

"Le plus beau est repoussant" : "Le Nain" d'Alexander Zemlinsky, ou l'art d'orchestrer la laideur

Autor(en): **Starobinski, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 66

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927845>

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.

«LE PLUS BEAU EST REPOUSSANT» PAR GEORGES STAROBINSKI

«Le Nain» d'Alexander Zemlinsky, ou l'art d'orchestrer la laideur

«L'instrumentation est magistrale, elle a des attraits des plus subtils, des sonorités du dernier raffinement», pouvait-on lire dans la presse au lendemain de la création du *Nain*, en mai 1922 à Cologne. Cet art consommé de l'instrumentation, unanimement admiré à l'époque, Zemlinsky ne l'avait pas seulement acquis à la table de travail, mais aussi et surtout au pupitre de chef d'orchestre. Actif au concert comme au théâtre à Vienne, Prague et Berlin, il était aux premières lignes quand il s'agissait de défendre les partitions contemporaines les plus complexes, voire d'en assurer la création. Et cela s'entend. On sent dans son orchestre tout l'enseignement qu'il a tiré de sa pratique des grandes pages symphoniques de son temps, combien il a médité la leçon de Strauss, Mahler et Schönberg, mais aussi de la musique française, celle de Debussy, Dukas et Ravel notamment. Tout cela, sans pour autant sacrifier une once de son originalité.

RÉALISME ORCHESTRAL

Que Zemlinsky compte au nombre des grands orchestrateurs de son temps n'est certainement pas étranger au choix qu'il fit d'un livret d'opéra qui thématise la laideur. Bien au contraire. Représenter l'opposition entre deux univers contrastés, entre la grâce fastueuse d'une Infante fêtée et le corps difforme d'un nain constituait un véritable défi à l'imagination sonore du compositeur. Comment orchestrer la laideur?

Ce défi, la plupart des grands orchestrateurs du XIX^e siècle ont été tentés de le relever. Car l'idée de représenter musicalement la laideur n'est en soi pas nouvelle. Elle remonte pour le moins aux premières décennies du XIX^e siècle. Dès les années 1830, l'esthétique du laid était au cœur de débats sur la question du «réalisme musical» dont elle constituait une

des formes exacerbées¹. Elle avait ses théoriciens et ses défenseurs, mais aussi ses opposants, esprits conservateurs attachés à un idéal classique du Beau incompatible avec la présence d'éléments «caractéristiques». Défini en tant qu'opposition, ou même provocation esthétique, le réalisme musical trouvait à s'exprimer notamment dans le choix de sujets – livrets d'opéras ou programmes symphoniques – remettant en question les normes du genre, et dont il s'agissait évidemment de caractériser musicalement les moindres détails. On comprend dès lors que la fascination pour l'étrange, l'anormal et le grotesque (dont on connaît l'importance chez un Victor Hugo) ait appelé nécessairement des sonorités inouïes. Et l'on comprend également que les grandes étapes du réalisme musical, de Berlioz à Richard Strauss, aient largement coïncidé avec les développements de l'instrumentation moderne². En d'autres termes, le réalisme musical – et plus particulièrement l'esthétique du laid – a servi de légitimation esthétique aux inventions sonores les plus extraordinaires.

Le Nain de Zemlinsky participe ainsi de l'esthétique réaliste à la fois en raison de l'argument et d'une dramaturgie orchestrale dictée à chaque instant par les nécessités de la scène. Arnold Schönberg – élève et beau frère de Zemlinsky – admirait précisément combien, dans chaque opéra, l'invention sonore «jaillit directement de l'action». On le voit, parler d'instrumentation n'engage en l'occurrence pas simplement à analyser l'alchimie sonore d'un génie de l'orchestre moderne, mais nous conduit à l'essence même de l'œuvre.

SYNESTHÉSIES ET SYMBOLES SONORES

Si l'idée de représenter musicalement la laideur n'est pas nouvelle, peu d'œuvres l'ont thématisée de manière aussi centrale que *Le Nain*, où l'opposition entre beauté et laideur

1. Cf Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, Munich, Piper, 1984 [1982], p.54.

2. Berlioz et Strauss étaient tous deux auteurs de traités d'instrumentation qui faisaient autorité à l'époque de Zemlinsky.



