

LINÉARITÉ ROMPUE DANS L'OPÉRA «SABLIER» *DERNIERS JOURS, DERNIÈRES HEURES* D'ANATOL VIERU ¹

LUANA STAN²

SUMMARY. The opera entitled *Last Days, Last Hours* (1990-1995) by Anatol Vieru is inspired by Poushkin's tragedy, *Mozart and Salieri*, that presents Mozart's death, and, in parallel, by Boulgakov's drama, *Last Days*, where the writer presents Poushkin's death.

The linearity of the musical discourse is broken, because the dual action is split between parallel plans; it is an opera where two stories are being told at the same time, the stories of the deaths of two characters and their last moments, right before the end. In terms of music, this determines a mix of musical styles and quotations from other composers. Besides that, the opera *Last Days, Last Hours* is the last opera written by Anatol Vieru, composed shortly before his own death, and he identifies himself as the next figure in this series of tragic destinies.

Keywords: postmodernism, broken linearity, style mix, musical quotations, Mozart, Poushkin, Vieru, coherence, discontinuity

Fig. 1



Vieru



Boulgakov



Pouchkine



Mozart

Peut-on imaginer un opéra où l'on raconte deux histoires – qui évoquent les destins de deux personnages – en même temps ? Un opéra où, de plus, on mélange différents styles musicaux et des citations d'auteurs célèbres, en les transformant et en créant une musique nouvelle... Cet opéra peut-il avoir une cohérence propre, un profil unique, individuel et reconnaissable

¹ Un article sur le même sujet a été publié par l'auteure dans la revue *Doce Notas* n° 14 - *Opéra contemporanea: mutaciones e interferencias/L'opéra contemporain: mutations et interférences*, hiver-printemps, Madrid, 2004-2005, p. 139-152.

² Luana Stan travaille à l'Université de Montréal et à l'Université de Québec à Montréal comme chargée de cours, email: luanastan@hotmail.com.

à l'audition? La remise en question de la linéarité du sujet au XX^e siècle débouche sur une autre question : pourquoi ne pas raconter les deux histoires et les deux destins – autrement dit, pourquoi ne pas jouer les deux pièces – simultanément ?

Forme discontinue et linéarité rompue

Quand n'est pas nouvelle. Dans *Intermezzo* (1924), Richard Strauss utilisait déjà 12 *Interludes* pour réaliser des «passages» entre les différentes scènes. De même, Bernd Alois Zimmermann, dans *Les Soldats* (1958-1963), parlait du «déroulement simultané du passé, du présent et du futur comme interférence compliquée de plusieurs facteurs inséparables de nos vies, éternellement présents»³. Mais, malgré la complexité de certaines scènes, dans les opéras de Strauss ou Zimmermann il s'agissait toujours d'un seul sujet et d'une seule action scindée en scènes parallèles.

Dans la production opératique des dernières décennies, les livrets qui rompent avec la structure dramaturgique traditionnelle, basée sur une narration linéaire, sont relativement nombreux.⁴ Le livret de Vieru a cependant la particularité d'exposer deux actions avec deux sujets se déroulant simultanément, divisées en scènes qui alternent sans cesse, ou même, par moments, coïncident ou se superposent. L'un des sujets est celui de la tragédie de Pouchkine, *Mozart et Salieri* ; l'autre est tiré du drame de Boulgakov, *Les derniers jours*. Pouchkine «raconte» la mort de Mozart ; Boulgakov, celle de Pouchkine. On ne peut pas s'empêcher de penser que Vieru – dont *Derniers jours, dernières heures* est le dernier opéra, composé peu avant sa mort – se positionne lui-même comme étant la figure suivante dans cette série de destins tragiques.



Dès le début, le compositeur précise qu'il s'agit d'un opéra «sablier». L'évocation de cet objet renversable, constitué de deux parties symétriques, renvoie à un temps réversible ou à un passage entre deux temps différents, interchangeable. C'est justement ce qui se passe dans cet opéra où deux vies (et surtout deux morts) se reflètent comme dans un miroir : «deux temps bien distincts s'écoulent dans deux espaces bien différents, qui se rejoignent souterrainement par un lien intime entre les deux actions parallèles. Les événements de l'une et de l'autre mènent petit à petit – inexorablement – à la fusion des événements des derniers jours de Pouchkine et des ultimes

³ Sutcliffe, James Helme, *Opéra*, juin 1969, cité dans Kobbe, Gustave, *Tout l'opéra*, Robert Laffont, 1980, p. 621.

