

# « Traquer le passé dans le présent »

À propos de l'inachèvement de *Khovantchina*

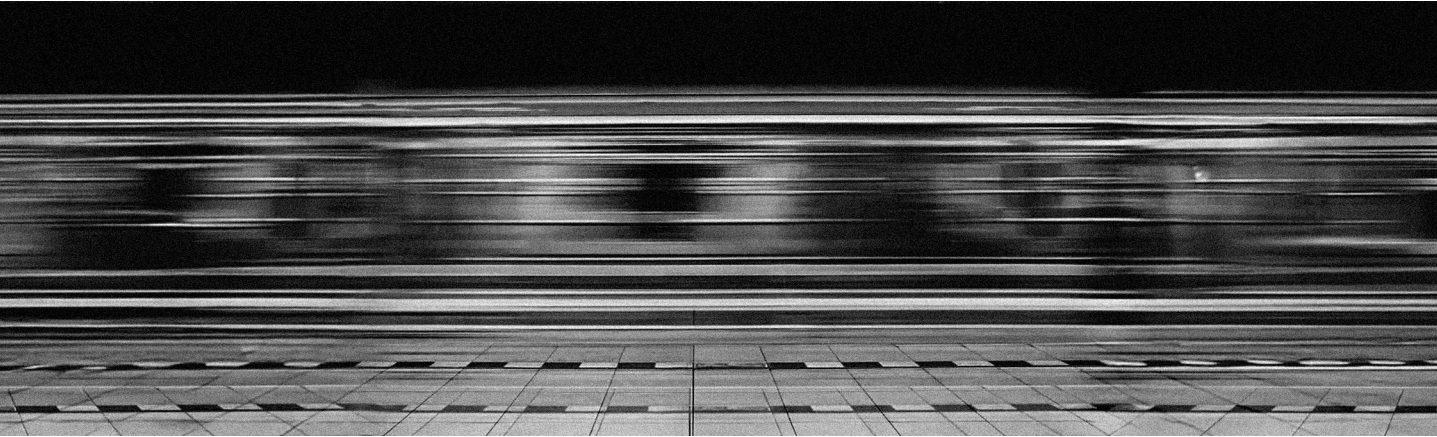
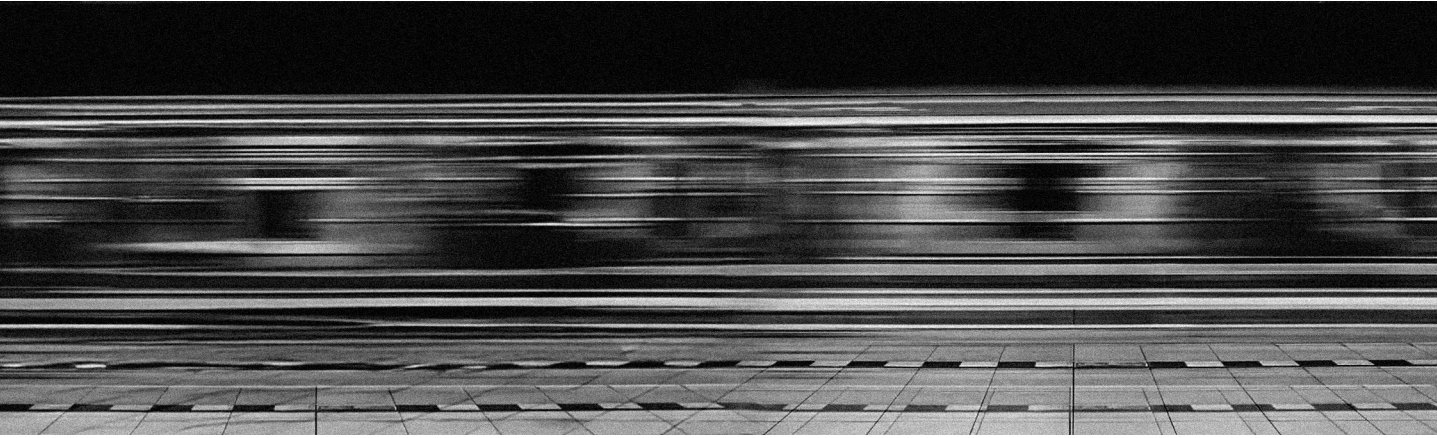
À sa mort en 1881, Moussorgski laisse deux opéras inachevés: *Khovantchina*, un grand drame historique en cinq actes, commencé neuf ans plus tôt, et *La Foire de Sorotchintsy*, un opéra plus léger dans le genre comique, inspiré d'une nouvelle ukrainienne de Gogol. Alors qu'il avance parallèlement sur ces deux partitions d'envergure, il commence déjà à rêver à un nouvel opéra historique sur la révolte de Pougatchov au temps de Catherine II. Cette œuvre aurait dû parachever son grand triptyque sur l'histoire russe, après *Boris Godounov* et *Khovantchina*.

