

Jenufa

Il est paraît-il recommandable, pour un conférencier, de commencer son exposé par une anecdote, afin d'accrocher l'attention du public. Je vais adopter cette méthode, mais en vous avertissant que l'anecdote, qui touche à la vie de Janáček, n'est pas vraiment de celles qui cherchent à provoquer le rire. À l'inverse, ce n'est pas pour vous clouer d'horreur sur vos sièges que je la raconte, c'est pour vous faire mesurer d'emblée à quel point Janáček fut un compositeur qui cherchait et trouvait, entre la vie et la musique, un lien véritablement fusionnel. Tout ce qui était vie pouvait devenir musique, et toute mélodie suivait au plus près la courbe même de la vie. L'anecdote est la suivante : on dit qu'à la mort de sa fille Olga, le 26 février 1903, le compositeur ne put s'empêcher de noter musicalement le dernier soupir de l'agonisante, et que ce soupir dessinait, paraît-il, un intervalle de tierce mineure descendante¹.

Si Leoš Janáček, au moment de perdre sa fille, s'est comporté de cette manière, ce n'est pas l'effet de je ne sais quelle froideur monstrueuse. L'homme Janáček ne ressemble pas à cet inquiétant personnage d'Ingmar Bergman, qui dans *A travers le miroir* fait de la folie de sa fille, qu'il observe minutieusement, un sujet de roman. Ou s'il correspond à cet écrivain, c'est dans la mesure où tout artiste a pour vocation de dire, par les moyens de son art, la vie même (jusqu'à la mort comprise), telles qu'il la connaît et l'éprouve. Qu'est-ce que l'art, s'il n'est pas, énigmatiquement mais tout simplement, l'expression de la vie ?

¹ Cf. Guy Erismann, *Janáček ou la passion de la vérité*, Seuil, 1980, p. 89.

C'est vrai de la musique, mais c'est particulièrement vrai de la musique d'opéra, où ce qu'on appelle la vie (c'est-à-dire des situations, des relations, des passions humaines) est présent sur la scène au travers d'un *récit*, et s'incarne dans des *personnages*. Il faut bien que les mélodies, les rythmes ou les harmonies d'un opéra expriment la vérité de ce récit ou de ces personnages.

Mais comment une telle correspondance, ou une telle fusion, est-elle possible ? Cette question, chaque compositeur d'opéra se la repose à sa manière, mais chacun d'eux, c'est sûr, croit à la possibilité d'associer ou d'unir le sens *musical* et le sens *dramatique* de son œuvre. Si la musique était simplement plaquée sur le drame ; si sa découpe, sa dynamique, ses thèmes se développaient parallèlement au drame, mais hors de lui, le spectateur aurait le sentiment que l'œuvre est arbitraire ; qu'elle se contente de juxtaposer deux éléments radicalement hétérogènes. En revanche, si la destinée des sons traduit directement et fidèlement celle des personnages, si musique et drame s'unissent pour exprimer ou incarner l'existence humaine, alors il n'y a plus de convention qui tienne, et l'opéra devient un lieu de plénitude et de vérité.

*

Janáček, ce musicien si profondément original, au point de rester inclassable, même aujourd'hui, croyait plus que tout autre à ce lien organique entre musique et drame, à cette musicalité immédiate de la destinée humaine. Et *Jenufa* marque à cet égard dans son oeuvre un moment capital. Ce n'est pas le premier de ses opéras, mais c'est le premier dans lequel il ait su refléter, d'une manière toute personnelle, la psyché dans la musique, tout en faisant fusionner le langage musical et le langage parlé. Pour Janáček, le Romantisme, et même l'opéra wagnérien, apparaissent encore trop entachés de convention,

trop surchargés de rhétorique. La ligne vocale elle-même, chez les créateurs romantiques, lui semble artificielle, préfabriquée, inadéquate aux sentiments et aux situations qu'elle est censée exprimer ou traduire. Janáček rejette le Romantisme. Mais ce n'est pas, au contraire de *Stravinsky*, parce que la musique romantique se compromettrait avec les sentiments. Non, c'est parce que, de ces sentiments, qui sont et demeurent l'essentiel aux yeux de Janáček, la musique romantique ne parlait pas avec assez de précision et de fidélité².

Janáček n'aura de cesse de trouver, entre les mouvements du cœur et la musique, la relation la plus exacte. Sa plus grande originalité est peut-être d'avoir porté toute son attention sur *l'aspect musical du langage parlé*. Outre les soupirs de sa fille mourante, il n'a cessé d'écouter les sons de la vie dite réelle : il n'a cessé d'épier, pour en prendre note, les mots et les intonations des gens croisés sur un quai de gare ou rencontrés dans une taverne. Le musée Janáček à Brno conserve des centaines de notations qui en témoignent : d'abord le compositeur jette sur le papier des mots saisis au vol, et qui expriment l'attente, l'impatience, l'espoir, la rage ou la tristesse ; puis, à l'aide de notes de musique, il transcrit les hauts et les bas de la voix, sans oublier les durées relatives de chaque syllabe. Outre les sons humains, Janáček note aussi les chants d'oiseaux ou le bruit de la mer. Puis il harmonise les sons notés, précise les rythmes et les intensités. Enfin, il transpose et souvent métamorphose ces quelques mesures pour les intégrer à telle ou telle oeuvre de grandes dimensions³

² Cf. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, « Le mal-aimé de la famille », Gallimard, 1993, p. 217

³ Cf. L. Janáček, « Sprechmelodien », in *Musik-konzepte*, 7, Leos Janáček, 1979, pp. 42-66.