⁴ Iliescu, Miha, *Les mutations de l'opéra contemporain*, in: *Analyse musicale*, n° 46, Décembre 2003, p. 76.

heures de Mozart en un seul et unique destin»⁵. Les deux actions, dans lesquelles Pouchkine est tour à tour personnage et coauteur du livret, sont présentées d'abord en alternance puis peu à peu elles se conjuguent, s'enchevêtrent, se confondent.

Ce qui a déterminé Vieru à choisir cette structure dramaturgique particulière est la ressemblance entre les fins de ces deux créateurs, leurs morts tragiques causées par la haine des gens et par les intrigues. Mozart meurt par le poison (dans la tragédie de Pouchkine), alors que Pouchkine trouve sa fin dans un duel. L'idée centrale de l'opéra de Vieru est «l'élimination du génie créateur incommode»⁶ : en effet, Vieru voyait en Mozart et en Pouchkine deux génies jumeaux semblables de par leur «grâce divine». Ce n'est pas un hasard non plus si Pouchkine se sentait attiré par la figure de Mozart, dans laquelle il se reconnaissait sans doute lui-même.

Dans *Derniers jours, dernières heures*, les scènes s'enchaînent presque sans interruption ; il n'y a pas d'interlude qui sert de transition entre les deux actions (la seule exception est la scène XVIII appelée justement «interlude», qui a une fonction spéciale, comme nous le verrons plus tard). De premier abord, la structure de la partition paraît relativement simple : le premier plan est attribué à Mozart, le second à Pouchkine. L'alternance entre ces deux plans distincts est clairement indiquée dans les vingt scènes, chacune (à l'exception des trois dernières) étant divisée en une partie A et une partie B⁷. Dans les deux premiers actes, les scènes A correspondent à Mozart et les scènes B sont dédiées à Pouchkine, alors que dans le troisième acte, l'ordre est inversé : A = Pouchkine et B = Mozart. Les deux actions se croisent jusqu'au moment de la mort de Mozart et de Pouchkine. L'*Interlude* (XVIII) apparaît alors comme un requiem qui célèbre en égale mesure les deux artistes, tandis que les scènes qui suivent apparaissent comme une sorte de triste épilogue commun.

En «démêlant» les deux plans⁸, on peut reconstituer les deux actions. La première, tirée du texte de Pouchkine, commence avec Salieri qui invoque «l'injustice de ce monde» (IA), puisque toute sa vie il avait «œuvré» pour la musique, n'éprouvant jamais d'ambition ou d'envie (IIA). Or, depuis l'apparition de Mozart, il s'avoue «profondément et désespérément envieux» (IIIA). Pendant que Mozart et Salieri se rencontrent dans une taverne (IVB), un violoniste aveugle joue un air de *Don Juan*, situation qui énerve Salieri – qui était pourtant, secrètement, l'un des plus passionnés admirateurs de Mozart. Plus tard, Salieri s'interroge : «A quoi bon si Mozart vit et gagne de nouveaux sommets ? L'art, lui, gagne-t-il ?» (VIIB). L'idée de tuer Mozart prend peu à peu contour dans son esprit (VIIIA). Pouchkine révèle avec finesse la double

⁵ Vieru, Andrei, *Derniers jours - dernières heures : un opéra de Anatole Vieru*, manuscrit.

⁶ Cosma, Octavian Lazăr, *Anatol Vieru – opera 'clepsidră' Ultimele zile, ultimele ore (Anatol Vieru – opéra "sablier" Derniers jours, dernières heures)*, in : *Muzica*, n° 1, 2001, p. 6.

⁷ Cosma, Octavian Lazăr, op.cit., p. 7.

