

Sébastien CAGNOLI &
Henri-Claude FANTAPIÉ

KURATOV DE SERGE NOSKOV
Écrire un opéra national au XXI^e siècle

À l'occasion de la création du « premier opéra en langue komie » en octobre 2009 à Syktyvkar, cet article dresse un panorama du paysage culturel dans lequel ce spectacle a vu le jour. Les auteurs s'y penchent sur la notion d'« opéra national » en général et chez les peuples finno-ougriens en particulier. Le cas des Komis est étudié plus attentivement, afin d'expliquer la situation de l'opéra Kuratov, qui est analysé (personnages, livret, musique, mise en scène) au travers des transformations successives qui ont conduit du texte d'Al'bert Vaneev jusqu'au spectacle présenté au public.

En octobre 2009, l'Opéra d'État de Syktyvkar a célébré le 170^e anniversaire du poète Ivan Kuratov (1839-1875) en présentant au public un opéra sur la vie et l'œuvre de cette figure emblématique de la culture komie.

Nous proposons de nous pencher sur la genèse de ce spectacle, et de partager quelques observations et réflexions sur le résultat obtenu.

Cette création devait répondre à deux attentes : apporter à la culture komie l'« opéra national » qui lui faisait défaut, et moderniser le répertoire de l'Opéra d'État. Rappelons que ces dernières années, la part « nationale » du répertoire s'était limitée à une nouvelle chorégraphie (de Boris Mjagkov, en 2006) du ballet *Jag Mort*, sur un thème mythologique komi, dont la musique avait été composée en 1961 par Jakov Perepelica (1927-1990) – pour une création dans une chorégraphie de Grigorij Vahovskij, avec des décors de Vasilij Ignatov.

Comme convenu, le compositeur Serge Noskov a livré en août 2008 une première version de sa partition, qu'il a présentée aux commanditaires, puis il s'est attelé à l'orchestration. La version finale a été livrée en avril 2009, après quoi les répétitions ont pu commencer. Moyennant quelques difficultés de dernière minute, la première a finalement pu avoir lieu pour l'ouverture de la saison 2009-2010 de l'Opéra d'État, le 2 octobre.

I. OPÉRA ET IDENTITÉ NATIONALE

I.1. Observations générales

Depuis le début du XIX^e siècle, tout pays qui souhaitait affirmer une identité nationale se devait de passer par l'affirmation culturelle, historique, populaire et savante. On recherchait les mythes fondateurs et on les représentait par des peintures, des sculptures, des écrits et des formes musicales. Parmi ces dernières, les musiques traditionnelles (parfois plus ou moins authentiques) jouaient un rôle, mais elles se devaient d'être transfigurées par des œuvres savantes, généralement des poèmes symphoniques et, mieux encore, des opéras. Ce fut le cas de certains opéras de Giuseppe Verdi, qu'accompagnait l'inscription *Viva VERDI*, devise des patriotes italiens du *Risorgimento*, ou celui de la permanence de références géographiques ou thématiques dans des œuvres telles que celles de Jules Massenet (*Scènes alsaciennes*, 1882), Augusta Holmès (*Irlande*, 1882 ; *Pologne*, 1883 ; *Ludus pro patria*, 1888) ou Jean Sibelius (*Musique pour la célébration de la presse*, avec le poème symphonique *Finlandia*, 1899). Ce mouvement s'affaiblit au début du XX^e siècle, les frontières se stabilisant, les musiques savantes atténuant leur impact populaire et leur signification idéologique au bénéfice du sport-spectacle et des musiques de divertissement – résultat d'une volonté politique et économique au niveau international –, mais il ne disparaît pas complètement. Les deux guerres mondiales et les révolutions ont bouleversé les frontières ; de nouveaux pays sont nés, d'autres ont réussi à garder des éléments de leurs anciennes traditions, en attendant des jours meilleurs car les mouvements identitaires n'ont pas encore dit leur dernier mot. C'est justement le cas qui nous intéresse aujourd'hui : la résurgence de cette forme ancienne qu'est l'opéra, pour affirmer une identité qui se sentait en danger, celle du peuple Komi.

Un opéra, c'est d'abord une forme lyrique et dramatique qui a évolué depuis les premiers ouvrages, au XVII^e siècle, dans les cours du nord de l'Italie. L'Antiquité fournit les premiers sujets mais derrière son évocation, c'étaient les grands de ce monde qui étaient concernés. Ce traitement, tout à leur gloire, était accompagné par l'usage de moyens divers, plus ou moins développés selon les pays, qui

privilégiaient le message politique et/ou le spectacle, l'action dramatique, le ballet et l'utilisation de puissantes machineries. Art noble, l'opéra devint vite aussi un spectacle populaire en Italie et en Autriche en mettant en scène des héros populaires. Le XIX^e siècle, siècle de l'opéra, s'épanouit après la véritable révolution des livrets et des opéras de Mozart. De *Bastien et Bastienne* à la *Clemenza di Tito*, celui-ci aborda tous les sujets, y compris politiques et identitaires. Même s'il est encore souvent au service du pouvoir et soumis à la censure, l'opéra aborde alors tous les sujets et traite des problèmes du jour. C'est d'ailleurs au tout début de ce siècle qu'il apparaît en Russie, venant d'Italie, et avec le succès que l'on connaît, en abordant des sujets politico-historiques (*Une vie pour le tsar* de Mikhaïl Glinka en 1836, *Boris Godounov* et *Khovanščina* de Modeste Moussorgski en 1874, *Le Prince Igor* d'Alexandre Borodine en 1890). Au même instant, vecteur d'émancipation, il adopte ailleurs en Europe des sujets historiques rassembleurs : *Nabucco* (1842), *Les Vêpres siciliennes* (1855), *Don Carlo* (1867) de Verdi à propos de la Sicile et de l'Italie, *Le Château hanté* (1865) de Moniuszko en Pologne, *Le dernier Abencérage* (1874) de Pedrell en catalan, *Bánk bán* (1861) et *István király* (1885) de Ferenc Erkel en Hongrie, les mythologies nordiques de Wagner, les opéras de Smetana en Bohême, de Pacius en Finlande, de Bruneau en France, sans parler de *Guillaume Tell* pour la Suisse, ni de *La Muette de Portici*, vecteur de la révolte en Belgique. Ce mouvement ne s'interrompt pas au XX^e siècle et la Finlande en particulier, nouveau pays de l'opéra, suit la même voie avec les œuvres de Joonas Kokkonen (*Les dernières tentations*, 1975), Aulis Sallinen (*Ratsumies*, 1975 ; *Kullervo*, 1992) ou Tapio Tuomela (*Mères et filles*, 1999). D'autres pays, encore sous domination étrangère, ont plus de mal à s'exprimer, mais parviennent, comme on va bientôt le voir, à contourner la censure par le biais de l'opéra.

Pour nombre de ces opéras, les sujets puisaient dans les événements historiques, épopées, légendes, mythologies et contes populaires. C'était aussi l'occasion de se servir de la langue « nationale », surtout quand son usage était interdit ou réservé aux couches populaires comme ce fut le cas en Norvège, en Tchéquie, en Slovaquie, en Finlande, dans les pays baltes. Mais l'opéra se devait de conserver des constantes indispensables avec un livret confrontant

amour et action et des personnages fortement caractérisés. Contrairement au drame bourgeois qui sacrifie ses héroïnes, l'opéra nationaliste est porteur d'un message d'avenir, d'indépendance et de liberté. La musique, selon les cas, s'inspire aussi bien du folklore sacré (*Les dernières tentations* de Kokkonen) que profane (*Les Ostrobotniens* de Leevi Madetoja, 1923). Le langage musical est généralement celui du temps du compositeur et lui est propre, non sans qu'il intègre d'éventuels anachronismes qui, par des procédés divers (collage, citation, suggestion), font référence à des situations historiques. Outre le drame, il faut aussi insister sur l'importance du chant : avec le mythe des *dive* et *divi*, eux-mêmes héros et héroïnes vivants, que le compositeur devait servir pour complaire au public, l'*aria* est évidemment un élément primordial. Éventuellement, plus particulièrement à Paris, la danse (populaire ou de salon) intervient pour les scènes de genre ou festives et pour contraster avec les épisodes dramatiques.

Qu'est-ce qui a changé au XX^e siècle ? L'opéra est devenu un genre plus « savant » qu'auparavant et, par suite, a perdu une grande partie de son assise populaire. Les livrets se tournent vers la psychologie, la poésie, l'adaptation de romans ou de pièces de théâtre contemporains. Pourtant une certaine résistance existe, et pas seulement dans les pays plus jeunes ou non encore émancipés. Comme nous l'avons vu pour la Finlande, les compositeurs et librettistes empruntent encore à l'histoire et aux légendes nationales, non sans se poser (et nous poser) des questions quant au langage musical et à l'action : des drames populaires (*Wozzeck* d'Alban Berg, d'après Büchner, en 1925) ou se déroulant dans un milieu social bourgeois (*Lulu*, toujours de Berg, d'après Wedekind) sont des opéras qui, au moment de leur composition, et même aujourd'hui, touchent surtout un public averti. La mise en scène tient également un rôle important, quand elle ne joue pas les trouble-fête en allant au-delà des intentions évidentes du livret et de la musique, sinon en les trahissant, comme on va le voir.

