

Laurence Helleu

LES SOLDATS
DE ZIMMERMANN
UNE APPROCHE SCÉNIQUE

Cet ouvrage a été publié avec le concours du Centre National du Livre.

© Éditions MF
premier tirage, octobre 2010

www.editions-mf.com

MF

Collection
RÉPERCUSSIONS

À Sabine von Schablowsky

PRÉFACE

Willy Decker

J'ai mis en scène *Les Soldats* pour la première fois en 1995, au Semperoper de Dresde. À chaque reprise de cette production – Amsterdam en 2003, Tokyo en 2008, Amsterdam en 2010 – c'est avec une grande émotion que je retrouve cette œuvre qui me fascine. Je la reçois avec une violence si aiguë que j'ai l'impression de plonger mon regard dans une lumière intense jusqu'à la douleur. On est ébloui à un degré inconcevable, au point qu'il en résulte une sorte de cécité. De la profusion d'informations qui nous assaillent, beaucoup sont à peine perceptibles. Cet effet d'éblouissement tient à l'absolu déchaînement des moyens mis en œuvre. Zimmermann accumule tout simplement les aspects du métier théâtral, il les entremêle, exploitant à l'extrême toutes les possibilités du théâtre lyrique. Cette radicalité de la forme et du contenu est dans une large mesure la conséquence de la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, de l'effondrement des repères culturels, du déchirement des valeurs morales et esthétiques traditionnelles.

C'est vers 1960 que Zimmermann se jette à corps perdu dans une entreprise qu'il nous faut bien qualifier d'utopique, d'irréalisable. Et cela, Zimmermann le savait forcément. Mais il voulait coûte que coûte briser toutes les servitudes, pour faire exploser les moyens : il exige le plus énorme orchestre imaginable (pour lequel nulle fosse d'orchestre au monde n'est assez spacieuse), il impose aux chanteurs des exigences à la limite du possible, la pluralité des moyens techniques est mise en œuvre simultanément : film, enregistrement sonore, lumières. De tout cela, qu'est-ce qui est réalisable ?

À ce côté cru de l'œuvre, à cette explosion de moyens extérieurs répond quelque chose qui est de l'ordre de l'intime, et que le compositeur sonde en profondeur. À l'explosion fait écho une sorte d'« implosion » dans les tréfonds de la psyché des personnages, dans les situations, dans la perception des sons, jusque dans le silence. Et c'est du noyau de cette

sensibilité intérieure que jaillit l'énergie de la pièce, que s'éclaire l'action, et que surtout nous est contée l'histoire, celle de Marie Wesener. Le spectateur ne se retrouve pas perdu, ni angoissé de se sentir rejeté face à quelque chose d'hermétique.

En dépit de toutes les différences dans leurs vies respectives, Lenz et Zimmermann étaient proches par la personnalité : proches dans leur conception pessimiste de la vie, dans leur relation à l'existence, à la vie, au monde. L'un mourut solitaire une nuit dans une rue de Moscou, à peine âgé de quarante ans, après être passé par une longue phase de démence. En 1970, Zimmermann acheva la composition de sa dernière œuvre, l'Action Ecclésiastique sur le texte « Je me suis tourné et j'ai vu toutes les oppressions qui se commettent sous le soleil », et il se suicida quelques jours plus tard.

Zimmermann est douloureusement confronté à l'inéluctable, à la tyrannie du temps. Début de la pièce : au-dessus du prélude orchestral est notée l'indication « in ritmo ferreo », « dans un rythme de fer ». Un rythme de fer qui s'impose d'emblée et engloutit l'auditeur tel un maels-tröm : c'est le temps. Le temps irrésistible auquel nul ne peut échapper. Nous ne pouvons l'arrêter ni l'écourter, nous sommes impuissants devant lui, de même que la conscience humaine ne perçoit qu'une infime partie de la réalité des choses, jamais la totalité des phénomènes. Mais de cette perception d'instant successifs, Zimmermann tente d'extraire des scènes et de les faire s'imbriquer les unes dans les autres. Dans la grande scène simultanée du quatrième acte, il anéantit totalement l'unité de temps et d'espace pour tout bonnement empiler toutes les scènes possibles ; c'est comme s'il saisissait l'action par les deux bouts et la comprimait. On a conscience d'un phénomène d'empilement dans une totale concomitance. Toute la tragédie de l'humanité éclate en cette rébellion, en ce cri de révolte qui émane de la destruction de l'unité. Tout est lié simultanément. Mais nous n'en sommes pas conscients, c'est là notre limite. Ayant fait l'expérience de cette détermination fondamentale – l'homme ne peut échapper au temps, il est prisonnier de sa condition humaine – Zimmermann finit par tourner son regard vers une puissance extérieure : « Sed libera nos a malo ». Pour lui-même, la seule conséquence possible, conséquence terrible, c'était le suicide.