⁸ Selon le livret d'Anatol Vieru.

personnalité de Salieri – «J'ai fait la fête avec l'hôte haï, je trouve en lui le pire ennemi» (IXA) – qui, finalement, se décide à utiliser le poison (XA). Mozart fait part à Salieri (XIB) des inquiétudes que lui provoque la commande d'un *Requiem* (XIIB-XIIIB-XIVB). En acceptant le verre empoisonné, il joue *Lacrimosa* de son *Requiem*, pendant que Salieri pleure (XVB), en proie au doute (VIIB) : «Crime et génie : des choses incompatibles. Et s'il avait raison et si je n'étais pas un génie ?».

Parallèlement, dans l'autre action, la mort de Pouchkine est précédée par une intrigue complexe, développée sur plusieurs plans (amoureux, politique, littéraire). Au début, Gontcharova, la belle-sœur du poète, secrètement amoureuse de lui, le défend contre son créancier, Chichkine (IB). Ensuite elle se querelle avec sa sœur, Mme Pouchkine, qui rentre à la maison avec son amant, D'Anthès (IIB). Le bal au palais apporte de nouvelles complications : le tsar Nicolas danse avec la femme de Pouchkine en lui faisant la cour (IIIB). L'attitude du poète, qui n'obéit pas aux dispositions du tsar – en participant au bal en frac et non en uniforme d'officier (IIIB) – est interprétée comme une offense (IVB-VB). Le second acte intègre des références à la trahison de Jésus par Judas. Bitkov (un agent secret sot) rapporte au général Doubelt les affaires de la famille Pouchkine (VIB), recevant en échange trente pièces d'argent (VIIB). En même temps Bogomasov (un agent secret malin) transmet à Doubelt une copie d'une lettre furieuse de Pouchkine adressée à Heeckeren (le père adoptif de D'Anthès), pour laquelle il reçoit trente pièces d'or (VIIIB). Doubelt montre au tsar les derniers poèmes de Pouchkine et des lettres annonçant son duel imminent avec D'Anthès (IXB-XB). Après une querelle entre D'Anthès et son père adoptif (XIA-XIIA), le duel a lieu et Pouchkine, mortellement blessé, est transporté dans sa maison (XIIIA-XIVA-XVA), alors que la rumeur monte dans la rue (XVIA-XVIIA). Pendant la nuit, la police évacue les étudiants de la rue (XIX) et la dépouille de Pouchkine est portée en secret à sa tombe (XX).

Cependant, comme on voit dans le schéma plus bas, l'architecture d'ensemble de la partition de Vieru est beaucoup plus complexe (nous avons noté par «T» les transitions entre deux scènes, par «cM» les citations musicales de Mozart présentes dans la partie «Pouchkine» et par «Int» la scène XVIII – *Interlude*).

L'analyse de la partition montre que les deux plans, assez distincts au début, se mélangent au fur et à mesure que l'action avance. En même temps, les phases de «préparation» de la mort des deux personnages principaux (les intrigues, la jalousie, les conspirations, la mort) se ressemblent de plus en plus. Déjà à la fin du premier acte, la scène VIA est divisée par la transition T11 en une partie «Mozart» et une partie «Pouchkine». Les scènes VIIA et XA devraient en principe revenir à Mozart, mais elles débutent avec de grandes superpositions des plans. De même, la transition T20, qui consiste en une superposition des deux plans, se trouve à l'intérieur même de la scène XB. Enfin, dans le troisième acte, même si la division en deux plans

devient plus stricte, les fréquentes citations de la musique de Mozart qui se trouvent dans la partie «Pouchkine» (une boîte à musique qui joue *La Flûte enchantée*, des fragments du *Requiem*, etc.) tendent à unifier l'action.

