salles de concert, comme des espaces quasi sacrés qu'il fallait à tout moment préserver des aléas de la vie sociale. Introduire la violence sociale dans le « temple de l'art », voilà qui concentrait les griefs pour ces Viennois cultivés, férus avant toute chose d'une grandeur musicale remontant à Mozart,

Haydn et Beethoven (la première « École de Vienne »), puis à Brahms et, de manière bien moins consensuelle, Bruckner et Mahler. Pour ces gens éduqués dans une vision historiciste de la vie musicale, il y allait de rien de moins que de l'avenir de la musique elle-même et, par la même occasion, de l'un des piliers de leur identité collective, celle de leur ville, voire celle de leur nation. Les traces de ces débats ne sont pas difficiles à retrouver dans les écrits de l'époque. Mais, par rapport à l'amertume feutrée des pratiques écrites, siffler ou crier lors d'un concert avait toutes les caractéristiques d'un *acting out* qui, en même temps qu'une opportunité de défoulement individuel, constituait face au reste du public la preuve d'un engagement militant pour le bien commun.

Or, comme l'a remarqué l'anthropologue Elizabeth Colson à propos du *gossip* au sein d'une tribu indienne, les discours scandalisés n'ont par pour seule fonction de protéger les valeurs du groupe; sans de telles actualisations pragmatiques, « les valeurs elles-mêmes disparaîtraient ».⁸ Cela aide à comprendre la violence verbale dont Schönberg fut la cible, surtout aux débuts de sa carrière, dans cette *Vienne fin-de-siècle* si souvent comparée à une sorte de laboratoire de la modernité, et où les querelles autour de l'art moderne furent assurément le lieu de cristallisation de clivages sociaux et culturels majeurs⁹. Ces attaques n'étaient pas de celles que l'on destinait au simplement mauvais; tous les critiques s'appliquaient à voir dans cette musique quelque chose d'*extraordinairement* mauvais et, par là même, de dangereux pour la vie musicale, voire pour la communauté dans son ensemble. Or, extraordinaire, cette musique l'était, assurément. Entre 1902 et 1913, Schönberg choisit d'enfreindre un nombre considérable des normes qui, pour les musiciens de sa génération, régulaient la pratique de la composition de musique savante. Le détail technique de ces transgressions-innovations ne peut être abordé ici ; elles concernaient le genre (par exemple

⁸ Elizabeth Colson, *The Makah Indians* (1953), cit. in Max Gluckman, « Gossip and Scandal », in *Current Anthropology* 4/3, juin 1963, p.311.

⁹ Parmi les publications récentes sur le sujet, voir Steven Beller éd., *Rethinking Vienna 1900*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2001.

avec une œuvre de musique de chambre à programme, *La Nuit transfigurée* op.4), la durée (le poème symphonique *Pelleas und Melisande* op.5 dure quarante minutes sans interruption), la forme (les quatre mouvements classiques condensés en un seul caractérisent le *Premier quatuor*, *Pelleas* et la *Symphonie de chambre*), la densité polyphonique, l'instrumentation, la dynamique, enfin, et surtout, l'harmonie. La principale innovation technique de Schönberg fut en effet l'atonalisme, c'est-à-dire l'abandon du principe qui avait gouverné toute la musique occidentale depuis des siècles, à savoir la tonalité. Bien que les premières œuvres atonales fussent postérieures au scandale de décembre de 1908, cette « menace » pour la tonalité était déjà perceptible, pour tous ceux qui voulaient l'entendre, dans des œuvres telles que la *Symphonie de chambre* et le *Deuxième quatuor*. A terme, le reproche de mettre à bas le système tonal aura tendance à représenter et résumer tous les autres, même si l'impact perceptuel de cette musique découlait d'altérations simultanées et cumulatives de l'ensemble des paramètres musicaux.

