

Le temps d'une amitié

Correspondance 1925-1935, de Theodor W. Adorno et Alban Berg, Présenté et traduit par Marianne Dautrey, Gallimard, 367 p.

Sylvano Santini

Numéro 203, juillet-août 2005

Les aléas de la lettre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18557ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Santini, S. (2005). Le temps d'une amitié / *Correspondance 1925-1935*, de Theodor W. Adorno et Alban Berg, Présenté et traduit par Marianne Dautrey, Gallimard, 367 p. *Spirale*, (203), 26-27.

LE TEMPS D'UNE AMITIÉ

CORRESPONDANCE 1925-1935 de Theodor W. Adorno et Alban Berg
 Présenté et traduit par Marianne Dautrey, Gallimard, 367 p.

LA CURIOSITÉ d'en savoir un peu plus sur un écrivain, un penseur ou un artiste, de le voir tout à coup à nu, dans les habits de l'ordinaire, en train de soigner ses soucis quotidiens, ou encore de connaître les détails d'une époque à travers un regard autre que celui de l'histoire incitent, en partie sans doute, à la lecture d'une correspondance. Pour le chercheur, elle se présente comme un ouvrage de références dont le contenu offre une série d'indices qui peuvent ouvrir potentiellement de nouvelles voies. Le généticien, l'expert des réseaux, le biographe y trouvent leur matière dans les noms qui y circulent, les rendez-vous qui se confirment, les rencontres inattendues. Mais si le lecteur n'a ni l'intention de repérer la référence ou la trace qui ferait avancer la recherche, ni l'envie de s'en tenir simplement à la psychologie des correspondants, qu'est-ce qui peut bien motiver la lecture d'une correspondance? L'attrait formel pour l'épistolaire ne reposerait-il pas sur un retournement caractéristique de notre époque : la réalité se lit comme une fiction? Les correspondants sont des personnages-narrateurs qui racontent des détails de leur vie dans lesquels interviennent des lieux, des personnages, des événements, qui profilent une intrigue avec sa part de prédictions, de péripéties, de joies et de déceptions. Pour que les éléments d'une correspondance soient perçus ainsi comme des composantes diégétiques, il faut que le lecteur présume leur assemblage. Or, le « sous-texte » spécifique de l'épistolaire s'en charge en donnant virtuellement aux détails d'une vie une extension fictive. Telle est l'inversion de la correspondance nécessaire à sa lisibilité : le lecteur perçoit toujours plus de choses qu'il y en a vraiment.

La part fictive qui étend les échanges entre Alban Berg et Theodor Wiesengrund Adorno doit être considérable. Les thèmes sont riches : musique et philosophie, mais surtout musique, car si les deux sont compositeurs, seul le second est philosophe. La différence est appréciable : la plume d'Adorno est nettement plus généreuse que celle de Berg. Ce récit de vie, déjà prometteur, se déroule à une époque remarquable : de 1925 à la mort de Berg en 1935, entre l'école de Vienne et l'école de Francfort, les lieux et le temps sont exceptionnels. De Berg, on s'attend à des échos sur l'atonalité et le dodécaphonisme inspiré de son maître Schönberg, sur *Wozzeck* dont les représentations européennes ont lieu les mêmes années ou sur *Lulu*, opéra inachevé qui l'habite pendant



Eric Cardinal, sans titre, collage photographique, recto, 10 cm × 15 cm.

les dernières années de sa vie. D'Adorno, on ressentira peut-être les aspirations et les contrariétés d'un jeune compositeur tiraillé par les affaires de l'esprit à l'époque où il fraie la voie à une pensée anti-épistémologique en insérant l'inconscient dans la connaissance et en le situant au carrefour de l'individu et de la société. Les thèmes et les motifs sont nombreux pour nourrir une complicité qu'Adorno qualifie, parfois, de lutte historique commune pour l'objectivité de la technique dodécaphonique. Mais l'intrigue se situe ailleurs, dans un léger déséquilibre entre les correspondants qui s'annonce dès la première lettre du jeune Adorno dans laquelle il demande à Berg de l'accueillir à Vienne : ce dernier sera le maître jusqu'à la fin!