	Mozart		Pouchkine	
Acte I :				
	IA	T1	IB	T2
	IIA	T3	IIB	T4
	IIIA	T5	IIIB	T6
	IVA	T7	IVB	T8
	VA	T9	VB	T10
	VIA	T11	(VIA)	
Acte II :				
			VIB	T12
			(VIIA)	
	VIIA	T13	VIIIB	T14
	VIIIA	T15	VIIIB	T16
	IXA	T17	IXB (XA)	T18
	XA	T19	XB	(T20)
	(XB)			
Acte III :				
			XIA(cM)	T21
	XIB	T22	XIIA(cM)	T23
	XIIB	T24	XIIIA	T25
	XIIIB	T26	XIVA(cM)	T27
	XIVB	T28	XVA	T29
	XVB	T30	XVIA	T31
	XVIB	T32	XVIIA	T33
	XVIIIB	T34	XVIII(Int)	T35
			XIX	T36
			XX	

Les transitions peuvent être classifiées en fonction du type de matériau musical qu'elles utilisent et en fonction de leur emplacement par rapport aux scènes. Ainsi, certaines transitions séparent et délimitent deux sections distinctes; elles sont alors d'habitude très courtes et simples (des points d'orgue, des silences, etc.). D'autres se déploient sur des dizaines de mesures, en superposant des musiques de la scène précédente avec de nouvelles musiques. Nous avons appelé le premier type de transition «juxtaposition» et le second type «superposition». D'autre part, ces deux catégories de transitions peuvent être placées soit au moment précis du passage entre deux scènes (les transitions appelées «justes»), soit avant ou après cette division littéraire (les transitions «avancées» ou «retardées»); elles peuvent également commencer avant et durer longtemps après la division (les transitions «doubles»); de façon

exceptionnelle, la transition T20 n'en est pas une, étant placée à l'intérieur même de la scène XB.

Le groupe des juxtapositions inclut les transitions suivantes :

- justes : T9, T10, T11, T17, T21, T22, T26, T27, T29, T30, T31
- avancées : T4, T8, T23, T24, T25
- retardée : T33

Le groupe des superpositions inclut les transitions suivantes :

- juste : T12
- avancées : T1, T2, T15, T28, T32, T36
- doubles (avant et après) : T6, T7, T13, T14, T16, T19
- retardées : T3, T5, T18, T34, T35
- incluse : T20

Les transitions superposées sont plus nombreuses que celles juxtaposées, ce qui semble indiquer qu'il y a dans cet opéra plus de moments où les deux plans se mélangent que de moments de transition «classique». Au fur et à mesure que l'action avance, on remarque également de plus en plus de situations où les musiques «circulent» d'un plan à l'autre. Vieru respecte néanmoins la chronologie, en utilisant des citations de Mozart dans les deux plans (Mozart et Pouchkine) plutôt que des musiques spécifiques à Pouchkine dans les parties «Mozart». Les citations, loin de «détruire» la forme, lui donnent en fait plus de consistance : elles forment un liant, mais à un autre niveau que celui de la forme.

Mélanges stylistiques et citations : vers une nouvelle cohérence

L'époque contemporaine a vu l'émergence d'esthétiques de rupture qui manifestent une volonté de redéfinir la notion même de création musicale. Dans ce contexte, les citations musicales et les collages ont modifié radicalement le sens de la forme, qui ne s'applique plus à un matériau homogène mais à des éléments hétérogènes qui exigent d'autres types d'articulation. Dans *Derniers jours, dernières heures* la coprésence de différentes musiques (citations de Mozart, Salieri, etc.) illustre la tendance, propre à l'art contemporain, de juxtaposer et de mélanger des styles propres à diverses époques historiques. Dans une de ses conférences⁹ Vieru remarque : «L'aspiration et la possibilité de transgresser l'histoire ne sont pas étrangères à l'époque que nous traversons ; la fin de la terreur de l'histoire se produit par une circulation rapide à travers toutes les époques ; cette circulation est devenue possible (même inévitable, à force d'accumuler des musées et des moyens modernes d'information).

⁹ Conférence donnée en 1992 dans plusieurs universités américaines.

L'intertextualité, à l'époque postmoderne, remplit cette fonction de mobilité dans le temps et dans l'espace¹⁰.

