

# Livres

Autor(en): **Weid, Jean-Noël von der**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 82

PDF erstellt am: **11.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Franz Schreker ou À la recherche de son lointain

Alain Perroux

Éditions Papillon, coll. « mélaphiles » n° 11, Drize/Troinex (GE), 2001 (173 pages).

## DES CACOPHONIES DE FLAMMES FOLLES

On ne connaît de Schreker que ce qui se coasse dans les escaliers de service et ce que nous livrent les nécrophores de la citation. Celle-ci, notamment, décolorée à force d'être ressassée : « Je suis impressionniste, expressionniste, internationaliste, futuriste, musicalement vériste ; juif et élevé par la puissance du judaïsme, chrétien, et "fait" par une clique catholique... Je suis un artiste des sons, un visionnaire des sons, un magicien des sons et n'ai pas le moindre sens de la mélodie... Je suis un mélodiste de la plus pure lignée, mais un harmoniste anémique, pervers, et pourtant, un musicien pur sang ! Je suis (hélas !) érotomane et j'exerce une influence perniciose sur le public allemand (... malgré *Tristan*, *La Walkyrie*, *Salomé*, *Elektra*, *Le Chevalier à la rose*, etc.). Mais je suis aussi un idéaliste (Dieu merci !)..., je me situe du côté de l'aile la plus à gauche des modernes (Schoenberg, Debussy)... ma musique est... une mer d'harmonie, une affreuse mélasse de cacophonies, un "document grandiose de la décadence de notre culture"... en tout cas, je suis un "cas"... »

Citée à la brusque, sans souvent que nous la sachions « tableau de caractère » contradictoire parce que volontairement sarcastique et provocateur, brossé en 1921, au faite de sa gloire, par réaction contre des furies de folliculaires, cette déclaration brouille la réalité infiniment variée de Schreker, ce compositeur qui, placé entre deux époques (celle des post-wagnériens, celle des Viennois), rate son rendez-vous avec l'Histoire.

Le livre qu'Alain Perroux consacre à celui qu'il nomme le « chantre de l'ambiguïté », outre qu'il pallie le manque d'ouvrages en langue française consacrés à Schreker, par sa clarté, sa précision, son enthousiasme, et sans infliger sa vérité jamais, éclaire les mystères de cet être impatient de luxure et empoisonné d'ascèse, pourtant en ménage avec l'éternel et le néant immense. – Cela, en suivant le fil de sa vie, ponctué de relâches destinées à de larges analyses des œuvres majeures du compositeur.

Il naît en 1878 à Monte-Carlo. Son père, photographe, est le portraitiste officiel de la cour monégasque (« la profession du père de Schreker, écrit Adorno, serait le véritable titre de l'opéra qu'il n'a jamais pu écrire : *Le photographe de Monte-Carlo* », ainsi l'occasion d'hypostasier le réel).

On n'en sait guère, de ses premiers émois musicaux, si ce n'est que par « effroi » d'une assonance fâcheuse, il supprime le « c » de son nom de famille. Mort de son père en 1888, puis de sa plus jeune sœur ; misère financière, foi inébranlable en l'incertitude. Séjour en France, en Belgique, avant de rejoindre l'Autriche, et Vienne. La fulgurante ascension de Schreker (entre 1901 et 1932, il écrit neuf ouvrages lyriques, et ses opéras sont davantage joués que ceux de Richard Strauss), dans cette Vienne du tournant du siècle, où *Jugendstil*, symbolisme et psychanalyse prennent le pas sur une tradition sclérosée, peut s'expliquer par la nouveauté, alors, de son langage musical ainsi que par le choix de ses sujets. Peuplent son paysage intellectuel, Gustav Klimt, Arthur Schnitzler, Sigmund Freud, Karl Kraus, ainsi que Mahler, Zemlinsky et Arnold Schoenberg — lequel l'admirait et dont Schreker dirige, en 1913, la première des *Gurrelieder*. Règne encore l'ombre lourde de Wagner, à l'aune duquel tout se mesure ; on essaie de s'en dégager : Strauss, Pfitzner, Humperdinck, d'Albert, Bittner ou Siegfried Wagner. Schreker, comme Richard Wagner, rédige lui-même ses livrets (n'a donc pas besoin de recourir à ceux de « poètes ratés ») dont les ingrédients (érotisme, drogue, homosexualité...) alors choquant, scandalisent, mais attirent, « la rumeur qui se dégage d'une œuvre d'art [étant] parfois plus proche de cette œuvre que ne peut l'être une analyse précise » (Adorno). Cette réputation d'érotomane ne fit qu'accroître l'incompréhension, les intrigues ; néanmoins Schreker fait prendre conscience à une société transie de traditions, qu'au risque de se laisser contagionner, elle pourrait s'investir dans une relation fructueuse et inventive incluant *normalité* et *pathologie* !