Lutte commune, démarche divergente

Si de nombreuses observations, critiques et appréciations sur le monde musical animent leurs

échanges (noms, lieux, événements, dates, etc.), on y retrouve peu d'analyses consistantes sur la musique. Cette absence n'est pas imputable à un manque d'intérêt pour la réflexion mais relève plutôt d'une cause précise : au lieu de s'étendre longuement sur une idée dans ses lettres, Adorno propose à son interlocuteur de lire les articles qu'il a publiés sur lui dans diverses revues musicales, dont *Anbruch*. Ce dernier y prend manifestement un certain plaisir, puisque les textes du jeune philosophe semblent fort élogieux. Il lui rend la pareille en soulignant la justesse et la profondeur de ses observations : «... votre article sur mes lieder est fabuleux! Je ne pensais pas qu'il était possible que quelqu'un soit capable de mettre le doigt comme cela sur — je dois le dire — les secrets de mon art de l'instrumentation, comme vous l'avez fait. » Comme les deux hommes ne se sont pas véritablement côtoyés, il faut chercher la source de l'amitié qui se manifeste dans leur correspondance du côté des articles d'Adorno et de la musique de Berg. Ce qui serait logique après tout, puisque si l'un défend

résolument les nouvelles expériences musicales avec sa plume, l'autre les réalise dans ses compositions : à leur manière, ils poursuivent une lutte commune pour la technique dodécaphonique, et les compliments qu'ils s'adressent confirment qu'ils partagent la même sensibilité.

Berg a de sérieux doutes, néanmoins, sur l'intérêt des articles d'Adorno. Il use d'une astuce rhétorique à peine voilée pour les lui exposer, s'y prenant probablement ainsi pour éviter de compromettre leur amitié sans diminuer pour autant la sévérité de sa critique. Voici ce qu'il ajoute au passage flatteur qui précède : « *Je ne connais personne qui, sans posséder les lieder ou même en n'en possédant que la version pour piano, serait à même de suivre votre analyse tout du long (moi-même, qui ne suis pas dans ce cas, j'ai souvent perdu le fil en lisant). Et le résultat serait qu'un tel lecteur — et 99 % des lecteurs seront dans ce cas — sautera des passages et risque de ne même pas percevoir l'importance de l'idée générale.* ». Depuis le début de leurs échanges, Berg souligne le style difficile d'Adorno qui est nourri par une culture philosophique que peu de musiciens possèdent selon lui. Or, il semble important, pour le compositeur, que les idées sur la nouvelle musique soient compréhensibles à tous, si on veut lui donner la chance d'exister. Son approche est donc plus sensible qu'intelligible, différence qu'il exprime à Adorno en exigeant de voir ses compositions plutôt que ses articles, « *car alors seulement, dit-il, je pourrai comprendre clairement les théories que vous développez.* ».

Si leur lutte est commune, leur démarche, elle, diverge. Adorno le sait bien, mais le désir de devenir un jour un compositeur talentueux est si intense qu'il cherche constamment l'approbation de son maître, imaginant même, dans ses moments les plus passionnés, s'inscrire intérieurement dans la « *dialectique de la conscience de l'artiste* ». Ce déni de leur différence l'incite plus souvent qu'autrement à soupçonner la moindre réserve de Berg à son égard. Cette attitude exaspère parfois ce dernier qui ne se gêne pas, du reste, pour le lui dire : « *je n'ai absolument rien contre vous et ne peux m'expliquer d'où vous tirez cela.* » La raison est pourtant simple : Adorno intègre la musique dans une démarche intellectuelle qui n'appartient qu'à lui. Il s'efforce donc d'écrire ses articles comme Berg compose un quatuor, ou encore, il l'entraîne de manière abusive du côté de l'intelligible en traçant un parallèle entre les critiques de son mémoire d'habilitation sur Kierkegaard et les attaques contre les œuvres du compositeur : « *Peut-être cela vous fera-t-il sourire d'apprendre que l'on a recouru à son encontre à peu de choses près aux mêmes arguments que ceux auxquels notre travail sur la musique nous a accoutumés : surcroît d'intellectualité, inintelligibilité, folie et déconstruction; voilà qui nous consolerait presque au sujet de l'habilitation.* » S'il sait pertinemment que Berg n'établira jamais ses choix et ses préférences sur les seules idées, contrairement à lui qui compose selon la « *technique dodécapho-*

nique la plus rigoureuse », il le presse de le faire en réduisant la composition de *Lulu* à une question de principe : « *Il me semble ressortir de l'analyse de Reich que la scène qui se passe à Paris, par exemple, n'est pas intégralement composée comme un morceau dodécaphonique. Ce qui signifie donc que, en ce point central, vous vous seriez détourné du principe dodécaphonique; or cela nécessiterait une explication sur ce que cela signifie sur le principe.* » Cette explication ne viendra pas. Sans doute Berg avait-il compris, dès le départ, que leur amitié reposait sur une lutte commune pour le dodécaphonisme, mais qu'il n'aurait jamais à faire un jour le choix que tôt ou tard devra faire le jeune philosophe « *entre Kant et Beethoven* ».