Le résultat, dans ses opéras, c'est une ligne vocale extrêmement souple et sensible, aux rythmes sans cesse variables. Une ligne parfois proche du *parlando*, et pour cause, mais qui n'est jamais cependant la pure et simple transcription des intonations du langage parlé. Sa musique est une sorte de cardiogramme de la parole et de la passion, de la parole passionnelle. Tous les mouvements du cœur s'y traduisent, et rien que les mouvements du cœur. C'est à juste titre que Milan Kundera parle de Janáček comme d'un compositeur « expressionniste », au sens où « pour lui tout est expression, et aucune note n'a droit à l'existence si elle n'est expression »⁴.

Il est significatif que *Jenufa* soit une œuvre contemporaine des travaux que Janáček, avant Bartók, a consacrés à la musique populaire, ainsi que d'écrits théoriques dont voici des titres significatifs : « La mélodie du langage des enfants » ; « Les mélodies de notre langage et leurs remarquables particularités dramatiques »⁵. D'autre part, le compositeur était passionné par les travaux du psychologue allemand Wilhelm Wundt, et notamment par ses *Éléments de psychologie physiologique*⁶. C'est dire s'il était attentif à la traduction, par le corps même, donc par la voix, des sentiments et sensations humaines. Inutile de préciser que s'il se nourrissait de travaux scientifiques sur ce thème, ce n'était pas au nom d'une théorie abstraite, c'était pour approfondir son intuition d'une correspondance irrécusable entre le battement de l'être et la pulsation de la musique.

*

⁴ Cf. Milan Kundera, *op. cit.*, p. 215.

⁵ Cf. G. Erismann, *op. cit.*, p. 88.

⁶ *Op. cit.*, p. 116.

Avant de vous résumer l'histoire de *Jenufa*, je voudrais vous en faire entendre quelques mesures, que j'emprunte au troisième et dernier acte de l'œuvre. Kostelnička, belle-mère de Jenufa, un personnage capital de l'opéra, et même, peut-être, son personnage principal, a commis un infanticide ; elle a noyé le bébé de sa belle-fille. Le cadavre vient d'être retrouvé. Kostelnička s'avance pour avouer qu'elle est l'auteur du crime. Elle dit : « Vous ne savez rien, vous ne pouvez rien savoir. C'est moi qui ai agi, moi que Dieu punit ». Les assistants commentent en criant avec horreur son nom : « Kostelnička Kostelnička ! » Elle reprend : « Moi seule. Je voulais sauver la vie et le bonheur [de Jenufa]. J'ai prié pour elle ». Nous comprendrons tout à l'heure le pourquoi de son acte. Mais pour l'instant, ne soyons attentifs qu'à la ligne vocale de ce passage, ainsi qu'aux frémissements, tremblements, spasmes et coups de boutoir de l'orchestre, qui sont à la fois les sursauts du cœur et les coups du destin.

Ex. 1 : Acte III, CD 2, n° 11, 0'-0'50''

Toute la musique de Janáček se fonde sur ce que Milan Kundera nomme une « sémantique musicale ». La musique peut *signifier*, presque à l'égal du langage ; elle peut, sans cesser d'être musique, atteindre à la précision des mots. Et comme les êtres humains sont toujours habités par des sentiments multiples et contradictoires, la musique de Janáček est un étonnant affrontement des contraires, « une polyphonie contradictoire des émotions », dit encore Kundera⁷.

*

⁷ Cf. Milan Kundera, *op. cit.*, p. 219.

Les événements qui se déroulent tout au long des trois actes de *Jenufa* frisent le mélodrame. Nous sommes dans une histoire de jeune fille séduite et abandonnée, d'infanticide, d'amant volage et de rédemption par l'amour. Et pourtant, de ces situations redoutables, Janáček saura faire une authentique tragédie.

L'histoire, tirée d'une pièce de Gabriela Preissova (1862-1946), se déroule dans un village des montagnes de Moravie, la patrie de Janáček. Nous sommes à la campagne, près d'une rivière et d'un moulin. Dans la première scène de **l'Acte I** sont réunis Jenufa, sa grand-mère, et Laca, demi-frère de Jenufa. Laca, donc, est de la famille sans en être vraiment ; il a toujours été laissé pour compte, et s'en lamente d'ailleurs. Mais ses plaintes ont une autre cause : il aime Jenufa. Or celle-ci n'a pas de regard pour lui, car elle est amoureuse de son cousin Števa. De plus, elle craint que Števa ne puisse l'épouser, car il est en passe d'être recruté dans l'armée. Or elle est enceinte de lui. S'ils ne peuvent se marier assez tôt, le village saura la vérité, et ce sera la honte pour Jenufa.

Laca, cependant, reproche à Jenufa d'aimer en Števa un personnage volage et superficiel. Mais voilà que Števa lui-même fait son entrée, avec des camarades. Il est ivre et veut fêter sa liberté : car il vient précisément d'échapper au service militaire. Jenufa est heureuse de le savoir libre, mais elle a honte de le voir saoul. Števa ne veut pas se calmer, il exige qu'autour de lui l'on chante et danse. Il entraîne Jenufa contre son gré dans une ronde endiablée. Cependant, arrive un personnage qui va stopper net ces débordements. C'est Kostelnička, la belle-mère de Jenufa, c'est-à-dire la seconde femme de son père. À ce propos, signalons que le titre originel de l'opéra était *Její Pastorkyňa*, c'est à dire « sa belle fille », ou « sa fille adoptive », et plaçait donc manifestement la belle-mère au centre de l'action.

