

In *Le Magazine Littéraire* novembre 1997 « Deux siècles de passions intellectuelles »

KURT WEILL ET LE THEATRE MUSICAL ALLEMAND

Kurt Weill retrouvé ?

Longtemps délaissée par les musicologues, la musique de Kurt Weill est redécouverte par le public français. L'opéra *Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny*, présenté à l'automne 1995, est repris à l'Opéra Bastille lors de la saison 1997/98.¹

A cet événement s'ajoutent une vague de concerts et de récitals, la traduction récente de ses écrits et une actualité discographique abondante.

Cela devrait permettre de replacer Kurt Weill, à sa juste place : un des plus importants compositeurs allemands de la première moitié du XXe siècle et un rénovateur de l'opéra.²

Les raisons d'un oubli :

Le chef d'orchestre Jeffrey Tate confiait lors de la nouvelle mise en scène de *Mahagonny* à l'Opéra Bastille : *Je n'ai jamais bien compris la condescendance des spécialistes de la musique de notre siècle à l'égard de Kurt Weill. On lui reproche d'avoir flirté avec le jazz... Cette musique "sale", pleine d'allusions au cabaret berlinois, continue de déranger, au point qu'on s'étonne qu'elle soit affichée au MET ou à l'opéra Bastille.*³

La plupart des historiens de la musique accordent une place prépondérante à l'Ecole de Vienne⁴, héritière critique de Wagner et aux musiciens issus de la tradition romantique (autrichienne ou allemande). La rupture de Schoenberg avec le système tonal est considérée comme l'événement central du début de notre siècle. L'Ecole de Vienne achève un système à bout de souffle, la tonalité, et donne au créateur les moyens de s'accomplir totalement dans une nouvelle voie grâce à un nouveau système rigoureux et exigeant, le *dodécaphonisme*, basé sur l'utilisation d'une série de 12 sons.⁵ Schoenberg réalise le projet beethovénien par le *développement total* (Adorno), espace du libre accomplissement de la subjectivité.

En marge de cette logique d'autres compositeurs majeurs tels que Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau ou Ernst Krenek ont donc été quelque peu occultés.

Dans *L'expressionnisme et la musique*, paru en 1995, Alain Poirier écrit à propos du compositeur Paul Hindemith : *Il peut paraître singulier de voir Hindemith classé au rang des novateurs alors que l'ensemble de son œuvre nous apparaît aujourd'hui comme irréductiblement attachée à une tradition tonale.*⁶ L'émancipation du système tonal est le critère fondamental d'évaluation d'un compositeur et de sa production.

Pour les tenants de cette thèse, le *Woyzeck* d'Alban Berg, créé en 1925, est, l'apothéose et le crépuscule de l'opéra romantique, un horizon indépassable dans l'histoire de l'art lyrique. L'*Opéra de 4 sous*, de 1928, ainsi que les œuvres suivantes du tandem Weill/Brecht ne peuvent donc rivaliser avec le chef d'œuvre bergien, d'autant plus que l'emploi de la rengaine (*Schlager*) semble relever de la facilité voire de la démagogie.

Ce que l'on peut reprocher à cet "historicisme" c'est une conception qui réduit l'écriture musicale à une pure méthodologie. La multiplicité des directions adoptées

par les artistes renvoie à la nature même de la composition qui est aussi, comme toute création, subjectivité.

Préoccupé par l'isolement de l'avant garde artistique, Weill cherche une autre voie où l'innovation s'exprime **autrement** et principalement sur la scène des théâtres. Le traitement de la narration, du texte, de la prosodie et leur relation avec la musique sont au centre de ses recherches.

L'intérêt de Weill pour l'opéra, tout au long de son existence, dénote une certaine posture face à la création et au monde.

Expressionnisme contre Nouvelle objectivité ?

...L'opéra de 4 sous a su également retrouver avec une grande justesse ce caractère dépenaillé...ses mendiants et ses filous ne sont plus ceux de l'Opéra Buffa, ni même ceux du bastringue ou de la bienfaisance, mais ceux de la société décomposée en personne.

Ernst Bloch. Héritage de ce temps⁷

L'opposition entre Schoenberg et Weill n'est pas seulement stylistique, il s'agit aussi d'un conflit de génération : Schoenberg déclare en 1950 : *Quand éclata la première guerre mondiale, j'eus la fierté d'être appelé sous les drapeaux ; je fis mon devoir de soldat avec enthousiasme, en fidèle sujet de la maison de Habsbourg*⁸.