Nous retrouvons ces problèmes dans le livret et l'opéra d'Albert Vaneev et Serge Noskov sur la vie du poète Ivan Kuratov et dans la réalisation qui vient d'avoir lieu à Syktyvkar.

I.2. L'opéra komi avant *Kuraton*¹

La première tentative de création d'un « opéra national komi »², en 1942, était prometteuse mais n'avait malheureusement pas abouti : il s'agit de *L'insurrection de Kulömdin*³, sur un livret komi de Nikolaj D'jakonov et Stepan Ermolin. Le compositeur, Aleksandr Voroncov (Moscou, 1884-1943), est venu collecter des chants populaires dans les villages de la république : dans sa partition, il utilise de nombreuses mélodies traditionnelles authentiques (Osipov 1969, ch. V, § « Композитор А.А. Воронцов »). Inachevé, cet opéra n'a jamais été monté⁴. Le sujet était tiré d'un épisode de l'histoire du pays, particulièrement adapté aux exigences du réalisme socialiste : une grande révolte de paysans komis, en 1842-1843, que le tsar avait finalement fait écraser par l'armée.

Quand l'Opéra d'État a été construit à Syktyvkar (1958) et qu'on a enfin pu monter un opéra national dans des conditions prestigieuses, la situation politique avait considérablement changé, et la population de la république avait été largement russifiée, notamment par les déportations staliniennes et l'essor tindustriel. De fait, le premier « opéra national » monté à l'Opéra d'État (en 1960) se trouve être *Orange sur Kulömdin*⁵ : le sujet était le même, mais la musique était du compositeur Georgij Dehtjarov (né en 1921 à Odessa), qui n'avait pas de connaissance du folklore local, et le nouveau livret de Ermolin était

¹ À ce sujet, voir aussi Cagnoli 2010.

² On peut mentionner aussi un spectacle antérieur qui, sans être qualifié d'opéra, avait commencé à entrouvrir la voie du genre : un « drame lyrique » de Nikolaj Frolov (1909-1987) intitulé *Dans la taïga obscure* [*Пемьд пармаын ; Пемьд пармаун*]. Ce spectacle, qui s'appuie sur le mythe komi de *Šyrića*, est créé au Théâtre d'État en 1941 avec une musique originale du compositeur moscovite Boris Terent'ev (1913-1989) (Osipov 1969, ch. V, § « Композитор А.А. Воронцов » ; Uljašev 1999, § 1 : « Литература, театр »).

³ *Кулөмдинса восстание* [*Kulömdinsa vosstañije*].

⁴ En 1969, Aleksandr Osipov déplorait que le manuscrit original ait disparu et qu'il ne reste qu'une copie de mauvaise qualité souffrant de nombreuses lacunes (*ibid.*).

⁵ *Гроза над Усть-Куломом* [*Groza nad Ust'-Kulotom*].

chanté dans une adaptation russe (Osipov 1969, ch. v, § « Гроза Над Усть-Куломом »).

Dans les années 1960-1970, le compositeur Jakov Perepelica enrichit le répertoire national de l'Opéra d'État avec le ballet *Jag Mort* et un opéra chanté en russe (*Sur l'Ilyč*⁶, en 1971). Ces œuvres sont très marquées par l'esthétique et l'idéologie soviétiques, de même que l'opéra *Domna Kalikova* (1967), sur une héroïne rouge de la guerre civile komie, avec une musique de Boris Arhimandritov (compositeur de Leningrad né à Tbilissi en 1932). On peut mentionner aussi le spectacle musical de Mihail Gercman *Le collier de Šudbej*⁷, en 1978, d'après un conte d'Aleksandr Klejn, qui aborde des thèmes nationaux en langue russe.

Au début du XXI^e siècle, il manquait donc toujours un véritable « opéra national komi », susceptible de donner à la langue et à la musique nationales un statut prestigieux et, partant, de porter la culture komie sur le même plan que la culture russe.

Avec *Kuraton*, le compositeur et le librettiste sont des « enfants du pays », l'opéra est chanté en langue nationale, et la musique est censée bénéficier à la fois du background komi du compositeur (originaire de Syktyvkar et du village de Nöbdin) et des influences occidentales dont il aura su s'enrichir en Angleterre.

I.3. Opéras nationaux finno-ougriens

Hors de Russie, rappelons que les premiers opéras nationaux en langue finno-ougrienne sont ceux du Hongrois Ferenc Erkel, dans les années 1840. Notons aussi que le « premier opéra finlandais » (*Kung Karls jakt*, de Frederik Pacius, en 1852) était chanté en suédois : de fait, à l'époque, le suédois était la langue de l'enseignement supérieur, la langue de la culture, des élites, et il faut attendre Oskar Merikanto (*Pohjan neiti*, composé en 1898, créé en 1908) ou Erkki Melartin (*Aino*, créé en 1912) pour que la langue finnoise accède au même statut, et s'y substitue. En Estonie, l'opéra national apparaît au début du XX^e siècle, avec les opérettes d'Adalbert Wirkhaus (*Jaaniöö*, 1911)

⁶ *На Ильче* [*Na Ilyče*].

⁷ *Ожерелье Судбея* [*Ožerel'e Sjudbeja*].

et les opéras d'Artur Lemba (*Sabina*, composé en 1905 ; puis *Kalmuneid*, créé à Tallinn en 1929), d'Evald Aav (*Vikerlased*, créé à Tallinn en 1928), d'Adolf Vedro (*Kaupo*, 1932), et de leurs nombreux successeurs.

En Russie finno-ougrienne, l'apparition de l'opéra est étroitement liée à la création, plus tardive, de théâtres susceptibles d'accueillir des spectacles de cette envergure. En outre, ces théâtres sont des institutions soviétiques, qui ont d'abord pour vocation de promouvoir le répertoire russe. Ce n'est que dans un second temps que des créations originales peuvent prendre forme, une fois que l'infrastructure est mise en place⁸.

Soulignons qu'un Théâtre de l'Opéra a vu le jour à Saransk dès 1935. Les premiers spectacles marquants y sont *Litova* (une pièce musicale de 1943), et un opéra de Leontij Kirjukov (1895-1965) intitulé *Nesmejan et Lamzur*⁹ (1944 et 1947) et qualifié de « premier opéra national de Mordovie » (de par son sujet, qui relate une révolte de paysans dans la région de la Volga).

En Carélie, Ruvim Pergament (1906-1965) est l'auteur du « premier opéra-comique national » : *Kumoha* (1946, créé en 1959 à Petrozavodsk)¹⁰.

Mais en général, en Russie non russe, le genre de l'opéra s'est surtout développé avec la vague d'institutionnalisation soviétique de la vie musicale dans les années 1960¹¹. La fondation de l'Opéra d'État de Syktyvkar en 1958 coïncide avec celle de l'Opéra d'Iževsk. Joškar-Ola suivra peu après (en 1967).

⁸ Ces opéras soviétiques sont apparemment chantés en russe : leur caractère « national » se manifeste dans les thèmes, les personnages, et si possible dans les mélodies et l'instrumentation.

⁹ *Несмеян и Ламзурь* [*Nesmejan i Lamzur*].

¹⁰ Notons qu'un renouveau se manifeste aujourd'hui à Petrozavodsk dans le domaine du théâtre musical, avec le « premier opéra rock carélien » créé en 2008 : *B'jarmija* (d'après une pièce de Elena Sojni), chanté en finnois sur une musique de Vladislav Pančenko. Ce spectacle est comparable à certaines créations du Théâtre national komi.

¹¹ Ce qui n'est pas le cas hors de Russie, bien sûr. En Géorgie, par exemple, les institutions existaient depuis le XIX^e siècle et le répertoire national a connu un grand essor à partir des années 1910.

En Oudmourtie, il y a des prémisses dans les années 1940, avec Nikolaj Grehovodov et sa « première comédie musicale oudmourte » : *Le mariage*¹² (1946, sur un texte de Vasilij Sadovnikov). L'opéra *Natal'* (1961) de German Korepanov est considéré comme le « premier opéra national oudmourte ». C'est aussi l'époque où Gennadij Korepanov-Kamskij compose la première opérette oudmourte, *Ljubuška* (1959), l'opéra-ballet *Čipčirgan* (1964), etc. Le renouveau postsoviétique se manifeste avec le création du « premier *musical* oudmourte » en 2009, *Au bord de l'amour*¹³, sur un sujet tiré de la mythologie nationale (toujours en russe).