Kostelnička, la future meurtrière du bébé de Jenufa, est respectée dans tout le village pour son austérité, sa rigueur et sa vertu. Son nom signifie d'ailleurs : « La sacristaine ». Et son rôle est celui d'une femme-juge, ce qui correspond, paraît-il, à la réalité de la campagne morave de l'époque⁸. La femme-juge inflige donc à Števa une épreuve d'une année : si dans douze mois il a réussi à dominer son penchant pour la boisson, elle lui permettra d'épouser Jenufa. Cette épreuve est évidemment catastrophique, puisque Jenufa ne pourra plus cacher qu'elle est enceinte. Elle demeure seule avec Števa, le supplie de ne pas l'abandonner, et de donner de lui une image moins indigne. Il lui répond par des protestations d'amour aviné. Laca, de son côté, se montre encore plus amer : comment peux-tu aimer un homme pareil, dit-il en substance à Jenufa. Celle-ci, blessée et désespérée, se fait dure à l'égard de Laca. L'amoureux rebuté n'y tient plus, il s'approche d'elle, sort son couteau, et lui lacère le visage. Števa l'aime pour sa beauté ? Ainsi défigurée, il ne l'aimera plus. L'acte se termine dans la confusion qu'on imagine, et le rideau tombe brutalement, dans un paroxysme orchestral.

*

L'acte II se déroule quelques mois plus tard, en hiver, dans la maison de Kostelnička. L'enfant est né. Mais Števa a disparu. Tout le village croit que Jenufa est partie pour Vienne. Elle, qui se terre chez sa belle-mère, est heureuse malgré tout d'être mère. L'espoir du retour de Števa la soutient. Kostelnička renvoie sa belle-fille dormir dans sa chambre ; elle sait que Števa va revenir d'un moment à l'autre, c'est elle qui le lui a demandé. Mais elle désire l'entretenir

⁸ Cf. G. Erismann, *op. cit.*, p. 93.

d'abord en tête-à-tête. Števa survient effectivement, mais refuse de voir son enfant. Il avoue qu'il n'aime plus Jenufa, et qu'il est fiancé à une autre. Il s'enfuit.

Arrive Laca. Lui seul pourrait sauver l'honneur de Jenufa. Kostelnička lui dit toute la vérité, lui parle de l'enfant. Laca se sent prêt à tous les sacrifices, sauf à celui d'adopter le fils de Števa. Kostelnička, pour sauver la possibilité d'un mariage, affirme alors que l'enfant est mort. Laca, dans ces conditions, accepte d'épouser Jenufa. Mais il reste à tuer effectivement l'enfant, pendant le sommeil de sa mère. Kostelnička prend le bébé et l'emporte. À son retour, elle dit à Jenufa réveillée qu'elle a déliré deux jours et que pendant ce temps l'enfant est mort et enterré. Števa, d'ailleurs, a fui ses responsabilités. Laca revient en scène, et Jenufa semble disposée à l'accepter pour époux. L'acte se termine sur un cri d'effroi de Kostelnička, terrifiée par une saute de vent qui ouvre brusquement la fenêtre. L'horreur de son crime la rend hypersensible, et le sentiment de sa culpabilité la poursuit.

*

L'acte III s'ouvre devant le même décor, c'est-à-dire chez Kostelnička, où le mariage de Jenufa et de Laca se prépare. Le maire du village vient présenter ses vœux. Števa et sa nouvelle fiancée apparaissent à leur tour. Cependant, au moment où Kostelnička va bénir les mariés, on entend des cris au dehors. On a découvert le corps de l'enfant assassiné. Dans l'horreur et l'affolement général, on attribue d'abord le meurtre à Jenufa. Mais Kostelnička s'avance et raconte tout (nous avons entendu quelques mesures de ce passage). Elle est emmenée, emportant le pardon de Jenufa, qui se retrouve seule avec Laca, auquel elle demande de s'en aller : il ne faut pas qu'il s'obstine à épouser une fille dont la faute et le malheur ont éclaté

au grand jour. Laca cependant ne faiblit pas dans son amour, et Jenufa finit par se laisser convaincre. L'opéra se termine donc sur une note d'espérance amère.

*

On voit cependant à quels périls est exposé le compositeur qui s'empare d'un pareil livret. À chaque tournant de l'intrigue, le mélodrame guette. Et l'on peut se demander ce qui a poussé Janáček à choisir un texte aussi périlleux. Pour le comprendre, il est bon de situer *Jenufa* dans son contexte.

Janáček est né en 1854, la même année qu'Arthur Rimbaud. Mais si Rimbaud fut l'exemple même du génie précoce, Janáček fut un génie étonnamment tardif. En 1887, à 33 ans, il écrit son premier opéra, *Šarka*, une oeuvre conventionnelle, dans la ligne des opéras héroïques de Smetana, qui exploitent les origines mythiques de la Bohême. Derrière Smetana, l'ombre de Wagner plane encore, du moins si l'on songe au choix du thème, à savoir le mythe fondateur d'un peuple. Mais bientôt Janáček, comme le fera plus tard Bartók, entre en contact avec le folklore de Moravie, et décide d'écrire un opéra qui retourne à cette source.

