Franz Schreker, le compositeur sur scène

Correspondances entre Schreker et Nietzsche

Eric Denut

> « Le goût des mots tourné en dégoût, sans autre perspective que la déchéance et la chute, non pas toutefois au point de se laisser réduire au silence, qui est comme l'antichambre de la mort. »
>
> Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Mercure de France, 2001.

La philologie et la composition musicale ont ceci de commun qu'elles mènent à tout. Et encore cela : qu'elles ploient sous la volonté de celui qui s'en émancipe. On ne saurait trop exagérer dans le patrimoine culturel « latent » du jeune compositeur Schreker, frais diplômé du Conservatoire de Vienne au début du XX^{e} siècle, l'exemple que lui fournit Nietzsche de l'évacuation d'un premier savoir au nom d'une urgence de communication. Si le modèle de Nietzsche-Zarathoustra est une constante de la culture viennoise des premières années du siècle, il ne bouleverse véritablement la carrière que de ce seul musicien, dont l'écriture brahmsienne, héritée de l'enseignement de Robert Fuchs (qui avait été également professeur de Mahler, Wolf et Zemlinsky), se métamorphose rapidement après la sortie du Conservatoire en « gaya composizione ». Comme chez Nietzsche, le lieu de la vocation, d'un épanouissement irradiant du talent, est la scène – chaire pour l'un, théâtre pour l'autre. Le jeune philologue prodigieux de Leipzig devint philosophe par une exaspération de ses capacités intellectuelles en présence de ses étudiants bâlois ; le compositeur talentueux deviendra le jeune prodige du théâtre musical allemand par son besoin irrépressible de s'exprimer avec les moyens que la nature et la société lui offraient. Dit à l'envers : la gangue de la carrière universitaire dans la société allemande sclérosée des Hohenzollern a pu sembler à Nietzsche aussi mesquine qu'une carrière de compositeur de musique instrumentale pouvait l'être pour Schreker à une époque qui avait vu défiler en trois générations les symphonies de Beethoven et de Brahms, et les poèmes symphoniques de Liszt et de Strauss. Dit à l'endroit : la scène a été le catalyseur qui déclenche, chez l'un et chez l'autre, l'orientation définitive de l'activité. Cependant, comme tout lieu de médiation, la scène ne s'est pas contentée d'une présence passive, mais a imposé ses règles à ceux qui en ont ressenti les vertus exaltatrices. C'est cette interaction chez Nietzsche entre une position scénique à la fois réelle et métaphorique, et une disposition particulièrement « exaltée » de la vie spirituelle, que Peter Sloterdijk a définie, prudemment d'ailleurs, comme celle d'un « penseur sur scène » :

> « Nietzsche avait, sinon une raison, du moins un motif de se considérer comme le média attardé de cette vie divine nommée Dionysos, parce qu'il unissait en lui les extrêmes dyonisiaques : l'existence dans la torture et le dépassement de la torture dans les euphories de l'art et du langage. C'est à lui et, si loin que je porte mon regard, uniquement à lui, que la formule du penseur sur scène est destinée ; mais même à lui, elle ne s'applique

> pas littéralement, parce qu'il ne s'agit pas de lui attribuer une relation directe avec le théâtre, mais de caractériser une surtension existentielle et son univers d'expression.[1] »

L'idée d'une pensée dont son auteur assumerait une représentation « scénique », impliquant celle de ses échauffements ou de ses bégaiements, bref sa présence *in vivo*, est extrapolable à l'écriture musicale de Schreker. Comme pour Nietzsche (qui, pour le dire simplement, n'a pas écrit de pièces de théâtre, ni joué sur scène ses oeuvres !), il ne s'agit pas de prétendre que la composition schrekérienne est « théâtralisée » (comme on peut dire abusivement de tel trait de violoncelle qu'il est « dramatique »). Il faut plutôt concevoir qu'elle se met elle-même en scène. Par un processus spirituel identique à celui qui transmue la philosophie de Nietzsche en une représentation à découvert d'un message propre à la scène, l'écriture musicale naît et meurt chez Schreker de son actualisation au théâtre, une scène sur laquelle, autoréférentialité de la musique oblige, elle ne parle que de musique : parfois de celle des autres, par exemple dans *Der singende Teufel* –1928- ou *Christophorus* –1929-, mais le plus souvent d'une musique dont la prégnance dramatique reste d'autant plus active pour les personnages sur scène que sa réalité esthétique leur demeure mystérieuse. Le théâtre de Schreker obéit à l'autodéfinition du drame wagnérien des « faits de musique devenus visibles » : ce ne sont pas les « motifs musicaux (qui) servent l'action », mais « l'action qui sort des motifs »[2]. Si, chez Nietzsche, c'est la pensée qui est souffrance, chez Schreker, ce rôle incombe à la musique. Dans les deux cas, la souffrance trouve sur scène, à défaut d'une rédemption, un territoire-exutoire.

