

L'OPÉRA DU GHETTO VITRINE

THÉÂTRE CHANTÉ *L'Empereur de l'Atlantique*, composé dans le ghetto de Terezin où les nazis enferment notamment des personnalités artistiques et intellectuelles, est encore peu connu. Avec une mise en scène de Louise Moaty, il entame une tournée en France.

→ En association avec



Cet opéra composé par Viktor Ullmann en 1943 sur un livret de Peter Kien, tous deux prisonniers à Terezin depuis 1941 et assassinés à Auschwitz en octobre 1944, n'a jamais été présenté dans son intégralité au camp, sans doute frappé par la censure nazie ou celle du Conseil juif. À la veille de sa déportation, Ullmann confia le manuscrit de *Der Kaiser von Atlantis* à Ernst Utitz qui le remit après la guerre à l'écrivain autrichien Hans Güntner Adler. Ce dernier ayant émigré à Londres en 1947, on a pu croire pendant longtemps que l'œuvre avait été perdue. Sa première création eut lieu en 1975, au Bellevue-Theater d'Amsterdam. D'autres créations ont suivi par le Studio Theatre du Morley College de Londres en 1981 et l'Imperial War Museum de Londres en 1985 (reconstruction de Michael Graubart et Nicholas Till), en Autriche et en République tchèque dans les années 1990 avec une première représentation à Terezin même, en 1995, puis en Allemagne, en Suède, au Canada et aux États-Unis, entre autres au Musée de l'Holocauste de Washington (reconstruction d'Ingo Schultz).

En France, la première création eut lieu en 1998 à l'Opéra-Comique de Paris. Plusieurs suivirent parmi lesquelles celle de février 2013 à l'Opéra de Lyon. La mise en scène de Louise Moaty, un an après, semble donner à l'œuvre de nouvelles chances de s'imposer auprès du public français dont elle était, jusque-là, largement ignorée, dans un contexte culturel et mémoriel



– Dessin préparatoire du costume de l'empereur.

© Alain Blanchot

où le dernier film de Lanzmann, *Le Dernier des injustes* [2013], a créé un regain d'intérêt pour le camp vitrine de Terezin (Theresienstadt comme l'avaient nommé les Allemands) et les dispositifs de terreur doublés de ceux de propagande qui y avaient été mis en œuvre.

Comment vous êtes-vous décidée à monter *L'Empereur d'Atlantis* ?

Louise Moaty : La première fois que j'en ai écouté un enregistrement, j'ai trouvé cette œuvre magnifique. Sa grande beauté instrumentale, la puissance poétique du livret, la présence d'images très fortes, leurs couleurs, les étonnantes envolées lyriques, m'ont énormément touchée. C'était un choc esthétique. Il se dégage de cette œuvre un véritable pouvoir rédempteur, prodiguant une force de survie. Passé le moment de cette rencontre, j'ai été saisie par le discours sur la mort, notamment, les thèmes de la motorisation qui font inévitablement penser à ladite « mort industrielle » et,



© Nathaniel Baruch

– Le personnage d'Arlequin.

par la suite, le monologue final de la mort jardinière qui, réclamant d'être réintégrée à la vie, résiste à son anonymisation. À ce titre, l'usage de nombreuses métaphores est fascinant. C'est une œuvre qui répond à l'histoire de la Shoah au moment même où les assassinats sont en train de se perpétrer.

[La mise en scène de Louise Moaty ne prend, comme cela a déjà pu être le cas précédemment, ni le parti pris de l'abstraction, ni celui du baroque qui, selon elle, pouvait apporter une connotation excessive, voire caricaturale à l'œuvre. L'ensemble est désormais très sensible et reflète plus une position esthétique que les thématiques de l'engagement, comme on aurait pu l'attendre d'une telle œuvre.]

Comment dans votre mise en scène développez-vous cet aspect poétique qui vous a tant retenue ?

Louise Moaty : On a cherché à se rapprocher des

conditions dans lesquelles l'œuvre a été créée et réalisée : elle fait de façon manifeste référence à la situation historique et, à la fois, elle la transcende pour ouvrir à une dimension universelle par la poésie. Pour la scénographie, on a utilisé des parachutes pour reconfigurer le paysage ; pour la lumière, on a choisi de vieux projecteurs qui non seulement sont de très beaux objets, mais produisent une lumière très particulière. On a également utilisé de grandes plaques d'acier. Ce sont des matériaux très concrets mais qui permettent d'aller vers une abstraction néanmoins mise en tension avec des aspects plus référentiels comme les costumes « années quarante », par exemple. Quant aux personnages, on pourrait presque en faire des figures de jeu de cartes : l'Empereur, le soldat, la jeune fille, le tambour... Ainsi, l'abstraction est toujours mise en tension avec un contexte historique extrêmement présent qui reste, pour tous, difficile à gérer émotionnellement et intellectuellement. Ce que renforce la partition dont se dégagent une beauté et une douleur très saisissantes. La musique finit par être obsédante, on voudrait ne pas avoir cette musique si belle.

