

Canadian University Music Review

Revue de musique des universités canadiennes

La *Frauenseele* dans tous ses états : les *Altenberg lieder*, opus 4, n^{os} II et III de Berg comme réponse à la *Frauenfrage* viennoise

Julie Pedneault Deslauriers

Volume 24, numéro 2, 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014582ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014582ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pedneault Deslauriers, J. (2004). La *Frauenseele* dans tous ses états : les *Altenberg lieder*, opus 4, n^{os} II et III de Berg comme réponse à la *Frauenfrage* viennoise. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 24(2), 44–61. <https://doi.org/10.7202/1014582ar>

Résumé de l'article

Cet article effectue une analyse herméneutique des *Altenberg Lieder* opus 4 n^{os} 2 et 3 d'Alban Berg. Les lieder sont analysés à la lumière de l'esthétique de la persona feminine développée par le controversé poète (et ami de Berg) Peter Altenberg, et qui prendrait le nom de « *Frauenkult* ». L'auteure démontre ici comment le traitement motivique, les stratégies de conduite des voix et leur relation avec les poèmes sélectionnés par Berg font résonner deux des conceptions principales du *Frauenkult* : la valorisation d'une sexualité féminine plus autonome et la transcendance de l'âme féminine.

LA FRAUENSEELE DANS TOUS SES ÉTATS : LES ALtenberg Lieder, opus 4, Nos II ET III DE BERG COMME RÉPONSE À LA FRAUENFRAGE VIENNOISE¹

Julie Pedneault Deslauriers

Lorsque le jeune Berg composa en 1912 ses *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* (Cinq lieder orchestraux d'après des textes de cartes postales de Peter Altenberg, mieux connus sous le nom de *Altenberg Lieder*, opus 4), la *Frauenfrage*, ou question féminine, était déjà débattue à Vienne depuis au moins une décennie, tant dans les cercles politiques qu'intellectuels et artistiques. À la suite entre autres de la France, l'Autriche voyait des actions féministes s'implanter de façon concrète : auparavant en marge de l'arène sociopolitique, des femmes adoptant l'appellation de *fortschrittlich* (progressistes) inauguraient des sociétés et des journaux pour réclamer davantage de droits politiques, légaux et éducationnels². Plusieurs figures de l'élite intellectuelle viennoise, le journaliste Karl Kraus en tête, ressentaient elles aussi le besoin croissant de redéfinir les codes de comportement et d'identité sexuels, mues entre autres par la constatation que la sexualité (tant féminine que masculine) était forcée de s'exprimer selon les diktats contradictoires d'une Vienne à la fois puritaire et décadente.

De nombreux amis ou idoles de Berg prirent ainsi part de près ou de loin aux débats entourant la *Frauenfrage* en cherchant à comprendre et à redéfinir l'essence de la nature féminine. Berg lirait avec intérêt les recherches de Wilhelm Fliess

¹Cet article a été élaboré à partir d'une communication présentée à la conférence annuelle de la Société de musique des universités canadiennes de mai 2002, qui a reçu le prix George-Proctor. La thèse présentée dans l'article a aussi été développée dans mon mémoire de maîtrise, « *Fraue und Seele : relations texte-musique dans les Altenberg Lieder, opus 4 de Berg* » (Pedneault Deslauriers 2003), qui considère la relation texte-musique dans les cinq lieder du cycle. Je souhaite remercier le professeur Don McLean, ainsi que Christopher Moore, Elizabeth Blackwood et Andrew Deruchie pour l'aide apportée à la préparation de cet article.

²Rosa Mayreder et Auguste Fickert fondèrent en 1893 l'*Allgemeiner Österreichischer Frauenverein* (Union générale des femmes autrichiennes); Marianne Hainisch fonda en 1902 le *Bund Österreichischer Frauenvereine* (Ligue des associations de femmes autrichiennes); Marie Bosshardt van Demerghe fonda en 1888 le *Verein für erweiterte Frauenbildung* (Association pour l'éducation élargie des femmes). Les principales publications féministes incluaient les *Dokumente der Frauen (Documents de femmes)*, fondée en 1899 et éditée par Mayreder, Fickert et Marie Lang), ainsi que *Neues Frauenleben (Vies de femmes)*, fondée en 1902 et éditée par Fickert). Voir Anderson (1992) à propos des mouvements féministes de la Vienne du tournant du XX^e siècle, et Showalter (1990) pour une discussion des constructions de l'identité sexuelle dans la littérature, les films et différentes polémiques durant la dernière décennie du XIX^e siècle en Europe.

(1914) sur la théorie des biorythmes féminins et masculins, les œuvres des auteurs dramatiques Frank Wedekind, August Strindberg, Arthur Schnitzler, et du Norvégien Henrik Ibsen³, explicitement imprégnées de critique sociale et sexuelle, de même que les travaux des psychanalystes Carl Jung et Sigmund Freud (le compositeur avait lui-même consulté ce dernier en 1908...)⁴, le tout pimenté des réflexions provocantes de Kraus dans sa publication indépendante et influente *Die Fackel* (*Le flambeau*). À l'extrême le plus misogyne du spectre se trouvait Otto Weininger avec son livre *Geschlecht und Charakter* (*Sexe et caractère*, 1903, un best-seller dès sa parution), qui décrivait la femme comme entièrement dominée par des instincts sexuels l'empêchant de prétendre à toute forme d'autonomie sociale, éthique ou intellectuelle⁵.

C'est au contact de ces discours majoritairement masculins que devait se forger la conception de Berg de la féminité et, parmi ces discours, peu seraient plus influents que l'esthétique de la persona féminine développée par le poète Peter Altenberg en réponse à la *Frauenfrage*, et qui prendrait le nom de *Frauenkult*, ou culte de la féminité. Bien que l'opus 4 se prête à de fascinantes possibilités de recherche par l'originalité de sa facture musicale et de son traitement de la poésie — étude de l'orchestration, des images récurrentes de la nature, de la formule aphoristique, pour ne nommer que celles-ci —, le présent article se concentrera sur l'intégration des principales conceptions pronées par le *Frauenkult* d'Altenberg à même le langage musical de l'œuvre. Plus spécifiquement, j'analyserai la conduite des voix dans les deuxième et troisième lieder, « Sahst du nach dem Gewitterregen des All » et « Über die Grenzen des All », à la lumière du *Frauenkult*.