La disparité stylistique induite par les citations se justifie par les diverses associations d'idées que celles-ci sont susceptibles de provoquer. Dans l'opéra «autobiographique» *Intermezzo*, Strauss utilise des citations de ses propres musiques (*Le Chevalier à la rose*) pour évoquer son passé, alors que Zimmermann, dans *Les Soldats*, réussit une parfaite intégration des formes contradictoires de la musique baroque et de la série, des expressionnistes adversaires du jazz et de l'art classique, de l'orchestre traditionnel et des moyens électroacoustiques. Plus tard, la partition de *Un re in ascolto* de Berio intègre également des éléments hétéroclites, tels qu'une valse, une sérénade, ou encore des musiques fonctionnelles destinées à illustrer des épisodes de théâtre dans le théâtre (répétitions et auditions).

Chez Vieru, la présence de citations musicales et la diversité des styles ne mettent pas en péril l'unité de l'ensemble, ni l'aisance ou la souplesse des transitions d'un plan à l'autre. «L'ingéniosité et le sens dramaturgique du compositeur rend possible, par exemple, l'enchaînement entre le bal du comte Vorontsov et le *Requiem* de Mozart, entre une musique militaire enjouée et les dialogues graves entre Mozart et Salieri, entre un discours élevé sur l'art et les réparties ironiques d'un général de la Police Secrète »¹¹. Pour Vieru, les musiques anciennes et modernes font partie d'un même univers musical, aussi la superposition de différents styles et genres ne génère-t-elle pas forcément des «conflits». En effet, observe-t-il, «la vie musicale a sans cesse montré que les langages musicaux du passé (modal, tonal, atonal, maintenant aussi sériel) continuent à vivre séparément ; chacun d'eux a sa place dans l'inconscient et dans les goûts du public et du compositeur. Cette coexistence même de différents langages constitue le postmodernisme»¹².

Dans le cas de l'opéra *Derniers jours, dernières heures* le procédé de la citation est également justifié par la «qualité» et l'envergure des personnages. À l'encontre d'une caractéristique générale visible dans l'opéra du XX^e siècle, qui a «hérité de la littérature et du théâtre moderne la tendance de représenter des personnages ordinaires, des hommes sans qualité, dont l'authenticité est précisément liée à leur absence de fonction représentative dans la société»¹³, les personnages de *Derniers jours, dernières heures* sont des êtres très célèbres qui ont réellement existé.

¹⁰ Vieru, Anatol, *Une théorie musicale pour la période postmoderne*, in : *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 26.

¹¹ Vieru, Andrei, *Derniers heures-derniers heures : un opéra d'Anatol Vieru*, manuscrit.

¹² Vieru, Anatol, op. cit., p. 21.

¹³ Albera, Philippe, *L'opéra*, in: Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. I, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la musique, 2003, p. 432.

Vieru brosse les portraits de ses personnages avec une grande finesse, mettant en évidence leur complexité. Même si Salieri est traditionnellement un personnage négatif, Vieru, conformément au livret de Pouchkine, le caractérise musicalement, parfois en citant ses musiques, comme un être tourmenté par ses angoisses, ses espérances, ses désillusions et sa haine. Le thème de l'envie et de la rancune qui dévorent l'âme de Salieri apparaît de manière laconique, mais frappante. C'est précisément la jalousie qui amène Salieri à se révolter à l'idée d'une providence inique ayant accordé à Mozart un don divin qu'elle lui avait refusé. Parmi les personnages «positifs», Mozart est lui aussi caractérisé par sa propre musique (des fragments du *Requiem*, *Don Juan*, *Les Noces de Figaro*), de même que Pouchkine l'est par ses vers, dont l'un – «une tempête aveugle le ciel» – devient leitmotive. Ce bout de poème est repris dans différents contextes par différents personnages, comme si l'esprit de Pouchkine les habitait tous. Il est chanté avec dévotion et amour, au début de l'opéra, par la belle-sœur de Pouchkine, Gontcharova, mais aussi avec tristesse, à la fin de l'œuvre, par son traître même, Bitkov, en accompagnant la dépouille de Pouchkine.