*Der ferne Klang* (« Le son lointain » ; le mot *Klang*, lui-même sonore, évoquant surtout la qualité du son) : Francfort 1912, premier grand succès, véritable « œuvre-manifeste », contenant des exemples parfaits du « son schrekérien », écrit Alain Perroux, « promesse immédiate et entière d'un plaisir des sens », pour Adorno (à la même époque sont créés les premiers opéras de Paul Graener, Erich Wolfgang Korngold et Hermann von Waltershausen). Cette œuvre inaugure une brillante carrière, un temps interrompue par le scandale qui accueille à Vienne la création

de *Das Spielwerk* (« Le carillon »). L'Europe s'embrase en 1914, Schreker achève *Die Gezeichneten* (« Les stigmatisés » – les « marqués » par le destin), sans doute son meilleur opéra, en 1915 ; un an plus tard sa *Kammersymphonie*, quasi impressionniste et bien éloignée de celle, op. 9, de Schoenberg (1907) ; en 1920, *Der Schatzgräber* (« Le chercheur de trésors »), son œuvre la plus souvent représentée ; puis, en 1923, *Irrelohe* (ô titre d'une inlassable beauté !). (Cet opéra, chant du cygne de l'expressionnisme, renvoie inévitablement à *Alraune* (1928) de Henrik Galeen, qui marque l'épilogue du cinéma expressionniste.)

Dès le milieu des années 1920, la gloire grimace, l'étoile Schreker lentement commence de pâlir, sans doute en raison des changements de goût et de styles, *grosso modo* le néo-classicisme et la *Neue Sachlichkeit*, cette Nouvelle Objectivité qui rejette la pathos passé. La situation sociale se détériore, populistes et xénophobes étalent leur hideur. En 1932, Schreker, directeur du premier conservatoire d'Allemagne, la *Hochschule für Musik* de Berlin depuis douze ans, refuse d'expulser les juifs du corps professoral. D'origine juive lui-même, il est pris pour cible par les nazis, finit par renoncer à ses fonctions à la *Hochschule*. Le cours des événements politiques, les soucis financiers, les humiliations achèvent de démolir une santé usée par une vie d'incessante besogne : terrassé par une attaque cardiaque, Schreker meurt en mars 1934, alors qu'il pensait s'exiler, non pas aux États-Unis comme Schoenberg ou Weill, mais en Argentine. Puis sa musique, bannie, ira rejoindre le sinistre placard de la *Entartete Musik* (musique dégénérée). Cependant, ce n'est que dans les années 1950 que s'amorcera la « renaissance Schreker »...