Les études déjà parues sur l'opus 4 se sont, pour leur part, surtout intéressées aux aspects purement structuraux des lieder. La thèse de doctorat de Mark DeVoto (1967), qui fut le premier chercheur à offrir une étude d'envergure sur le cycle, demeure l'analyse la plus complète et détaillée de l'opus 4 du point de vue du traitement cyclique des motifs, tandis que Douglas Jarman (1979) offre une vue d'ensemble de l'articulation générale de la forme de chaque lied. Plus récemment, Dave Headlam (1996) a démontré la pertinence d'une approche analytique par cycles d'intervalles inspirée de celle de George Perle (1977) pour rendre compte de la conduite des voix. David Schroeder (1993) délaisse l'analyse purement structurelle pour un examen en profondeur des similarités entre les positions esthétiques d'Altenberg et de Berg et se penche sur la relation du poète avec le couple Berg; il offre en outre de pénétrantes observa-

³L'ouvrage de Fließ, *Vom Leben und Tod* (1914), qui associe respectivement les « biocycles » masculin et féminin avec les nombres 23 et 28, éveilla sans doute l'intérêt notoire de Berg pour la numérologie. Berg reprit l'intrigue de la pièce de théâtre de Wedekind, *Die Büchse der Pandora* (*La boîte de Pandore*, 1904) pour son opéra *Lulu*. La pièce de théâtre de Schnitzler, *Reigen* (*La Ronde*, 1903), fut mise à l'index pour avoir dépeint avec trop d'ironie les rapports entre les classes et les sexes. Berg s'en inspira pour son propre « Reigen » (2^e mouvement des *Drei Orchesterstücke*, opus 6).

⁴Voir Hilmar (1978, 43, n. 51); Berg (1971, 335); E. A. Berg (1976, 20); Reich (1965, 26).

⁵L'élément misogyne de l'ouvrage semble avoir été de peu d'intérêt pour Berg (Schroeder 1993, 280). Berg s'y intéressait plutôt pour les théories biologiques (en vérité pseudo-biologiques) portant notamment sur la bisexualité ou la proportion d'éléments féminins et masculins chez les hommes et les femmes.

tions sur les « textes de cartes postales » de l'opus 4 et sur leur organisation et références intertextuelles dans le cycle. La relation entre les images poétiques des textes et le langage musical de Berg est étudiée par Siglind Bruhn (1998), qui propose une lecture herméneutique du cycle.

Mon approche diffère de celle de Bruhn en inscrivant le langage musical dans un moment précis de l'histoire culturelle des constructions de l'identité sexuelle, et en mettant l'accent analytique sur les stratégies de conduite des voix, que j'interpréterai comme étant sémantiquement chargées. Je proposerai pour chaque lied un principe de conduite des voix ou de traitement motivique comme principal moteur poétique, dont l'articulation fait résonner deux différentes facettes de la féminité telles que débattues dans la Vienne du tournant du XX^e siècle : la valorisation d'une sexualité féminine autonome, et la faculté de l'âme féminine de transcender les frontières du monde matériel.

Les cinq cartes postales, opus 4, signées Berg sont une rare missive : nulle part ailleurs le compositeur ne devait-il tenter cet alliage audacieux d'un large ensemble orchestral et d'un caractère aphoristique. Y sont exposés cinq différents visages d'une même protagoniste anonyme, dont la quête d'élévation passe par la confrontation avec les éléments naturels. La protagoniste acquerra graduellement sa propre voix : d'abord désignée à la deuxième personne du singulier, la narration passe du « tu » au « je » dans le quatrième lied. Le cycle complet, d'une durée de moins de dix minutes, est d'une facture orchestrale remarquablement fine et colorée et présente une unité motivique serrée, qui permet de l'interpréter dans son entiereté comme une forme d'arche (Jarman 1979, 182).

Si les lieder constituèrent un essai unique dans leur genre, leur réception y fut sans aucun doute pour beaucoup. La genèse et la réception des lieder, c'est bien connu, ne furent pas jalonnées de succès : disparition du copiste et partitions perdues en cours de préparation (Berg et Schoenberg 1987, 160–62; DeVoto 1989, 50), refus de la chanteuse Marya Freund d'interpréter les lieder en concert⁶, et enfin, désastreuse première. L'histoire du *Skandalkonzert* du 31 mars 1913 a été maintes fois relatée, où la présentation des deuxième et troisième lieder avait déclenché huées et batailles chez un public déjà échauffé par un programme d'avant-garde⁷. La désapprobation de Schoenberg apposa le sceau final de l'échec aux yeux de Berg, pour qui les lieder constituaient la première œuvre composée sans tutorat. Bien que Schoenberg ait d'abord admiré l'orchestration des lieder (Berg et Schoenberg [1987, 143], lettre du 14 janvier 1913), il incita néanmoins résolument son protégé à abandonner le genre aphoristique — Schoenberg ne goûterait pas non plus les pièces pour

⁶Pour ne pas blesser Berg, Schoenberg lui écrivit que Freund n'avait pas le temps d'apprendre les lieder ; mais, en réalité, Brand, Hailey et Harris précisent dans les notes éditoriales de la correspondance entre Berg et Schoenberg (1987, 148) que le refus de la chanteuse était dû au fait qu'elle n'aimait pas les lieder. Voir DeVoto (1989, 47–52) pour une discussion de la genèse de l'opus 4.

⁷Voir Barker (1997, 24–27); DeVoto (1989, 50–51); Reich (1965, 39–41); E. A. Berg (1976, 23–24, 145). Le programme comptait les six pièces pour orchestre, opus 6, de Webern, la symphonie de chambre, opus 9, de Schoenberg, les lieder pour voix et orchestre, opus 13, d'Alexander von Zemlinsky et, après les deux lieder de Berg, les *Kindertotenlieder* de Mahler, qui ne purent être interprétés en raison de l'émeute.

clarinette, opus 5 — pour plutôt mettre son lyrisme au service d'œuvres de plus grande envergure. Les lieder furent remisés au tiroir et ne devaient jamais être rejoués en concert du vivant de Berg⁸.