Moussorgski a souvent procédé ainsi: son imagination bouillonne constamment de plusieurs projets simultanés, l'un pouvant provisoirement éclipser l'autre. Il suffit de rappeler que ces années voient également naître les *Tableaux d'une exposition* (1874) ainsi que ses deux grands cycles vocaux *Sans Soleil* (1874) et *Chants et danses de la mort* (1875-77) pour faire apparaître l'extraordinaire énergie du compositeur, qui travaille en outre comme fonctionnaire dans une administration d'État pour gagner sa vie. On comprend toutefois

l'inquiétude de ses proches à l'idée qu'il ne parvienne pas à terminer les chantiers ouverts, surtout lorsque sa santé commence à se dégrader. Deux bourses versées par des groupes d'amis fidèles lui permettent d'abandonner en 1880 son gagne-pain pour se concentrer sur la composition. Malgré ces conditions favorables, sa mort précoce, survenue juste une année plus tard, laisse ses deux derniers chefs-d'œuvre inachevés.

## Genèse et travail sur les sources

Heureusement, la réduction piano de *Khovantchina*, de la main du compositeur, est pratiquement complète. Seuls les finales des actes II et V font exception: pour ces deux moments clefs de l'opéra ne subsistent que des fragments, ainsi que les intentions exposées par Moussorgski à ses amis. Un ensemble réunissant les cinq rôles principaux, projeté pour conclure l'acte II, ne verra jamais le jour. Quant à l'acte V, Moussorgski n'a pas eu le temps de développer son chœur de vieux-croyants pour la scène d'autodafé, qu'il a pourtant en tête depuis les toutes premières esquisses de l'œuvre.



S'il ne manque que peu de musique, la partition n'est pas orchestrée, à l'exception de la chanson de Marfa et du réveil des streltsy au 3<sup>e</sup> acte. Mais, à vrai dire, la question la plus délicate demeure l'éventuel surplus de matière, plus que l'absence d'orchestration ou l'inachèvement de deux scènes, aussi essentielles soient-elles. C'est qu'en neuf ans, le projet a pris des proportions de plus en plus vastes. Moussorgski, qui rédige lui-même son livret sur la base de sources historiques, se passionne pour son sujet et accumule un matériel d'une incroyable richesse. « Je baigne dans la documentation, mon cerveau bout comme un chaudron où je serais immergé en permanence », écrit-il à son ami le critique d'art Vladimir Stassov, le 13 juillet 1872.

Débordant d'idées, il travaille simultanément sur plusieurs tableaux, s'interrompant longuement, modifiant de façon substantielle la conception de certaines scènes. Au fil des ans, la psychologie des personnages évolue. D'autre part, la musique prend forme dans son esprit sans toujours qu'il ne la fixe : Moussorgski attend parfois des années avant l'étape de la composition. « L'élaboration marche très bien, mais je dois tourner sept fois ma plume dans la main avant d'écrire », confie-t-il à Stassov le 2 août 1873. « Parfois, je m'élançais, mais non, stop ! Mon cuisinier intérieur me dit que la soupe a beau bouillir, il est encore trop tôt pour la servir à table. » Ou encore, après une description de la scène finale de son opéra : « Tout cela est déjà presque prêt, mais comme ce fut déjà le cas pour Boris, je ne le coucherai sur le papier que lorsque le fruit sera mûr » (à Paulina Stassova, le 23 juillet 1873).