Alexander
Zemlinsky
© Lebrecht
Collection

constitue l'unique enjeu, le point névralgique autour duquel s'articule le livret à chaque instant. Il y a, bien sûr, opposition externe entre le monde esthétisant de l'Infante et l'apparence difforme du nain; mais opposition interne également, entre l'âme pure et le corps difforme du nain, ou entre son apparence et l'image qu'il s'en fait, ou encore entre la grâce physique de l'Infante et son insensibilité morale. Ces dualités, ces contrastes et ces ambiguïtés, comment Zemlinsky s'y prend-il pour les donner à entendre de manière aussi suggestive?

Examinons sa palette orchestrale. Nous y découvrons des couleurs relativement nouvelles, investies par convention ou en raison d'associations synesthésiques d'une dimension sémantique. Il est évidemment périlleux de réduire un timbre instrumental à une signification immuable. Les contre-exemples ne manquent jamais. Il reste cependant hors de doute que Zemlinsky compte avec ces associations. Il fait appel à notre sensibilité synesthésique, à notre imagination et à nos souvenirs.

Ce sont les sonorités claires et froides de la harpe, du jeu de timbres (ou *Glockenspiel*), et surtout du célesta qui caractérisent le monde de l'Infante. Ces sonorités lumineuses confèrent à l'entrée en scène de l'Infante, une des pages mémorables de l'œuvre, un caractère d'apparition solaire. «Des silhouettes claires sautillent, jouant à la balle sur l'herbe du jardin», indique une didascalie. Sur la toile de fond dressée par les cordes immobiles, les flûtes et piccolo, le *Glockenspiel*, la harpe et le célesta dessinent des arabesques décoratives qui éveillent le souvenir des motifs Jugendstil du début du siècle³. En l'absence de progression harmonique et de travail thématique, le temps se fait espace et le devenir musical se fige pour n'être plus que pur jeu de couleurs⁴. Cette surface sonore, rehaussée de l'or des

cymbales et du triangle, entre dans la tradition du *paysage musical*⁵, illustrée notamment par Beethoven, Wagner, Schreker et bien d'autres, au gré de pages que Zemlinsky connaissait bien pour les avoir dirigées. Il est ainsi possible qu'il se soit souvenu du prélude orchestral des *Gurre-Lieder* de Schœnberg, dont il avait assuré la création à l'époque où il travaillait au *Nain*, en juin 1921. Ce concert avait été apparemment l'un de ses plus grands triomphes d'interprète, et l'un des rares véritables succès de Schœnberg à Vienne⁶. Des souvenirs plus lointains ont peut-être trouvé un écho dans l'orchestre de l'Infante, notamment certaines sonorités irisées d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas dont Zemlinsky avait dirigé la première en pays germanophone au *Volkstheater* de Vienne dès 1908, une année seulement après la création parisienne.

La présence du célesta dans l'orchestre zemlinskien à chaque fois qu'il est question de splendeur (l'Infante, le crépuscule, les fastueux cadeaux d'anniversaire) ou de surfaces brillantes (les «verres sombres» dans lesquels le nain a entrevu son image) se conçoit assez bien par les associations immédiates qu'éveille son timbre. Depuis sa première utilisation dans le ballet *Casse-noisette* de Tchaïkowsky (1892) où il accompagnait la danse de la Fée Dragée⁷, jusqu'à des œuvres beaucoup plus récentes comme *Le Tour d'érou de Britten* (1954), où il signifie la présence immatérielle et obsédante du revenant Quint, le célesta a été souvent associé avec une certaine forme d'irréalité, et aussi de séduction. Plus près de Zemlinsky, c'est bien pour signifier cet éblouissement que Richard Strauss recourait à la sonorité argentine du célesta. On pense à la scène atemporelle du *Chevalier à la rose* où Octavian, le souffle coupé par l'émotion, remet la rose d'argent à Sophie. Et l'on pense, plus encore, à cette parente wildienne de l'Infante qu'est

3. La problématique des relations entre musique et Jugendstil a notamment fait l'objet d'un texte de Carl Dahlhaus intitulé «Musik und Jugendstil», in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*. Zurich, Atlantis, 1980.