L'attribution d'une signification (im)morale à ces œuvres musicales pas comme les autres était possible à cause de la « sacralisation » moralisante de la musique elle-même, courante depuis une époque romantique qui avait imposé autant une métaphysique de la musique instrumentale, qu'un canon et un répertoire commandés par la figure tutélaire de Beethoven. La disparition de Wagner en 1883, celle de Brahms en 1897, avaient laissé un vide qui faisait redouter l'aube d'un monde moderne dépourvu de grands compositeurs, et donc foncièrement décadent ; d'où une crispation récurrente dans l'évaluation de la musique contemporaine, censée répondre au double impératif d'introduire de la nouveauté tout en préservant la tradition. Face à cette attente paradoxale, Schönberg (un autodidacte dont personne ne contesta jamais les compétences techniques) était rapidement venu à représenter une espérance déçue, comme une sorte de génie égaré ; et si cette évaluation négative découlait en premier lieu de l'impact perceptuel de ses œuvres, les critiques étaient experts

dans l'art de tirer les leçons, au sens fort du terme, de leurs propres impressions défavorables. Pour le théoricien conservateur Heinrich Schenker, la tonalité était un système naturel qui s'apparentait à un ordre monarchique, et dont la continuité d'essence avec la société découlait d'un principe organiciste d'origine divine ; dans son traité d'harmonie, paru en 1906, Schenker dénonce explicitement comme une faute morale toute tentative de sortir de ce système.¹⁰ Comme lui, les principaux adversaires de Schönberg étaient d'accord pour accepter, à la suite d'une très longue tradition, une homologie entre l'ordre social et l'ordre musical, ainsi que la validité globale du statu quo sur les deux plans.

Pour ce qui est de l'ordre musical, l'harmonie était de loin la dimension la plus codifiée, et donc la plus à même d'illustrer la problématique de la norme et sa transgression ; en vertu de l'idéologie organiciste, la musique de Schönberg n'était pas la simple métaphore d'une déviation par rapport à l'ordre établi, mais bien une déviation en elle-même, assez prononcée, d'ailleurs, pour se situer à l'extérieur de ce qu'on pourrait appeler les transgressions normales, c'est-à-dire le champ de l'innovation légitime. Elle était, de ce fait, une non-musique. Et, vu la radicalisation des tensions expressives qui en caractérisait le style global, il était tentant d'attribuer à ce « bruit », grâce à une vulgate psychiatrique en plein essor, des effets dépressifs ou perturbateurs sur les « nerfs » des individus, c'est-à-dire sur l'ensemble du public. Bref, cette musique était une menace pour la paix sociale, et les auditeurs et critiques scandalisés, en réagissant avec violence à son écoute, croyaient œuvrer à la préservation du bien commun en leur qualité d'individus sensibles et, pour ainsi dire, symptomatiques - souvent au nom de la plus élémentaire de toutes les justifications de la violence, à savoir la légitime défense. « Certes, un critique n'a pas à exprimer son désagrément dans la salle de concerts -expliquera le critique Ludwig Karpath après les incidents de décembre 1908-. Si je suis sorti de ma réserve habituelle, je n'en donnerai pour

¹⁰ Heinrich Schenker, *Harmony* [1906], éd.O.Jonas, tr.E.Mann Borgese, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1954, p.290. Voir Esteban Buch, « Métaphores politiques dans le *Traité d'harmonie* de Schoenberg », *Art et société. Les ruptures de la Belle Epoque*, revue *Mil-Neuf Cent* n°21, 2003, p.55-76.

argument que le fait que j'ai ressenti une douleur physique, comme une sorte de souffrance, de sorte que, en dépit de tous mes efforts pour surmonter le pire, je n'ai pu m'empêcher de crier ». ¹¹

Pour les adversaires de Schönberg, la transgression des normes de sociabilité dans la salle de concerts se justifiait donc par le fait que Schönberg avait lui-même transgressé *en premier* les normes de l'écriture musicale. Le jeu de miroirs entre ces sphères normatives distinctes pouvait d'ailleurs se réclamer à l'occasion d'une ressemblance perceptuelle, celle qui par exemple rapprochait la petite flûte jouant fortissimo dans l'aigu vers la fin de la *Symphonie de chambre* des sifflets tout aussi aigus avec lesquels lui avait répondu la salle. Mais, au-delà du perçu, l'indignation des outragés se nourrissait du soupçon qui attribuait au compositeur une *intention* moralement répréhensible. Les plus virulents n'hésitaient pas à affirmer qu'il faisait tout exprès pour obtenir un « succès de scandale » - d'où le reproche de parier sur l'accumulation d'une notoriété assimilée sans plus à une sorte de capital. *Geschäftsmann* : à Vienne, en 1908, ce mot résumait l'accusation d'avoir délaissé l'art pour son contraire, l'argent. Le terme pouvait en outre avoir une résonance antisémite - même si, comme l'a remarqué Martin Eybl, l'antisémitisme revendiqué de certaines voix hostiles au « juif Schönberg » n'était qu'un facteur secondaire dans la fronde quasi unanime de la presse, dont une bonne partie des représentants étaient eux-mêmes juifs. ¹² Il y allait plutôt de l'idéologie de l'autonomie de l'art, et de l'utopie d'un petit monde d'égaux, rassemblés dans le culte de l'expérience esthétique, auquel n'aurait appartenu que l'élite sensible des *Musikmenschen*. Vers 1912, l'intention provocatrice trouvera un modèle en la personne de Filippo Tommaso Marinetti, l'homme qui en 1909 avait annoncé dans *Le Figaro* son projet de « démolir les musées [et] les bibliothèques », et dont les performances scandaleuses dans plusieurs villes italiennes défrayaient la chronique ; il deviendra commode de parler de