Le « premier opéra national mari » est *Akpatyr* (créé en 1963 au Théâtre d'État mari), du jeune Erik Sapaev (1932-1963), d'après un drame historique de Čavajjn. Après l'ouverture du Théâtre de l'Opéra, une nouvelle création suivra bientôt : *Elnet* (1970, créé en 1971, d'Ivan Molotov (1940-1972)¹⁴. Plus récemment, la compositrice Elena Arhipova a ajouté au répertoire un nouvel opéra en langue mari : *Aldiar*, créé le 4 février 2001 à l'Opéra d'État mari.

Les années 1960 sont aussi l'époque du « premier opéra national tchouvache » : *Šyvarmañ* (1960) – mais les années 2000 voient apparaître un nouvel opéra et un opéra rock (2008).

En somme, on voit se dégager quelques motifs communs dans les régions finno-ougriennes de Russie : les premiers spectacles musicaux apparaissent dans les années 1940 ; l'opéra devient plus officiel dans les années 1960, où un répertoire national soviétique se développe ; enfin, dans les années 2000 fleurissent des spectacles qui retournent explorer les traditions – certains en langue nationale (le Théâtre national komi, *B'jarmija*) –, voire de véritables opéras en langue nationale censés enterrer les créations soviétiques (*Aldiar*, *Kuratov*).

C'est ainsi qu'en pays komi, le rideau s'ouvre en 2009 sur un opéra en langue komie.

¹² *Свадьба* [*Svad'ba*].

¹³ *На краю любви* [*Na kraju ljubvi*].

¹⁴ Apparemment, ces deux premiers opéras nationaux étaient déjà chantés en mari.

II. IVAN KURATOV : L'HOMME ET LA LÉGENDE¹⁵

Comme point de départ, il fallait un sujet à forte portée idéologique, aussi symbolique en soi que le fait même de concevoir un opéra national komi. Pour cela, rien de tel qu'un « grand homme » du pays : et qui pourrait endosser cette fonction mieux qu'Ivan Kuratov¹⁶ ? D'ailleurs, depuis 1977, sa statue en bronze orne le parvis de l'Opéra, en plein centre de Syktyvkar, le long de l'artère principale. Si l'on se fie à la grandeur et à la situation des monuments de la capitale, Kuratov apparaît donc comme le deuxième « grand homme » de l'État komi – après Lénine, sur la place centrale.



La statue de Kuratov devant l'Opéra en octobre 2009, avec la création annoncée sur la façade (photo S. Cagnoli).

¹⁵ À ce sujet, voir Avril 2010.

¹⁶ Sur la vie et l'œuvre de Kuratov, voir Avril 2010.

Issu d'une famille ecclésiastique d'un village komi de la Sysola, Ivan Alekseevič Kuratov a fait des études secondaires à la ville de Jarensk (l'un des deux chefs-lieux komis, à l'époque), puis des études supérieures de théologie à Vologda (capitale du gouvernement). C'est pendant ses études qu'il se met à écrire des poèmes dans sa langue maternelle. Entre 1861 et 1865, il enseigne à la ville d'Ust'-Sysol'sk (l'autre chef-lieu komi de l'époque, aujourd'hui Syktyvkar). En 1866, après une année d'études militaires à Kazan, il est muté au Kazakhstan : d'abord à Semipalatinsk, puis à Vernyj (aujourd'hui Almaty, au Kazakhstan), où il est mort à trente-six ans de la tuberculose.

À part quelques articles sur la langue komie, et cinq poèmes anonymes parus dans un journal en 1866, il faut attendre 1903 pour que l'œuvre de Kuratov commence à être exhumée et publiée – d'abord à Helsinki, puis dans des recueils komis en 1923 et 1926. En effet, de son vivant, la langue komie était surtout orale et n'avait guère de lecteurs. Depuis lors, il est devenu un personnage légendaire. On entend fréquemment des choses absurdes comme « Kuratov, c'est celui qui a inventé l'alphabet komi » (voire « la langue komie »)... Dans l'imaginaire républicain (et non seulement national, car tous les écoliers de la république, komis ou non, entendent parler de lui dans les mêmes termes), il est devenu une sorte de démiurge !

Le premier recueil date de 1936 ; puis ses œuvres complètes ont paru en deux volumes en 1939, pour son 100^e anniversaire. Son village natal a été rebaptisé « Kuratovo » en 1940.

III. SERGE NOSKOV : UN KOMI DE LONDRES

Né en 1956 à Syktyvkar (et originaire du village de Nóbodin par sa famille), vivant à Londres depuis 1992, Serge Noskov (ne pas confondre avec Dmitrij Noskov, arrangeur et orchestrateur russe né à Moscou en 1976) n'appartient pas au petit nombre de compositeurs dont l'œuvre est jouée partout dans le monde.

Clarinettiste et chef d'orchestre de formation, il est l'auteur d'une œuvre variée stylistiquement et quant aux genres. Il est possible de définir deux périodes dans sa jeune évolution stylistique : la première

étant celle de ses études et la seconde celle de sa période actuelle, en Angleterre.

Cinq symphonies sont à son catalogue. La *Première*¹⁷, qui a été composée dans le cadre de ses études au conservatoire de Gorki (Nižnij-Novgorod)¹⁸, est directement issue d'influences russes, avec des souvenirs de Prokofiev et Chostakovitch, mais elle se termine de façon spectaculaire par un grand jaillissement de mélodies populaires komies (« L'oisillon vermeil »¹⁹, « L'étoile du matin »²⁰, et surtout des variations sur « Large et gaie la rue »²¹). À Londres, la *Deuxième* (1996), plus jazzy, se rapproche de la musique de variétés, non sans humour. La *Troisième* (1996) explore un monde parallèle avec un goût pour la répétition et le collage qui, dans la *Quatrième* (1998) et la *Cinquième* (2002), se rapproche du minimalisme répétitif néotonal nordique et du collage, tels qu'on peut les trouver en Finlande ou en Estonie. Il est à noter que ces symphonies sont écrites pour synthétiseur et que le compositeur avoue qu'il lui semble actuellement impossible de les réorchestrer pour des instruments acoustiques.



La mélodie populaire « Paškyd gaža uliça » (Osipov 1984).

On ne peut dire qu'il y a rupture stylistique entre les deux périodes russe et londonienne. Simple évolution personnelle et ouverture à un monde plus divers. Noskov ne semble pas attiré par la recherche

¹⁷ Il en existe un enregistrement, par l'orchestre philharmonique de Gorki, dirigé par Israil Borisovič Gusman.

¹⁸ Dans la classe de composition d'Arkadij Nesterov.

¹⁹ *Алõй ленточка* [Alõj l'entočka].

²⁰ *Асья кыя* [Asja kya].

²¹ *Паськыд гажа уллица* [Paškyd gaža uliça].

d'un langage innovant et avant-gardiste. Même minimalistes, ses phrases musicales restent mélodiques dans un univers néo-tonal. Les thèmes sont souvent inspirés de mélodies populaires komies (*Première symphonie*, à Gorki) ou pour le moins allusivement populaires (œuvres londoniennes et en particulier la *Cinquième symphonie*).

À côté des symphonies, il y a de la musique de chambre qui retrouve généralement des atmosphères voisines (*Nonette* en trois mouvements²², *Rêves*, cycle vocal, écrit à Gorki, *Quatuor à cordes n° 1*²³ à Syvtyvkar, musique chorale). A Londres, il écrit un *Deuxième quatuor à cordes*, des musiques de film ou de théâtre (*Le journal d'un fou*, 1995) et des œuvres moins facilement classables qui rejoignent ce qu'on appelait, en France, il n'y a pas si longtemps, de la « musique de genre ».

Peu après son diplôme, Sergej Noskov est devenu membre de l'Union des Compositeurs de l'URSS. Aujourd'hui, il est donc membre de l'Union des compositeurs de la Fédération de Russie – ainsi que de la République de Komi (Soboleva 2007)²⁴.

IV. L'ÉLABORATION DU LIVRET

IV.1. Le livret de Vaneev en 1984 : poésie et réalisme socialiste

En 1984, Al'bert Vaneev (1933-2001) compose un poème qu'il présente comme un « livret d'opéra ». Intitulé *Le rossignol de la taïga*²⁵, cet « opéra en deux actes » est écrit en vers komis originaux, auxquels se joignent quelques poèmes de Kuratov.

²² Enregistré dans la grande salle du Conservatoire de Gorki.

²³ Ce premier quatuor a été enregistré par les étudiants du Conservatoire de Gorki, avec Jurij Gluhovskij au premier violon, dans le cadre d'un festival de village.

²⁴ Voir aussi le site officiel de Serge Noskov : <http://sergenoskov.ucoz.com>

²⁵ *Пармаса колун* [*Parmasa kol'ip*].

Vaneev est le principal poète komi du XX^e siècle. À l’instar de Kuratov – mais dans une tout autre époque –, il a joué un rôle considérable dans le développement de la littérature nationale. Auteur de nombreux recueils, il a aussi démontré que la langue komie avait le même potentiel littéraire que les « grandes langues » occidentales en traduisant en vers quelques classiques périlleux, notamment des sonnets de Shakespeare, Michel-Ange, Pétrarque...