À propos de musique, considérez-vous cette pièce comme de l'opéra ou du théâtre chanté ?

Pour moi, c'est, comme le disent ses créateurs, « une sorte d'opéra », très vocal, très chanté. La question s'est vraiment présentée à nous : comédiens ? ou chanteurs ? Or, il faut de très bons chanteurs d'opéra, même si la dimension spécifiquement théâtrale est essentielle. C'est un texte qui compte de nombreux passages parlés, avec des situations difficiles à jouer. Mais c'est vraiment une œuvre d'opéra lyrique qui ouvre vers un ailleurs par la sensualité. D'ailleurs, les chanteurs sont tous captifs de l'œuvre. Cet opéra est comme une fleur dans les ténèbres, à pleurer de beauté.

Vous avez dû retravailler le texte, car il existe sous une forme fragmentée, quelle a alors été votre part dans la réécriture du livret ?

Louise Moaty : Il y a des censures, on a effectivement eu des choix à faire à partir des différentes versions du texte, dont une paraît postérieure. Par exemple, on a dû repenser l'air final du Kaiser en fonction de sa pertinence dramatique et vocale. Mais l'œuvre n'est pas fragmentaire au point de ne pas pouvoir la jouer. Schott a édité la partition, mais elle ne donne pas assez de détails, il a fallu aller travailler à même le texte. Ainsi, la version que l'on a choisie n'est pas celle de Shott. ●●●

●●● **Qu'est-ce qui vous a permis de prendre ces décisions ?**

Louise Moaty : Pour cet air-ci, il y a d'abord les commentaires et le travail qu'a effectué Ingo Schultz. On est aussi là pour faire des choix quand les possibilités de reconstitution scientifique butent. On est dans un positionnement personnel.

Y a-t-il beaucoup de didascalies ? dont la présence et la quantité reflètent souvent, comme on le sait, le souci de l'auteur de guider, voire de maîtriser, la mise en scène.

Louise Moaty : Oui, il y en a un nombre important. Il reste à nous d'en tenir compte... ou pas. Le sujet de l'incarnation est, par exemple, très intéressant. L'empereur est enfermé dans son palais. Le haut-parleur est incarné, mais on ne le voit pas. Le tambour fait une apparition furtive, comme la radio. Il y a l'Arlequin qui se dit plus pâle qu'une photographie jaunie ; il ne peut plus rire comme d'autres ne peuvent plus pleurer. La mort dit que ses jambes sont fatiguées. Le soldat ne peut plus mourir et la jeune fille déclare qu'elle est trop jeune pour se souvenir. Chaque personnage est concerné aussi bien par la présence que par l'absence. Les parachutes, que j'ai déjà évoqués, nous permettent aussi de travailler en clair-obscur et sur des ombres portées pour aller plus loin encore dans ce travail de présence, y compris la présence des techniciens qui vont intervenir avec les parachutes sur scène.

C'est aussi une façon de montrer la disparition.

Louise Moaty : Oui bien sûr, cette question de présence absence permet de mettre l'accent sur un travail de mémoire et de redonner la parole à des personnes qui ont été assassinées. Il y a ainsi une relation à nos propres fantômes qui entrent en résonance avec ce que l'on pourrait appeler les « fantômes musicaux » déjà présents dans l'œuvre. C'est aussi une pratique spécifique des écoles modernistes de cette époque de convoquer de nombreuses citations pour l'écriture de ces œuvres. Un exemple : l'hymne allemand est réutilisé pour le discours du tambour, il est adapté et transformé. En répétition, on a fait chanter l'hymne en version normale et en version Ullmann, et c'était saisissant, on avait l'impression qu'une substance musicale vénéneuse était venue ronger la musique. Des citations hantent l'œuvre et lui donnent une présence fantastique. Dans l'œuvre, toute une dimension parle d'un entre-deux qui, pouvant justement être désigné par le jeu des citations, renvoie à l'évidence à ce qu'était Theresienstadt, un camp de transit vers la mort.



— Le personnage du Tambour.