En 1891, il compose, dans cet esprit, une oeuvre intitulée *Début de roman*. Mais c'est un échec, un collage artificiel de folklore et de musique savante, sur un texte banal. Cet échec ne décourage pas Janáček qui, dès 1894, travaille à *Jenufa*. S'il recourt à la pièce de Gabriela Preissova, c'est que celle-ci se fonde sur un récit recueilli dans le folklore morave. Gabriela Preissova, quant à elle, fut très influencée par l'écrivain Alexandre Ostrovski (1823-1886), créateur, en Russie, de ce qu'on a appelé le « théâtre de mœurs », grand observateur des coutumes et des comportements qui résistaient alors

à l'eupéanisation. (D'ailleurs, un autre opéra de Janáček, *Katia Kabanova*, sera directement tiré d'une pièce d'Ostrovski, *L'orage*).

Ainsi, ce qui conduit Janáček au choix de ce livret, c'est un désir d'abandonner les sujets mythiques pour un univers réaliste à la fois enraciné dans le folklore national et voué à l'étude des moeurs et des caractères plutôt qu'à l'élaboration de figures héroïques ou mythiques. Si la composition de l'œuvre s'étendit sur dix ans (de 1894 à 1903), c'est que Janáček y élabore, avec de nombreux tâtonnements, ce qui deviendra son langage musical propre.

*

Gabriela Preissova, dont la pièce de théâtre fut vivement critiquée, notamment pour ses excès mélodramatiques, affirma qu'elle s'était inspiré de faits divers réels, découverts dans les journaux. L'histoire de Jenufa, si excessive et désuète puisse-t-elle apparaître à certains égards, si stéréotypée à d'autres, n'a évidemment pas été *vécue* comme un stéréotype. Mais le vrai n'est pas toujours vraisemblable. L'admirable est que Janáček, psychologiquement et musicalement, dégage le récit des poncifs qui à tout instant le menacent ; il parvient à l'interpréter comme une *tragédie* plutôt que comme un mélodrame. Et nous allons voir maintenant comment il y parvient. Par quels moyens proprement musicaux.

D'abord, Janáček multiplie les éclairages sonores, donc les plans psychologiques. Un mélodrame, malgré son aspect souvent touffu, pêche toujours par simplisme. Il ne vise qu'à l'émotion brute. Et pour créer l'émotion brute, nul besoin de raffiner sur la psychologie. Dans le mélodrame, une jeune fille séduite et abandonnée, une mère infanticide, un bellâtre ivrogne ne sont que des prétextes à confrontations violentes, à déchaînements passionnels, à paroxysmes attendus. Chez Janáček, au contraire, chacun des

personnages est fourni d'une épaisseur psychologique, d'une diversité et d'une ambiguïté de sentiments qui le fait complètement échapper au risque du stéréotype.

Il y a plus : si les personnages, d'un certain point de vue, sont les victimes d'une fatalité qui les dépasse et les manipule, d'un autre point de vue, ils sont libres et responsables de leurs actes. Ils ont une conscience. Or, dès lors que le monde est fait à la fois de nécessité et de liberté, à la fois de fatalité et de responsabilité, le mélodrame est dépassé. La nécessité assumée par la liberté, voilà une définition fort passable de la *tragédie*⁹.

Et ce ne sont pas seulement les personnages pris un à un, mais bien l'œuvre dans son ensemble, qui est placée sous un éclairage tragique, et qui nous présente à la fois la puissance du destin et la force de la décision humaine. C'est à juste titre qu'un des principaux ouvrages consacrés à Janáček, celui de Michael Ewans, s'intitule : « Les opéras tragiques de Janáček ».

*

L'œuvre commence par une brève ouverture orchestrale. On entend d'abord un xylophone dont le tintement rapide figure le mouvement sempiternel du moulin devant lequel se déroulent les diverses scènes du premier acte. Puis, après deux mesures, les cordes et les clarinettes chantent le premier thème, qui sera répété plusieurs fois sous diverses formes, mais toujours accompagné par ce tintement régulier, jusqu'au lever de rideau.

D'emblée, Janáček instaure un vif contraste entre le battement du xylophone, bientôt soutenu par les timbales et les pizzicati des

⁹ Cf. Michael Ewans, *Janáček's tragic Operas*, Faber & Faber, 1977, p. 13.

violoncelles, et le chant des violons. On peut dire que ce chant, à la fois ample et oppressé, avec de nombreux intervalles chromatiques, préfigure les actes et les pensées des différents personnages qui vont nous apparaître, alors que le rythme du moulin symbolise, ou plutôt reflète le cours aveugle et imperturbable du monde. Tout rythme absolument régulier, toute figure sans cesse récurrente évoque forcément une réalité non humaine, mécanique. L'inhumain, c'est ce qui ne peut être que pareil à soi, identique à soi, par opposition à l'imprévisibilité de la liberté humaine.

Écoutons ces quelques mesures de l'Ouverture, en portant notre attention sur ce contraste entre la pulsation régulière des instruments qui symbolisent le moulin (mais qui va enfler jusqu'au grondement d'orage des timbales) et l'errance inquiète des cordes. Vous entendrez, après quelques moments, un violon solo qui symbolise Jenufa, puis un second thème, très chantant, qui exprime l'amour et la tendresse, et qui suspend le battement du destin. Mais ce ne sera qu'un instant.