Pourtant, la pensée aphoristique embaumait tout l'air du temps à Vienne lorsque Berg composa son quatrième opus, fleurissant abondamment sous la plume des Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus et, bien entendu, de Peter Altenberg. Altenberg, nom de plume de Richard Engländer (1859–1919), faisait partie avec Berg du cercle restreint des favoris de Kraus et, même si la postérité a relégué son nom en queue de liste, jouissait alors d'une réputation littéraire à la fois enviable et controversée reposant sur la spontanéité et l'excentrisme⁹. Un « Erik Satie en vers » (DeVoto 1989, 48), un « Verlaine de la fin du siècle viennoise » (Esslin 1989, 7), celui qu'on surnommait « le Socrate des cafés » (DeVoto 1989, 48) aimait envoyer à ses amis des cartes postales dont les courts vers, qu'il qualifiait de *Lebensextrakte* (extraits de vie), se voulaient une représentation satirique et parfois érotique de la vie de tous les jours. Avant de le rencontrer, Berg admirait déjà le poète dont il possédait pratiquement tout l'œuvre. L'amitié qui se développerait entre les deux hommes, teintée d'une quasi-révérence du côté de Berg, allait permettre à ce dernier de faire deux rencontres clé : celle de Karl Kraus, dont Altenberg était un ami intime, et de Helene Nahowski, qui deviendrait sa femme en 1911 et qui connaissait déjà intimement Altenberg lorsque les deux hommes établirent des liens amicaux vers 1907 (Barker 1997, 25–26; Schroeder 1993, 266). Poète et compositeur devaient faire de Helene l'icône de leurs idéalisations esthétiques : pour tous deux, elle représentait un modèle de beauté physique comme d'élévation morale et spirituelle. Altenberg clama son admiration dans son recueil *Neues Altes* (1911), où trois poèmes lui sont ouvertement consacrés : « H. N. », « Bekanntschaft », et « Besuch im einsamen Park » (Schroeder 1993, 261, 266–69). C'est à ce même recueil que Berg puisa les textes pour son quatrième opus, peut-être comme une réponse ou une surenchère aux poèmes d'Altenberg. Même si les *Altenberg Lieder* ne portent pas de dédicace (comme la plupart des œuvres de Berg), le compositeur écrivit à sa femme : « Et après tout les *Altenberg Lieder* furent composés pour toi. » (Berg 1971, 159) Les cinq instantanés de femme qui en résultent annoncent un intérêt pour l'exploration de la psyché et de la sexualité féminines dans sa composition, qui culminerait avec *Lulu* et le distingue parmi les trois représentants de la seconde école de Vienne.

⁸ Il arrangea cependant le cinquième lied pour piano, violon, violoncelle et harmonium et en remit une copie à Anna et Alma Mahler, et fit également paraître une réduction pour piano de ce même lied en 1921. Il fallut attendre 1953 pour que puisse être publiée, aux éditions Universal, la réduction pour piano des cinq lieder effectuée par Hans Erich Apostel. La partition orchestrale complète ne fut pas publiée avant 1966 (éditions Universal). Mark DeVoto a récemment supervisé une nouvelle édition de la partition orchestrale (1997, éditions Universal). Les premières représentations orchestrales complètes, quant à elles, prirent place en 1952 (Paris) et 1953 (Rome), sous la direction de Jascha Horenstein.

⁹ La biographie la plus récente et complète d'Altenberg est celle d'Andrew Barker (1996), qui consacre une section à la relation d'Altenberg avec la musique de la seconde école viennoise et en particulier avec l'opus 4. Voir aussi Barker et Lensing (1995), B. Z. Schoenberg (1987, 1984) et Simpson (1987).

Comme Weininger et Kraus, Altenberg tenait la nature de la femme pour essentiellement sexuelle. Toutefois, à l'opposé de Weininger, il valorisait hautement cette « fantaisie », selon l'appellation de Kraus (Janik et Toumlin 1973, 74), qu'il estimait indispensable au plein épanouissement de l'âme féminine, la *Frauenseele*. Altenberg insistait que soit conféré aux femmes le droit à une sexualité légitime et autonome, afin qu'elle soit libérée des entraves sociales empêchant la pleine réalisation de son essence authentique (Barker 1996, 87–92; B. Z. Schoenberg 1987). Ce droit devait aussi s'étendre à la pratique de la prostitution, décriée mais indirectement encouragée par la bonne société viennoise. C'est que, dans un curieux amalgame de principes moraux et de non-dits, on commandait aux femmes une abstinence sexuelle totale avant le mariage, et exactement le contraire aux hommes — qui se tournaient alors vers la prostitution, illégale mais tolérée comme un mal nécessaire. Altenberg et Kraus s'élèverent tous deux contre l'hypocrisie d'une telle situation, qui entraînait corruption policière, prolifération de maladies vénériennes et grossesses illégitimes¹⁰; ils tenaient également en haute estime les prostituées, assez « authentiques » pour rejeter un ensemble de valeurs hypocrites et dénaturées¹¹. Dans une Vienne qui avait bâillonné toute forme d'énergie sexuelle féminine, le *Frauenkult* d'Altenberg prônait donc certaines attitudes plus libérales que les étouffants principes moraux de la bourgeoisie, en tolérant sinon en valorisant la prostitution et l'homosexualité¹², et en accordant à la femme le droit de gérer sa sexualité comme bon lui semblait. Mais si Altenberg est prêt à reconnaître l'énergie sexuelle féminine comme une force positive, celle-ci doit encore être sublimée ou recadrée dans une dimension spirituelle — l'épanouissement de la *Frauenseele* — et ce sont ultimement des mains masculines qui recueilleront les bienfaits qui en découlent. Car l'épanouissement qu'Altenberg souhaite à la femme n'est pas celui qui fleurirait dans les sphères intellectuelles ou politiques, puisqu'il ne croit pas qu'elle puisse jamais y égaler l'homme, son « génie » étant de nature purement esthétique¹³. Pour elle, il prévoit un autre genre d'accomplissement qui, dans sa réalisation ultime, servira avant tout les fins du poète, de l'artiste : « Car elle a un rôle à jouer dans son concept de l'évolution de la société, un rôle spécialement

¹⁰Berg eut lui-même un enfant illégitime à l'âge de 17 ans avec Marie Scheuchl, une domestique dans la famille Berg. Voir Jarman (1989, 189–90); ce dernier note que Berg et Wozzeck ont tous deux eu un enfant illégitime d'une femme nommée Marie, une situation, dit-il, que Berg ne peut avoir manqué de remarquer.