D'un rapport équivoque au soutien

Si la foi intellectuelle d'Adorno, qui ne concerne pas uniquement la musique, le rend à l'occasion intransigeant et méprisant — sa critique de la musique anglaise et celle de Musil sont brèves mais cinglantes —, il sent bien qu'un principe intellectuel peut parfois entraîner des difficultés qui sont à la mesure de sa contradiction : « *De nouveau très fortement préoccupé par la composition, dans le temps très limité que m'accorde mon nouveau livre, je me retrouve à chaque fois devant cette antinomie : une composition qui ne reprendrait pas la technique dodécaphonique manque de rigueur constructive et de contrainte, mais la technique dodécaphonique limite incroyablement l'imagination constructive et invoque toujours le danger du blocage.* » Comme on pourrait le dire avec Kant, il y a là, entre la note et le mot, la partition et le livre, un conflit de facultés qui alimente ses nombreuses plaintes. Et lorsqu'il engage ce conflit à l'extérieur de lui-même en attaquant Schönberg qui a formulé des doutes similaires à ceux de Berg à propos de ses textes, on a l'impression que ce conflit déborde largement leurs volontés personnelles et qu'il découle, en définitive, des variations de la vie intellectuelle et artistique européenne de l'entre-deux-guerres : l'attirance et le décalage entre Berg et Adorno semblent représenter l'indice d'un rapport équivoque entre le sensible et l'intelligible qui s'établit autant à Vienne qu'à Francfort.

Pourtant, parallèlement à leurs croyances sur les plans artistique et intellectuel qui les rapprochent autant qu'elles les séparent, Adorno et Berg font face à des difficultés réelles qui appartiennent également à leur époque. Quelques années à peine après son habilitation au début des années trente, le jeune philosophe doit mettre ses énergies dans la recherche d'un nouveau poste, ne pouvant plus enseigner dans une université allemande, conformément au « *paragraphe sur les Aryens* ». La situation est déprimante, mais sa détermination n'est pas atteinte : avec un sang-froid étonnant, Adorno fait la part des choses. Berg le soutient dans ses recherches en se servant de son prestige pour le recommander et soutenir ses

candidatures. Cette initiative n'est pas toujours heureuse et révèle l'ampleur de la difficulté. En effet, répondant négativement à la demande de Berg en prétextant que la spécialité d'Adorno n'existe pas dans les universités anglaises, le professeur anglais Edward Dent dévoile l'étendue des préjugés qui circulent en Europe avant la Seconde Guerre mondiale : « *Le pire chez les Juifs, c'est que ce sont presque tous des égoïstes et des arrivistes. J'ai remarqué depuis longtemps, et particulièrement chez les Juifs allemands, qu'ils ne pensent qu'à leur carrière personnelle et non au bien général de la musique* » (la lettre du professeur Dent est publiée en annexe). Qualifiant cette réponse d'innommable, Adorno n'abandonne pas ses efforts et s'installe finalement à Oxford, après avoir craint de se retrouver à Constantinople, ville qui lui paraît *a priori* si déplaisante qu'il affirme, dans un tour empreint de sublime, « *trouver plus de beauté dans le désordre de Vienne, dans la décadence de Venise et dans la baie bleue de Naples* ». De son côté, Berg éprouve de sérieux problèmes économiques liés, en partie, à l'interdiction qui frappe les représentations de ses œuvres dans certaines grandes capitales — *Wozzeck* ne sera pas mis en scène à Vienne de son vivant. Adorno s'efforce de lui dénicher du travail pour la musique d'un film, tentant de combler ainsi le désir de Berg qui s'intéresse, lui a-t-il dit, « *terriblement à la musique de film* » pourvu qu'il y ait « *quelqu'un d'assez fou pour vouloir en faire une avec moi et comme je l'entends* ». Le projet n'aboutira pas. Contraint de vendre ses manuscrits pour survivre — celui de *Wozzeck* se retrouve à la bibliothèque de Washington —, Adorno accepte de l'aider à trouver un acheteur anglais pour la *Suite lyrique*. De nouveau, ses efforts restent sans résultat.

Que ce soit à travers une sensibilité artistique et intellectuelle commune malgré leur conflit ou une situation précaire découlant de conjonctures politiques exécrables, l'amitié bien réelle entre les deux hommes ne peut être détachée de son époque. Quelques semaines avant sa mort, Berg met fin, sans le savoir, à leurs échanges en témoignant, dans les derniers mots, sa profonde reconnaissance à un ami : « *Encore une fois merci pour votre envoi, mais aussi pour toutes ces choses personnelles que vous me dites et qui touchent de très près votre cher Berg.* » Si en effet les propos d'Adorno le concerne personnellement, Berg ne se doute pas à quel point à travers leur amitié s'exprime un temps, et que c'est sans doute pour cette raison que nous voulons prolonger leur histoire dans le témoignage. La publication de leur correspondance actualise cette raison en reconnaissant implicitement dans leurs lettres la réciprocité entre des récits de vie et celui d'une époque. Telle est, somme toute, la fiction qui la justifie.

Sylvano Santini