Ex. 2 : Acte I , CD 1, n° 1 0''-1'50''

Ce contraste entre le battement non-humain du temps extérieur, et la temporalité tourmentée de l'âme, va rester présent tout au long de l'acte. Dans les quelques mesures que nous venons d'entendre, il n'est encore que suggéré. Mais nous allons le réentendre dans la dernière scène de cet acte, où il prend toute sa force et son ampleur. Parce qu'il est non seulement traduit par les divers instruments de l'orchestre, mais incarné dans des personnages, et qu'il permet de donner un sens tragique (et non mélodramatique) à ce qui survient alors.

Que se passe-t-il dans cette dernière scène de l'acte I ? Laca, fou de jalousie en voyant que Jenufa lui préfère l'ivrogne Števa,

s'approche de Jenufa et lui lacère la joue avec son couteau. Vous allez entendre le xylophone accompagner sa décision d'agir. Puis le cri de Jenufa : « Tu me déchires la joue ! » À ce moment, le xylophone n'est plus audible, mais tout l'orchestre dessine furieusement une double figure ascendante et descendante, sans cesse reprise, qui n'est que l'extension, dans l'espace sonore, de la figure dessinée auparavant par le xylophone (tout en figurant le geste même de la balafre).

Autrement dit, le rythme du monde et des choses, la fatalité imperturbable de l'univers scande plus que jamais les actes humains. Vous entendrez ensuite les cris de Laca, qui se lamente sur son acte et reedit son amour, puis les exclamations de la grand-mère effarée, le commentaire de la servante qui tente de faire croire qu'il s'agit d'un accident, enfin la voix du meunier qui intime à Laca l'ordre de ne pas s'enfuir parce qu'il l'a fait exprès. Mais jusqu'à la chute du rideau, et jusqu'aux ultimes mesures, où l'orchestre commente en rythmes pointés l'action qui vient de s'achever, la présence de ces figures obsessionnelles, issues du dessin du xylophone, est maintenue, en contraste très violent avec les cris et les exclamations des divers personnages.

Un tel contraste est le fruit d'une réflexion à la fois profonde et tout intuitive, menée par le compositeur sur ce qui se passe alors entre les êtres et dans les êtres. Or ce qui se passe, et qui est proprement *tragique*, c'est que l'acte de Laca surgit à la fois de sa liberté (incarnée par le chant) et de la nécessité (traduite par le battement aveugle du xylophone, puis par la figure déchaînée et récurrente de tout l'orchestre). Malgré l'aspect brutalement dramatique du passage, Janáček ne vise pas à l'effet, ne s'attarde pas à des commentaires pathétiques, il nous montre des êtres possédés par ce qui les dépasse, mais auteurs, malgré tout, de leurs actes.

Ex. 3 : Acte I, CD I, n° 8, 2'48"-4'27"

*Laca : (pour lui-même : ce couteau pourrait te déchirer la joue...
(S'approche ; à Jenufa) : qu'est-ce que je vais recevoir en échange
de ces fleurs ?*

Jenufa : Laca, prends garde à toi !

*Laca : (lui déchire le visage avec son couteau) : Qu'est-ce que tu
as contre moi ?*

Jenufa (crie) : Tu me déchires la joue !

*Laca : Dieu qu'ai-je fait ? Jenufa, je t'aime, je t'aime depuis mon
enfance.*

*(Suivent les cris alternés de la grand-mère, de la servante et du
meunier)*

Le contraste fondamental entre la nécessité et la liberté, qui est au coeur de toute tragédie, n'est pas la seule opposition qui soit mise en oeuvre dans l'opéra. Ce qui est vrai, c'est que presque toujours un *contraste* est présent, quel qu'il soit. La musique de Janáček n'est jamais univoque, jamais linéaire : pas de mélisme paisible qui ne soit contrecarré, mais en même temps mis en évidence, voire soutenu par un rythme brutal, et réciproquement. Souvenons-nous de la « polyphonie contradictoires des émotions » dont parle Kundera.

En voici un exemple, tiré du passage qui suit celui que nous venons d'entendre, donc du début du deuxième acte. Trois éléments contrastants sont mis en présence : la figure obsessionnelle issue du xylophone, toujours présent, mais extrêmement discret ici (c'est un simple frémissement des basses) ; ensuite une mélodie en tierces, à la fois inquiète et paisible, entonnée par les bassons ; enfin, de brusques coups de butoir des timbales, d'une violence saisissante, surgis *dès la première mesure*, et qui vont sans cesse réapparaître, pour donner naissance, à la *fin* de l'ouverture, à un thème violent et déchiré, mais sans jamais se taire eux-mêmes. D'ailleurs ce thème,

aux cordes, a comme intégré de force les coups violents des timbales, c'est une étrange mélodie-rythme.

Or les principales forces en présence, dans ce deuxième acte, seront d'une part le destin, force obscure, inarrêtable, qui correspond au frémissement des basses (lui-même issu du bruissement du moulin); ensuite, la douceur et la sérénité de Jenufa, son émerveillement de mère, sa confiance en l'amour, puis son acceptation sereine du malheur, mais aussi ce malheur lui-même, qui correspondent à la mélodie en tierces. Enfin les tourments, les sursauts, la terreur de Kostelnička qui prépare et accomplit son crime : ce seront les coups violents des timbales. Et ce que j'ai appelé *la mélodie-rythme des violons, tout à la fin*, figure la synthèse impossible de tous ces éléments...