¹¹Voir Barker (1997, 32), Esslin (1989, 6–7), Janik et Toulmin (1973, 70–77). Timms (1986, 63–93) consacre un chapitre de sa biographie sur Kraus aux positions soutenues par ce dernier face à la « question féminine ». Sans défendre la prostitution, Berg avait tout de même une opinion assez libérale sur le sujet, la condamnant autant mais pas davantage que d'autres abus légalement perpétrés par la bonne société (voir la correspondance de Berg à sa femme datée de mars 1910 [Berg 1971, 101]).

¹²Smaragda, la soeur de Berg, était elle-même lesbienne. Voir Hailey (1997, 10–11) et Barker (1997, 25–26, 32), qui discute également la relation de Smaragda avec Altenberg. Berg aborde la question de l'homosexualité de sa sœur dans une lettre adressée au père d'Helene qui s'élevait contre « l'immoralité » de Smaragda (Berg 1971, 110–11).

¹³Voir Barker (1996, 87–92; 1993) pour une discussion des aspects misogynes du *Frauenkult*. L'un des aspects les plus troublants des relations du poète avec les femmes est sans doute la tendance d'Altenberg à idolâtrer de jeunes adolescentes (Barker 1996, 89–91, 113, 144–47; 1993, 133; Schroeder 1993, 265; Simpson 1987, 84–85).

orienté vers sa fonction qui est d'élever à un niveau de perfection non pas sa propre existence, mais plutôt celle du "Nouvel Homme", l'antithèse du bourgeois détesté. » (Barker 1993, 131)¹⁴ Ce n'est qu'en assimilant la *Frauenseele* que l'homme pourra accéder à une réalité spirituelle supérieure, à une plage de sensibilité qui lui serait autrement interdite : « Altenberg ne pouvait concevoir le rôle du poète masculin sans y intégrer la *Frauenseele* » (Schroeder 1993, 265)¹⁵, une conception de la féminité à laquelle Berg adhérait sans réserve.

Ce paradoxe — ou cette tentative de réconciliation — entre les dimensions physique et spirituelle tel qu'articulé dans le *Frauenkult* d'Altenberg est au cœur du portrait de femme négocié dans les lieder II et III. En me concentrant sur l'analyse de la conduite des voix comme principal moteur poétique, j'interpréterai « *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald* » comme une métaphore sexuelle dont les termes sont dictés par la protagoniste, tandis que « *Über die Grenzen des All* » développe la relation spirituelle de la protagoniste avec l'éternité et l'incommensurable.

« SAHST DU NACH DEM GEWITTERREGEN DEN WALD »

<i>Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!!?</i>	As-tu vu la forêt après les pluies d'orage?!!?
<i>Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.</i>	Tout repose et scintille, plus beau qu'avant.
<i>Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!</i>	Vois, femme, tu as toi aussi besoin de pluies d'orage!

Le cycle complet de l'opus 4 est généralement considéré comme un voyage de l'âme, présentant une héroïne purement spirituelle. « *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald* » ne fait pas exception : Siglind Bruhn (1998, 164) parle d'un parallèle entre l'âme humaine et la nature, Arved Ashby (1998, 206) d'une « âme féminine émergeant des tempêtes de la nature », Dave Headlam (1996, 174) d'un « traumatisme émotionnel suivi d'un renouveau »¹⁶. Nulle part n'est-il fait mention d'une protagoniste en chair et en os. Pourtant, si la spiritualité de la protagoniste est indéniable, les poèmes dispensent tout de même quelques indices purement corporels; ainsi la mention d'un visage pâle et de cheveux blond cendré dans « *Nichts ist gekommen* » (IV) ou encore les pleurs de « *Hier ist Friede* » (V), font succinctement mais sûrement allusion à une protagoniste dotée d'un corps aussi bien que d'une âme. Aucun indice du genre dans « *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald* », qui ne contient pas de référence textuelle directe au corps. Mais d'emblée, le vers initial du poème présente deux puissants symboles culturels de la féminité et de la masculinité : *Gewitterregen*, les pluies d'orage, l'ondée fertilisante, représentation du liquide séminal, et *den Wald*, la forêt, la Terre nourricière féminine fertilisée par les pluies. Le vers final, « *Vois, femme, tu as toi aussi besoin de pluies d'orages!* », ne commande évidemment pas qu'on le prenne au sens propre.

¹⁴ « For she has a role to play in his evolutionary concept of society, and one that is specifically geared to her function in bringing to perfection not her own existence, but rather that of the "New Man," the antithesis of the detested bourgeois male. » Les traductions sont de l'auteure du présent article.

¹⁵ « Altenberg could not envisage the role of the male poet without integration of the *Frauenseele*. »

¹⁶ Arved Ashby : « the woman's soul emerging from stormy nature ». Dave Headlam : « emotional trauma followed by renewal. »

Comme le narrateur encourage *Frau* à accueillir l'élément masculin *Gewitterregen*, l'usage du pronom personnel familier *du* renforce sa réalité d'être incarné plutôt que de figure éthérente et immatérielle : l'incitation est sexuellement chargée. C'est une *Frau* charnelle qui est invitée, presque exhortée, à embrasser l'élément masculin et, si l'on en croit le troisième vers, les conséquences sont extrêmement gratifiantes pour la femme : apaisement, éclat et beauté — le sexe comme une source de bienfaits intérieurs et extérieurs. « *Sahst du...* » peut ainsi être compris comme un encouragement à la femme à réinvestir, assumer et apprécier sa sexualité interdite.

Dans la première phrase du lied, les éléments féminin et masculin sont exprimés par deux classes d'ensembles distinctes tant par leur contour que leur contenu (exemple 1) : *Gewitterregen* par un [0167], que nous appellerons motif *G*, et *den Wald* par un [014] (motif *W*)¹⁷.

