

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Canadian University Music Review

Dominique Jameux. *L'école de Vienne. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard, 2002. 747 p. ISBN 2-213-59969-6 (couverture cartonnée)

Marc-André Roberge

Volume 22, Number 2, 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014514ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014514ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roberge, M.-A. (2002). Review of [Dominique Jameux. *L'école de Vienne. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard, 2002. 747 p. ISBN 2-213-59969-6 (couverture cartonnée)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 22(2), 143–146. <https://doi.org/10.7202/1014514ar>

Dominique Jameux. *L'école de Vienne*. Les chemins de la musique. Paris : Fayard, 2002. 747 p. ISBN 2-213-59969-6 (couverture cartonnée).

La musique en Allemagne et en Autriche de la mort de Wagner à la fin du Troisième Reich est un sujet qui, pour diverses raisons qu'on ne détaillera pas ici, s'est trop souvent heurté à beaucoup d'incompréhension en France. La parution d'un ouvrage substantiel sur un sujet peu représenté dans les catalogues des éditeurs français est donc toujours une bonne nouvelle. Malheureusement, le plaisir de soulever la couverture d'un livre de près de 750 pages sur l'école de Vienne peut vite tourner à la déception. En effet, manier sans cesse le crayon pour identifier des problèmes d'organisation, de technique et de typographie plutôt que pour mettre en relief telle ou telle idée ou interprétation brillante correspond bien peu aux attentes.

Les Éditions Fayard viennent d'ajouter à leur abondant catalogue un ouvrage de Dominique Jameux, que la notice publicitaire décrit comme « l'un des meilleurs connaisseurs français de la musique du XX^e siècle ». Jameux, qui est producteur à France Culture et à France Musiques, où il travaille depuis 1974, a été le fondateur de la revue *Musique en jeu* (1970–78). Il est l'auteur d'ouvrages sur Richard Strauss et Berg parus aux Éditions du Seuil (1971, 1980) et d'un livre sur Boulez publié par Fayard (1984). En plus de collaborations à *L'Avant-scène Opéra*, il a annoté une traduction française des écrits de Berg pour Christian Bourgois (1985).

L'ouvrage de Jameux s'ouvre sur un prologue consacré aux « trois coups de la modernité », soit la mort de Brahms, la naissance de la Sécession et l'arrivée de Mahler à la Staatsoper de Vienne. Il se termine par un court épilogue consacré à la « résonance » de l'école de Vienne, ce « deuxième mode d'existence » — le premier correspondant à « enseignement donné, œuvres composées et jouées, accueil » — ayant été laissé de côté pour éviter d'allonger le travail (p. 17). Les chapitres 2 à 5 sont consacrés aux années que l'auteur appelle les « Dix Glorieuses » (1905–14), qui « connaissent des phases successives, des convulsions, des crises, des séquences particulières — tandis que le *mille-pattes* viennois se scinde en tronçons distincts, voire ennemis » (p. 70). Le chapitre 3, plus particulièrement, établit de nombreux liens entre les compositeurs viennois et des personnalités comme Karl Kraus, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Egon Schiele et Sigmund Freud de manière à fournir un ouvrage qui soit « autant une histoire culturelle de l'école de Vienne qu'une histoire musicale de Schönberg et son école » (p. 109). Quant au chapitre 6, intitulé « 1914 : l'école de Vienne dans le paysage européen », il ne paraît pas vraiment essentiel. Tout aussi intéressants que puissent être les propos sur Debussy, Puccini, le futurisme italien, l'exotisme, Ives, Rachmaninov, etc., on ne peut s'empêcher de penser qu'ils allongent indûment un livre déjà touffu qui aurait probablement gagné à être plus concis.

On trouve trois listes détaillées en fin d'ouvrage : concerts de l'école de Vienne, concerts du Verein für musikalische Privataufführungen et concerts aux États-Unis de 1933 à 1951. Suit une bibliographie dont les annotations manquent ou sont parfois fragmentaires; c'est ainsi que l'ouvrage *Mehr als*

zwölf Tönen : Arnold Schönberg de Wilhelm Sinkovicz reçoit pour tout commentaire un lapidaire « Moyennement nécessaire » (p. 708). Le « catalogue des œuvres » correspond pour sa part à une liste chronologique par compositeur avec indication de l'année de composition. L'ouvrage se termine par deux index (œuvres, noms). Étant donné l'habitude trop répandue des éditeurs français de priver leurs lecteurs de cet outil fondamental qu'est un index, on ne peut que se réjouir de sa présence. Dans un monde idéal, on aurait aussi eu droit à un index des sujets, dont l'absence n'est que partiellement compensée par une table des matières détaillée. Le livre ne comporte que trois illustrations, malheureusement toutes de mauvaises numérisations (p. 118, 486, 578); leur présence n'est d'ailleurs pas vraiment essentielle.