¹¹ Revue *Signale*, Berlin, 6 janvier 1909. Archives de l'Arnold Schönberg Center, Vienne.

¹² Martin Eybl, « Die Befreiung des Augenblicks », in *Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*, M.Eybl éd., Vienne, Böhlau, 2004, p.38.

Schönberg et ses amis comme des « futuristes musicaux » qui, à l'image des vrais futuristes italiens, auraient cherché à mettre à bas l'ensemble de la vie musicale et ses institutions.

Des inconvénients et avantages d'avoir des adversaires

Tout cela était de l'injure pure et simple : il n'y a aucun indice que Schönberg se soit jamais réjoui des scandales déclenchés par ses œuvres, moins encore qu'il ait cherché consciemment à les provoquer. Et, vu l'instabilité de sa situation financière, qui à plusieurs reprises le fera tenter sa chance à Berlin, il est clair que, matériellement parlant, il n'en profita pas. Jamais Schönberg n'essaya de ressembler à Marinetti. Au contraire : pendant toute la période d'avant la Première Guerre mondiale, il semble à tout moment avoir voulu jouer le jeu que la vie musicale viennoise lui proposait, c'est-à-dire le jeu de l'innovation légitime. Son rêve, ç'aurait été un concert « normal » où sa musique aurait été applaudie « normalement » - ce que du reste il obtint le 23 février 1913, peu avant le *Skandalkonzert*, avec la création des *Gurrelieder*, qu'il avait composé vers 1900.

Cela ne veut pas dire que les scandales n'avaient pas d'effet sur lui. Ils avaient surtout la vertu de le... scandaliser, c'est-à-dire d'induire en lui une réprobation morale, qu'il allait élaborer de manière « théorique » dans toute une série d'articles polémiques contre les critiques musicaux, à l'image des brûlots qu'à la même époque destinait à la grande presse viennoise son ami Karl Kraus ; ainsi que dans deux « caricatures » de critiques, exposées à Vienne en 1910, qui comptent parmi ses tableaux les plus « expressionnistes ». Qui plus est, sur le plan compositionnel la trajectoire de Schönberg peut être comprise comme une série d'écarts par rapport aux normes de composition qui auraient gagné en radicalité au même rythme de l'intensification des attaques. Cet effet n'était pas linéaire : à chaque création mouvementée succédait la composition d'une œuvre qui semblait donner raison aux critiques

à certains égards, tout en s'éloignant à d'autres des attentes de ces derniers de manière encore plus spectaculaire qu'auparavant. Au *Premier quatuor*, par exemple, on avait reproché d'être trop long, et de dissoudre arbitrairement le plan des quatre mouvements classiques dans un flux musical unique ; le *Deuxième quatuor* sera écrit suivant le plan traditionnel de quatre mouvements d'une durée normale, avec toutefois l'ajout spectaculairement hétérodoxe d'une voix humaine dans les deux derniers morceaux (sans parler des audaces harmoniques et autres bizarreries). Mais, alors que pendant les premières années de sa carrière Schönberg expliquait à qui voulait l'entendre que ses œuvres, pour étranges qu'elles pussent paraître, n'étaient qu'une prolongation de la tradition, c'est après les événements de décembre 1908 qu'il assumait publiquement un discours de *rupture* - en annonçant notamment son intention de « surmonter toutes les limitations d'une esthétique dépassée », comme il dira en janvier 1910 en prologue à la création des premières œuvres atonales de l'histoire, les *Trois pièces pour piano* op.11.