Exemple 1. Les motifs *G* [0167] et *W* [014] (mes. 1–3)

Tandis que le déroulement du poème en est un d'évocation et d'aphorisme, le déroulement musical, lui, narre très linéairement la relation sexuelle, dans une concise mais riche forme d'arche dont le point culminant est l'accord de *fa*⁹ de la mes. 7. Mais loin de jouer un rôle passif ou subordonné, *Frau* prend dès l'ouverture du lied le contrôle de l'interaction, dont les termes sont en effet clairement gouvernés par l'ensemble féminin *W*. Déjà, la partie vocale des mes. 1–6 est littéralement saturée de ces *W* (exemple 2).

Le motif *W* est également actif à un niveau plus structurel : ainsi, toute la progression de la conduite des voix, de même que l'allure du rythme harmonique, se trouvent-elles générées et gouvernées par cet ensemble. L'accompagnement orchestral s'ouvre par une chaîne de *W* aux mes. 3 et 4 (exemple 3), dont le rythme harmonique s'accélère alors que les *W* commencent à se verticaliser à

¹⁷DeVoto a identifié les motifs *G* et *W* (sous une autre nomenclature) comme les deux collections principales du second lied (DeVoto 1967, 66–67). Suivant cette segmentation, je n'inclus pas dans le motif *G* la note *fa* qui le précède immédiatement, bien que celle-ci corresponde à la première syllabe du mot *Gewitterregen*. Ce *fa* appartient à un autre motif, une succession de deux demi-tons descendants (*sol-fa#-fa*), qui réapparaît entre autres à la mes. 6 (voix) et au tout début de « *Über die Grenzen des All* » à la voix. Bien que la première syllabe de *Gewitterregen* ne fasse pas partie du motif *G*, Berg a renforcé le lien entre le mot *Gewitterregen* et la collection [0167] en accentuant rythmiquement les syllabes fortes du mot : « *Gewitterregen* ». Mon analyse subséquente du traitement des motifs *W* et *G* développe et élaborera celle de DeVoto.



Exemple 2. Récurrences du motif *W* dans la partie vocale (mes. 1–6)

la fin de la mes. 4. Dave Headlam a démontré que l'orchestre progresse ensuite, à la mes. 5, par classes d'intervalles 3 (ci-3) doublées à la tierce majeure (Headlam 1996, 89–90). Mais comme le démontre également l'exemple 3, Headlam omet de spécifier que ces cycles d'intervalles 3 sont d'abord et surtout des *W* en chevauchement : la verticalisation du motif *W*, déjà entamée à la fin de la mes. 4, s'intensifie à la mesure 5 comme les motifs *W* successifs sont condensés en [0369] doublés à la tierce majeure.

Exemple 3. Chaîne ascendante de motifs *W* (mes. 3–4) et décomposition des ci-3 en motifs *W* (mes. 5)

Cette accélération harmonique marque le début d'une montée des tensions avec la tessiture orchestrale s'élevant dans l'aigu, des anticipations de l'accord central de *fa*⁹ avec des accords de *fa*⁷ et un *Hauptrhythmus* (mes. 5–6). Dans

ce dernier motif rythmique s'enchaînent des valeurs de plus en plus rapides en préparation de l'apex, un procédé typique de Berg pour créer un sentiment d'accélération (ou l'inverse) sans ajouter d'indication de tempo ou sans changer la métrique¹⁸. Le violoncelle appose la touche finale à cette courbe ascendante en signalant la contribution masculine : un motif de quartes ascendantes (exemple 4) rappelle clairement les quartes du motif G.



Exemple 4. Quartes tirées du motif G précédant l'accord central (mes. 6, violoncelle)

Le point culminant du lied — de la relation sexuelle — est lui-même la verticalisation ultime, l'abstraction de l'enchaînement précédent des motifs W : la classe d'ensemble [0369] vue en mes. 5 est délestée de ses doublures de tierce pour former la partie supérieure de l'accord de *fa*⁹ (exemple 5). Mais en dépit de toute l'activité précédemment déployée par W, l'orgasme féminin dépeint par l'orchestre en est un de récession et de quasi-immobilité : ici, l'apex féminin est porté par un *molto ritardando* contrebalançant l'effet du *Hauptrhythmus*, un lent accord de rondes dans l'orchestre immobile, un quadruple *piano*, et le silence d'une voix.

Exemple 5. Partition de l'accord central (mes. 7)

Mais ce que la protagoniste ne chante pas au point culminant orchestral est entendu lorsque la voix revient à la mes. 8. La première note, *la*⁵ a cappella, est un geste de colorature attirant l'attention de l'auditeur sur la physicalité de

¹⁸Le terme *Hauptrhythmus* est spécifiquement utilisé par Berg pour la première fois dans une lettre ouverte sur son Concerto de chambre pour désigner « un rythme pouvant être considéré comme une sorte de motif » (lettre parue dans le magazine musical viennois *Pult und Taktstock* [février 1925]; voir Reich [1965, 145]). Mais déjà, les motifs rythmiques de l'opus 4 (on retrouve entre autres dans le premier lied un *Hauptrhythmus* en canon aux mes. 25–28) préfigurent nettement le traitement caractéristique du rythme du style plus tardif de Berg (Jarman 1979, 151). Voir Headlam (1996, 107) pour des exemples d'« *accelerandi* (ou de *ritardandi*) mesurés ».

cette voix bien davantage que sur le mot prononcé, qui devient d'ailleurs presque inaudible — ce que Michel Poizat (1986, 34) appelle un « cri ». La narration est pour un instant suspendue, la signification du langage, oblitérée; c'est la présence matérielle de la voix, et donc du corps féminin, qui est signifiée ici.

La deuxième phrase du lied est une version descendante de la première, construite sur le [0369] doublé à la tierce déjà vu à la mes. 5 (exemple 6). Mais passé le point culminant du lied, masculinité et féminité sont devenues inextricablement enlacées. L'étreinte physique est visible dans les liaisons intimes de *W* et de *G*. La phrase suivant le sommet des tensions s'ouvre par le motif *G*, construit avec les mêmes hauteurs que son apparition originale de la mes. 2; les deux quartses ont toutefois subi une rotation. Avant que le *si b* de la mes. 9 ne puisse réapparaître sous le mot « *auch* » pour compléter l'ensemble, un *si h* est inséré, entrecroisant *W* et *G* (exemple 7). La voix continue ensuite à entremêler des *W* jusqu'à ce que le dernier d'entre eux ramène *G* dans son organisation originale. Motifs *G* et *W* sont aussi entrecroisés aux mes. 8–9, lorsque la sonorité masculine de quarts décore délicatement *W* au célesta. Puisque la voix de la dernière phrase est répliquée en canon par les violoncelles, le lied se termine avec cette double assertion dans laquelle masculinité et féminité sont fusionnées. Mais cette fusion apparaît n'être possible que lorsque *Frau* se verra accorder, ou qu'elle assumera, le droit de reconnaître et de valoriser sa sexualité.