La disparité stylistique n'étant pas un problème pour Vieru, il ne voit pas d'inconvénient à associer musicalement – notamment à l'aide de citations – deux génies qui appartiennent à deux mondes différents mais qui se rapprochent considérablement par leurs passions et leur sens de l'éthique. Mozart et Pouchkine – auxquels désormais il faut sans doute ajouter la figure de Vieru – entretiennent des «relations d'alliance», au sens où cette notion deleuzienne est évoquée par le compositeur roumain Mihai-Mitrea-Celarianu: «nous pouvons être très proches de quelqu'un que nous ne connaissons pas, que nous n'avons jamais vu ou rencontré tout simplement parce qu'il a vécu dans un autre temps. Il s'agit de "relations d'alliance". On peut être "allié" ou "ami" avec quelqu'un ou avec un opéra, avec un paysage situé à des distances géographiques ou à des distances temporelles énormes»¹⁴. En l'occurrence, les citations musicales associées à une époque précise réalisent des «passages», des «liaisons». Elles contribuent ainsi à assurer la cohérence de l'œuvre plutôt que de provoquer une discontinuité stylistique.

Cohérence autobiographique et mise en abyme

Depuis l'émergence de l'avant-garde moderniste des années 1950-60, une des tendances observables dans la dramaturgie de l'opéra (ou, plutôt dans le théâtre musical) est la revalorisation du procédé de mise en abyme et, plus généralement, de l'idée de théâtre dans le théâtre. En même temps, on remarque dans les livrets une subjectivité qui résulte de l'implication personnelle du créateur dans son œuvre, à travers des sujets avec de fortes références autobiographiques.

¹⁴ Mirea-Celarianu, Mihai, *Miroirs*, programme radiophonique réalisé par Despina Petecel, Radio Bucarest, 1991.

L'opéra *Intermezzo*, comme le titre le suggère, représente un « passage » : les tourments déclenchés par un malentendu dans la vie de couple de Christine et Robert Storch et leur réconciliation finale. Chose intéressante, dans cet opéra l'auteur s'identifie avec son personnage, l'intrigue étant inspirée de sa propre vie. Lors de la première, en 1924, Strauss avait personnellement veillé à ce que les décors ressemblent à sa maison de Garmisch (d'ailleurs Joseph Correck, le créateur du rôle de Storch, portait un masque spécialement conçu pour accentuer sa ressemblance avec le compositeur). Il montrait ainsi qu'entre la fable et la réalité, entre sa vie et le théâtre il ne voulait pas faire de différence.

Si Strauss voulait d'une certaine manière se retrouver dans son opéra, pour vivre éternellement par l'art, Zimmermann présente un drame individuel particulier pour illustrer une situation universelle, celle des individus « broyés par la machine sociale »¹⁵ : « Ce qui m'enthousiasme dans la pièce [de Jakob Lenz¹⁶], [c'est] le fait que des hommes tels que nous pouvons en rencontrer à toutes les époques et tous les jours, qui au fond sont innocents, sont réduits à néant, dans une situation exemplaire ici, conditionnée moins par le destin que par la constellation fatale des caractères et des circonstances. [...] Il ne s'agit donc pas tellement de Marie ou de Stolzius, mais il s'agit au contraire d'une situation dans laquelle Marie et Stolzius sont tombés. En définitive, la pièce s'appelle *Les soldats* et pas *Marie* »¹⁷. C'est bien le cas de *Derniers jours, dernières heures* de Vieru – dont le titre ne contient pas les noms de ses deux personnages centraux – qui présente le destin de tout génie « ayant péri en plein essor de leur forces créatrices, à cause d'intrigues, de jalousie, de rancune, de rivalité, de l'incompréhension de leurs proches et de leurs amis, de l'hostilité à leur égard de la société et des puissants »¹⁸.

Le livret de Vieru, comme celui de *Un re in ascolto* (1979-1980) de Luciano Berio, utilise le procédé, particulièrement apprécié par les postmodernes, de la mise en abyme sous la forme du théâtre dans le théâtre. Par « le principe de superpositions narratives sur la base d'histoires fragmentaires »¹⁹, Berio raconte l'histoire de Prospero, impresario d'aujourd'hui dont la vie est mise en parallèle à celle d'un autre Prospero, le personnage central de *La Tempête* de Shakespeare. La réflexion sur la mort est également un motif central chez Vieru, comme dans plusieurs œuvres de Berio. En écrivant *Derniers jours*,

¹⁵ Albera, Philippe, *Modernité - II. La forme musicale*, op. cit., p. 244.