La dramaturgie qui naît de cette genèse est discontinuée : l'opéra est construit comme une série de tableaux, dont certains pourraient disparaître sans nuire au déroulement de l'intrigue. Les scènes « inutiles » se multiplient,

servant à broser une somptueuse « caricature sur l'Histoire » (termes de Moussorgski).

Parallèlement à la composition, Moussorgski continue ses recherches sur les événements historiques. Stassov, qui travaillait à la Bibliothèque impériale, l'avait aidé à réunir ses sources, témoignages d'une époque sombre et violente de l'histoire russe. Aux nombreux textes d'archives consultés par le compositeur s'ajoute une abondante littérature secondaire sur les trois grandes révoltes des streltsy (1682, 1689 et 1698, condensées en un seul épisode) ainsi que sur la politique de la régente Sophie et de son favori Galitsine. Le compositeur passe des nuits entières à dévorer la monumentale *Histoire de la Russie* de Soloviov, comme il avait fait précédemment avec celle de Karamzine alors qu'il travaillait à son opéra *Boris Godounov*.

Les textes autour du schisme (*raskol* en russe) provoqué par les réformes religieuses du patriarche Nikon au XVII<sup>e</sup> siècle occupent une place centrale dans le corpus de Moussorgski. Or, la perception des spécialistes sur les vieux-croyants (*raskolniki*, soit les « schismatiques ») diffère selon la perspective adoptée : certains les considèrent comme les garants de l'esprit de l'ancienne Russie, admirables dans leur obstination à défendre les rituels anciens contre des réformes religieuses, sociales et politiques influencées par les modèles européens. D'autres les associent à une secte de fanatiques obscurantistes, fermée à toute idée de progrès, même nécessaire. Précisons que l'historiographie de l'époque dite « pré-pétrovskienne » (avant l'eupérianisation de la Russie par Pierre le Grand) en est alors à ses balbutiements. Le compositeur fait donc œuvre de pionnier en défrichant des textes que les historiens eux-mêmes découvrent depuis peu.

### Conception dramatique et esthétique musicale

Le contact direct de Moussorgski avec les sources a d'importantes conséquences : les faits historiques sont incorporés aux discours, exigeant de l'auditeur une grande concentration pour saisir les allusions et détails, qui fusent de toutes parts. Nous sommes plongés dans un tableau vivant dans lequel personnages et événements sont dotés d'une réelle épaisseur historique. Cela est d'autant plus vrai que Moussorgski s'inspire également de ses lectures pour la caractérisation des rôles principaux. Les sources sont parfois exploitées littéralement : un texte d'archives peut ainsi être intégré à une scène de genre inventée de toutes pièces par Moussorgski. La dénonciation dictée par Chaklovity à l'écrivain public, dans le premier tableau de *Khovantchina*, est un authentique document d'époque. La lettre de la régente Sophie que le prince Galitsine lit au début du deuxième acte est, elle aussi, historique.

De cette méthode de travail découle une grande diversité stylistique, inattendue d'un livret d'opéra. Avec virtuosité, Moussorgski capte les différents idiomes et registres stylistiques qui se côtoient dans cette Russie encore médiévale : la langue de l'État, lourde et bureaucratique, la langue policée de Galitsine, plus proche du russe du XIX<sup>e</sup>, les savoureuses tournures populaires des gens de Moscou, le lexique truffé d'archaïsmes des vieux-croyants et de leur guide spirituel Dossifeï, dont le langage évoque le slavon d'Église. Dans son désir d'authenticité, le compositeur ne cherche pas à unifier. Au contraire, les discours sont rapportés de façon à souligner les contrastes entre les personnages, les rangs et les origines sociales.