Titre du manuscrit dactylographié du Rossignol de la taïga, d’Al’bert Vaneev (1984).

Analyse des personnages

Toute l’action du livret de Vaneev se passe dans les années 1862 à 1865 à Ust’-Sysol’sk.

Les neuf principaux personnages peuvent se répartir en trois catégories, chacune étant illustrée par trois types complémentaires et représentatifs.

Il y a d’abord *trois personnages masculins* qui incarnent des valeurs de liberté et de respect : Ivan Alekseevič Kuratov est présenté comme un « poète et démocrate komi » ; Pavel Kokšarov, son ami d’enfance, est une sorte de faire-valoir ; et Porfirij Ivanovič Vojnaral’ski est un Russe de Moscou exilé en province en raison de ses activités révolutionnaires.

En face de ces hommes, *trois personnages féminins* illustrent trois types de femmes komies : Marija est une jeune fille de la campagne ; Sandra une jeune fille de la ville ; et Antonina, issue d’une famille aisée (son père est un riche marchand d’Ust’-Sysol’sk), est partie étudier à Saint-Pétersbourg. Naturellement, des couples vont se

former : Kuratov avec Sandra, Vojnaral'skij avec Antonina (les deux révolutionnaires des grandes villes russes) et Pavel avec Marija (les deux villageois komis).

La troisième catégorie réunit *trois personnages masculins qui incarnent le pouvoir conservateur* : l'archiprêtre Vonifatij Georgievič Kokšarov, proviseur de l'école paroissiale (père de Pavel) ; Nikolaj Pavlovič Levickij, chef de la police du district ; Spiridon Prokop'evič Višerov, professeur de l'école paroissiale. Ces trois hommes sont manifestement (et caricaturalement) mauvais : manifestations de mépris et de haine, excès de boisson, tentative de viol... Tous se dressent contre les projets de Kuratov (et de ses amis)²⁶.

Enfin, il y a aussi des personnages secondaires et des figurants illustrant la population de la région dans toute sa diversité sociale : la mère de Kuratov, ainsi que « des gens de la ville et de la campagne, des filles et des garçons, des marchands, des chasseurs et des paysans, des fonctionnaires et des bourgeois ».

Synopsis

ACTE I

La foire d'hiver d'Ust'-Sisol'sk, dans les années 1860. Le premier acte s'ouvre sur une ambiance « folklorique », campée par le chœur des jeunes gens et par la criée des marchands. La foire n'est pas seulement un grand marché, c'est aussi une vaste fête, où les jeunes gens dansent gaiement. Pavel et Kuratov se rencontrent par hasard sur la place. Tous deux sont très émus ; ils sont amis depuis l'école et ne s'étaient pas vus depuis longtemps. On apprend que Pavel est malade : il souffre de problèmes cardiaques. Kuratov a le regard attiré par les jeunes filles qui dansent, et en particulier par Sandra. Les deux amis s'approchent de Sandra. Kuratov fait sa cour à Sandra, laquelle répond évasièrement. Pendant ce temps, Pavel retrouve une amie d'enfance, Antonina : ils s'étaient perdus de vue depuis qu'elle était partie étudier

²⁶ On peut pousser la symétrie de l'analyse jusqu'à remarquer que chacun des trois « méchants » constitue un obstacle direct à l'un des « gentils » (ou à l'un des couples) : l'archiprêtre s'oppose à son fils Pavel, le policier aux révolutionnaires et le proviseur à la carrière de l'enseignant Kuratov.

à Pétersbourg et lui à Vologda : ils sont heureux de se retrouver l'un l'autre, et de retrouver la nature komie.

Les jeunes gens continuent leurs danses et leurs jeux : les garçons se livrent à des démonstrations de force et d'adresse, puis louent la beauté des jeunes filles. Levickij (le policier) et Spiridon (le fournisseur) s'approchent du groupe. Levickij dénigre ces « danses et hurlements de sauvages ». Antonina se vante de beaucoup les aimer, au contraire. Kuratov fait remarquer qu'« un individu peut être sauvage, mais non un peuple ». Cette discussion soulève la question de la langue maternelle : Levickij affirme que la langue komie n'a aucun avenir, ce que confirme Spiridon. Convaincu, au contraire, de l'avenir de sa langue maternelle, Kuratov chante son poème « La langue komie ». Levickij et Spiridon se moquent de Kuratov. Pour eux, la langue komie est tout juste bonne pour les bêtes sauvages de la taïga. Vojnaral'ski (un exilé politique russe), intéressé par la conversation, s'est approché et prend la défense de Kuratov. Levickij et Spiridon s'éloignent en laissant entendre que Vojnaral'ski se mêle de ce qui ne le regarde pas et qu'on aurait mieux fait de le laisser derrière les barreaux. Kuratov embrasse Vojnaral'ski et les trois amis chantent ensemble.

Kuratov aperçoit alors sa mère, qui est venue en ville pour la foire d'hiver. Elle est accompagnée d'une jeune fille du même village et du même âge qu'Ivan, Marija. Vojnaral'ski a remarqué Marija de loin ; il s'approche d'elle, ils se plaisent, ils chantent ensemble. Puis le chœur des jeunes Komis se moque des « messieurs ».

Levickij et Spiridon reviennent dans un duo arrogant, qui affirme la toute-puissance de la police (Levickij) et de l'éducation (Spiridon). Puis le premier acte se termine avec l'intervention de l'archiprêtre, qui tente de ramener Kuratov dans le « droit chemin ». Le débat devient politique : l'archiprêtre accuse Kuratov de promouvoir des idées révolutionnaires, Kuratov se fâche, et l'archiprêtre annonce qu'il va immédiatement informer le Synode de cette attitude de rébellion.

ACTE II

Une journée ensoleillée de début d'été, au bord de la Vyčegda. Le chœur fait l'éloge du pays komi, de ses forêts, de ses collines, de ses saisons... Kuratov se promène sur la rive : il attend sa bien-aimée Sandra. Celle-ci arrive en courant, poursuivie par Levickij, qui tente

de l'embrasser : la jeune fille se soustrait à ses étreintes et le repousse. Kuratov s'interpose, les deux hommes échangent des menaces, et Levickij s'enfuit en serrant les poings. Kuratov déclare sa flamme à Sandra, celle-ci est ravie, ils s'embrassent. Pavel et Antonina se promènent aussi au bord du fleuve et chantent leur amour. De même, Vojnaral'ski et Marija se promènent en amoureux. Beaucoup de jeunes gens se sont réunis là pour profiter de cette belle journée. Antonina chante un hymne à la liberté (le poème « Les décembristes »)... Vojnaral'ski et les amis l'acclament. Dans le même élan, Kuratov récite un poème révolutionnaire de Pouchkine. Antonina déclare : « La Russie arrache le bandeau de ses yeux, et aujourd'hui le peuple chante en secret la liberté. » Enfin, Vojnaral'ski entonne des couplets sur le peuple opprimé et le sang versé (une chanson révolutionnaire russe²⁷).

Levickij fait irruption, suivi de Spiridon et de l'archiprêtre. Le policier se jette sur Vojnaral'ski pour ses propos dissidents et lui passe les menottes. Pavel et Kuratov prennent la défense de Vojnaral'ski, ainsi que sa bien-aimée Marija. Vojnaral'ski fait ses adieux à Marija.

L'archiprêtre réprimande Kuratov. Celui-ci se fâche : il n'a pas l'intention de laisser quiconque lui dicter son inspiration (« Ma muse n'est pas à vendre »). Pavel (le fils de l'archiprêtre) s'en mêle. L'archiprêtre ne se laisse pas apitoyer par les supplications de son fils : il rappelle qu'il a déjà informé le Synode. Pavel s'emporte et, sous l'émotion, tombe d'une crise cardiaque. Kuratov vole au secours de son ami, mais c'est trop tard.

Antonina est la première à pleurer la mort de Pavel. Puis le chœur chante un poème funèbre. Le père et Kuratov s'inclinent sur le corps de Pavel et rendent un dernier hommage, respectivement, au fils et à l'ami. Puis les trois jeunes filles se lamentent ensemble sur le corps de Pavel, et Kuratov se recueille à son tour.

Enfin, le poète quitte la ville : il fait ses adieux à sa bien-aimée et à son pays natal.

²⁷ « *Жил на свете русский царь* », sur un texte de N.P. Ogarev.