Jameux, qui déplore l'absence d'ouvrage satisfaisant d'un auteur unique au sujet de l'entité historique qu'est l'école de Vienne (p. 13–14), a voulu rendre compte de l'« unité plurielle » de ses trois figures majeures, soit Schoenberg, Webern et Berg (p. 16). Il est toutefois dommage qu'il ait choisi de se limiter à ces seules figures à une époque où plus de 20 ans de recherches ont montré que l'appellation recouvrait bien plus que trois compositeurs. Même si l'auteur fait une large place aux personnalités de domaines autres que la musique, on doit regretter que des compositeurs comme Schreker et Zemlinsky, à tout le moins, ne reçoivent pas plus que de brèves mentions. Compte tenu de l'absence quasi complète de travaux à leur sujet dans le monde francophone, il aurait été grand temps de combler ces lacunes.

Le livre de Jameux comporte un bon nombre des notes en bas de page, certes, mais il ne faut pas s'attendre à y trouver une documentation systématique et détaillée des faits exigeant une connaissance spécialisée. Comme dans trop d'ouvrages de musicographie basés avant tout sur les sources secondaires, on doit malheureusement se fier à l'auteur et faire son deuil du désir (ou du besoin) de savoir d'où provient telle ou telle information. Seul un lecteur très au fait de toute la littérature sur l'école de Vienne saura vraiment à quoi s'en tenir. C'est ainsi qu'en parlant des carrures irrégulières des mesures dans le poème symphonique *Pelleas und Melisande* de Schoenberg, l'auteur précise : « ce dernier trait relevé incidemment par Berg, qui ne s'y attarde pas » (p. 56). Il s'agit ici d'une référence à l'analyse thématique rédigée par Berg en 1920 et dont on ne trouve pourtant aucune mention avant cette page.

Les œuvres font l'objet de commentaires plus ou moins élaborés en fonction de leur importance; la plupart des sections pertinentes commencent par un bloc d'informations techniques (contenu, date de composition et de création, publication, durée). Les explications de nature analytique sont elles aussi plus ou moins détaillées, recourant parfois à des mises en tableau, parfois à des exemples musicaux. L'attitude de l'auteur vis-à-vis de l'analyse, particulièrement des œuvres dodécaphoniques, risque fort de surprendre, voire de heurter, ceux qui accordent à cette activité toute l'importance qui lui revient. Pour lui, ce type de musique se prête à des « exploits » qu'il considère « accessibles à qui sait compter jusqu'à douze et n'ignore pas que le renversement de la tierce majeure est la sixte mineure »; il ajoute qu'il n'a pas abusé de l'analyse sérielle parce qu'elle « n'est que fastidieuse (pour le lecteur comme pour l'auteur) »

(p. 15). Dans ces conditions, l'ouvrage aurait pu se limiter à une histoire culturelle, d'autant plus que les analyses sont très partielles. Comme il y a fort à parier qu'aucun éditeur français n'accepterait de publier un ouvrage de nature strictement analytique sur la musique des compositeurs viennois, on peut voir là une tentative d'offrir au lecteur francophone des commentaires d'une nature plus technique, ce qui est trop rare. On aurait cependant voulu plus de méthode dans la rédaction de ces analyses, ce qu'une révision appropriée aurait sûrement permis. Par exemple, l'auteur utilise une série numérique à base de « 0 » et de « 1 » pour illustrer une structure rythmique dans l'opus 10 de Schoenberg (p. 164 n. 9), mais c'est seulement plus loin, en lisant la légende d'un exemple relatif à l'opus 11, que l'on découvre que l'un correspond à un son tenu ou à un silence et l'autre à un son frappé (p. 171).

Peut-être serait-on moins sévère à l'égard de ce livre s'il avait fait l'objet d'une révision en profondeur. En fait, les problèmes d'édition sont beaucoup trop nombreux pour être passés sous silence, et il paraît justifié d'y consacrer beaucoup plus que quelques lignes. La bibliographie en 10 sections pose un problème aigu de repérage des sources, car il faut — en l'absence d'une liste des abréviations — en éplucher les 10 premières pages pour découvrir que la mention « NNS 253 » (p. 191 n. 38), par exemple, désigne la volumineuse documentation iconographique assemblée par Nuria Nono-Schoenberg. Et la note de la page 645 (« Cité par John, loc. cit., page 369 ») force le lecteur à reculer à la page 558 pour découvrir qu'il s'agit d'une référence au *Musikbol-schewismus* de Eckard [recte Eckhard] John, non répertorié dans la bibliographie. Utiliser un ouvrage comportant toutes sortes d'obstacles de ce genre est vraiment pénible, et on désespère de voir le jour où les éditeurs et auteurs français adopteront des normes de présentation vraiment utiles aux lecteurs. Il existe pourtant tellement de bons modèles dans les ouvrages des grandes presses universitaires anglaises et américaines, comme d'ailleurs dans les revues musicologiques.