Exemple 6. Progression descendante par ci-3 doublées à la tierce (mes. 8–11)

Exemple 7. Motifs *W* et *G* entrecroisés (mes. 8–11)

« ÜBER DIE GRENZEN DES ALL »

*Über die Grenzen des All blicktest du
sinnend hinaus;*

Hattest nie Sorge um Hof und Haus!

*Leben und Traum vorn Leben,
plötzlich ist alles aus—*

*Über die Grenzen des All blickst du noch
sinnend hinaus!*

Au-delà des frontières de l'univers tu
regardais pensivement;

Sans jamais un souci pour les biens de ce
monde!

Vie et rêve de vie,
soudain tout est fini —

Au-delà des frontières de l'univers, tu
regardes toujours pensivement!

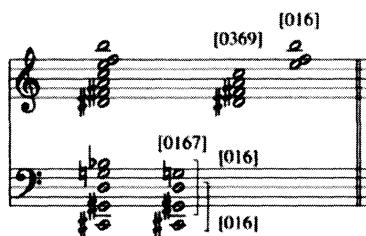
La puissance dramatique des mes. 16 et 17 est telle que l'oreille y est inévitablement attirée (exemple 8). L'instant en est un de totale rupture : un accord froid en pizzicato et la musique s'arrête, le chant se désintègre en parole et la voix sans vie prononce ces mots définitifs qui ne peuvent signifier que la mort : « Soudain tout est fini... ».

Exemple 8. « Soudain tout est fini... » (mes. 16–17)

Mais tout n'est pas terminé, même si la frontière qui est franchie ici est celle entre la vie et la mort. Alors que dans « Sahst du... » se profile une *Frau* incarnée et sexuée, le troisième lied présente une protagoniste dont l'âme transcende une dimension matérielle qui semble secondaire à la dimension spirituelle. Lorsqu'une « vie et un rêve de vie » s'achèvent, la protagoniste regarde toujours pensivement au-delà des limites de l'univers, comme nous l'apprend la dernière phrase, un écho de la première. Cette quasi-symétrie textuelle est reflétée dans la quasi-symétrie musicale. Le lied s'ouvre et se clôture par un accord de 12 sons dont l'organisation verticale des hauteurs est conservée dans les deux occurrences. Du côté terrestre de la frontière, les 12 notes sont relâchées une à une aux vents (mes. 6–8), tandis que du côté céleste (mes. 18–25), le total chromatique est tout aussi progressivement reconstruit aux cordes en harmoniques, suivant le même ordre dans lequel les notes ont d'abord disparu. La dualité entre vie et après-vie apparaît ainsi réconciliée dans un tout complémentaire et continu.

Mais ces similarités de chaque côté de la frontière (de la mes. 16) ne font que renforcer la force de la rupture de la mes. 16 elle-même — car la transition entre les deux modes d'existence ne se fait pas sans heurts. C'est que la collection de la mes. 16, que nous appellerons collection x , joue en fait un double rôle : point de connexion avec la reconstruction de l'accord de 12 sons, elle constitue aussi un point de discontinuité, qui marque le moment précis où sont outrepassées non seulement une frontière dramatique, mais aussi une frontière musicale. Cette mesure particulière est en fait la culmination d'une procédure destinée à mener la musique « *über die Grenzen* », au-delà d'une frontière, c'est-à-dire au-delà des possibilités contrapuntiques impliquées par l'organisation particulière de l'accord de 12 sons.

Cet accord de 12 sons est un choix judicieux pour représenter « *des All* ». Sa première occurrence ressemble à une projection dans l'infini : aucun sens du temps n'est créé puisque rien ne bouge. Entre les articulations contradictoires de la voix (qui supporte la métrique indiquée de 3/4) et de l'accord en rondes (qui impliquerait plutôt un 4/4), le passage du temps est flottant, évasif et suspendu¹⁹. L'accord de 12 sons peut être divisé de manière presque symétrique (exemple 9) en trois collections qui gouverneront par la suite la conduite des voix, avec une classe d'ensemble [0167] au bas (*do#-sol#-ré-sol*), un [0369] (*mi b-fa#-la-do*) au centre et un [016] (*mi-fa-si*) dans les trois voix supérieures²⁰.



Exemple 9. Partition de l'accord de 12 sons

Cette discontinuité harmonique sera mise à profit pour marquer une discontinuité poétique : le *si b* rompt la symétrie de l'accord est la même note qui soutient le bris de symétrie textuelle entre les premier et dernier vers, lorsque « *blicktest du* » (tu regardais) devient « *blickst du noch* » (tu regardes toujours). Dans cette division du total chromatique en classes d'ensembles particulières et distribution précises des hauteurs, est enclose la représentation musicale de l'univers tel que le connaît la protagoniste avant que « tout ne soit fini » à la mes. 16.

¹⁹ Headlam (1996, 103, 106) développe l'analyse métrique.

²⁰ La classe d'ensemble [0167] au bas de l'accord de 12 sons se subdivise elle-même en deux [016]. L'agréat aurait pu être symétrique si le *si b* (qui ne se regroupe avec aucun ensemble significatif pour l'analyse du lied) avait été envoyé dans l'hexacorde supérieur.

La collection x de la mes. 16, quant à elle, peut être divisée comme un [016] (classe d'ensemble issue de l'accord de 12 sons) + ré b (exemple 10a). Ce ré b assure la continuité avec la reconstruction du total chromatique : il s'agit en effet de sa note de basse (enharmoniquement do #), qui se trouve aussi à être la première note à réapparaître lorsque l'accord est rebâti (mes. 18, exemple 10b). Cependant ce [016] particulier (mes. 16), composé des hauteurs *la-sol#-mi b*, n'appartient pas à l'agrégat original; on ne peut le retrouver ni au bas ni au haut de l'accord de 12 sons. À ce point, la frontière du « *All* » musical est outrepassée. Cette collection saisit ainsi la magnifique ambiguïté du poème : rupture physique, spiritualité transcendance.