Ex. 4 : acte II, Ouverture, CD I, n° 9, 0'-1'20''

Nous sommes ici en présence d'un véritable *contrepoint psychique*, où chaque élément, loin de s'affadir au contact des autres, est d'autant plus présent qu'il est contesté par eux. Chez Janáček, rien n'est jamais sacrifié, rien n'est jamais oublié. Ni l'horreur, ni la douceur, ni l'amour, ni la haine ne déploient des pouvoirs incontestés. De même que la liberté n'existe pas sans la fatalité, aucun sentiment n'existe à l'état pur. Pour reprendre un titre de Ludwig Hohl, pas de « réconciliation prématurée » chez Janáček. Ou peut-être pas de réconciliation du tout, tant cette musique est faite d'antithèses révélatrices, mais qui se refusent à la synthèse ultime.

Parfois il semble cependant que certaines scènes de l'opéra soient tout entières douceur ou violence. C'est que les contrastes ne naissent plus entre deux instruments de l'orchestre, ni davantage entre orchestre et voix, mais entre *musique* et *paroles*. Ainsi dans la

première scène du deuxième acte. Jenufa et Kostelnička se tiennent côte à côte, près de l'enfant. Un thème très doux, très mélodieux, va se développer à la clarinette et à l'alto. Ce thème évoque l'enfant qui dort, et que Jenufa est en train de bercer. Or, sur des notes en plein accord avec ce thème, Kostelnička parle. Son propre thème est repris comme en écho par le hautbois. L'ensemble a toutes les apparences d'une douce idylle, mais cette fois-ci ce sont les *paroles* de Kostelnička qui sont en dissonance terrible avec cette atmosphère. Elle dit à Jenufa : « Tu es toujours à te tracasser pour cet enfant au lieu de prier le Seigneur de t'en délivrer ». Et Jenufa répond : « Non, il dort paisiblement, il est si sage. » Tandis que Kostelnička continue à répéter : « Tu devrais prier Dieu pour qu'il te le reprenne ».

Le contraste entre la douceur de l'orchestre (dont le thème évoque irrésistiblement *Parsifal...*) et le sens des paroles est déchirant. La vérité de Kostelnička, c'est simultanément son attendrissement devant le bébé et son désir de le voir mourir.

Ex. 5 : acte II, CD1, n°10, 2'15"-3'37"

Prenons une autre scène clé, celle où Kostelnička décide de tuer l'enfant. Cet acte est-il volontaire ou non ? De nouveau, nous voici devant la question tragique par excellence. Janáček entretient l'ambiguïté, en poussant à leur paroxysme les divers éléments contrastants dont nous avons parlé, sans jamais en sacrifier aucun. Par exemple, dans la première partie de la scène, qui raconte la délibération proprement dite : (« Que vais-je faire ? Vais-je le cacher ? Non, on le trouverait »), on entend en contrepoint la voix nue de Kostelnička, et l'orchestre seul, qui transforme la fameuse figure obsessionnelle du moulin en un frémissement nocturne (qui préfigure d'ailleurs Bartók).

Ex. 6 : acte II, CD 2, n° 1, 0'00"-1'09"

Au moment où Kostelnička se décide pour le meurtre, l'orchestre s'enfle, les cuivres sanctionnent la décision, et surtout, le frémissement atteint une intensité terrible, presque wagnérienne. Tout l'orchestre éclate en accords d'une solennité macabre, mais sans que le battement du destin cesse d'être présent.

Puis (c'est ce que nous allons maintenant entendre), ce sont des descentes ultrarapides de l'orchestre, répétées elles aussi jusqu'à l'obsession, et qui traduisent la terreur de Kostelnička devant sa propre décision. Dans les notes suraiguës, elle pousse un grand cri : « Regardez-la, Kostelnička » (« Vidite ji, Kostelničku »), cri qui correspond à l'instant de sa plus grande conscience, et l'orchestre l'accompagne par le frémissement aveugle d'une note unique. Ensuite, le chromatisme de la terreur et le frémissement du destin se superposent, avant les ultimes cris de Kostelnička : « Le fruit du péché, comme la misérable âme de Števa ».

Ex. 7 : acte II, CD 2, n°1, 3'00"-3'48"

Ainsi ce meurtre est à la fois voulu et subi ; à la fois l'effet de la nécessité et le choix d'une liberté désespérée. Tout cela nous est suggéré par la musique. Kostelnička est coupable sans l'être, comme il arrive presque toujours dans la vie. Notons surtout que la musique n'insiste pas sur l'horreur conventionnelle de l'acte lui-même. Comme tous les actes ou les gestes marquants de l'oeuvre, ce meurtre est la conséquence d'un drame intérieur, et n'a pas besoin d'être exhibé.

Reportons-nous à la scène où Kostelnička, à la fin du dernier acte, avoue son infanticide. Le geste a été accompli, mais la tension psychique est exactement la même, sinon plus grande qu'au moment de le commettre. Si nous réécoutons une partie de ce récit (dont nous

avons entendu quelques mesures tout au début), nous retrouverons les éléments contrastants que nous avons maintenant répertoriés : d'abord les deux oppositions les plus manifestes : la voix nue, sans orchestre, de l'être livré à son angoisse, donc à sa liberté ; et le commentaire orchestral, c'est-à-dire le battement obsessionnel du destin. Puis, un peu plus loin, lorsque Kostelnička s'agenouille afin d'adresser à Dieu ses aveux, lorsqu'elle entreprend le récit lui-même, on réentend le thème très doux qui accompagnait le sommeil de l'enfant. Or ces trois réalités, presque toujours, sont non seulement juxtaposées, mais superposées. À tout cela s'ajoutent la souplesse et la simplicité *parlando* du récit, qui évoque l'ancien « récitatif », revivifié par ces significations nouvelles.