Le discours révolutionnaire et anticlérical

La sympathie qui naît entre Kuratov et Vojnaral'skij montre la convergence des idées nationalistes et révolutionnaires. En effet, les peuples non russes de Russie et le prolétariat ont un ennemi commun : le pouvoir central tsariste, russe et aristocratique. En outre, la russification des citoyens augmente à la mesure de leur instruction (puisque l'enseignement supérieur se fait en russe), de leur migration vers la ville (où l'usage du russe est plus répandu) et, partant, de leur pouvoir social. La défense de la langue komie contre le russe, dans le livret, devient le reflet de la lutte du prolétariat contre l'Empire et contre les riches citadins russes. Cette interprétation soviétique n'est pas une invention de Vaneev : c'est sur elle que repose toute la légende de Kuratov depuis que son œuvre a été exhumée dans les années 1920. Le livret de 1984 ne fait que mettre en vers une légende soviétique déjà bien établie. Ainsi, le héros Kuratov va affronter trois « méchants », figures du pouvoir conservateur : le chef de la police, le professeur, et l'archiprêtre.

**IV.2. L'adaptation de Noskov en 2008 :
dramatisation, modernisation, « bilinguisation »**

Inédit, le manuscrit de ce joli drame lyrique est resté longtemps dans les tiroirs de l'Opéra. En effet, il présentait deux défauts de taille. 1) il n'offrait quasiment pas d'action, mais plutôt des échanges d'idées ; 2) avec la perestroïka, les thèmes révolutionnaires et anticléricaux étaient en train de devenir inadaptés à la société contemporaine. Et par-dessus le marché, on ne trouvait pas de compositeur qui eût à la fois une formation musicale suffisante et une bonne connaissance de la langue komie.

Pour développer l'intérêt dramatique, Noskov introduit trois autres époques dans le récit : la jeunesse de Kuratov à Kibra (ou Kebra) dans les années 1850 (il introduit donc un nouveau personnage : Kuratov enfant), son hospitalisation à Vernyj dans les années 1870, et un imaginaire intemporel (où il introduit deux personnages allégoriques : le Poète et sa Muse). Il procède à quelques coupes, à quelques déplacements de scènes, à quelques ajouts. Comme on va le voir, certains ajouts sont en russe, d'autres en komi ; et certains

changements introduisent du russe là où l'original était en komi. La modernisation du livret semble donc passer par l'introduction du bilinguisme. Nous allons voir cela de plus près.

Analyse des nouveaux personnages

Le personnage allégorique du Poète représente un poète komi qui compose l'œuvre au fur et à mesure qu'elle est interprétée sous les yeux des spectateurs. En tant qu'auteur de l'opéra, il se laisse identifier aussi bien à Vaneev qu'à Noskov. Le premier compose un livret d'opéra national avec toutes sortes de contraintes (métriques, idéologiques...). Le second est confronté à de nouvelles difficultés : il doit mettre en musique un livret soviétique pour en tirer un opéra national dans la Russie du XXI^e siècle. L'inspiration espiègle est incarnée par l'autre personnage allégorique : la Muse. Par ce duo, Noskov a souhaité introduire dans le spectacle une part de dérision, d'humour, de fantaisie, qui étaient absents du texte très sérieux de Vaneev. Le Poète et la Muse s'expriment en russe – qui est la langue de Noskov, et une langue comprise par tout le public, contrairement au komi, qui ne serait compris que par une partie.

En représentant aussi les années 1850 au village, Noskov introduit comme un nouveau personnage le petit Vaña, c'est-à-dire Kuratov enfant, ainsi qu'un chœur de garçons.

Les nouvelles scènes

PROLOGUE

De nos jours, dans le bureau du Poète. Ambiance « contemporaine ». Entre le Poète, qui interrompt l'ouverture : ça ne le satisfait pas. Mais il ne sait pas par où commencer son opéra. Entre la Muse (cheveux rouge-violet, habillée en punk, qui fume tout en agitant le masque de la tragédie comme un éventail). Dialogue entre le Poète et la Muse. Elle lui donne l'idée de commencer depuis le début... depuis l'enfance... Le Poète trouve alors son commencement : Vaña (Ivan Kuratov) n'a que dix ans, et il quitte son village natal pour aller étudier.

Changement d'ambiance : le rideau s'ouvre sur le village komi de Kibra dans les années 1850. Vaña Kuratov entonne une mélodie

traditionnelle komie (« *Rytja šu kadö, matuška, menö šogalin...* », « C'était la soirée, oui, ma mère... »), accompagné par le chœur d'enfants. Le garçon fait ainsi ses adieux à sa mère.



(Osipov 1984)

Le rideau se ferme. On retrouve le Poète et la Muse, avec leur leitmotiv. Le Poète décide d'entrer dans le vif du sujet : Kuratov est revenu de ses études, et la scène va maintenant se passer à Ust'-Sysol'sk, en hiver, au moment de la foire.

ACTE I

Le déroulement de l'acte I est à peu près celui de Vaneev, à deux exceptions près.

D'une part, Noskov traduit en russe la scène de « La langue komie ». Cette adaptation se justifie totalement par le fait que deux des personnages (le chef de la police et le professeur) sont de langue et de culture russes et qualifient de « sauvages » les Komis, leur langue et leurs traditions : la scène parle de la langue, et culmine avec le poème de Kuratov « la langue komie », naturellement en komi, qui se trouve alors magnifié par ce contraste linguistique, en abîme dans une scène de mépris et de haine chantée en russe. Cette russification partielle du livret, en l'occurrence, constitue donc un enrichissement.

D'autre part, Noskov déplace le chœur des jeunes Komis qui se moquent des « messieurs » pour le mettre en valeur à la fin de l'acte. L'acte I se termine ainsi sur un chœur favorable aux Komis plutôt que sur l'admonestation de l'archiprêtre.

ACTE II

Après le chœur d'ouverture, la Muse fait des reproches au Poète : on a vu des chansons et des danses, tout cela est très bien, mais tout cela manque de tragédie. Dans un opéra, il doit y avoir du sang. En

russe, *ljubov'* « amour » rime avec *krov'* « sang ». « N'anticipons pas », lui dit le Poète.

Le Poète et la Muse interviennent de nouveau un peu plus loin, dans la scène réunissant Vojnaral'skij (décembriste russe exilé) et toute la bande de joyeux amis komis et démocrates. Leur présence a pour but d'introduire un peu de dérision et de distance dans le propos décembriste.

De même qu'à l'acte I, Noskov adapte en russe une scène que Vaneev avait écrite en komi. En l'occurrence, Noskov rétablit tout simplement les originaux russes du poème décembriste anonyme, du poème de Pouchkine, et de la chanson révolutionnaire russe (qui utilise elle-même une mélodie plus ancienne que Noskov n'utilise pas dans l'opéra), pour lesquels Vaneev (avec tout l'art qu'on lui connaît) avait composé des adaptations komies.

ÉPILOGUE

Après le saut dans le temps réalisé entre le prologue et le premier acte, le Poète annonce un nouveau raccourci : on va passer tout de suite à la dernière année de la vie de Kuratov. Cela nous conduit en Asie, à Vernyj, où il est hospitalisé, gravement malade.

Le rideau s'ouvre. Au centre de la scène se trouve un lit d'hôpital. Kuratov est à demi couché sur le lit. La Muse s'approche du lit et redresse le coussin, puis sort en coulisses. Kuratov se redresse et commence à chanter.

Vojnaral'ski vient rendre visite à Kuratov à l'hôpital. Son exil à Ust'-Sysol'sk est terminé. Mais on ne veut pas de lui à Moscou : sa peine a donc été prolongée en Sibérie, à Vernyj. Vojnaral'ski apporte à Kuratov des nouvelles d'Ust'-Sysol'sk, mais surtout une lettre de Sandra.

Vojnaral'ski commence à lire la lettre de Sandra. Celle-ci apparaît au-dessus du lit, comme une vision brumeuse, et elle chante la lettre de sa propre voix. Kuratov répond sur la même mélodie, comme en duo.

Kuratov s'interrompt et tombe sur le lit, la main sur sa poitrine. Vojnaral'ski se précipite et appelle à l'aide (en russe) ; Kuratov prononce des mots réconfortants en komi. Entre une infirmière, qui apporte un verre d'eau au malade. La Muse, alarmée, revient des

coulisses et s'assied au chevet du poète. L'infirmière sort avec Vojnaral'ski.

On entend à nouveau le chœur d'enfant, qui reprend la chanson traditionnelle komie du prologue, réminiscence de la scène du départ du petit Vaña pour les études... La mère reprend la chanson d'adieux du prologue.

Le Poète passe lentement sur la scène et s'approche du lit. Kuratov se redresse sur ses coussins et se met à chanter. Le Poète et la Muse le soutiennent. Kuratov chante un hymne au pays natal. Sa voix se fait plus forte et plus sûre. La Muse se joint à son chant avec des vocalises. Puis le Poète aussi se met à fredonner avec eux. Soudain, toute la scène s'éclaire, tous les personnages entrent en scène et entourent Kuratov pour chanter avec lui le dernier couplet.

