1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

63 | 2011

Varia

Exposition Lénine, Staline et la musique.

Exposition de la Cité de la musique (12 octobre 2010-16 janvier 2011)

Valérie Pozner et Gábor T. Rittersporn

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4331>

DOI : 10.4000/1895.4331

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 120-124

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner et Gábor T. Rittersporn, « Exposition Lénine, Staline et la musique. », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 15 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4331> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4331>

Chroniques

Exposition

Lénine, Staline et la musique. Exposition de la Cité de la musique

(12 octobre 2010-16 janvier 2011)

CONSACRER UNE EXPOSITION À LA MUSIQUE relève d'un pari difficile : que donner en effet à voir et à comprendre du contexte artistique, politique et social dans lequel furent créées les œuvres dont des extraits sont donnés à entendre dans des casques ? Quels rapports établir entre une chanson populaire et un tableau signé d'un peintre de renom ? Quel parcours construire ? Comment, surtout, permettre au profane qui ne maîtrise généralement pas l'histoire du pays au-delà de quelques clichés, et encore moins l'histoire de sa musique en dehors de quelques noms de compositeurs, d'entrer dans un univers foisonnant sans se perdre dans un dédale, en évitant au maximum des interprétations totalement erronées. Il y a donc un réel défi à vouloir retracer un panorama suffisamment vaste de la musique russe et soviétique depuis la révolution d'Octobre 1917 (quelques extraits datent même de 1914) jusqu'à la mort de Staline en 1953. La quantité d'extraits donnés à entendre et d'œuvres à voir (peintures, esquisses de costumes, maquettes de décors, affiches, partitions, photographies, instruments de musique, mais aussi extraits de films de fiction et d'actualités filmées) offre au moins quatre à cinq bonnes heures d'écoute et de vision au visiteur curieux, qui trouve là une rareté et une diversité remarquables dans les choix opérés dans les collections de Moscou (Galerie Tretiakov, Musée Glinka, Musée historique, Musée du théâtre et de la musique Bakhrouchine) et de Saint-Petersbourg (Musée russe, Musée théâtral, Musée

de la ville, Bibliothèque dite « publique »...). Le nombre d'images en mouvement présentées sur des écrans (près de 70 extraits !), et provenant pour l'essentiel des collections de Krasnogorsk (RGAKFD), justifie largement une recension dans ces pages. Citons pêle-mêle parmi les archives un concert de Chaliapine en 1918 ; le spectacle de masse *la Prise du palais d'hiver* (1920) ; Prokofiev et l'orchestre sans chef Persimfans en 1927 ; un extrait de *Pacific 231* d'Arthur Honegger (film d'avant-garde réalisé par Mikhail Tsekhanovski, 1931-1932) ; des concerts de komsomols ou d'élèves d'écoles musicales dans les années 1930 ; un extrait de la création de *la Punaise* au théâtre Meyerhold en 1929 ; Lev Termen jouant lui-même du thérémine (ou thermenvox, l'instrument de musique électroacoustique qu'il inventa en 1919 et présenta à Lénine) ; des documents datant de la création à Moscou de *Katerina Izmaïlova* de Dmitri Chostakovitch en 1934 ; le chœur du NKVD chantant en 1941 une chanson des tchékistes et la *Ballade à Staline* d'Isaak Dounaïevski ; le compositeur Reinhold Glière enseignant la notation musicale à des musiciens populaires d'Asie centrale et du Caucase en 1940 ; des musiciens se produisant sur le front devant des soldats en 1942 ; l'ensemble de jazz de Leonid Outiossov ; un concert de Noël donné pour les prisonniers de guerre allemands au camp de Karaganda en 1942 ; des extraits du discours antifasciste prononcé par Chostakovitch en 1944 ; un concert dirigé par Evgueni Mravinski à l'usine Electro-sila à Leningrad en 1949... ou encore des images de la vie musicale : extraits d'interviews de Chostakovitch, mais aussi du très officiel Tikhon Khrennikov, ou encore l'hommage des compositeurs soviétiques à Staline à l'occasion de ses 70 ans, en 1949. Pour la fiction, on trouve bien sûr des extraits des films d'Alexandrov (*Le Cirque* [1936], *Volga-Volga* [1938], *la Voie lumineuse* [1940]), des *Trois Chants*

sur *Lénine* (Dziga Vertov, 1934), de *l'Accordéon* (Igor Savtchenko, 1934) ou des *Cosaques du Kouban* (Ivan Pyriev, 1949), – films que l'on peut qualifier à divers titres de musicaux –, ou créés en collaboration avec de grands compositeurs, comme *Alexandre Nevski* (Sergueï Eisenstein/Prokofiev, 1938) ou *Ivan le Terrible* (*idem*, 1944), ou encore *la Chute de Berlin* (Mikhaïl Tchiaourelidimitri Chostakovitch, 1949). Les archives musicales et les œuvres d'art plastique offrent une variété encore supérieure.