Le parcours de son œuvre créatrice s'orienta donc vers une radicalisation qui, sans les réactions hostiles, aurait vraisemblablement manqué d'un élément moteur fondamental. Pendant longtemps, cette influence de ses adversaires fut quelque chose qu'il refusa d'admettre ; ce fut même à l'apogée des polémiques, comme pour mieux récuser le soupçon de réagir aux événements extérieurs, qu'il fit sienne l'idée que la création artistique est fondamentalement inconsciente, tandis que ses partisans louaient un artiste qui « poursuit sa route sans regarder à droite ni à gauche ». Pourtant, peu avant le *Skandalkonzert* de 1913, un critique impressionné par les *Gurrelieder* glissera cette hypothèse : « Le centième de ce triomphe il y a dix ans, et nous aurions aujourd'hui un autre Schönberg. Un Schönberg qui nous donnerait de la joie au cœur. Mais peut-être est-ce mieux ainsi, que la somme de déceptions et la palme de l'insuccès l'aient poussé à découvrir de nouveaux mondes de la beauté ; que, au lieu de composer pour nos oreilles, il ait exploré des voies nouvelles qui,

malgré les impasses et les fausses pistes, pourraient bien annoncer un jour des pays fertiles ». ¹³ C'est peut-être la même intuition qui, à la fin de sa vie, mena le compositeur à déclarer, en recevant une distinction pour l'ensemble de son œuvre : « C'est à mes adversaires qu'il faut en attribuer le mérite. Ce sont eux qui m'ont vraiment aidé. » ¹⁴

Le compositeur le plus controversé du vingtième siècle reconnaissait ainsi que, sans la controverse, il ne serait pas devenu lui-même. De cette tension permanente, les *Skandalkonzerte* d'avant la Première Guerre mondiale auront été les moments les plus littéralement spectaculaires, là où le différend, par ailleurs étalé dans la durée, aura trouvé sa forme la plus prégnante dans une agonistique événementielle. C'était là une cause qui assez tôt avait cessé d'être celle d'un homme seul ; l'idée d'une « clique » regroupée autour d'un homme aux aspirations messianiques avait été avancée par la critique dès 1902, et la présence à chaque nouveau concert d'un groupe d'élèves et de sympathisants inconditionnels était une donnée avec laquelle il fallait compter. C'est précisément l'existence de deux camps, pour inégaux qu'ils fussent, qui rendait possible ces espèces de duels sublimés (car même ces batailles-là avaient des règles) entre applaudissements et sifflets, injures et apologies. Le combat de Schönberg était vite devenu celui d'un « parti », voire d'une école : la future École de Vienne. A terme, il en sortira vainqueur - ce dont un bon signe fut peut-être la disparition progressive, à partir des années vingt, des *Skandalkonzerte*.

L'un des critiques les plus actifs, Julius Korngold, de la *Neue Freie Presse*, comparera dans ses mémoires sa campagne contre Schönberg à celle menée jadis par son illustre collègue Eduard Hanslick à l'encontre de Richard Wagner, admettant ainsi qu'avoir été un adversaire de Schönberg avait été l'un des moments les plus importants de sa carrière. ¹⁵ Au-delà du simple désir de dire : *j'y étais*, cela revenait à mettre en avant, de manière indirecte,

¹³ Richard Batka, *Fremdenblatt*, 26 février 1913. Archives de l'Arnold Schönberg Center, Vienne.

¹⁴ Arnold Schönberg, lettre au National Institut of Arts and Letters (New York), 22 mai 1947, *Arnold Schoenberg. Correspondance 1910-1951*, éd. E. Stein, trad. D. Collins, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p.251.

¹⁵ *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind - Aufzeichnungen von Julius Korngold*, Zürich/St.-Gallen, M&T Verlag, 1991, p.274.

l'importance des controverses pour l'histoire de la musique. Et en effet, à terme les traces de la confrontation de Schönberg avec la critique hostile se feront sentir partout dans la littérature sur la musique du vingtième siècle, et notamment dans l'œuvre de Theodor W. Adorno, qui décrira la nouvelle musique comme « une critique de la tonalité, la négation d'une fausseté qui se voit ainsi mise à mal », en ajoutant que « les schönbergiens ont tort d'ignorer cela, de ce point de vue les réactionnaires sont plus lucides »¹⁶. Adorno reconnaissait ainsi la capacité de la critique hostile à percevoir le « contenu de vérité » de cette musique par le fait même de la rejeter, tout en refusant de voir que cette vérité-là était moins une propriété des œuvres, comme l'exigeait son esthétique philosophique, que le résultat d'une configuration historique définie par l'échange discursif entre ces œuvres, leur auteur et ses critiques – précisément la configuration qu'il avait lui-même héritée et qui, en dialecticien qu'il était, allait lui permettre de déployer toute sa « philosophie de la nouvelle musique », sans doute la plus marquante du vingtième siècle.

