Critique

Critical analysis

Kritische analyse

Luba Jurgenson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1200>

DOI : 10.4000/temoigner.1200

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 19-20

ISBN : 978-2-84174-663-7

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Luba Jurgenson, « Critique », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 117 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1200> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1200>

Ce document a été généré automatiquement le 23 octobre 2020.

Tous droits réservés

Critique

Critical analysis

Kritische analyse

Luba Jurgenson

- 1 La mosaïque musicale *Der Kaiser von Atlantis*, composée par Viktor Ullmann pour 5 chanteurs et 13 instruments, portée cette année sur scène par Louise Moaty (Arcal/ensemble Ars Nova), provoque d'abord, paradoxalement, une sensation non d'étrangeté comme on s'y attendrait s'agissant d'une œuvre créée à Terezin en 1943, mais au contraire de familiarité : la perception en est immédiate, on a d'emblée franchi cette phase d'apprivoisement que nécessite toute œuvre entendue pour la première fois. On « reconnaît » plus qu'on ne découvre. C'est que l'écoute en est guidée par un grand nombre de citations, les dialogues chantés et les récitatifs étant eux-mêmes doublés par un dialogue, entretenu tout au long de l'œuvre, avec des musiques du passé lointain ou récent.

Un langage musical idéal

- 2 Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas tant Schoenberg que l'on entend – maître de Zemlinski dont Ullmann a été l'assistant dans les années 1920 – ni Kurt Weil que l'on chercherait en vain derrière quelques accents vaguement brechtiens – que Berg et Mahler, Mahler assimilé par Berg, Berg réveillant Mahler (ce dernier est d'ailleurs présent dans une allusion directe au *Chant de la Terre*, au premier tableau). Mahler, dont les marches sont mêlées de lyrisme kitsch ou plutôt d'une nostalgie du kitsch à travers laquelle s'exprime son pressentiment de la catastrophe, semble avoir légué à Ullmann un langage musical idéal pour témoigner, au cœur même de cette catastrophe, de la disparition. Disparition – sérielle, dans les baraquements du ghetto et le départ vers nulle part des convois – n'est pas Mort au sens qu'ont donné à cette dernière, depuis le Moyen Âge et en passant par le XIX^e, avec Saint-Saëns, les danses macabres (on retrouve la *Totentanz* à la fin du premier tableau, une danse des morts-vivants dans le quatrième) ainsi que l'iconographie, en particulier germanique et les représentations carnavalesques dont hérite la *Commedia dell'Arte*, présente ici en la

figure d'Arlequin, qui symbolise la vie. Des ombres tremblent, furtives, à la périphérie de la scène où se joue la rencontre de l'esthétique expressionnisme avec le thème de la disparition, émergeant des plis des parachutes qui constituent le décor, ou nées de cet « au-delà » du regard que suggère l'éclairage, particulièrement réussi. Ombres des disparus ou ombres des compositeurs qui ont prêté leur voix à Ullmann ? Les deux, sans doute. Celle de Haendel, surgie de la citation récurrente de la Première Épître aux Corinthiens : « Mort, où est ton aiguillon ? Enfer, où est ta victoire ? ». Dans un des moments particulièrement intenses du premier tableau, où le Tambour annonce la guerre totale déclarée par l'Empereur, toute l'Allemagne se fait cortège d'ombres emporté par une version en mode mineur de l'hymne *Deutschland über alles* : l'œuvre de Haydn, à l'optimisme triomphant, se transforme en requiem. Qui pleure-t-on ? Non seulement les victimes de la folie nazie mais, semble-t-il, toute la culture germanique où Ullmann puise, précisément, des sons pour rappeler la Mort qui, seule, peut conjurer la Disparition : propos central de l'œuvre. Il est donc une ombre que l'on ne pleurera pas : celle de Richard Strauss. Non parce qu'il semble un intrus aux côtés de Mahler et de Mendelssohn (évoqué, lui, à la fin de l'œuvre), mais parce que Ullmann, se surpassant dans cet opéra, surpasse aussi Strauss, qui se fait tout petit : une ombre honteuse, donc.

L'Empereur Overall, Arlequin et le Tambour

© Nathaniel Baruch.

« Un triomphe sur la matière par la forme »

- 3 Cette grandeur déchirante du compositeur à la carrière boiteuse qui, en d'autres circonstances, n'aurait jamais pu rivaliser avec ce « monument » de la musique allemande, empêche d'ailleurs de réduire *Kaiser von Atlantis* à un jeu de citations subversif. Sa secondarité même se retourne en une originalité dont force est de reconnaître qu'elle a attendu, pour éclater, les conditions infernales de Terezin. Alors,

si à Nanterre on était dérangé dans un premier temps par la centralité du dispositif scénique – structure verticale vers laquelle convergeaient les mouvements des acteurs et qui tendait à résorber la « latéralité », la distorsion, l'asymétrie intrinsèque de l'œuvre, on en est sorti en se disant que cette forme géométrique dominant le spectacle, prenait sens au vu d'un « triomphe sur la matière par la forme » affirmé par Ullmann lui-même dans un court texte cité par Joza Karas : « Theresienstadt a été pour moi une école de la forme », il y était « facile de concevoir des formes artistiques d'une grande beauté ». Et si l'on pouvait regretter que l'orchestre soit placé bien sagement dans sa fosse et non, par exemple, disséminé sur la scène pour donner une image pas seulement sonore mais aussi visuelle, de sa poignante fragmentation, on finit par se dire que c'était peut-être une façon de rétablir Ullmann dans ses droits. D'ailleurs, on ne peut que croire le compositeur, même si son propos déroge quelque peu à l'idée de « résistance par l'art » pour nous conduire plutôt à un « art par la résistance », lorsqu'il dit : « Theresienstadt a contribué à mettre en valeur et non à empêcher mes activités musicales ». Du reste, la création de Louise Moaty le prouve magistralement. Il ne faut sans doute voir là nulle tentation de théodicée, mais plutôt le fait troublant que la mort est un objet de culture et que la catastrophe résulte aussi de la volonté de l'en extirper.