À la fin de presque toutes ses œuvres, il écrivait une dédicace, comme Bach et Bruckner : « OAMDG » (*Omnia Ad Majorem Dei Gloriam*), tout pour la plus grande gloire de Dieu. Il dépeint un monde tellement effroyable, tellement destructeur, et en fin de compte il accomplit ce retournement. À ce monde il présente le miroir, et dédie son reflet terrifiant à la

plus grande gloire de Dieu ! Dans son optique, c'est d'une logique absolue, puisqu'il n'y a aucune rédemption possible pour le monde d'ici-bas qu'il dépeint. Nul n'échappera à cet effroi. La rédemption n'est concevable que de l'extérieur : de Dieu. Dans cette mesure *Les Soldats*, dont le propos est de dépeindre la nature humaine, est aussi une œuvre religieuse. L'impression qui reste est celle d'un effroi, d'une souffrance comme en ressentent des yeux fragiles violemment éblouis.

Traduction de Claudine Chastagnol

AVANT-PROPOS

« La musique est une façon d'instruire l'âme
et de la rendre plus sensible, mais elle n'est
utile que si elle apporte du plaisir. »

Charles Rosen¹

Les Soldats ont été représentés pour la première fois le 15 février 1965, à l'Opéra de Cologne. Resté quatre saisons consécutives à l'affiche de ce théâtre, l'opéra de Zimmermann a bientôt été monté un peu partout en Allemagne, les nouvelles productions se succédant à un rythme soutenu : Kassel (1968), Munich (1969), Dusseldorf (1971), Nuremberg (1974), Hambourg (1976) et bien d'autres encore. Dès 1971-1972, la production de Dusseldorf partait en tournée dans plusieurs grandes villes d'Europe, inaugurant ainsi la carrière internationale des *Soldats*.

En France, la réception de l'opéra de Zimmermann a été plus lente et plus tardive à la fois. Elle s'est déroulée en plusieurs étapes. En 1977, le public parisien a pu entendre, lors de deux concerts dirigés par Pierre Boulez au Palais Garnier, une exécution de la *Symphonie vocale* tirée des *Soldats*, soit trois scènes sur les quinze que comporte l'opéra. En 1979, l'ouvrage a été donné intégralement à l'auditorium de Radio France, dans une version de concert. La création française de la version scénique a finalement eu lieu en 1983 à l'Opéra de Lyon, mais dans une mise en scène très controversée qui n'a pas convaincu. Au point que lorsque le festival Musica de Strasbourg a invité, en 1988, une production créée l'année précédente à Stuttgart, on a pu parler de « véritable création française ». Six ans plus tard, cette même pro-

1. *Plaisir de jouer, plaisir de penser*, Conversation avec Catherine Emerson, Paris, Éditions Eshel, 1993, p. 10.

duction s'est déplacée à l'Opéra Bastille, offrant enfin aux *Soldats*, presque trente ans après la création de Cologne, les honneurs d'une grande scène parisienne.

Zimmermann, quand on lui demandait comment il avait choisi le livret des *Soldats*, répondait qu'il «dirait volontiers qu'il avait trouvé "par hasard" le sujet, s'il ne savait pas qu'il n'y a pas de hasard» et que «choisir ce sujet de Jakob Lenz fut une décision spontanée²». C'est aussi «par hasard» que l'opéra de Zimmermann est entré dans ma vie au début des années quatre-vingt. Alors jeune étudiante en musicologie, je m'intéressai déjà beaucoup à la musique contemporaine, mais pas encore à l'opéra. Dans le cadre d'un travail bibliographique sur la guitare au xx^e siècle, destiné à financer mes études, j'ai été amenée à écouter un des interludes des *Soldats*, la *romanza*. Cette délicate pièce instrumentale toute en sonorités de cordes pincées, qui se poursuit par un solo de guitare sur lequel vient se poser une voix de mezzo (celle de la Comtesse), m'a ravie. J'envisageais de préparer un doctorat, j'avais trouvé mon sujet.