En annexes de cet ouvrage à l'intéressante et piquante iconographie, une liste des œuvres par date de composition, une bibliographie sélective, une sélection discographique, un tableau affichant les événements artistiques et historiques datés en regard de la vie et de l'œuvre de Schreker, un index des noms (menues erreurs de classement), enfin un index des œuvres analysées. *Jean-Noël von der Weid*

## LA VOGUE DE LA MUSIQUE FINLANDAISE

Parallèlement à la musique finlandaise, aujourd'hui si généreuse de sourde mélancolie ou de radieuses fulgurances qu'elle occupe une place éminente sur la scène internationale, le Centre d'Information de la musique finlandaise publie plusieurs livres et opuscules en langue anglaise, qui la décrivent et l'analysent. Ainsi, la musique pour orchestre (2 tomes en 1995), les

Concertos (1995), la musique pour piano (1997), la musique de chambre (2001), l'opéra (2002), enfin cette histoire de la musique finlandaise à travers les âges.

L'auteur ne se satisfait pas d'une longue et fastidieuse énumération dans laquelle seraient bien rangées quelques statues, mais épouse le frissonnement du temps, s'efforce de mettre au jour

les relations, souvent impalpables, entre la musique et d'autres formes d'art, entre la musique et l'environnement social, philosophique et politique. Avec une approche plus étendue et pétrissante de la musique des dernières décennies du siècle passé et celle de la plus jeune génération. *Jean-Noël von der Weid*

## Fluxus dixit. Une anthologie vol. I

Textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie

Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », Dijon 2002 (287 pages).

## BRÛLEZ UN VIOLON ET JETEZ-LE À L'EAU

Souvent, nos connaissances de Fluxus sont floues et frêles. Pas étonnant : ce mouvement artistique se montra rétif à toute méthode, à toute finalité, ne produisit que peu de textes théoriques, rejeta toute norme artistique. De surcroît, son existence fut éclatée, peut-être même n'a-t-il « jamais existé, d'une certaine façon » (Robert Filliou).

Ce florilège de textes, précédé des substantiels prolégomènes de Nicolas Feuillie, nous éclaire, qui offre un tableau des idées, étincelles et prémonitions qui nourrirent la naissance et les développements de Fluxus ; mieux : son « esprit », écrit le préfacier, « souvent donné comme [sa] principale caractéristique ». Trois parties principales ordonnent ce livre : « C'était Fluxus », ou la narration rétrospective de son passé ; « C'est Fluxus », qui expose au présent des textes de l'époque 1962-1964 ; enfin, la plus fournie, « Ce sera Fluxus », qui comprend des textes d'artistes associés au mouvement, mais dont les idées et positions, indépendantes de Fluxus, en échafauderont néanmoins l'identité (chaque texte est précédé d'une brève introduction). Après cette concordance des temps, un dernier chapitre déploie un large éventail d'events, qui marquent le mouvement de leur estampille. Partitions, poèmes du quotidien, instructions pour la réalisation et le penser d'actions, ces events, d'abord théâtraux, s'épurent pour aboutir à des actions « privées », où toujours davantage interviennent l'espace et le temps concrets, palpables, de chacun.

Pour mémoire : l'architecte et graphiste américain d'origine lituanienne George Maciunas est l'inventeur de l'appellation Fluxus, « en raison, dit-il, des significations variées qu'en donne le dictionnaire ». Le mouvement, déjà fécond de toute la problématique artistique harcelante des années 1960-1970 (mercantilisme de l'art, désacralisation des instruments de musique en les fracassant – peut-être ne pouvons-nous rien faire de plus raisonnable –, réification de la contemplation par des gags, des happenings ou des