¹⁶ *Die Soldaten* de Jakob Lenz (1751-1792) se présente comme un manifeste dramatique du *Sturm und Drang* en raison de ses audaces et de ses innovations théâtrales.

¹⁷ Zimmermann, Bernd Alois, *Lettre à Ludwig Strecker*, directeur des Editions Schott, écrite à l'époque de la composition des *Soldats*, 12 août 1958, in : *Musica 88/Dernière Nouvelles d'Alsace/Contrechamps*, numéro spécial sur *Les Soldats*, 1988, p. 127-128.

¹⁸ Vieru, Andrei, op.cit.

¹⁹ Albera, Philippe, *L'opéra*, op.cit., p. 417.

dernières heures, Vieru méditait sans doute à la fin de sa vie. De façon plus générale, on peut dire que dans ses œuvres, comme dans les symphonies de Mahler, «la forme [...] trace son chemin au plus près du sensible, exprimant une réalité vécue dans toute sa complexité et son épaisseur tragique. L'œuvre [...] est à la fois épique et autobiographique»²⁰.

Vingt ans avant *Derniers jours, dernières heures*, Vieru avait composé un autre opéra, *Jonas*, où la mise en abyme prend l'aspect d'une métaphore. Pour traiter ce sujet mythologique, le compositeur s'est inspiré d'une pièce de théâtre de l'écrivain roumain contemporain Marin Soresco. Dans l'interprétation que cette pièce donne à l'ancien mythe, la figure de Jonas, prisonnier dans le ventre de la baleine, symbolise l'impossibilité pour l'individu d'échapper à un monde hostile et étanche où il est condamné à vivre. Après avoir été avalé par la baleine, sa personnalité apparaît scindée en trois – triple identité qui se matérialise dans trois personnages, appelés tous Jonas, qui cherchent ensemble à s'en sortir. Ayant réussi à percer le ventre de la baleine, Jonas (de nouveau seul) se retrouve – comme dans les jeux de poupées russes – toujours emprisonné dans un autre ventre de baleine, plus grand que le premier. Finalement, une fois sorti de plusieurs baleines, il réalise qu'il ne peut se libérer vraiment qu'en ouvrant son propre ventre, découvrant ainsi, symboliquement, une autre réalité (monde), cette fois-ci à l'intérieur de lui-même.

Les sujets choisis par Vieru pour ses opéras ne sont pas sans rapport avec les réalités vécues par l'auteur. Ils expriment une façon de réagir par rapport à la situation dramatique de la Roumanie pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Dans la symbolique de l'opéra *Jonas*, on peut ainsi retrouver les relations duplicitaires, le déchirement de la personnalité sous la pression politique, le milieu fermé, pesant, sans issue, dans lequel le compositeur avait vécu. Vieru était en effet hanté par la question de la scission et de la pluralité de l'individu : alors que *Jonas* met en scène un «être scindé», *Derniers jours, dernières heures*, raconte «une *histoire*, une *tragédie* scindées»²¹. La réflexion sur l'éthique et la liberté de la création est également omniprésente dans les opéras de Vieru. Elle transparaît dans la phrase de Mozart : «le génie et le crime sont incompatibles» qui, bien qu'elle n'arrête pas la main criminelle de Salieri, ne l'en atteint pas moins en plein cœur. Salieri, personnage triste et angoissé, pitoyable en même temps, aveuglé par sa haine, sera frappé mortellement par la sentence déduite des paroles de Mozart : «Quoi ! Ne suis-je donc pas un génie ?...ne suis-je pas ?!...non, pas un génie !!». Les réflexions de Vieru vont dans la même direction : «La différence entre génie et talent n'est pas quantitative, mais essentielle»²².

²⁰ Albera, Philippe, *Tradition et rupture de tradition*, op.cit., p. 123.

²¹ Vieru, Andrei, *Mon père*, in: *La Nouvelle Revue française*, Paris, janvier 2001, p. 166.

²² *Idem*.