4. Pour une étude des surfaces sonores dans les opéras de Zemlinsky, voir: Gernot Gruber, «Klangkompositionen in den Opern Zemlinskys», in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*. Ed. par Otto Kolleritsch. Graz, Universal Edition für Institut für Wertforschung, 1976, p. 93-100. A propos de la «spatialisation» du temps musical autour de 1900, cf. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber, Laaber Verlag, 1990, p. 27sq.

5. A propos des origines du paysage musical («Naturbild»), voir: Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, p. 135 sq, ainsi que, du même auteur, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (= *Neues Handbuch*

Salomé, où les guirlandes du célesta – comme dans *Le Nain* – résonnent tantôt pour parer d'une enluminure nocturne la beauté fatale de la princesse, tantôt pour évoquer scintillements et reflets des métaux précieux, – plat en argent sur lequel Salomé exige de recevoir la tête de Jokanaan ou trésors que lui propose Hérode. Zemlinsky connaissait bien *Salomé* pour avoir entendu la création autrichienne de l'œuvre à Graz, en 1906, en compagnie de Mahler, Schönberg et Berg⁸, et surtout pour en avoir assuré lui-même la première viennoise au *Volksooper* en janvier 1911⁹. Nous allons voir à quel point l'œuvre était investie à ses yeux d'un caractère exemplaire.

Féerie et séduction sont bien présentes dans le chœur des suivantes de l'Infante. Un chœur qui prend la forme d'une valse lente, comme pour nous rappeler que c'est à partir de Vienne que l'on rêve l'Espagne d'autrefois. Et si cette valse caractérise avec une telle justesse psychologique le monde de l'Infante, c'est largement par la vertu des alternances de couleur instrumentale: entre les tutti chaleureux et les textures plus transparentes à la sonorité cristalline (harmoniques naturelles et pizzicato aux cordes, célesta, harpe, triangle, jeu de timbres et piccolo), on passe d'une sensualité débordante à la froideur désincarnée des automates. Comment mieux dresser le portrait d'une héroïne sans cœur?

Dans l'épisode suivant, où l'Infante et ses suivantes interrompent les préparatifs de la fête en prenant littéralement d'assaut la table des cadeaux, Zemlinsky choisit à nouveau des timbres chargés d'associations symboliques. Trompettes et timbales confèrent une touche martiale au caprice dévastateur de l'Infante (Ravel ne procède pas différemment dans *L'Enfant et les sortilèges*), tandis que le timbre relativement nouveau dans l'orchestre symphonique du xylophone évoque inmanquablement l'élémentaire du bois percuté, la barbarie. C'est bien cette violence insoutenable que nous entendons par la suite, lorsque le xylophone rythme de ses martellements la confrontation tragique du nain avec sa propre image. En vérité, Zemlinsky fait à nouveau sienne une signification fréquemment attachée à cet instrument, depuis son entrée dans l'orchestre symphonique, dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns (1874), jusqu'aux œuvres les plus proches de lui (*Salomé*, une fois encore).

Le symbolisme instrumental que nous venons d'observer, Zemlinsky y fait également appel dans la scène suivante, pour dresser le portrait du nain, ou plus précisément pour évoquer sa psychologie. Mais ce sont d'autres souvenirs qui sont sollicités. La mélodie mélancolique qui résonne au cor anglais dès la première mention du nain ne renvoie-t-elle pas inmanquablement à la *alte Weise*, à l'antique mélodie qui parcourt le dernier acte de *Tristan*? L'allusion est évidemment intentionnelle. Et si elle n'est pas fidèle à Oscar Wilde, elle l'est en revanche à Georg Klaren, librettiste de Zemlinsky. Car du conte de fée au livret d'opéra, le nain change considérablement. Jeune enfant de charbonnier capturé par des chasseurs comme un gibier chez Wilde, il devient chez Klaren – à l'instar de l'Infante – un adulte («peut-être à peine plus de 20 ans, peut-être aussi vieux que le soleil»), un être mystérieux entouré d'une réputation de chanteur (annoncée à l'orchestre par les trompettes avec sourdines), prétendument noble, retenu prisonnier dix ans à bord d'un vaisseau espagnol avant d'être vendu à un Sultan. Seule une enfance endeuillée par la mort d'une mère tient lieu de patrie à cet étrange artiste. Comment être plus explicite? De toute évidence, le nain de Klaren entre moins dans la lignée des enfants sauvages que dans celle des artistes mélancoliques, faisant de l'œuvre un véritable *Künstleroper*.