jeux...), se manifeste pour la première fois en septembre 1962 lors des 14 concerts des « Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik » de Wiesbaden, organisés par Maciunas ; avec Dick Higgins, Ben Patterson, Alison Knowles, George Brecht, Emmett Williams, Philip Corner. Mais il faut signaler un autre lieu de naissance de ce mouvement « authentiquement et sciemment international » (M. Duchamp) : les États-Unis, où, en 1961, le même Maciunas présente, dans la galerie « AG » (les initiales de son prénom et de celui d'Almius Salcius, avec qui il ouvrit cette galerie) qu'il anime, des concerts de musiciens, de poètes et d'artistes plasticiens évoluant dans le sillage de John Cage : Jackson MacLow, Henry Flynt, Richard Maxfield, Ray Johnson. Parallèlement, La Monte Young (comme Cage, il engrangea la tradition de la musique sérieuse, mais se forma aussi au jazz – il se produisit avec Eric Dolphy, Dennis Budimir et Don Cherry, on l'oublie souvent), qui, par un lâcher de papillons dans l'auditoire pour établir un lien entre le visible et l'audible (*Composition 1960 n° 5*), avait calotter la réflexion du public, La Monte Young donc, arrivé à New York, tente de réaliser une anthologie, dans une revue à venir, des témoignages et partitions des anciens élèves de Cage à la New School for Social Research, depuis Al Hansen et Allan Kaprow jusqu'à Ben Patterson et Name June Paik (lire, de lui : *Du cheval à Christo et autres écrits* ; Lebeer Hossmann, Bruxelles 1993). Le projet échoue ; La Monte Young se tourne vers Maciunas ; enthousiaste, il donne aussi la parole à des artistes résidant en Europe (Claus Bremer, Dieter Roth...) ; ainsi naît *An Anthology*. Maciunas imagine alors reprendre l'idée d'un magazine, de parution régulière, et qui se nommerait *Fluxus*. Mais des problèmes financiers l'obligent à quitter New York. Il choisit de se fixer – ce n'est pas un hasard – à Wiesbaden, proche de Cologne (laboratoire de musique électronique) et de Darmstadt (les *Ferienkurse für neue Musik* accueillent chaque année de jeunes compositeurs comme

Stockhausen, Kagel, Ligeti, Cardew ou Bussotti). Les festivals Fluxus ont donc lieu en 1962, d'abord à Wiesbaden, puis à Copenhague, à Paris, à Düsseldorf, à Nice (1963). Au fil du temps, jalonné de malentendus, de ruptures, le mouvement rassemble les œuvres de nombreux autres créateurs tels que les Japonais Shuko Mizuno ou Takehisa Kosugi, transfuge du groupe Ongaku (« Musique ») et l'un des musiciens de la compagnie de danse Merce Cunningham, avec Tudor et Cage, qui se révèle comme compositeur (il bouleverse la musique japonaise d'alors) tout en restant fidèle aux idées de Fluxus ; larges en fait, comme en témoigne cette définition de Maciunas, parue en 1965 sur un prospectus promotionnel : « Fluxus art-distraction [...] tend vers les qualités monostructurelles et non-théâtrales de l'événement naturel simple, jeu ou gag. C'est la fusion de Spike Jones, du vaudeville, du gag, des jeux d'enfants et de Duchamp. »

Fluxus poursuit désormais une existence éclatée, toujours hors des catégories traditionnelles de l'art, et tendant vers un véritable art de la vie, qui n'est au fond que possibilité. En Europe, d'importantes manifestations ont lieu à Aix-la-Chapelle, aux Pays-Bas, à Nice, des groupes se forment, comme Zaj en Espagne ou Aktual à Prague. À New York, Fluxus s'incarne en Maciunas qui y reste totalement engagé jusqu'à sa mort, en mai 1978. Peu avant, il avait célébré son mariage par un *Flux-Wedding*. Une relique de ses amours ?

En annexes : biographies des principaux protagonistes de Fluxus ; sources et bibliographie sélective.

Les presses du réel publient également, dans la même collection : George Brecht : *Chance-Imagery. L'Imagerie du hasard* (format poche ; 2002), écrit, à la fin des années 1950, pendant la période au cours de laquelle Brecht fréquenta les cours de John Cage, à la New School for Social Research. Robert Filliou : *Catalogue raisonné des éditions et multiples* (2003).

*Jean-Noël von der Weid*