Ce chœur final n'était pas prévu par Vaneev (de même, on l'a vu, que le chœur final du premier acte) : Noskov utilise ici le chant de Kuratov qui devait conclure l'acte II (et tout l'opéra) dans la version de 1984, lorsque Kuratov fait ses adieux à Sandra *et à son pays natal*. Noskov déplace ce chant à la fin de l'épilogue, c'est-à-dire lorsque Kuratov s'apprête à quitter le monde, et il fait accompagner Kuratov par un vaste chœur en faisant revenir sur scène tous les personnages : ces adieux de Kuratov à son pays natal prennent alors une autre dimension, et deviennent un puissant hymne à la gloire du pays komi.

Caractérisation musicale des scènes et des personnages.

Le rossignol de la taïga, devenu *Kuratov*, est l'unique opéra de Noskov. Comme dans le livret, trois éléments dominant : les séquences du Poète et de sa Muse, les scènes de musique et danses populaires et la partie plus traditionnellement opératique d'action.

On peut regretter que la mise en abyme de l'action dramatique ne soit pas plus développée et mieux caractérisée musicalement (mais il semble que certaines contraintes aient empêché Noskov d'aller au bout de sa pensée, cf. *infra*).

C'est la partie « folklorique » qui est la plus riche (pratiquement tout le premier acte se passe en danses et chansons : le marchand de la Pečora utilise la mélodie d'une chanson komie de la Pečora : « *Važön völi jaran gozja* » ; pour le marchand de Vyl'gort, le compositeur cite la chanson de la région de la Sysola « *Suskin sadjyn* » ; pour le

marchand de l'Ižma, « *Ok musuköj, ok žal'öj* »), c'est aussi la plus proche de ce qu'était l'opéra national au XIX^e siècle. Il ne fait aucun doute que l'auditeur komi y trouve son compte, mais par contre, le mélomane occidental n'y trouvera rien d'assez original pour retenir son attention au-delà d'un plaisir de surface.

Le troisième aspect souffre particulièrement de l'absence de dramatisme du livret et on peut regretter que le compositeur n'ait pas (voulu ou pu) bousculer le livret original pour en dégager des traits plus violents, notamment dans les affrontements de la deuxième partie du premier acte. Peut-être aussi doit-on incriminer un manque de caractérisation du langage musical. Enfin, dernière déception, la scène finale passe à côté de l'onirisme suggéré par la réunion des trois caractères de l'opéra, le Poète et la Muse, le « petit peuple » komi et Ivan mourant.

Le fait du choix prioritaire de musiques traditionnelles entraîne évidemment celui d'un style musical tonal affirmé. Dès lors, cette caractéristique marque tout autant les scènes de foule que l'action entre les personnages.

Annoncé par un prologue insuffisamment caractérisé, le premier acte est avant tout un acte de foule, populaire, avec une assez grande unité de style et d'action. Il semble dommage que Noskov n'ait pas plus différencié musicalement ses personnages : individuellement (les « méchants », les « bons », les « fiancées »), ou par couple voire les trios (un « méchant » et un « couple »).

Le deuxième acte commence comme le précédent et, de nouveau, Poète et Muse ne contrastent pas assez musicalement.

Le moment fort de l'opéra suit la mort de Pavel, tant par le choix musical du chant proche d'une marche funèbre que par l'envolée dramatique de l'action (même si on ne comprend pas très bien l'introduction du piano et d'une instrumentation qui rappelle le Poète et sa Muse).

Après quoi, le prologue semble plaqué et sans force. Là où on attendrait une scène onirique de grande ampleur – avec un mélange (kaléidoscope ?) des personnages, reprenant des idées préalables ou inaugurant un style musical nouveau ou, à défaut, s'ouvrant sur un mode expressif plus évocateur de cette transfiguration –, on aboutit à un final un peu plat. Mais ces critiques ne doivent pas faire oublier

que le compositeur n'a pas toujours été libre de la forme définitive donnée à cette représentation, comme on le verra bientôt, à cause des exigences de la mise en scène.

Ni opéra de solistes, ni opéra polyphonique, on ne sait pas très bien qui est le protagoniste principal : la foule ? les solistes ? le poète ? la langue ? Au cours du premier acte, les individus sont souvent intégrés dans les mouvements de foule. Ils sont donc entraînés à adopter un style musical voisin. Quand ils sont seuls (entre eux), ils s'expriment généralement en un *arioso* qui les différencie peu les uns des autres. De même entre les héros « positifs » et les trois représentants de « l'ordre », les différences sont peu sensibles (tout au plus dans la scène d'ivrognerie, mais on pense au parti qu'un Chostakovitch aurait pu en tirer).

On regrette aussi que le compositeur ne soit pas allé plus loin dans les scènes du Poète et de la Muse. Certes, il change son instrumentarium et on retrouve un style qu'il affectionne dans ses œuvres instrumentales, notamment celles qui se situent entre sa musique « savante » et celle de « genre », mais la caractérisation stylistique aurait pu être plus poussée pour une plus grande distanciation dramatique, poétique et musicale. Pour ces scènes, Noskov utilise un synthétiseur qui produit un effet de distanciation qui convient bien à l'action. Est-il permis de regretter qu'il ne soit pas allé plus loin dans la caractérisation des sons numériques et la distanciation sonore qu'ils permettent par rapport aux sons acoustiques ? Mais on va bientôt se rendre compte des difficultés devant lesquelles il s'est trouvé pour ces scènes surajoutées au livret initial.

Un dernier point concerne la place que cet opéra occupera dans l'œuvre de Noskov et plus particulièrement dans son rapport avec les mondes de Syktyvkar et de Londres. Écrit dans cette ville, destiné à la première, à laquelle de ses deux « périodes » créatrice appartient-il ? Et à quel public s'adresse-t-il ? La dominante komie semble en faire un opéra dont l'universalité serait compromise par ce parti pris. Les caractères de la première période priment sur ceux acquis à Londres, utilisés trop parcimonieusement dans les épisodes du Poète et de la Muse.

Bilinguisme

À l'époque de Kuratov, le peuple commence à accéder à l'école, et les meilleurs élèves vont même, comme Kuratov, jusqu'à des études supérieures : mais les jeunes Komis doivent alors passer à la langue russe pour accéder au savoir des élites de l'Empire et communiquer avec elles. Kuratov a donc été vraisemblablement plongé dans une situation de *bilinguisme* qui semble avoir quelques ressemblances avec celle d'aujourd'hui. En effet, l'éducation scolaire est maintenant généralisée : si le komi y joue encore un rôle prépondérant dans les petites classes de certaines écoles, le russe passe vite au premier plan dans l'enseignement secondaire. Comme au temps de Kuratov, les plus éduqués suivent des cours entièrement russes – et ont tendance à vivre entièrement « en russe » (mais pas nécessairement, et pas tous : nous connaissons des étudiants qui parlent komi entre eux et n'emploient le russe que pour parler avec les non-komiphones). Les étudiants en philologie qui se spécialisent dans les études finno-ougriennes – et dans le komi en particulier – sont bien sûr les premiers concernés – mais pas seulement : nous connaissons un étudiant en deuxième année de chimie à l'Université d'État qui s'adresse à nous spontanément en komi et affiche fièrement sa « komitude ». En somme, si la russification de la population est une réalité indéniable depuis les années 1950, il est probable que le bilinguisme (du moins à Syktyvkar et dans les régions rurales traditionnellement komiphones) fonctionne aujourd'hui à peu près de la même manière que du temps de Kuratov.

Le fait que Noskov introduise ce bilinguisme dans le noyau vaneevien du livret (i.e. dans l'action des années 1860) est très intéressant : il nous semble que ce procédé 1) est fidèle à la situation du récit et au contexte des années 1860 ; 2) rapproche l'époque du récit de notre époque contemporaine (en reproduisant des situations de bilinguisme qu'on connaît aujourd'hui – et dont nous faisons souvent l'expérience) ; 3) glorifie par contraste la langue nationale (le russe est parlé par des personnages secondaires qui ne savent pas le komi ou qui le méprisent ; tandis que le komi est la langue de Kuratov et des autres protagonistes, glorifiée par le poème « La langue komie », etc.).

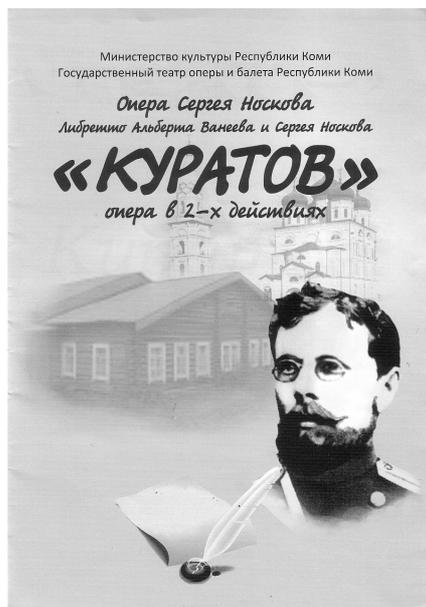
Enfin, le bilinguisme introduit par la strate narrative du Poète et de la Muse est assez comparable au bilinguisme anglais-espagnol des

opéras américains conçus par John Adams et Peter Sellars dans les années 2000 (*El Niño*, *A Flowering Tree*) : il reflète une situation contemporaine réelle.