Cohérence dans la discontinuité

Plusieurs aspects de *Derniers jours, dernières heures* – sa construction bipolaire, les citations qui circulent et se transforment en fonction de la situation dramatique, la présence de l'auteur dans l'œuvre à travers d'éléments presque autobiographiques – confirment l'idée que, «dans tous les cas de figure, l'opéra ne pourra plus désormais s'affirmer dans les termes et dans la forme traditionnels»²³. Vieru remarquait d'ailleurs que «le postmodernisme mène inévitablement vers le polycentrisme et la marginalisation» et que cela est naturel, puisque «là où il n'y a pas de centre, tout devient marginal et chaque point est virtuellement au centre»²⁴. Son dernier opéra s'inscrit parmi les œuvres qui permettent de multiples interprétations et commentaires, renvoyant à des époques, des personnages, des situations, des musiques à la fois particulières et universelles.

Vieru traitait l'œuvre comme un organisme autonome, comme un ami que l'on peut écouter et, pourquoi pas, aimer et admirer. «L'œuvre d'art, remarquait-il, n'est pas un discours où l'auteur dit ce qu'il veut : au fur et à mesure qu'elle est créée, l'œuvre d'art acquiert une existence autonome. L'artiste est libre de la concevoir et de la commencer : à partir de là, l'œuvre entre en dialogue avec l'artiste, et, si l'artiste est grand, la victoire appartient à l'œuvre»²⁵. La fusion stylistique est aussi l'œuvre de l'histoire. C'est le cas notamment de l'opéra *Derniers jours, dernières heures*, où le temps travaille en rendant unitaires des fragments disparates, des mélodies et des enchaînements dépareillés. Une structure dramaturgique et musicale qui autrefois aurait pu être considérée comme incohérente se cristallise ainsi en un tout multiple et hétérogène qui montre une nouvelle cohérence, relevant peut-être, à terme, d'une nouvelle classicité.

BIBLIOGRAPHIE

Albera, Philippe, *L'opéra*, in : Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la musique, 2003, p. 377-440.

Albera, Philippe, *Modernité - II. La forme musicale, Modernité I. Le matériau sonore et Modernité II. La forme musicale*, in : Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud/ Paris, Cité de la musique, 2003, p. 213-263.

²³ Ferrari, Giordano, *Le théâtre musical d'aujourd'hui : un théâtre musical toujours en prise avec l'actualité*, in : *Analyse musicale*, n° 45, 2002, p. 11.

²⁴ Vieru, Anatol, *Une théorie musicale pour la période postmoderne*, in : *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 22.

²⁵ Cf. Vieru, Andrei, *Mon père*, op. cit., p. 148.

LUANA STAN

- Albera, Philippe, *Tradition et rupture de tradition*, in: Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2003, p. 113-194.
- Cosma, Octavian Lazăr, *Anatol Vieru – opera ‘clepsidră’ Ultimele zile, ultimele ore* (opéra "sablier" *Derniers jours, dernières heures*), *Muzica*, n° 1, 2001, p. 4-30.
- Ferrari, Giordano, *Le théâtre musical d’aujourd’hui : un théâtre musical toujours en prise avec l’actualité*, in: *Analyse musicale*, n° 45, 2002, p. 5-22.
- Iliescu, Miha, *Les mutations de l’opéra contemporain*, in : *Analyse musicale*, n° 46, Décembre 2003, p. 74-83.
- Kobbe, Gustave, *Tout l’opéra*, Robert Laffont, Paris, 1980.
- Mitrea-Celarianu, Mihai, *Miroirs*, programme radiophonique réalisé par Despina Petecel, Radio Bucarest, 1991.
- Vieru, Anatol, *Une théorie musicale pour la période postmoderne*, in : *Muzica*, Bucarest, 1994, n° 2, p. 20-26.
- Vieru, Andrei, *Mon père*, in: *La Nouvelle Revue française*, Paris, janvier 2001, p. 148-166.
- Zimmermann, Bernd Alois, *Lettre à Ludwig Strecker, directeur des Editions Schott*, in: *Musica 88/Dernière Nouvelles d’Alsace/Contrechamps*, numéro spécial sur *Les Soldats*, 1988, p. 127-128.