On mesure ce qui sépare Schoenberg de toute une génération de jeunes artistes traumatisés par la première guerre mondiale et qui s'opposent à "l'art pour l'art". Témoin critique de la société, rempli d'aversion pour la boucherie de 1914/18, le duo Brecht/Weill s'interroge sur son temps et critique le monde contemporain. Les thèmes qu'ils abordent concernent les nouvelles inventions techniques (l'aviation, le téléphone, la radio) et la nouvelle religion : l'argent⁹.

Dans l'opéra *Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny* l'action se situe en Amérique. Brecht décrit, avec mordant, la métropole où règne la loi du plus fort. Cette farce grinçante parle de la violence capitaliste, de l'hypocrisie de la république de Weimar et démythifie l'Amérique puritaine des pionniers.

Toutes les figures de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), mendiants, soldats, affairistes, prostituées et gangsters cyniques sont réunies, comme dans les tableaux d'Otto Dix. Ce qui fera dire au philosophe Ernst Bloch que *la musique de Kurt Weill est la seule aujourd'hui à avoir une force de frappe polémique et sociale*.¹⁰ Alain Poirier

confirme que *La Nouvelle Objectivité séduira une grande partie de la jeune génération en prônant le refus de tout pathos, et s'affichera ainsi comme l'antithèse de l'expressionnisme*.¹¹

La méfiance est réciproque : l'écrivain Elias Canetti, proche d'Alban Berg, écrit à propos de *l'Opéra de 4 sous* : *tout ce que l'on cache ordinairement avec honte se trouvait au contraire magnifié dans cette pièce*¹²

Pour Schoenberg, les préoccupations sociales ne sont pas déterminantes dans sa réflexion artistique¹³. Il aspire à la liberté formelle dans un nouveau système de composition revivifié. Le parallèle entre la démarche de Schoenberg et celle de Kandinsky est évident. Entre *l'Ecole de Vienne* et l'expressionnisme pictural munichoïse les affinités sont fortes¹⁴ : *Le Blaue Reiter* de Vassili Kandinsky et de Franz Marc, auquel collabore Schoenberg, plaide pour la liberté de l'artiste qui élabore **son propre système** et refuse de se soumettre au réalisme académique.

La "voix intérieure" s'exprime par un travail de la forme rigoureux et par l'organisation systématisée du matériau.¹⁵ Comme l'abstraction pour les peintres, le dodécaphonisme est l'aboutissement logique de l'expressionnisme musical.¹⁶ Cette

approche annonce déjà le premier *Bauhaus* de Weimar et s'oppose à une approche plus politique.

On peut supposer que la critique musicale privilégie l'attitude expressionniste et ses développements ultérieurs (dodécaphonisme ou abstraction) parce que moins sensibilisée aux thèmes de la *Nouvelle Objectivité* et à son réalisme subversif, pour des raisons aussi bien culturelles que méthodologiques.

Weill/Brecht :

Critique acerbe de l'aliénation moderne, notamment sous sa forme religieuse ou patriotique, Brecht saura proposer à Weill un cadre narratif renouvelé et mettre son génie poétique au service d'une refondation du théâtre musical. De cette collaboration naît un nouvel opéra qui réinvente les buts et les moyens du genre. La satire sociale, les fanfares et les rengaines régénèrent et bousculent les conventions du théâtre lyrique et ses rituels. Et c'est probablement ce qui choque toujours les puristes attachés à des codes très stricts datant du XIXe siècle. Schoenberg, lui même, avait été sifflé pour sa technique du *sprechgesang* (parlé-chanté) dans le *Pierrot Lunaire*. Aujourd'hui encore, le dogme de la technique vocale "bel canto" perdure pour les œuvres modernes. Alors même que les ordinateurs trônent dans les studios de recherche musicale, le microphone est toujours jugé artificiel et inadapté pour l'écriture vocale par de nombreux compositeurs, interprètes et institutions..

Personnages, ironie et rengaines : l'exemple de Mahagonny

La satire de l'opéra est explicite, dès l'ouverture, lorsque le premier motif exposé et développé par les cordes et les cuivres est subitement confié à un banjo et à un basson produisant un fort effet burlesque, de "distanciation".