Même si elle ne parle que d'elle-même, il faut avouer que la musique chez Schreker prend, comme la pensée philosophique chez Nietzsche, une forme singulière en passant par la scène. Le signe musical, qui semble *a priori* clos hermétiquement sur lui-même, n'est en fait jamais totalement imperméable aux conditions culturelles, et Schreker, ainsi qu'on l'a déjà entrevu, ne se prive pas d'en jouer. Dans le cadre, continu dans tout l'œuvre, d'un matériau de hauteurs assurant par transformation verticale et horizontale le déploiement de modes et de pôles harmoniques, et d'une forme réglée comme du papier millimétré par des rapports de proportions, l'écriture possède toutefois suffisamment de souplesse pour intégrer la présence d'éléments stylistiques étrangers et connotés, représentants de moins en moins discrets avec le temps d'influences extérieures, éléments bruiteux en quelque sorte dans un message qui tend à se dépersonnaliser. La scène de théâtre semble ainsi renvoyer à la « scène intérieure » de Freud, en transcrire fidèlement l'état instable et perméable, et lui offrir les conditions de l'auto-spéculation, dans un mouvement semblable à celui de la conception esthétique de Nietzsche, telle qu'elle est décrite par Peter Sloterdijk :

> « (…) l'observation de soi-même dans le jeu esthétique devient l'un des points nodaux dans la perception philosophique de Nietzsche. Le

[1] In : *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (2000), trad. O.Mannoni, Hachette Littératures, Paris, 2001, p.296.
[2] Journal de Cosima Wagner, entrée du 14 septembre 1873, cité par Georges Liébert in : *Nietzsche et la musique*, Quadrige/P.U.F., Paris, 2000, p.101.

> phénomène de l'art, activité éveillée de l'énergie mentante, figurante et feignante, offre une chance tentante à l'auto-objectivation d'une vie placée sous la contrainte de chercher. Car même si, pour des individus aux blessures profondes et à l'élan fort, il n'y a pas de possibilité de se rapporter à leur être-Soi-même sous une forme définie et de trouver la paix sous un masque déterminé, ils seront toujours libres de faire l'expérience d'eux-mêmes dans leur effort esthétique et de se dire : je peux laisser passer comme étant ma vérité ceci au moins que je peux montrer de moi en tant qu'artiste, même si cette vérité sera bientôt dépassée et oubliée ; je n'ai plus besoin de douter de ceci au moins que la course rapide de mon auto-production a sorti de moi ; et même s'il était vrai que je ne suis, comme toute vie individuée, qu'une chute de l'insupportable dans l'insupportable – ici, durant cet épisode de ma chute, je me supporte, autant que faire se peut ; je suis auprès de moi-même et n'ai plus besoin de miner, par le doute, mon être-réel comme masque éveillé. *Fingo ergo sum*.[3] »