Ce livre représente l'aboutissement d'un travail qui s'est déroulé sur plus de vingt ans, par vagues successives. Dans la thèse que j'ai soutenue en 1987, j'ai effectué un travail de fond sur la partition, avec des analyses formelle, sérielle, motivique et dramaturgique. Je suis revenue sur *Les Soldats* en 1994, au moment des représentations de Paris : *L'Avant-Scène Opéra*, qui préparait pour l'occasion un numéro sur l'opéra de Zimmermann, m'a en effet confié la rédaction du «commentaire littéraire et musical». Dans cet exercice de style bien particulier, où l'analyste se doit de suivre pas à pas le texte et la partition, mon approche s'est faite plus locale, plus attentive aux détails de l'écriture vocale et orchestrale. Ma vision de l'œuvre s'en est trouvée enrichie. Parallèlement, la direction de l'Opéra Bastille m'avait accordé l'autorisation d'as-

2. Ursula Stürzbecher, entretien avec Bernd Alois Zimmermann, trad. française in *Musique et dramaturgie*, Laurent Feneyrou (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 414.

sister aux répétitions de mise en scène. Après cette expérience passionnante, quasi initiatique, j'ai passé près de dix ans dans différentes maisons d'opéra aux fins d'y étudier le processus de fabrication d'un spectacle lyrique. En menant cette enquête qui s'est conclue en 2005 par la publication des *Métiers de l'opéra*, j'ai beaucoup appris sur la mise en scène lyrique. Forte de ce nouveau savoir, j'ai alors entrepris de décrypter les différentes mises en scène des *Soldats*.

L'ambition de ce livre est de faire comprendre et aimer l'opéra de Zimmermann. Les trois chapitres liminaires présentent successivement l'esthétique pluraliste du compositeur, son adaptation de la pièce de Lenz et son langage musical, après quoi le chapitre 4 dresse l'historique des mises en scène successives des *Soldats* et met l'accent sur la dimension de la scène, si importante dans l'opéra de Zimmermann. Le reste de l'ouvrage est consacré à l'analyse des scènes les plus emblématiques de l'opéra, les mieux à même, aussi, d'illustrer les différentes manières du compositeur : la technique du collage dans les scènes de soldats, l'écriture chambriste des scènes se déroulant dans la sphère privée et l'intégration de formes d'expression artistique comme le cinéma ou la musique concrète dans les scènes où plusieurs actions sont superposées. Ces analyses croisent différentes approches d'une manière que je crois novatrice : j'ai voulu en effet que résonnent ensemble musique, texte et propositions scéniques empruntées à différentes productions, en sorte qu'au-delà des *Soldats*, ce livre contribue aussi à expliciter l'art complexe de la mise en scène d'opéra.

AVERTISSEMENT

Les non-spécialistes peuvent omettre le chapitre 3, dont la lecture n'est pas indispensable à la compréhension des analyses qui suivent.

Les exemples musicaux ont été réalisés par Bernard Boetto à partir de la partition d'orchestre. Les instruments transpositeurs ont tous été transcrits en notes réelles, sauf le contrebasson, la guitare et la contrebasse, qui sonnent une octave en dessous de la note écrite. Par souci de lisibilité, on a souvent regroupé plu-

sieurs instruments sur une même portée. De même, on a parfois omis certains instruments, en le précisant dans la légende.

Pour la dénomination des séries, j'ai adopté le principe suivant: O1 pour la forme originale, R1 pour son renversement, les formes rétrogrades de O et R étant simplement numérotées de 12 à 1. Les transpositions successives (O2, O3..., R2, R3...) se font en montant chaque fois d'un demi-ton. Par ailleurs, à l'exemple 14, j'ai corrigé dans la ligne vocale du jeune Comte ce qui m'apparaît comme une faute d'impression: au *fa* bécarre correspondant à la seconde syllabe du mot *Teufel*, j'ai substitué un *mi* bécarre, plus cohérent avec le déroulement de la série.

Pour des raisons techniques, les exemples 10, 14 et 16, qui font appel à la couleur, ont dû être placés hors texte, à la fin du cahier photos. Les minutages accompagnant les exemples renvoient à l'enregistrement des *Soldats* dirigé par Bernhard Kontarsky (seule version intégrale à ce jour).

LES SOLDATS DE ZIMMERMANN
UNE APPROCHE SCÉNIQUE