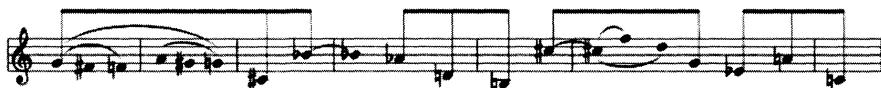


Exemple 10a. Partition de la collection x : [016] + ré b (mes. 16)

Exemple 10b. Continuité entre collection x (mes. 16) et note de basse de l'accord de 12 sons (mes. 18)

En fait, c'est toute la conduite des voix menant à la mes. 16 qui est modelée pour atteindre ce point précis où la musique bascule au-delà de « l'univers » initial, alors qu'en réalité une autre progression aurait pu aboutir en terrain musical connu. La partie vocale au début du lied (exemple 11) est dominée par les classes d'intervalles 3 (ci-3), formant des sous-ensembles de la collection centrale [0369] (septième diminuée) de l'accord de 12 sons. Les ci-3 continuent de dicter la conduite des voix dans l'orchestre (exemple 12a), où elles sont reliées à des ci-1 pour former une chaîne de [013] et [014]. Mais ce procédé est subtilement interrompu à la mes. 10 quand une ci-4 (fa-la-la b) infiltre les

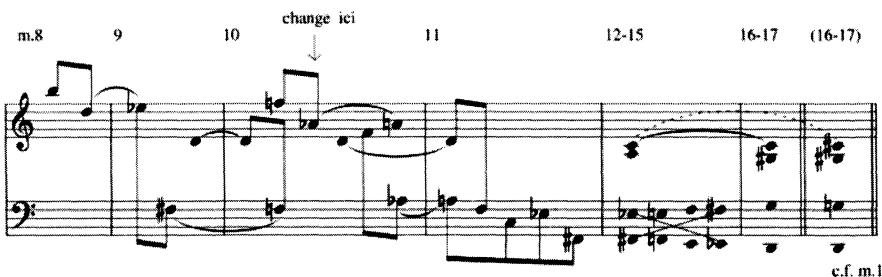
ci-3 jusque-là prédominantes. Cette ci-4 est répétée et reliée avec le *si b* ouvrant la mes. 11, première note d'un [0369]. Ladite septième diminuée est alors prolongée par des lignes chromatiques divergentes et un échange des voix (mes. 12-15). La note *ré b* est ensuite tenue durant les mes. 15-16, tandis que les trois autres notes de l'accord de septième diminuée bougent d'un demi-ton, amenant le [016] de la mes. 16.



Exemple 11. Prédominance des ci-3 (mes. 1-8)

L'altération, à la mes. 10, de la conduite des voix par ci-3 est si infime qu'elle en est pratiquement imperceptible; mais aussi discrète que puisse être cette modification, c'est néanmoins elle qui amène le tournant extrêmement significatif qui nous conduira jusqu'en territoire musical étranger. L'exemple 12b présente la situation hypothétique qui aurait résulté si Berg n'avait pas interrompu, à la mes. 10, sa conduite des voix par ci-3. En ce cas, c'est la ci-3 *fa-la b* qu'on aurait vu apparaître en place de la ci-4 *fa-la* (mes. 10). Résultat : tout ce qui suit aurait été entendu un demi-ton plus bas, aboutissant à la mes. 16 à la collection *ré-sol-sol#-do*. La note *do* aurait alors simplement dû être élevée d'un demi-ton (comme l'avaient été les trois autres notes de la collection au passage de la mes. 15 à 16) pour que l'on obtienne les *notes exactes* formant le [0167] au bas du total chromatique original. Une telle conduite des voix aurait ainsi produit une réplique de l'agrégat de source, et créé un parcours clos sur lui-même. Mais Berg choisit plutôt de s'écartier de cette conduite des voix circulaire, de transgresser la frontière qu'il a lui-même établie. Les mots « *Plötzlich ist alles aus* » correspondent ainsi véritablement au dépassement d'une étape, à l'accession d'une réalité musicale appartenant à l'*« über »*.

Exemple 12a. Conduite des voix des mes. 8-20, « situation réelle »



Exemple 12b. Conduite des voix des mes. 8–17, « situation hypothétique »

Le dernier mot à propos de ce lied ira enfin à la puissance d’expression et simplement à la pure beauté du *do* ultime à la voix : par un simple changement de registre, Berg en a fait la délicieuse incarnation de l’essence même du lied : « *über die Grenzen* », nous voici au-delà.

CONCLUSION

Deux lieder, deux rencontres masculines avec l’altérité, deux projections de la féminité telle qu’idéalisée par la psyché masculine du tournant du siècle viennois, et qui reflètent une tentative de cerner cette « nouvelle femme » qu’on pressent se profiler dans l’inconnu d’un nouveau siècle. En analysant la conduite des voix dans le contexte culturel du *Frauenkult*, j’ai démontré dans cet article comment le tissu harmonique même des lieder peut être interprété comme l’expression de différentes facettes de la féminité telle que discutée, débattue et reformulée par les discours de l’époque. Dans chacun des cas, c’est la plus petite unité du lied — une collection particulière, voire une seule note — qui contient le noyau de la sémantique poétique et musicale; le traitement de chacune d’entre elles est la clé de la lecture des rapports texte-musique pour ce lied particulier. Dans « *Sahst du nach dem Gewittergen den Wald* », on a vu comment le contenu motivique, le rythme harmonique et le développement de la structure harmonique reposent sur le motif incarnant l’élément féminin. Dans « *Über die Grenzen des All* », une seule note a suffi pour faire dévier la conduite des voix vers une collection symbolisant l’au-delà des frontières connues, et incarnant l’élévation spirituelle de la protagoniste. À la fois muse et être sexué, la protagoniste des *Altenberg Lieder* mérite, par sa richesse, sa complexité, et la sophistication de l’imagerie du corps et de l’âme qu’elle développe, de prendre place avec Lulu et Marie dans la galerie des principaux portraits féminins de Berg.