Ex. 8 : acte III, CD 2, n° 11, 0'00"-1'35"
Les aveux à Dieu : 0'54"ss

On entrevoit maintenant comment un mélodrame folklorique peut se transformer ou se transfigurer en opéra tragique. Il y a plus encore. Ce n'est pas seulement parce que Janáček nous montre la complexité inextricable de leur psychisme que les personnages appartiennent à la tragédie, ou du moins échappent sans discussion possible au mélodrame ; c'est aussi à cause du sens ultime qu'il donne à leur destin. En effet, si l'œuvre tient debout, c'est aussi parce que le compositeur y exprime, musicalement bien sûr, l'idée de *purification par la souffrance*. Formulé de cette manière, cela paraît encore un lieu commun. Mais justement, Janáček ne l'exprime pas par des mots, et la formule à laquelle je recours n'est qu'une traduction simpliste de sa musique si subtile.

Il se trouve en effet qu'un certain nombre de scènes, surtout à partir du deuxième acte, paraissent d'abord franchement invraisemblables, ou pour le moins peu crédibles, si elles ne

comportent pas un sens second : ainsi, quand Jenufa apprend de la bouche de Kostelnička la mort de son enfant, elle se plaint à peine. D'ailleurs un compositeur nommé Novak, cadet de Janáček, mais qui à l'époque avait plus de succès que lui, s'est copieusement moqué de cette scène, en affirmant que Jenufa avait l'air de pleurer son perroquet favori.

De même, à peine la jeune femme apprend-elle l'abandon définitif de Števa qu'elle accepte l'amour de Laca. Le retournement, ou la reconversion, paraît pour le moins rapide. Enfin et surtout, à l'ultime scène du troisième acte, en conclusion d'une avalanche d'horreurs, voilà qu'on débouche dans l'optimisme attendri. Tout cela semble bien forcé. Mais si nous considérons que Jenufa veut se purifier par la souffrance, ces scènes inadmissibles s'expliquent : dès la fin du premier acte, qui correspond au coup de couteau de Laca sur le visage de celle qu'il aime, les deux protagonistes ont commencé ensemble un sorte de chemin de croix. Or, c'est parce qu'ils en prennent conscience que leurs douleurs à venir ne seront plus des surprises, mais l'acceptation libre de la nécessité. Il est alors juste que Jenufa accueille la mort de son enfant non pas avec des hurlements, mais avec une espèce de sérénité. C'était cela qu'il fallait, c'était cela qu'elle voulait. Le battement des timbales rappelle la présence du destin, mais la musique est calme. Ce qui se passe est une manière d'accomplissement.

Elle chante : « Il est mort, mon cœur est déchiré, mais cela vaut mieux pour lui, il est un ange dans le ciel ».

Ex. 9 : acte II, CD 2, n° 3, 1'40"-2'28"

Plus loin, si Jenufa accepte l'amour de Laca (nous entendrons un fragment de cette scène tout à l'heure), ce n'est pas que l'espoir ou le bonheur triomphent, c'est plutôt que la douleur continue son travail de

réparation. Le coup de couteau qui abîme le visage de Jenufa tue l'amour que Števa lui portait, car il l'aimait pour sa beauté seule. Mais il ne faut pas oublier qu'au début Jenufa, elle aussi, aimait Števa pour sa beauté et ses qualités superficielles (il n'en a d'ailleurs pas beaucoup d'autres). Si elle se met « brusquement » à aimer Laca, c'est parce que la mort de son enfant lui a permis de voir au-delà des apparences, de creuser sous la surface des êtres.

C'est donc bien l'action de la souffrance qui justifie la fin « positive » de l'oeuvre. Un critique a pu dire que cette conclusion rappelait la transformation des Erynnies en Euménides, c'est-à-dire la métamorphose, au sein même de la tragédie, des forces du mal en forces positives. On peut aussi songer à Oedipe à Colone : l'homme foudroyé, l'homme aveuglé par la volonté des dieux et par la sienne, retrouve la paix parce qu'il trouve la lumière intérieure. Il n'est pas sûr pour autant qu'il faille imaginer Œdipe heureux...

*

Cette scène ultime a subi, hélas, des modifications et des retouches qui ne sont pas de la main du compositeur, et qui longtemps l'ont défigurée, comme le visage de Jenufa. En 1904, le 21 janvier, l'opéra est créé à Brno. Janáček espère ensuite le voir monter à Prague. Or, le directeur de l'opéra de Prague, un certain Kovařovic, est l'ennemi juré du compositeur (qui avait antérieurement critiqué l'une de ses productions) ; l'oeuvre va donc sommeiller pendant douze ans. Et pour l'imposer enfin à Prague, et réparer l'injustice faite à Janáček, le combat fut très dur. Si dur que Kafka en personne l'a comparé aux combats des dreyfusards pour réparer en France l'erreur judiciaire que l'on sait¹⁰ !

¹⁰ Cf. G. Erismann, *op. cit.*, p. 145, qui cite d'ailleurs Kundera.