Mais ce nouveau Tristan – c'est tout le drame – est prisonnier d'un corps d'Alberich. Et cela, l'orchestre de Zemlinsky le fait également entendre sans la moindre équivoque.

SONORITÉS ALTÉRÉES

Avant que le cor anglais ne nous parle de l'âme du nain, des figures grotesques miment sa démarche boîteuse au grave de l'orchestre. L'écriture s'apparente à celle que l'on trouve à la première scène de *L'or du Rhin* de Wagner, où le Nibelung Alberich tente vainement de saisir les filles du Rhin. Zemlinsky va cependant beaucoup plus loin dans l'art de la caractérisation. Pour dire musicalement la laideur, il ne se contente pas de combiner les couleurs de sa palette orchestrale. Il les altère. La déformation du son apparaît comme le pendant de la difformité physique. Tous les moyens sont convoqués à cette fin: modes de jeu s'écartant de la norme ou registres inhabituels. Les cuivres mettent une sourdine, les cordes jouent près du chevalet, ou encore avec le bois de l'archet, des *glissandi* sont placés aux instruments les plus improbables, dans des tessitures qui les rendent d'autant plus étranges. Bien entendu, le timbre ne constitue qu'un des éléments du registre expressif de Zemlinsky, par ailleurs riche en figures rythmiques évocatrices et en trouvailles harmoniques. En vérité, on ne saurait le considérer isolément. Le fait que le motif de la démarche boîteuse résonne sur un segment de gamme par tons entiers, souvent associée dans l'opéra du XIX^e siècle à l'étrange, voir au diabolique, contribue de manière importante à établir le climat.

«*Mit groteskem Vortrag*» («à jouer de façon grotesque») indique Zemlinsky au-dessus du leitmotiv (car c'en est un) de la laideur physique. Peu après, cependant, le même motif, quelque peu transformé, doit être joué au violon solo *mit Eleganz*. Il s'agit à ce moment de suggérer comment le nain se perçoit lui-même: «Il n'a aucune idée de sa laideur, se prend pour noble et se donne pour un chevalier». Et à entendre l'extraordinaire subtilité de la texture orchestrale, on est tout prêt à le croire. Sur un rythme de boléro se superposent cordes pincées (pizzicato) et frappées (archet jeté), tandis que quelques touches de tambourin parachèvent de créer une couleur locale espagnole. Et ce qui me semble admirable, au-delà de la réussite sonore immédiate, c'est l'art avec lequel Zemlinsky établit des relations entre des moments séparés du drame. En l'occurrence, le solo de violon renvoie au chœur des suivantes qui chantait la beauté de l'Infante. Ses gracieuses arabesques tissent ainsi un lien perceptible entre une beauté réelle et une élégance illusoire, entre deux narcissismes dont la rencontre sera fatale.

Qu'un même thème puisse être sublime ou grotesque selon ses transformations mélodico-rythmiques, mais aussi et surtout au gré des changements de couleur instrumentale, nous le savons bien depuis Berlioz au moins qui, dans le «*Songe d'une nuit de Sabbat*» de sa *Symphonie fantastique*, place dans l'extrême aigu de la petite clarinette en *mib* une mélodie gracieuse associée jusqu'alors à la bien-aimée (l'idée fixe). La déformation expressive des thèmes jusqu'à la caricature, qui fit un temps les délices méphistophéliques du romantisme noir chez Liszt et d'autres, devient un procédé cultivé avec prédilection par Mahler (souvent sur un ton volontairement trivial) et Richard Strauss. A cet égard, *Salomé* semble à nouveau exemplaire, notamment en raison de la scène où la princesse tente de séduire Jokanaan, fixant son désir sur sa peau, ses cheveux, puis sur sa bouche. Par trois fois repoussée, Salomé transforme alors ses hymnes extatiques en malédictions où se concentrent les métaphores les plus repoussantes. Cette scène constitue un véritable catalogue d'images contrastées, un répertoire d'effets orches-

der Musikwissenschaft, vol 6). Laaber, Laaber Verlag, 1989 [1980], p. 252-261.