Un coup d'œil à l'index, et ensuite au livre, révèle un autre irritant : la francisation systématique des prénoms par l'ajout de traits d'union et d'accents (p. ex. Hans-Heinz Stuckenschmidt, Hélène Berg). En outre, les noms hongrois et tchèques perdent le plus souvent leurs signes diacritiques. Et les prénoms sont tantôt donnés au long, tantôt abrégés ou omis lorsque la chose ne convient pas, et ce, sans logique apparente : pourquoi « sous les directions de Damrosch, puis de G. Mahler! » (p. 325), d'autant plus qu'il s'agit de l'unique mention du premier nom? Les titres d'œuvres sont donnés tantôt en allemand, tantôt en français, encore sans véritable logique : pourquoi *Das Spielwerk und die Prinzessin* et *Une tragédie florentine* à une ligne de distance (p. 327)?

Les problèmes typographiques sont très nombreux : espaces en trop après une barre oblique ou avant une virgule, guillemets ouvrants orphelins à la fin des lignes, notes commençant sur la page suivant celle où se trouve l'appel, etc. Si l'éditeur avait accordé à la révision l'importance voulue, on ne retrouverait pas l'abréviation « sq. » et l'indication de tonalité « la majeur » écrites de trois façons différentes à l'intérieur d'au plus huit lignes d'un tableau (p. 370, 687). Parmi les trop nombreuses fautes qui sont souvent plus que des coquilles,

mentionnons : *Internationale Alban Berg's Society Newsletter* (p. 13), Staatsbibliothek von Preußischer Kulturbesitz (p. 18), Anthony People (p. 40), Arthur Lessem (p. 275 n. 38; 285 n. 82), Ballila Pratella (p. 337), *New Grove's* (p. 372), *Musikblätter des Anbruchs* (p. 412, 458 n. 20), édité (p. 424, 477), Leo Kerstenberg (p. 502), *Johnny spielt auf* (p. 528), D. Bareboïm (p. 537), *Rhapsodie in blue* (p. 600 n. 10), Jean-Jacques Nattier (p. 604 n. 19), Jasha Heifetz (p. 606, incluant l'index), Laaber Verkuag (p. 708), Universal Édition (p. 710), Giörgy Ligeti (p. 714), Mario Casella (p. 727). La liste s'allongerait s'il fallait relever les noms donnés sans prénom dans l'index, comme celui d'*Alan Lessem* mentionné plus haut.

Bien des lecteurs seront vite irrités par un style souvent « conférence grand public », voire journalistique, qui se traduit par de nombreuses phrases courtes, voire incomplètes, convenant peu à un ouvrage sérieux. Ce style semble aussi mener à une utilisation abusive des points d'exclamation et des points de suspension (remplaçant souvent « etc. »), comme dans cette remarque sur la présence d'éléments de divertissement et de mission, où l'on peut lire que « les plus grands chefs-d'œuvre de la musique tendent à faire une synthèse des deux (Mozart! Beethoven! Mahler! Debussy!...) » (p. 381). Le recours à des anglicismes parfaitement inutiles (même s'ils sont en italique) est difficilement acceptable : *postponed* (p. 311), *childish* (p. 338), *bizness* (p. 384), *intertwinée* (p. 415), *privacy* (p. 429, 430), *breakdown* (p. 496), *swaping* [sic], *jokes*, *private* (p. 536), *supporter* (p. 591), *casual* (p. 620 n. 41), *surrogatory* (p. 637), *contributors* (p. 707). On trouve même un germanisme : *akribie* (p. 709). Personne ne voudra dire que le livre fait preuve de la méticulosité que la langue allemande désigne par ce terme.

Il est des ouvrages que l'on peut lire sans la moindre interruption et ainsi en absorber pleinement le contenu; on voudrait même les avoir écrits, car tout semble facile et couler de source. Il en est d'autres qui forcent sans cesse à interrompre la lecture pour pester contre quelque manque de cohérence, problème technique, référence incomplète ou absente, tableau boiteux, etc. Faut-il comprendre que les problèmes techniques ne se voient pas, comme les fausses notes — au dire de ceux qui n'aiment pas la musique moderne — ne s'entendent pas?

Dominique Jameux possède indéniablement une connaissance intime de son sujet, issue d'une longue fréquentation de la littérature et des œuvres. Son livre est une manifestation évidente d'une réflexion prolongée sur ce dense réseau de liens entre Schoenberg, Webern et Berg, et le riche contexte culturel dans lequel ils ont évolué. Mais il est clair que le livre, en tant qu'outil documentaire, n'avait pas atteint un stade où il pouvait être publié. Qu'un éditeur aussi important que Fayard n'ait pas vu ces problèmes et soumis l'ouvrage à une révision en profondeur par des gens compétents à la fois en musique, en rédaction et en techniques de documentation et d'annotation relève du mystère. Étrangement, l'ouvrage a malgré tout été primé par le Syndicat de la critique musicale et l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France (prix René-Dumesnil).

Marc-André Roberge