Kurt Weill compose une formidable galerie de **portraits musicaux** : comme les créatures des scènes de rues du peintre George Grosz, les cuivres valsent, marchent (militairement ou pas) et jazzent.

L'utilisation intensive du chœur démultiplie les points de vue sur les personnages et les actions. Le chœur d'hommes chante, quasi falsetto, des commentaires narquois : *Ach, bedenken Sie, Herr Jakob Schmidt, ach bedenken Sie, was man für dreissig Dollar kriegt. Zehn Paar Strümpfe und sonst nichts* (Ah, réfléchissez Mr Jakob Schmidt, ah, réfléchissez à ce qu'on a pour 30 dollars ! Dix paires de bas ; c'est tout !).

L'ironie s'obtient également par l'utilisation de la "song". Ces chansons, comme l'*Alabama song*, synthétisent toute l'alchimie Weillienne : la douceur des mélodies génère une nostalgie qui contraste avec le dérisoire des textes et l'âpreté des situations. Soutenues par des harmonies très subtiles, les paroles de Brecht évoquent souvent des contrées lointaines où la marchandise ne règne pas : pays ensoleillés, océans bleus, tropiques... Ernst Bloch a bien saisi la fonction de ces mélodies entêtantes : *Si la rengaine, avec son rythme, sa mélodie et son texte, participe totalement de la tendance normalisée de l'époque, elle fait tout de même une grimace, elle prend une mine de colportage qui met à nu les surfaces en étant plus superficielle encore.*¹⁷ Ce mélange, très berlinois, de tendresse et d'ironie grinçante on le retrouve dans le film de Robert Siodmak et Billy Wilder *Les Hommes sortent le dimanche* (1928) mais aussi dans toute une généalogie musicale qui comprendrait l'*Histoire du Soldat* de Stravinsky, *la Mort de Socrate* d'Erik Satie et plus récemment les opéras du compositeur John Adams mis en scène par Peter Sellars.¹⁸

les voix, l'opéra

L'apport de Weill, c'est aussi l'extrême variété du chant et de la prosodie. Les chanteurs alternent parlando rythmique, phrases déclamées, récitatifs et chant. C'est à une véritable leçon d'anatomie vocale que l'on assiste : chaque protagoniste est caractérisé par sa diction et les inflexions qu'elle subit : les chanteurs vocifèrent, larmoient, chuchotent des mots d'amour ou psalmodient des prières tandis que le chœur commente sans relâche. Dans les ensembles vocaux, toutes les classes de la société sont suggérées, à la façon du *Berlin Alexander Platz* d'Alfred Doebelin. Aux chorals religieux et aux contreponts rigoureux succèdent les chants joyeux des pionniers, les airs d'ivrognes, les marches triomphales ou festives.

Dans *l'Opéra de 4 sous* les comédiens devaient chanter, dans *Mahagonny* ce sont les chanteurs qui doivent jouer la comédie et sans cesse changer de registre, le théâtre pénètre l'opéra...

A ces perpétuelles variations, y compris dans les solos, viennent s'ajouter des couleurs orchestrales fortement contrastées et de très fréquents changements de métriques et de tempi qui relancent inlassablement l'action. On pense à une caméra mobile et à un montage "cut". La partition retrouve le rythme trépidant de la Métropole. Clin d'oeil à l'opéra classique, le final est une sorte d'ouverture où les principaux thèmes musicaux s'enchaînent à l'envers, en flash back.

Un autre monde :

*Il faut que je m'accroche au sol
quand ils viendront
il faudra m'arracher de force
si l'on veut m'emmener
que la nuit ne finisse pas
que le jour ne vienne jamais !¹⁹*

Loin du cliché du cabaret, la chute finale de *Mahagonny*, Babylone moderne, annonce l'apocalypse nazi²⁰. Le thème de l'apocalypse, du cataclysme prochain est omniprésent dans l'opéra et l'ouragan (*hurricane*) dévaste la cité édiflée dans le désert. Tout à la fois chronique des villes champignons du Far West, satire féroce de la libre entreprise et du puritanisme, jetant un regard désabusé sur le rapport hommes-femmes, *Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny* demeure comme une œuvre majeure de l'opéra moderne, qui pressent la barbarie comme l'avait fait, différemment, le *Woyzeck* de Berg.