On s'en doute : la musique suit un même principe, caractérisant les groupes de sorte à garantir à chacun une identité musicale propre. Ainsi Moussorgski fait-il chanter ses vieux-croyants à l'unisson, sur un thème mélismatique au contour archaïsant. En plus de créer un effet d'authenticité (et d'« étrangeté » par la même occasion), ce procédé souligne bien la détermination des vieux-croyants. Il prend tout son sens dans un réseau de contrastes : « Puisque c'est original, ça fait parfaitement mon affaire, écrit Moussorgski le 23 juillet 1873, d'autant plus que la complainte des *raskolniki* fera un magnifique contraste avec le thème de Pierre le Grand. » Représenté par une fanfare doublée d'un hymne d'allure occidentale, le matériau associé à Pierre s'oppose en effet radicalement à l'idiome ascétique des vieux-croyants ; il se distingue également du style contrapuntique propre au folklore russe utilisé pour les interventions du peuple moscovite.

Ce qui est valable pour les masses chorales l'est aussi pour les rôles principaux, dont la caractérisation se distingue par un même souci de vérité musicale. Moussorgski n'hésite pas à exploiter le procédé du leitmotiv pour parfaire ses portraits. Emporté et colérique, réputé pour ses mœurs immorales et attaché à ses privilèges, Ivan Khovanski est pourvu d'un motif un peu rustique, qui le suit partout en épousant ses constantes sautes d'humeur. Il est aussi doté d'un tic de langage (*Spasi Bog*, « Dieu me garde ») qui lui donne une dimension grotesque, malgré ses allures de dictateur. À propos de Galitsine, amant de Sophie, Moussorgski avait lu qu'il était un homme superstitieux, mais éclairé et progressiste, menant un projet de réformes audacieuses pour son époque. Habile diplomate, sachant tirer son épingle du jeu, il est caractérisé par des thèmes adoptant le langage musical de son interlocuteur.

## Fermeture vs ouverture

De cette irréconciliable polyphonie de voix émerge une partition vive, colorée, mêlant étroitement le comique et le tragique, basée sur la juxtaposition – voire la *superposition* – de styles et de langages différents. Pour renforcer la simultanéité des points de vue qui s'opposent sur la destinée de la Russie, Moussorgski exploite des chœurs de coulisses qui se superposent en arrière-plan à l'action sur scène, provoquant un contrepoint dramatique et musical d'une redoutable efficacité. C'est que l'identité de chacun est ici associée à la volonté de défendre des positions et des visions incompatibles entre elles, malgré le jeu des alliances qui précipite la perte des uns (Khovanski et les *streltsy*), l'exil ou l'emprisonnement des autres (Galitsine et Sophie), la renonciation des derniers sous la forme d'un acte d'effacement volontaire (Les vieux-croyants). Là encore, le compositeur n'a pas cherché à réconcilier, unifier ou juger : *Khovantchina* a beau s'achever sur la disparition de tous les personnages principaux, sa dramaturgie reste fondamentalement ouverte.

Par son travail sur les sources et sur les divergences dans leur interprétation, Moussorgski a acquis une conception différenciée de l'histoire. En réponse, la construction de son opéra fait cohabiter les points de vue, invitant à une recherche de sens toujours renouvelée. Cette situation se trouve renforcée par la mort prématurée du compositeur, laissant à jamais ouverte la question de la « dernière » version. Comment savoir si Moussorgski aurait conservé son opéra sous la forme que lui donne son manuscrit chant-piano ? La question est d'autant plus délicate qu'il a modifié son livret à maintes reprises, se gardant la possibilité d'ajouter, de renoncer, de permuter.