V. LA CRÉATION EN OCTOBRE 2009

Mise en scène par Ija Bobrakova, la création de 2009 s'inscrit *a priori* dans la lignée des opéras soviétiques. Rappelons que Mme Bobrakova (née en 1927 au village komi de Pažga) travaille à l'Opéra de Syktyvkar depuis la fondation de celui-ci, et qu'elle y a mis en scène notamment *Orange sur Ust'-Kulom* en 1960.

Après l'adaptation du livret réalisée par Noskov, voyons ce que la mise en scène apporte comme nouveaux changements à la forme du spectacle.



Couverture du programme de la création.

Les coupes et modifications pratiquées par Bobrakova – contre le gré du compositeur – relèvent d’une sorte d’autocensure, qui s’exerce à deux niveaux.

La première « autocensure » a pour objectif de respecter la « bienséance ». Elle concerne les scènes de fantaisie et d’autodérision imaginées par Noskov autour de ses deux nouveaux personnages intemporels, le Poète et la Muse. Ces tableaux se voulaient colorés et gentiment provocateurs ; ils sont résolument aplanis par une mise en scène inexistante, les deux chanteurs étant livrés à eux-mêmes. Et surtout, il est hors de question que la Muse porte un jean ou arbore un style punk ! (« On n’est pas à Londres, ici ! » semble vouloir dire Bobrakova.)

La seconde autocensure, plus significative (et plus préjudiciable) a pour vocation de ne pas contrarier l’Église²⁸. On sait que l’Église orthodoxe est susceptible, et qu’elle avait déjà reproché à Svetlana Gorčakova, par exemple, de ne pas donner une image assez glorieuse du « civilisateur » saint Étienne de Permie en laissant entendre qu’il avait persécuté les Komis²⁹. Plus récemment, la programmation d’un classique du XX^e siècle, *Le pape et son valet Balda* de Chostakovitch, a provoqué un scandale en 2006, qui a abouti à l’annulation des représentations (Lyčkovskij 2006). En l’occurrence, la censure pratiquée par la mise en scène a un impact profond sur la structure de la partition : à la fin du premier acte, en coupant le chœur final et en permutant les deux dernières scènes, Bobrakova rétablit la fin de premier acte proposée par Vaneev mais rompt la symétrie générale de la partition de Noskov (chœur à la fin du premier acte, et chœur final à la fin de l’épilogue).

Le spectateur, à l’entracte, reste donc sur une impression de faiblesse (Kuratov vient de se faire clouer le bec par un puissant archiprêtre), loin du grand chœur joyeux et confiant imaginé par Noskov. Or cette impression de renoncement va encore être renforcée sur la dernière note, où Kuratov s’effondre très matériellement dans son fauteuil, la tête sur la poitrine, au lieu de rester debout et tourné vers le ciel. Cette image extrêmement maladroite laisse aux spectateurs une

²⁸ Source : entretiens avec Serge Noskov.

²⁹ Source : entretiens avec Svetlana Gorčakova.

impression de mort, d'échec – d'autant plus regrettable que Kuratov apparaissait comme le porte-parole, voire comme une véritable allégorie, de la langue komie elle-même –, là où la scène finale, avec Kuratov debout accompagné par tous les solistes et choristes, se prêtait volontiers à un élan vers le haut, vers l'*immortalité*. Là aussi, la mise en scène est en contradiction avec la volonté du compositeur, qui voulait que Kuratov reste debout : « Elle a tué Kuratov ! » s'exclame-t-il.

Par ailleurs, il faut signaler la difficulté de trouver des chanteurs qui maîtrisent à la fois le chant et la langue (et qui acceptent de jouer dans un opéra contemporain). Cette considération paraît *a priori* indépendante de la mise en scène (elle affecte avant tout la diction, la pureté de la prononciation, partant l'authenticité), mais elle a tout de même un impact sur celle-ci : en l'occurrence, Kuratov a souvent les yeux baissés sur le carnet où il fait mine d'écrire ses poèmes, le pope sur sa bible, les uns et les autres sur les notes étalées par terre... et tous ont d'autant plus de mal à suivre en même temps les gestes du chef d'orchestre (d'où un autre impact sur la musique)³⁰.

Les décors peints illustrent de façon classique et séduisante trois décors komis typiques. Le premier (au sein du prologue) représente un village traditionnel komi, dont les maisons en bois sont dispersées sur une colline entre fleuve et forêts. Le second représente « la ville », Ust'-Sysol'sk, avant la Révolution. Son église et ses maisons en bois sont des symboles du « bon vieux temps ». En effet, aujourd'hui, elles font toujours partie du paysage de la ville, mais sont de moins en moins visibles : la cathédrale qui se trouvait jadis sur la place centrale a été entièrement reconstruite en périphérie ; et les maisons en bois, de plus en plus rares, sont remplacées peu à peu par des immeubles. Quant au Poète et à sa Muse, ils évoluent « hors du monde », dans des décors et costumes aussi neutres que possibles, voire ternes – là encore, la volonté de fantaisie de Noskov a été scrupuleusement gommée.

³⁰ Seuls deux des chanteurs ont le komi pour langue maternelle (*dixit* S. Noskov).

CONCLUSION

Avant même la création, les professionnels soulevaient l'éternel reproche de la « dramaturgie sans conflit ». Les Komis, dans l'opéra, appartiennent soit au peuple, soit à l'intelligentsia. Le peuple vit sa vie de danses et de chansons et reste dans le cadre d'une imagerie folklorique qui ne participe pas réellement à l'action dramatique, telle une enluminure qui relève du décor. Les héros positifs subissent, aiment, affirment leur dignité par la langue et par les chansons. Les héros négatifs sont des Russes, et, contrairement aux premiers, ces représentants de l'ordre russe et de la religion sont des ivrognes ou des petits chefs imbus de leur pouvoir. Chacun vit sa vie selon son destin, son rôle et son idéal social, le lieu de sa naissance : certains sont mauvais et méprisants, d'autres sont bons ou vivent leur vie sans déranger personne. Les « bons » subissent et perdent sans aucune idée de vengeance. On remarque que les « méchants » ne sont pas punis – mais le sont-ils toujours dans l'opéra traditionnel ? Après l'hécatombe de presque toutes les héroïnes de l'opéra italien du XIX^e siècle, le XX^e siècle a repris le flambeau. Quelques héros ont aussi peu de chance, et partagent le sort de l'aimée, quand ils s'appellent Wozzeck, Don Carlo, Pelléas ou Roméo. Mais aucun n'est « méchant ». Quant aux opéras dont le héros est un homme, il est rare que son sacrifice n'annonce pas des lendemains meilleurs. Même s'il existe des exemples caractérisés (Attila, Boris Godounov, Raspoutine), les « méchants » d'opéra sont plus rarement sacrifiés que les héroïnes. Souvent une rédemption posthume les attend (ou attend les survivants), après qu'ils ont fait le vide autour d'eux. Tout ce que le livret ne propose pas repose donc sur la musique qui doit exagérer et caricaturer les personnages négatifs. Dramatiquement, il n'y a « que » deux morts dans cet opéra : Pavel, dont la crise cardiaque est manifestement provoquée par la colère dans laquelle l'a mis son père ; et Kuratov, pour la mort duquel on ne peut blâmer personne. Contrairement à la Mimi de *La Bohème*, sa maladie n'a pas de cause sociale avérée et son exil ne fait que l'éloigner de sa patrie et de son aimée. Sa mort, particulièrement dans la mise en scène choisie n'ouvre aucune perspective d'avenir heureux pour qui que ce soit (mais cette option n'a-t-elle pas été entérinée par la réalité ?).

À cause des conditions dans lesquelles cette création a eu lieu, il est permis de s'interroger, pour savoir si on ne serait pas en face d'un opéra qui serait, d'une certaine manière, inachevé, et auquel une simple révision dans l'ordre des scènes (notamment à la fin du premier acte, détruit par une mise en scène trop traditionnelle, mais aussi pour l'épilogue et pour les interventions du Poète et de sa Muse) pourrait donner un élan qu'on devine pourtant et qui n'apparaît pas toujours dans la représentation qui en a été donnée à Syktyvkar, faute d'être allé au fond des intentions du compositeur ?

Dans le domaine de la langue musicale, entre nationalisme et universalisme, la frontière est ténue, mais c'est en la franchissant et par cette voie que Sibelius ou Bartók se différencient de leurs contemporains folkloristes. S'agit-il ici d'une autocensure, quant au mélange des styles ? Mais il nous semble que le compositeur n'a pas exploité toutes les possibilités dont il disposait.