Au delà, c'est toute la production de Kurt Weill qui reste à réévaluer.

François Ribac

¹ A l'opéra Bastille du 8 au 25 octobre 1997. Le texte de *Grandeur et décadence* figure dans le volume n°2 de *Bertolt Brecht Théâtre complet*, traduit par Jean Claude Hémerly et Geneviève Serreau. Editions de l'Arche. 1974. La partition est éditée par Universal Edition (UE 9851). L'opéra a été créé le 9 mars 1930 à l'Altes Theater de Leipzig.

² Voir à ce sujet *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, traduit et présenté par Pascal Huynh. Editions Plume 1993

³ In *Le Monde de la Musique* n° 192, page 68. octobre 1995. Propos recueillis par François Lafon.

⁴ L'École de Vienne comprend, outre Arnold Schoenberg, ses deux principaux élèves Alban Berg et Anton Webern. Hanns Eisler, collaborateur de Brecht, compositeur de musiques de film et de l'hymne de la RDA étudia également avec Schoenberg à Vienne.

⁵ *Le dodécaphonisme repose sur le postulat de l'égalité absolue des 12 sons de l'échelle chromatique tempérée, donc sur la négation de la hiérarchie entre les notes et de l'attraction.* In *Science de la Musique* sous la direction de Marc Honegger, page 305. Editions Bordas. Paris 1976.

⁶ *L'expressionnisme et la musique*, Alain Poirier, page 28. Editions Fayard 1995.

⁷ Ernst Bloch *Héritage de ce temps*, page 214. Editions Payot 1978. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste,.

⁸ In Arnold Schoenberg *Le style et l'idée. Mon attitude vis-à-vis de la politique*, page 385. Editions Buchet Chastel. Paris 1977. Choix d'écrits réunis par Léonard Stein et Traduits par Christiane de Lisle.

⁹ Le chef d'orchestre Craig Smith note *Le profond dégoût dont Brecht et Weill font preuve à l'égard du capitalisme sans pitié de leur époque. Il affirme que L'un des thèmes récurrents dans l'œuvre de Brecht est non seulement le fléau du matérialisme mais le fait qu'il a remplacé la religion comme guide.* Note rédigée pour le spectacle *Dialogue between fear and hope after death* associant le *Mahagonny Songspiel* et des cantates de Bach. Mise en scène de Peter Sellars, Théâtre de Bobigny. Juin 1997.

¹⁰ Ernst Bloch *Héritage de ce temps*, page 215.

¹¹ *L'expressionnisme et la musique*, page 28.

¹² Elias Canetti *Histoire d'une vie, Le flambeau dans l'oreille.* page 343. Editions Albin Michel. 1982, traduit de l'allemand par Michel-François Demet.

¹³ *Je suis conservateur, au moins autant qu'Edison et Ford ont jamais pu l'être. Mais, malheureusement, je n'ai pas l'esprit aussi progressiste qu'ils l'eurent, chacun d'eux dans son propre domaine.* In Arnold Schoenberg *Le style et l'idée. Mon attitude vis-à-vis de la politique*, page 385. Editions Buchet Chastel. Paris 1977. Choix d'écrits réunis par Léonard Stein et Traduits par Christiane de Lisle.

¹⁴ A ce sujet on lira *Schoenberg* de Charles Rosen. Editions de Minuit. Paris 1979. Traduit de l'anglais par Pierre Etienne Will.

¹⁵ Lire *la musique libre* par N.I. Koulbin qui propose l'utilisation des quarts de ton dans *L'almanach du Blaue Reiter.* Page 185. Présentation et notes de Klaus Lankheit. Editions Klincksieck, 1987.

¹⁶ Sur l'expressionnisme et l'abstraction voir Rudolf Kurtz dans *Expressionnisme et Cinéma.* Presses Universitaires de Grenoble, 1986. Traduit de l'allemand par Pascale Godenir.

¹⁷.In *Héritage de ce temps.* page 214..

¹⁸ En particulier l'opéra *Nixon in China.*

¹⁹ Bertolt Brecht *Théâtre complet* volume n°2. page 138.

²⁰ Brecht aurait forgé le nom de Mahagonny après avoir assisté à un meeting de Hitler en 1923. In *Brecht Liederbuch.* page 370. Editions Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984.