Enfin les résistances sont vaincues, et la première pragoise a lieu le 26 mai 1916. Mais Kovařovic, qui est toujours là, et qui va diriger l'orchestre, n'a cédé qu'à la condition d'apporter à la partition des retouches et des coupures de son cru. Je vous cite à ce propos les commentaires indignés de Milan Kundera : « Le chant de l'émouvante tendresse, né de la terreur et de l'angoisse, fut changé par Kovařovic en une apothéose bruyante de l'amour ; et ce qui est encore pire : tout le monde approuva cette mutilation ». Il fallut d'ailleurs attendre les représentations de 1981 à Paris sous la direction de par Charles Mackerras pour que l'œuvre soit restituée dans une version purement janáčekienne, et nettoyée des ajouts de Kovařovic.

Ce qui est sûr, c'est qu'alors, le 24 mai 1916, *Jenufa* fut un triomphe à Prague, et déclencha l'enthousiasme. L'un des spectateurs les plus profondément impressionnés fut Max Brod (le célèbre ami de Kafka). Non seulement Max Brod traduisit le livret en allemand, ce qui était alors nécessaire pour que l'œuvre franchisse les frontières, mais il s'en fit aussi le propagandiste ardent et efficace un peu partout dans le monde. *Jenufa* put être monté à Vienne en 1918, puis à Berlin (huit ans plus tard, en 1926), sous la direction d'Erich Kleiber. Dès lors sa place au répertoire était définitivement acquise.

*

En guise de conclusion (ce qui est difficile, s'agissant d'une musique qui, comme la vie, se refuse à conclure), je vous propose trois brefs extraits, fondés tous trois sur la même cellule mélodique, utilisée dans des contextes complètement différents, mais dont la présence à ces divers moments donne au drame toute sa dimension de tragédie intérieure. Cette cellule mélodique est,

fondamentalement, une suite de trois notes d'une gamme ascendante.

Leur première apparition dans l'opéra accompagne l'intervention de Laca, dans la première scène de l'acte I. Laca se lamente sur sa solitude. Il voudrait être accepté par la famille de Jenufa, aimé par Jenufa elle-même. La figure ascendante traduit sa fiévreuse attente de l'amour. On entend cette figure, insistante, à l'orchestre, tandis que Laca dit à la grand-mère : « Je ne suis pas votre vrai petit-fils. Vous me le rappeliez toujours quand je me glissais près de vous pendant que vous câliniez Števa ».

Ex. 10 : acte I, CD I, n° 2, 1' 57"-2'32"

Or voici maintenant, dans un contexte complètement différent, et sur un tempo beaucoup plus lent, beaucoup moins fiévreux, ce qui est cependant la même cellule de trois notes ascendantes. Nous sommes au deuxième acte. Kostelnička, après la scène de délibération solitaire que nous avons entendue en partie, vient de sortir avec l'enfant pour le tuer. Jenufa se réveille, voit le meurtre dans une hallucination, puis s'apaise et prie la Vierge. « Protège mon Števuška, mère de miséricorde », dit-elle. Après quelques mesures, on entend les trois notes ascendantes, qui sont ici l'élan même de la prière. Subtilement, quelque chose réunit donc déjà Jenufa et Laca : un même élan vers l'amour salvateur. Cet élan est beaucoup plus séculier, si l'on ose dire, chez le Laca du premier acte. Mais la parenté des deux attitudes, malgré tout, ne fait pas de doute.

Ex. 11 : acte II, CD 2, n° 2, 7'27"-8'17"

Et maintenant, un peu plus avant dans le Deuxième acte, Kostelnička vient d'annoncer à Jenufa la mort de son enfant et la

défection de Števa. Laca s'avance, offre son amour. Et, de manière apparemment invraisemblable, Jenufa l'accepte. Nous y avons fait allusion tout à l'heure. Mais quelle est la mélodie qui dit son acceptation, soutenue par la voix de Laca ? C'est un développement de la fameuse cellule de trois notes, légèrement varié par l'inversion des deux dernières ; mais la structure originelle demeure bien perceptible :

Ex. 12 : acte II, CD 2, n°4, 3'40''-4'13''

« Veux-tu d'une femme pareille ? »

« Je te veux toi seule, Jenufa, oh si maintenant tu es mienne »

« Alors je veux partager avec toi tout le bonheur, tout le malheur »

Musicalement, cela signifie que si Jenufa et Laca peuvent se rejoindre si brusquement, c'est que l'espérance d'un même amour les animait dès le début sans qu'ils en soient alors conscients ; ils en prennent conscience à travers la souffrance. L'amour qui unira cet homme à cette femme s'ordonne donc en quelque sorte à des sentiments qui le dépassent : chez Laca, le besoin de tendresse de l'enfant abandonné, chez Jenufa le besoin de pardon de l'être humain coupable.

Encore une fois, de tels sentiments, ainsi décrits, peuvent avoir l'air bien excessifs ou grandiloquents. C'est la force de Janáček de les dire sans phrases, puisque la musique y pourvoit. J'ai commencé par vous conter une anecdote sur les soupirs d'agonie de la fille du compositeur. Il faut ajouter que Janáček écrivit la plus grande partie de son opéra pendant l'agonie d'Olga, et que celle-ci, à ce qu'on raconte, lui inspira à la fois le personnage de Jenufa elle-même et celui de l'enfant voué à ne pas vivre.

Olga, donc, était secrètement au cœur du drame de *Jenufa*. Nous pouvons être convaincus, désormais, que ce père à l'affût devant le lit de mort de sa fille, n'est pas précisément un monstre. Pour écrire ce chef-d'œuvre qu'est *Jenufa*, Janáček n'a rien pris à sa fille qu'il ne lui ait rendu au centuple. J'oubliais de préciser qu'il lui a dédié son opéra.