À ceux qui pourraient aussi se demander si le genre même de l'*opéra*, occidental et « citadin » – importé via la Russie –, n'est pas en contradiction intrinsèque avec la nature des traditions komies, qui sont plutôt populaires, rurales et ouraliennes, on pourrait citer les exemples d'autres pays qui sont ou ont été dans la même situation : on y voit que ce n'est pas forcément le cas et que, à partir de contes et légendes ou de la vie de tous les jours, on peut attendre que soient écrits d'autres opéras, opéras-comiques, voire comédies musicales, populaires ou savantes, en langue komie ou bilingues. En attendant, cette tentative, malgré les quelques réserves que nous avons soulevées, est une réalisation positive de la vitalité culturelle et musicale komie.

ANNEXE : LES INTERPRÈTES DE LA CRÉATION

Kuratov. Opéra de **Serge Noskov**, en 2 actes, un prologue et un épilogue, sur un livret (en komi et en russe) d'**Al'bert Vaneev** et du compositeur.

Production : Ministère de la Culture de la République de Komi, Opéra d'État de la République de Komi. Création les 2 et 3 octobre 2009.

Mise en scène : Ija Bobrakova ; direction musicale : Sergej Kiss³¹ ; décors : Jurij Samodurov ; direction du chœur : Natal'ja Masanova ; chorégraphie : Tat'jana Burilova.

Solistes : Anatolij Izmalkov (Kuratov), Filipp Vaerovskij et Nikita Lebedev (Kuratov enfant), Ljudmila Prokop'eva et Elena Serkova (la mère), Jurij Nobikov (Vojnaral'skij), Anatolij Žuravljov (Pavel), Aleksandr Žavoronkov et Andrej Maksimov (l'archiprêtre), Tamara Savčenko (Antonina), Al'fija Korotaeva et Ol'ga Sosnovskaja (Sandra), E. Lodygina et Larisa Pominova (Marija), Gennadij Muraljov (Levickij), Gennadij Guljaev (Spiridon), Mihail Žurkov et Édouard Sidorov (le Poète), Majja Bystrova, Oksana Klipka, Svetlana Merzlova et Ol'ga Flopinskaja (la Muse), Evgenij Žurkov, Anton Petrunjov, Aleksej Semenčenko, Anton Tjurnin et Anatolij Šukšin (les marchands).

RÉFÉRENCES

- AVRIL, Yves, 2003, « La langue komi », *Le Porche*, N° 13 (septembre 2003).
- AVRIL, Yves, 2006, *Parlons komi*, Paris : L'Harmattan.
- AVRIL, Yves, 2010, « Ivan Kuratov », in BFO 2010, pp. 123-140.
- BFO 2010 = *Les Komis – Questions d'histoire et de culture* (sous la direction d'Eva Toulouze et Sébastien Cagnoli). – Paris : L'Harmattan & Adéfo, « Bibliothèque finno-ougrienne » n° 18, 2010 [actes de colloque des « Journées komies » de novembre 2009 à Paris].
- CAGNOLI, Sébastien, 2010. « Un opéra national komi au XXI^e siècle », in BFO 2010, pp. 141-152.
- HAKO, Pekka, 2002, *Finnish Opera – Helsinki* : FMI Centre. 294 p.
- HEINDEL, Max, 1986, *Mystères des grands opéras* – Paris : Association Rosicrucienne. 149 p.
- KOBBÉ, Gustave, 1919-1999. *Tout l'Opéra, Dictionnaire de Monteverdi à nos jours*, Paris : Robert Laffont.

³¹ Sergej Jakovlelič Kiss est né en 1975 à Dnepropetrovsk (Ukraine). Il a étudié à Dnepropetrovsk et à Moscou, où il s'est spécialisé en direction d'orchestre sous la direction de Gennadij Roždestvenskij. Il a été chef d'orchestre titulaire à Moscou, puis a dirigé différents orchestres de la Fédération de Russie. Depuis 2007, il est le chef d'orchestre de l'Opéra d'État de la République de Komi.

- KOTYLEV 2005 = А.Ю. Котылев, «Образы основоположников коми литературы в советской культурной традиции (И.А. Куратов, К.Ф. Жаков, В.А. Савин)» [«Images des fondateurs de la littérature komie dans la tradition culturelle soviétique (I.A. Kuratov, K.F. Žakov, V.A. Savin)»], Вестник Удмуртского Университета, № 12 («Искусство и дизайн»). 93 р.
- KURATOV 1951 = Иван Алексеевич Куратов. *Бөрйӧм гижӧдъяс* [Textes choisis]. – Сыктывкар: Коми госиздат, 1951. 168 р.
- KURATOV 2009 = Иван Алексеевич Куратов. *Тӱ кӧть шудаӧсьджык лоӧй!* Кывбуръяс, поэмаяс. – Сыктывкар: Коми Республикаса гижысь котыр. 288 р. [recueil édité par Vladimir Timin].
- KURATOV 2008 = И.А. Куратов. *Судьба. Поэзия. Наследие*. – Сыктывкар [CD-ROM].
- LAAKSO, Johanna, 1990, *Komin kansan ensimmäinen runoilija : 150 vuotta I.A. Kuratovin syntymästä* [Le premier poète du peuple komi : 150^e anniversaire de la naissance d'I.A. Kuratov], Castrenianumin Toim. 36, Helsinki.
- LYČKOVSKIJ 2006 = Валентин Лычковский. «Всемирно побалдели. А покаяться?» // Сыктывкар: *Красное знамя*, 26.10.2006.
- Opéra 2009a = enregistrements audio de l'opéra (2 et 3 octobre 2009) par S. Cagnoli.
- Opéra 2009b = enregistrement vidéo non officiel de l'opéra (2 octobre 2009) par M.A. Ploskova.
- Opéra 2010 = *Kuratov*, opéra présenté par Mihail Gercman. Captation officielle de la création de l'opéra (2 octobre 2009), réalisée à l'initiative de l'Opéra d'État de la République de Komi, Syktyvkar, 2 DVD-ROM.
- OSIPOV 1969 = Александр Осипов, *О коми музыке и музыкантах* [Musique et musiciens komis]. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во. http://foto11.com/komi/art/singing/osipov_book_enter.shtml
- OSIPOV 1984 = П.И. Чисталев (лӧсьӧд.). *Коми съыланкывъяс, коми йӧзкостса съыланкывъяс*, 1984. <http://foto11.com/komi/art/singing/songioz.shtml>
- PÂRIS, Alain, 1991/2002, *Livrets d'opéra* (2 vol) Paris : Robert Laffont.
- SOBOLEVA 2007 = Галина Соболева. «Сергей Носков: “Симфонии в Лондоне нынче никому не нужны”» // Сыктывкар: *Молодежь Севера*, 18.10.2007. <http://www.mskomi.ru/n/article.php/1417>
- TIRASPOL'SKIJ 1985 = Геннадий Исаакович Тираспольский. *Над рукописями И.А. Куратова*. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во. 112 р.
- ULJAŠEV 1999 = О.И. Уляшев. «Мифология в современном искусстве коми», in *Энциклопедия уральских мифологий. Том 1. Мифология коми* [Encyclopédie des mythologies ouraliennes. Volume 1. La mytho-

logie des Komis]. Руководитель авторского коллектива Конаков Н.Д. – Москва & Сыктывкар.

<http://www.sati.archaeology.nsc.ru/mifolog/myth/45.htm>

VANEEV 1984 = Альберт Ванеев, *Пармаса колун – Кык действия опера* [*Le rossignol de la taïga – Opéra en deux actes*]. – 56 p. dactylographiées.

VANEEV & NOSKOV 2008 = Альберт Ванеев, Сергей Носков, *Куратов – Опера в двух актах с прологом и эпилогом* [*Kuratov – Opéra en deux actes, un prologue et un épilogue*]. – 42 p. dactylographiées.

RÉSUMÉS

Kuratov by Serge Noskov Writing a national opera in the 21st century

Suggested by the première of the “first opera in the Komi language” in Syktyvkar (October 2009), this article gives an overview of the cultural landscape within which this show was born. The authors study the notion of “national opera” in general and by Finno-Ugric peoples in particular. A focus is made on the Komi, in order to explain the situation of opera Kuratov, which is analysed (characters, libretto, music, staging) through the successive transformations leading from the text by Al’bert Vaneev until the show eventually performed.

Сергей Носковлөн «Куратов» 21 нэмын национальной опера лосьодом

2009 вося йирым төлысын Сыктывкарын вöли коми кывъя медводза опералөн премьеры. Тайö гижöдым видлавсьö опера чужанлосьодан культура гөгортасыс. Авторьяс видлалöны «национальной опера» гөгөрвоодом дзоньнас и торйон финн-угор войтыр костын. Ёнджыка видлалöма коми материал, сы могысь, медым гөгөрвоодны «Куратов» опера пуктöмсö. Сийö видлавсьö гөгөрбок (символьяс, либретто, шылад, пуктöм). Петкöдлöма, кыдзи сёрсьон-бёрсьон мунöны вежсьöмьяс, кодьяс подуласьöмаöсь Альберт Ванеевлөн гижöд вылö, да действиеыс колана ногөн помасьö.