Assurément, cette correspondance de type « structurel » entre la composition chez Schreker et la philosophie esthétique de Nietzsche, assimilant toutes deux la production artistique à une « photographie » du moi permettant une auto-révélation fugace, mais honnête, ne fait pas pour autant du compositeur un dramaturge « nietzschéen ». Si la fascination de la scène les métamorphose tous deux, l'usage que l'un en fait et que l'autre en recommande diffère. Nulle trace chez Schreker d'un théâtre ouvert sur les origines du drame occidental ou sur une quelconque exemplarité des personnages qui transcenderait leur destin propre. Si l'on a pu assimiler, dès leur création et jusqu'à aujourd'hui, certaines scènes orgiaco-rituelles du corpus schrekérien (par exemple le second acte du *Ferner Klang* –1912- ou le troisième acte des *Gezeichneten* –1918-) à des dithyrambes modernes, cela tient à une erreur de perception. Ce qui se présente avec « l'élan de Dionysos » [4] (le « premier » Dionysos, celui de *La Naissance de la tragédie*) n'est jamais qu'une chimère de nature révélée et un simulacre d'expression d'une communauté en fusion : la scène, qui est par essence mensonge, doit être scrutée à l'aune de la musique, qui révèle l' « horizon chimérique » des fausses extases, aussi médiocres et anémiées que l'environnement petit-bourgeois qu'elles sont censées sublimer. Leur « (im)puissance d'utopie » n'est pas équilibrée, voire occultée, par la « beauté structurelle d'Apollon »[5], ainsi que le propose la présentation par Nietzsche de la tragédie avant Euripide, mais par le constat de l'échec de toute représentation d'une transcendance par la musique – un constat qui deviendra la substance même du drame dans l'« *opus summum* »[6] des dernières années de Schreker, *Christophorus*, une œuvre qui, comparable en cela aux productions du cinéma expérimental des années 20 ou au théâtre de Pirandello, thématise le fil même dont elle est tissée et refuse de masquer les coutures dont elle est formée. Le préjugé concernant Schreker, entretenu par la lecture pressée des livrets de ses opéras, d'un artiste enferré dans une subjectivité débridée, auteur d'une œuvre pour laquelle la psychanalyse seule offrirait la possibilité d'une « typologisation » universelle, post-

[3] In : *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche* (1986), trad. H.Hildenbrand, Christian Bourgois, Paris, 2000, p.94.
[4] Danielle Cohen-Levinas, in : *Le présent de l'opéra au XXe siècle,* Art Edition, Villeurbanne, 1994, p.85.
[5] Ibid.
[6] Frank Harders-Wuthenow, in : Bermbach, Udo (éd.), *Oper im 20.Jahrhundert, Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2000, p.450.

mythique (pôle Dionysos), et l'histoire de la musique quelques références formelles régulatrices (pôle Apollon), ne tient pas à l'examen attentif. Elle ne rend justice ni à l'élan artistique de la production (ce que Schreker appelait son « idée musicalo-dramatique ») ni à sa singularité : à procéder ainsi, on pourrait sans difficulté plaquer la dualité nietzschéenne de la tragédie antique sur toute la production lyrique depuis Mozart ! (que n'a-t-on d'ailleurs évité de le faire !) Toutefois, la scène n'est pas un artefact pour Schreker, sur lequel on placerait facilement tel Dionysos beugleur extatique et tel Apollon harpiste mièvre, mais elle est au centre de son art en qualité d'« agent double » : d'une part révélatrice de la vocation, d'autre part miroir de la nudité de l'art. La possession métaphysique que cet art ne fait que simuler trouve par la scène le dévoilement de sa facticité à une époque qui ne croit déjà plus en Eschyle et ne croira demain plus en Wagner. Fausse solution, la scène seule a permis pourtant de poser les bonnes questions.

Dans la fidélité au principe de la scène et le dépassement de la métaphysique congénitale au drame occidental, Schreker, le dramaturge « non-nietzschéen », pourrait toutefois avoir été anticipé par Nietzsche lui-même. Rebelle à un sens stabilisé une fois pour toutes, le concept de « dyonisiaque » va subir chez le philosophe, comme on sait, une mutation considérable jusqu'à signifier, en d'autres temps (1888), l'exact contraire de ce qu'il a désigné jusqu'alors (1871), à savoir la personnification des forces euphoriques de la culture antique. S'opposant désormais à la pertinence du drame wagnérien, dégradé au niveau d'un impuissant idéalisme bassement romantique, le philosophe, toujours sensible au chant cependant, cherche (et affirmera avoir trouvé dans *Carmen*, qui n'en demandait pas tant) la présence d'un art « dyonisiaque » dans la production de ses contemporains. Un anti-*Parsifal* cette fois, car il ne s'agit plus d'actualiser des forces suprasensibles comme le « premier Dionysos » en avait le monopole, mais de contrer l'annihilation des singularités dans l'extase du rite (devenue « anesthésie ») par une prégnance renouvelée des figures discrètes, individuées, et le retour à des formes esthétiquement (i.e. sensoriellement) évidentes, pour éviter de se retrouver en-deça même du « phénomène », dans l'immense vague tristanesque.