Entre vie et mort. Mais la présence de ces fantômes n'a pas été accentuée, elle se trouve à exister en tension avec les parachutes qui, d'une certaine manière, leur répondent, avec leur vie propre. Il y a aussi le projecteur qui vient symboliser la lune descendant sur le sol, créant ainsi un éblouissement qui marque la mutation de la mort vers la « mort jardinière ».

[Louise Moaty travaille effectivement en s'appropriant des matières différentes et de façon très intuitive. Il s'agit pour elle d'être dans la fluidité abstraite et concrète, de créer une atmosphère de douceur qui soutient la forme poétique en s'appuyant sur de forts contrastes, comme la présence du métal sur scène. La mort est effacée, les victimes sont dépossédées de leur propre mort, l'œuvre exprime alors un projet de négociation : la possibilité de mourir contre une mort impossible.]

Ne peut-on pas considérer que l'œuvre tient un propos sur la réappropriation de la mort qui, devenue collective, n'existe plus en tant qu'individuelle ?

Louise Moaty : Il y a les deux, un rapport poétique qui se redéfinit en allant au-delà, mais aussi un rapport à la mort collective comme dépossession. La mort revient pour réclamer de redevenir mort individuelle. Ce qui met, de plus en plus, en évidence le courage de Viktor Ullmann et de Peter Kien.

À propos de l'intérêt récent pour cette œuvre, comment vous situez-vous dans le paysage mémoriel aujourd'hui ?

Louise Moaty : J'ai récemment découvert l'œuvre, par un ami dont les ancêtres étaient de Prague et ont pris le même train qu'Ullmann. Je me suis beaucoup investie personnellement dans l'approche et l'élaboration de l'œuvre, je suis allée plusieurs fois à Terezin, j'ai pu visiter le lieu où les répétitions avaient eu lieu, qui n'est pas accessible normalement, tout en laissant mes propres fantômes à distance. En travaillant sur les Mille et une Nuits, où Shéhérazade sauve la vie de son peuple, j'étais intéressée de creuser la question de la résistance à la barbarie. L'art comme survie est un sujet qui m'intéresse beaucoup. C'est aussi lié à mon histoire personnelle. ■

→ **En pratique**

◆ **Prochaines représentations en 2014 :** Opéra de Massy le 5 avril et au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines le 9 avril. Deux représentations de *Brundibar*, l'opéra pour enfants de Hans Krása composé également à Terezin, seront données, dans la mise en scène de Louise Moaty, à l'Opéra de Reims le 10 avril.

(1) Cf. Luba Jurgenson, « Hitler donne une ville aux Juifs : le camp de Terezin (Theresienstadt), la part du caché, la part du révélé », in Alain Kleinberger et Philippe Mesnard (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, coll. Entre Histoire et Mémoire, 2013, p. 207-233.

Critique



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.

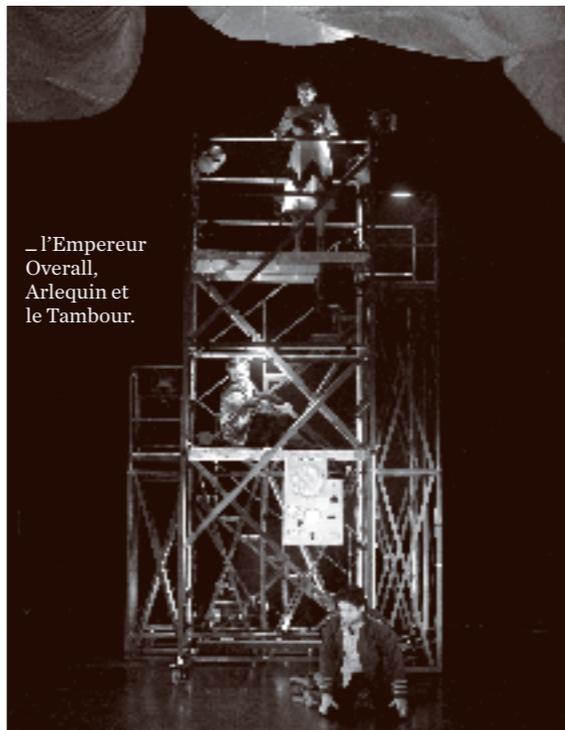
UN LANGAGE MUSICAL IDÉAL

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 vingt – ni Kurt Weill 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 – sérieuse, 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-Saens, 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.

« UN TRIOMPHE SUR LA MATIÈRE PAR LA FORME »

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, pre-



... l'Empereur Overall, Arlequin et le Tambour.

© Nathaniel Baruch

nait 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. ■

Luba Jurgenson