RÉFÉRENCES

- Altenberg, Peter. 1911. *Neues Altes*. Berlin : Fischer.
 Anderson, Harriet. 1992. *Utopian Feminism: Women’s Movements in Fin-de-Siècle Vienna*. New Haven et Londres : Yale University Press.

- Ashby, Arved. 1998. « Singing the Aphoristic Text: Berg's *Altenberg Lieder* ». Dans *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, sous la dir. de Siglind Bruhn, 191–228. New York et Londres : Garland Publishing.
- Barker, Andrew. 1993. « The Persona of Peter Altenberg: "Frauenkult," Misogyny and Jewish Self-Hatred ». Dans *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500*, sous la dir. de James A. Jr. Parente et Richard E. Schade, 129–39. Columbia : Camden House.
- . 1996. *Telegrams from the Soul: Peter Altenberg and the Culture of fin-de-siècle Vienna*. Columbia : Camden House.
- . 1997. « Battles of the Mind : Berg and the Cultural Politics of "Vienna 1900" ». Dans *The Cambridge Companion to Berg*, sous la dir. de Anthony Pople, 24–37. Cambridge : Cambridge University Press.
- Barker, Andrew, et Leo A. Lensing. 1995. *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen*. Vienne : Braumüller.
- Berg, Alban. 1971. *Letters to his Wife*. Trad. Bernard Grun. New York: St Martin's Press.
- Berg, Alban, et Arnold Schoenberg. 1987. *The Berg-Schoenberg Correspondence*. Sous la dir. de Julianne Brand, Christopher Hailey et Donald Harris. New York et Londres : W. W. Norton & Company.
- Berg, Erich Alban. 1976. *Alban Berg, Leben und Werke in Daten und Bildern*. Frankfurt am Main : Insel-Verlag.
- Bruhn, Siglind. 1998. « Symbolism and Self-Quotation in Berg's, op. 4 ». Dans *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, sous la dir. de Siglind Bruhn, 157–90. New York et Londres : Garland Publishing.
- DeVoto, Mark. 1967. « Alban Berg's Picture Postcard Songs ». Thèse de doctorat, Princeton University.
- . 1989. « Berg the Composer of Songs ». Dans *The Berg Companion*, sous la dir. de Douglas Jarman, 35–66. Boston : Northeastern University Press.
- Esslin, Martin. 1989. « Berg's Vienna ». Dans *The Berg Companion*, sous la dir. de Douglas Jarman, 1–12. Boston : Northeastern University Press.
- Fliess, Wilhelm. 1914. *Vom Leben und Tod : biologische Vorträge*. Jena : Diederichs.
- Hailey, Christopher. 1997. « Defining Home : Berg's Life on the Periphery ». Dans *The Cambridge Companion to Berg*, sous la dir. d'Anthony Pople, 5–23. Cambridge : Cambridge University Press.
- Headlam, Dave. 1996. *The Music of Alban Berg*. New Haven et Londres : Yale University Press.
- Hilmar, Rosemary. 1978. *Alban Berg : Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. Vienne, Köln et Graz : Böhlhaus.
- Janik, Allan, et Stephen Toulmin. 1973. *Wittgenstein's Vienna*. New York : Touchstone, Simon and Schuster.
- Jarman, Douglas. 1979. *The Music of Alban Berg*. New Haven et Londres : Yale University Press.

- _____. 1989. « Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the Secret Programme of the Violin Concerto ». Dans *The Berg Companion*, sous la dir. de Douglas Jarman, 181–96. Boston : Northeastern University Press.
- Pedneault Deslauriers, Julie. 2003. « Fraue und Seele : Relations texte-musique dans les *Altenberg Lieder*, op. 4, d’Alban Berg ». Mémoire de maîtrise, Université McGill.
- Perle, George. 1977. « Berg’s Master Array of the Interval Cycles ». *The Musical Quarterly* 63, n° 1 : 1–30.
- Poizat, Michel. 1986. *L’opéra ou le cri de l’ange : Essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra*. Paris : Métailié.
- Reich, Willi. 1965. *The Life and Work of Alban Berg*. Trad. C. Cardew. Londres : Thames and Hudson.
- Schoenberg, Barbara Z. 1984. « The Art of Peter Altenberg: Bedside Chronicles of a Dying World ». Thèse de doctorat. Los Angeles : University of California.
- _____. 1987. « “Woman-Defender” and “Woman-Offender,” Peter Altenberg and Otto Weininger: Two Literary Stances vis-à-vis Bourgeois Culture in the Viennese Belle-Époque ». *Modern Austrian Literature* 20, n° 2 : 51–69.
- Schroeder, David P. 1993. « Alban Berg and Peter Altenberg : Intimate Art and the Aesthetics of Life ». *Journal of the American Musicological Society* 46, n° 2 : 261–94.
- Showalter, Elaine. 1990. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking.
- Simpson, Josephine. 1987. *Peter Altenberg: A Neglected Writer of the Viennese Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main : P. Lang.
- Timms, Edward. 1986. *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven et Londres : Yale University Press.
- Weininger, Otto. 1903. *Geschlecht und Charakter*. Vienne et Leipzig : W. Braumüller.

Résumé

Cet article effectue une analyse herméneutique des *Altenberg Lieder* opus 4 n°s 2 et 3 d’Alban Berg. Les lieder sont analysés à la lumière de l’esthétique de la persona féminine développée par le controversé poète (et ami de Berg) Peter Altenberg, et qui prendrait le nom de « *Frauenkult* ». L’auteure démontre ici comment le traitement motivique, les stratégies de conduite des voix et leur relation avec les poèmes sélectionnés par Berg font résonner deux des conceptions principales du *Frauenkult* : la valorisation d’une sexualité féminine plus autonome et la transcendance de l’âme féminine.

Abstract

This article is an hermeneutical analysis of Alban Berg's *Altenberg Lieder* opus 4 nos. 2 and 3. These lieder are analysed from the perspective of the feminine persona esthetic known as "*Frauenkult*", put forward by the controversial poet (and Berg's friend) Peter Altenberg. The author shows how the motivic treatment, the voice-leading strategies and their relation with the poems selected by Berg demonstrate two of the main concepts of the *Frauenkult*: the valorization of a more autonomous female sexuality and the transcendence of the female soul.