6. Cf. Susanne Rode Breymann, «Zemlinsky's Kompositionen und Entwürfe für das Musiktheater», in: Alexander Zemlinsky, *Ästhetik, Stil und Umfeld*. Ed. par Hartmut Krones. Vienne [etc.], Böhlau Verlag (= *Wiener Schriften zur Stil- und Aufführungspraxis, Sonderband I*), 1995, p.272.

7. Gustave Charpentier a en vérité devancé Tchaïkovsky en introduisant le célesta dans son opéra *Louise*, composé entre 1889 et 1896, mais créé en 1900 seulement.

8. Cf. Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Vienne, Universal Edition, 1957, p. 364.

9. Cf. Arnost Mahler, «Alexander Zemlinsky. Das Portrait eines grossen Musikers», in: Alexander Zemlinsky, *Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, p.16.

traux suggestifs, un compendium des figures de l'altération sonore dont Zemlinsky s'est peut-être souvenu, notamment dans la scène finale du *Nain*, la scène du cri. Mais il a su intégrer ces enseignements dans une œuvre d'une réelle originalité.

LE CRI

La représentation de la laideur prend une tout autre tournure dans la scène où le nain est confronté à sa propre image. Traitée sur le mode grotesque aussi longtemps qu'elle n'était qu'un objet d'amusement pour la cour de l'Infante, la difformité réfléchie au miroir aboutit à l'angoisse. Le nain hurle et l'orchestre tout entier n'est plus qu'un cri terrifié. Zemlinsky n'a sans doute jamais été aussi proche du théâtre musical expressionniste, de l'*Erwartung* de Schönberg par exemple, dont il dirigera lui-même la création en 1924. Il s'agit d'un climax comparable aux *Höhepunkte* mahleriens ou bergiens (*Trois pièces pour orchestre* op.6), mais d'un climax d'autant plus dévastateur qu'il procède – comme ce que fera Berg à la dernière scène de *Lulu* – d'une logique de la rupture. Comment imaginer contraste plus radical après la musique recueillie du crépuscule qui précède? Les transparences délicates de musique de chambre font place à une polyphonie complexe constituée d'effets instrumentaux qui sonnent comme autant d'ondes de choc: trémolo aux vents, coups de langue aux cuivres, glissando aux cordes, violoncelles frappant leurs cordes avec le bois de l'archet. La densité de l'écriture est telle que l'espace sonore s'en trouve saturé. De ce bruit démentiel émerge le leitmotiv associé à l'apparence physique du nain, déformé, répété obsessionnellement, tourbillonnant sur lui-même dans le suraigu du piccolo. Cet art du contraste sonore, si important tout au long de l'œuvre, se pare d'une dimension emblématique par la suite, lorsque résonne à nouveau, depuis la coulisse, la musique de bal qui fait danser les invités de la fête. C'est précisément sur ce contraste tragique entre l'indifférence cruelle d'une musique de divertissement et le *fortissimo* du grand orchestre que s'achève l'œuvre. La morale – ou plutôt l'*amoralité* – du conte se trouvant ainsi concentrée au niveau de la distribution instrumentale.

La réussite orchestrale de Zemlinsky force l'admiration. L'esthétique réaliste dont elle procède ne tardera cependant pas à être suspecte. Dans les années 1920, avec l'essor des néo-classicistes, c'est au contraire un art objectif de la distanciation qui sera à l'ordre du jour; un art se définissant explicitement en réaction contre les tendances psychologiques du réalisme. Et l'on reviendra à un idéal sonore qui prend pour modèle les époques antérieures au romantisme, préférant les formations de chambre au grand orchestre symphonique. Si Zemlinsky apparaît ainsi comme l'aboutissement d'une esthétique bientôt jugée démodée par certains, il n'a cependant pas été le seul, à Vienne, à croire à sa validité. En 1922, alors que *Le Nain* est créé à Cologne sous la direction d'Otto Klemperer, un compositeur encore mal connu édite à compte d'auteur la réduction de piano de son premier opéra: il s'agit du *Wozzeck* d'Alban Berg. L'œuvre est dédiée à la belle Alma Mahler, un temps l'élève du laid Zemlinsky qui l'aima d'un amour sans retour.