> « En s'éloignant de la métaphysique, Nietzsche définit l'énergie musicale comme un jeu de la volonté de puissance qui crée un mouvement corporel et sensoriel et, à travers lui, détermine l'interaction du corps avec d'autres corps. Il propose une image de l'*aesthesis* comme une *kinesis*.[7] »

Lorsqu'elle accède au stade de l'aphasie, comme dans l'expérience liminale de *Christophorus*, la libération de l'idéalisme romantique, credo de toujours de Schreker, doit elle aussi chercher d'autres voies d'expression. En l'absence de toute certitude concernant les lectures du compositeur (il n'existe aucun relevé de sa bibliothèque, et le fonds restant a été soumis aux nombreuses contingences de la période 1934-1950 : deux déménagements transatlantiques, pertes, ventes, etc), nous sommes réduit à formuler des hypothèses. S'il est très probable qu'au plus tard avec la connaissance de Paul Bekker (au milieu de années 10), Schreker ait lu

[7] Gary Tomlinson in : *Metaphysical Song,* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1998, p.117.
« In moving away from metaphysics Nietzsche limns musical force as a play of the will to power that creates corporeal and sensory movement and, through this, determines bodily interaction with other bodies. He offers an image of aesthesis in the guise ok kinesis. »

La Naissance de la tragédie, il est difficile de faire preuve de la même assurance en ce qui concerne les écrits tardifs du philosophe. Quoi qu'il en soit, l'écriture musicale du compositeur viennois cherchera, en conformité avec la musique « dyonisiaque » du Nietzsche tardif, une issue au silence dans l'exacerbation des rythmes de danse, le grossissement des effets théâtraux, proches de la pantomime classique italienne, et la primauté accordée à la mélodie. *Der Schmied von Gent* (représenté en 1932), l'ultime opéra de Schreker, fait appel aux muscles de l'auditeur, à ses rires et à sa spontanéité, et n'aurait sans doute, par ses rebonds et la *fitness* de sa texture, pas déplu au Nietzsche du *Crépuscule des idoles* :

> « L'œuvre d'art total que Nietzsche envisage désormais est une poésie mise en scène et dansée, véhiculée par le chant, qui met le corps en mouvement, informe d'autres corps avec du mouvement, mais ne s'adresse à aucune âme.[8] »

Si l'on a vu que Schreker partait d'une démarche « nietzschéenne » de la scène pour s'en servir tout d'abord indépendamment du premier modèle proposé par le philosophe, la réalité musicalo-dramatique des dernières œuvres, et particulièrement du *Schmied von Gent,* impose donc de réviser la distance entre les créations du compositeur et la pensée du philosophe. Un double mouvement fait converger l'œuvre de l'un avec la pensée de l'autre. Nietzsche et Schreker finissent par se retrouver dans une gaieté toute méridionale, qui pourrait « être le bonheur après une tension par trop rigoureuse »[9]. Si le « penseur sur scène » a tout d'abord cru que la scène pouvait, dans la lignée du théâtre pré-socratique, servir de médium vers la « nature » dans ses manifestations les plus élevées et originelles, sa philosophie tardive défend une conception très différente du lieu théâtral comme lieu de communication intercorporelle, une vision du théâtre comme art du mime. Deux générations plus tard, le « compositeur sur scène » aura cherché *a contrario* à expurger jusqu'aux traces les plus infinitésimales la métaphysique romantique du théâtre musical, avant d'être contraint, sur cette scène devenue *tabula rasa*, de définir sa position dans l'absolu. Dans une communauté d'esprit comme il n'en avait plus vécu depuis les débuts de sa vocation théâtrale, avec le philosophe adulé de ses jeunes années, Schreker écrit alors la musique la plus nietzschéenne que nous lui connaissons.

Professeur agrégé, Eric Denut prépare une thèse de doctorat sur la dramaturgie musicale de Franz Schreker. Il publiera prochainement aux éditions L'Harmattan : *Franz Schreker et le néoclassicisme à l'opéra*.

[8] Gary Tomlinson in : *Metaphysical Song,* op.cit., p.119.
« The *Gesamtkunstwerk* Nietzsche now envisages is an enacted, danced poetry, conveyed in song, that forms the body in motion, *informs* other bodies *with* motion, but speaks to no soul. »

[9] Nietzsche : Fragments posthumes automne 1885 – automne 1887, cité par Georges Liébert in : *Nietzsche et la musique*, Quadrige/P.U.F., Paris, 2000, p.245.