C'est que la mesure totale du triomphe du créateur de l'atonalisme ne put être jaugée qu'après sa mort en 1951. Alors que Schönberg est reconnu aujourd'hui par les musicologues comme le compositeur le plus important du vingtième siècle, ses critiques d'antan n'existent dans les livres d'histoire de la musique que comme exemples de la bêtise, l'ignorance, la malhonnêteté. Certes, de temps à autre la controverse revit, les héritiers des Karpath et Korngold tâchent d'expliquer que le roi est nu.¹⁷ Mais, s'ils le font avec les mêmes arguments, leur situation historique est radicalement autre : ils sont contre le canon moderniste, pas contre les alternatives au canon classique. A la différence des scandales politiques ordinaires, qui ont pour résultat de confirmer la norme violée, ce qu'il résulta des *Skandalkonzerte* de Schönberg fut bel et bien une transformation des normes, autrement dit de la musique savante toute entière : il n'est pas exagéré de dire qu'après lui, personne ne put

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Francfort, Suhrkamp, 1994, p.95.

¹⁷ Voir notamment Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde* [1995], Paris, Pocket, 2000.

composer comme s'il n'avait pas existé. Après lui, et ses scandales. Quitte à prolonger par la même occasion un autre principe, encore plus fondamental peut-être que ceux des traités d'harmonie : le mythe du grand compositeur qui, dressé contre son temps, peut dire, comme Don Quichotte, « *Ladran, Sancho, señal que cabalgamos* ».

Esteban Buch

(CRAL/EHESS)

résumés

Skandalkonzerte

Le scandale musical typique est une sorte de performance collective unique, ancrée dans le rituel normal d'un concert qui, pour des raisons particulières, tourne mal - ce qu'on appelle en allemand un *Skandalkonzert*. Si cela le rapproche des cohues qui ont marqué l'histoire des autres *performing arts*, il diffère des scandales politiques, qui le plus souvent s'étalent dans la durée à partir de la révélation d'un secret, et de ceux propres à la littérature ou aux arts plastiques. En revanche, alors que les scandales politiques débouchent en général sur la confirmation de la norme transgressée, les scandales artistiques ont la capacité de susciter une révision des règles qui régissent l'activité artistique. Mais seule la musique semble avoir provoqué ce qu'on pourrait appeler des scandales de la forme pure, c'est-à-dire indépendants de tout contenu verbal ou iconique, moyennant la perception de ces formes comme la métaphore ou l'expression de traits essentiels de la vie sociale et politique. C'est ce que cet article illustre à partir de la trajectoire d'Arnold Schönberg dans la Vienne d'avant la Première Guerre mondiale.

The musical scandal is typically a kind of collective performance, the ritual of an ordinary concert gone wrong. In German, this is called a *Skandalkonzert*. Being close to other tumultuous artistic performances which have marked the history of the performing arts, it differs from political scandals, which usually involve a process triggered by the revelation of a secret, and from scandals in literature and the visual arts. Yet, while political scandals usually confirm the transgressed norm, scandals in the arts can lead to a revision of the rules which regulate the artistic activity. Yet only music seems to have caused what we might call scandals of pure form, i.e. independent from verbal or iconic meaning. But that implied viewing these forms as the metaphor or the expression of basic features of social and political life. The paper explores this issue by focusing on Arnold Schoenberg's career in Vienna before World War I.

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963) est maître de conférences à l'EHESS. Il est l'auteur de nombreux articles et de six ouvrages, dont *La Neuvième de Beethoven – Une histoire politique* (Gallimard, 1999) et *The Bomarzo Affair – Opera, perversion y dictadura* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003). La présente contribution fait partie d'un travail sur Schönberg incluant, outre plusieurs textes déjà publiés, la prochaine parution du livre *Le cas Schönberg* (Gallimard, sous presse).