L'accumulation de matériel par l'auteur et les dimensions importantes qu'avait prises l'opéra ont justifié les coupures de son premier éditeur : Nikolai Rimski-Korsakov, qui supprima quelque 800 mesures de l'original. Fidèle à lui-même, Rimski en profita pour apporter de nombreuses modifications, « corrigeant » et ajoutant des idées de son cru. Sa proposition pour les deux parties inachevées est particulièrement frappante : à la fin de l'acte II, après l'annonce de la sanction de Pierre contre la mutinerie du prince Khovanski, Rimski cite le Prélude de l'opéra, associé à un « lever de soleil » sur la rivière Moskova. À la fin de l'œuvre, c'est l'hymne du futur tsar réformateur qui retentit, tandis que se consume l'ermitage des vieux-croyants. Si le contraste entre ces matériaux était prévu par Moussorgski, l'image finale d'un régiment de soldats sur scène, accompagné du thème optimiste de Pierre et de volées de cloches, semble corroborer une vision progressiste de l'histoire et l'action du tsar est revêtue d'une indéniable aura positive.

En 1958, Chostakovitch se voit confier la mission de réorchestrer la partition. Plus fidèle à l'esprit de l'original, il travaille sur l'édition critique du musicologue soviétique Pavel Lamm, parue au début des années 1930, marquant un retour au manuscrit de Moussorgski. Mais à son tour, Chostakovitch doit opérer des choix pour les parties inachevées. Il décide alors de conserver le finale de Rimski, auquel il ajoute toutefois un postlude. Après une brève méditation du peuple moscovite sur le sort de la Russie, la musique du prélude revient, suggérant l'aube d'une nouvelle journée. L'aspect cyclique qui ressort de cette solution est séduisant, mais ne rend pas vraiment la fin apocalyptique telle qu'envisagée par Moussorgski. Seul Stravinsky, à qui Diaghilev avait demandé de composer un finale pour sa célèbre production parisienne de 1913, est resté fidèle au fragment de l'auteur, n'ajoutant rien

à la prière des vieux-croyants qui s'éteint progressivement, *morendo*. C'est cette version que le Grand Théâtre a choisie pour la présente production.

### Post-scriptum

«*Nous avons progressé? – Mensonge. Nous en sommes au même point!* [...] Tant que le peuple ne pourra pas constater de ses propres yeux à quelle sauce on le prépare et tant qu'il ne dira pas *lui-même* à quelle sauce il veut être préparé, nous en serons toujours au même point.» Ainsi s'exprimait Moussorgski en juin 1872, alors que Saint-Pétersbourg (la ville de Pierre) fêtait en grande pompe le bicentenaire de la naissance de son fondateur. Dubitatif quant aux réels progrès d'un régime autocratique, en 1672 comme en 1872, le compositeur vient alors d'annoncer à Stassov la mise en route de sa *Khovantchina*. Modestement (le compositeur aime jouer avec son prénom, Modeste), il s'est retiré neuf ans plus tard sans avoir pu mettre le point final à ce vaste tableau, mais son credo – «traquer le passé dans le présent» – reste plus que jamais d'actualité. ▀

### Mathilde Reichler

Mathilde Reichler s'est formée à l'Université de Genève où elle a été assistante en musicologie. Elle enseigne l'analyse musicale à la Haute École de Musique de Lausanne (HEMU, HES-SO), ainsi que la dramaturgie de l'opéra au sein du Certificat de formation continue en dramaturgie de l'UNIL/Manufacture.

## Les différentes versions de l'œuvre

En 1872, Moussorgski commence à travailler sur *Khovantchina*. À sa mort, en 1881, il laissera une réduction pour piano, pas tout à fait complète.

Nikolaï Rimski-Korsakov l'adaptera et orchestrera l'œuvre pour une première représentation en 1886, éliminant certaines scènes de la partition.

Une autre version, datant de 1913, est signée par Maurice Ravel et Igor Stravinsky.

En 1931, Boris Assafiev orchestre la réduction pour piano élaborée par Pavel Lamm d'après l'autographe de Moussorgski.

Enfin, en 1958, Dmitri Chostakovitch crée une nouvelle version orchestrale qui inclut également les scènes omises par Rimski-Korsakov. Cette version est jouée le 25 novembre 1960 au théâtre Kirov (maintenant Mariinsky).