C'est donc peut-être face à ce foisonnement que le commissaire Pascal Huynh a pris le parti d'un découpage chronologique en deux parties : 1917-1929 et 1930-1953 – la première correspondant aux « Utopies », la seconde au « réalisme socialiste » ; peut-être faut-il également attribuer à un souci pédagogique (non dénué sans doute d'arrière-pensée commerciale) le choix de mettre Lénine et Staline en exergue, points de repère ou de fuite... de l'univers musical soviétique de la première moitié du XX^e siècle. Or c'est seulement au prix d'une torsion des faits et des œuvres qu'on peut faire entrer autant d'éléments dans cette présentation schématique. Les deux parties sont en effet construites en totale opposition, ce que souligne la scénographie : l'auditeur/spectateur est invité à circuler dans le labyrinthe ouvert des années de « l'utopie », batifolant entre les œuvres d'avant-garde d'Avraamov ou Mossolov et les premiers chants révolutionnaires, et à découvrir les positions opposées des différents groupes qui structuraient alors la vie musicale. Puis il aborde, à l'étage supérieur, un long couloir noir où se profile au fond le portrait menaçant de Staline, tandis que les œuvres sont présentées dans des replis du couloir-accordéon. Après les années trente – décrites comme celles de l'imposition d'un modèle musical unique – suivies de la traversée de la Grande Guerre patriotique, ce parcours mène,

comme de bien entendu, au goulag, et se clôture par des extraits du *Grand Adieu* (film consacré aux funérailles de Staline de Sergueï Guérassimov, Ilya Kopaline *et alii*, 1953) auquel fait face une grande photographie de Prokofiev, décédé officiellement le même 5 mars.

La première partie, très nourrie et réjouissante, offre beaucoup moins de prise à la critique que la seconde, à condition de ne pas s'apesantir sur le rapport largement artificiel établi entre Lénine et... la musique. Que sait-on en effet de ce que pensait Lénine de la musique ? Pas grand chose, à dire vrai. Les affiches et tableaux le représentant, tels *l'Insurrection* de Kliment Redko (1925) ponctuant le parcours et justifiant le titre de l'exposition, n'avaient d'ailleurs aucun lien avec la musique. On dit que Lénine aurait apprécié *l'Appassionata* de Beethoven. Wagner était à la mode – il aurait écouté *Siegfried*. Mais on ne connaît aucune décision de sa part ayant en quelque manière affecté la vie musicale des premières années du régime soviétique, et la *Symphonie des sirènes* donnée à Bakou en 1922, puis à Moscou l'année suivante par le compositeur Revarsa [nom condensant les mots : le Révolutionnaire Arséni Avraamov] en coordonnant des sirènes d'usines, de navires et d'armes pour célébrer la révolution d'Octobre ne suscita, que l'on sache, aucune réaction du grand homme. L'autre choix contestable tient à la reconduction de la distinction traditionnelle entre musique populaire et musique savante auxquelles sont dédiées des sections séparées, alors que cette opposition fut largement remise en cause par la majorité des compositeurs (et plus généralement des artistes) soviétiques à cette époque.

La seconde partie est en revanche beaucoup plus problématique. On sait que Staline lisait les scénarios, s'immisçait dans le montage des films, le choix des acteurs, qu'il s'intéressa de près à l'architecture. En revanche, disserter sur son lien per-

sonnel à la musique est assez difficile, en dehors de sa préférence pour la chanson géorgienne « Suliko », et sa condamnation de l'opéra de Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mzensk*, en 1936... Il convient, en particulier, d'éviter l'anecdote, controuvée, du 23^e concerto de Mozart interprété par Ioudina, réenregistré dans la nuit pour complaire au dictateur (reprise par Marker dans son film sur Tarkovski et, récemment dans une bande dessinée, *la Mort de Staline* de Nury Fabien et Robin Thierry).

Quant à marteler, comme le font les textes des salles, qu'à partir de l'année 1930 une chape de plomb s'est abattue sur le monde musical soviétique, chaque pas que l'on fait, chaque mesure que l'on écoute en apporte un nouveau contre-exemple. Qualifier d'« idéologie » le réalisme socialiste est plus étonnant encore : même pour ses concepteurs et promoteurs les plus zélés, il s'agissait, tout au plus, d'une « méthode de création », inventée pour la littérature (en 1932, puis proclamée en 1934, et non en 1930), qui eut quelques difficultés à s'étendre à d'autres champs artistiques. Les écrivains étaient censés « montrer la réalité dans son développement révolutionnaire ». Mais comment montrer, dans une sonate, le développement des caractères, la typisation, etc. ? Or, à aucun moment, l'exposition ne fournit une définition de ce que pouvait être le réalisme socialiste en musique. Reprendre ce terme revient à entrer dans une logique soviétique, au lieu de tenter de la déchiffrer, ce qui piège le projet et complique la tâche du visiteur qui reste désarmé devant l'irréductible diversité des styles et des genres.

Essayons de cerner les exigences formulées à l'égard des musiciens soviétiques. Il leur fut demandé de se tourner vers les sources populaires, de composer des œuvres et de développer une pédagogie tournée vers les classes non éduquées – mais après tout, Zoltán Kodály ne fit pas autre

chose. On souhaitait leur voir écrire des chants de masse, mais Hanns Eisler le fit, sans pour autant complaire aux autorités soviétiques, qui promouvaient davantage un romantisme à la Tchaïkovski... que pratiqua, dans l'émigration, un Rakhmaninov. Affirmer que le réalisme socialiste en matière musicale consistait à composer des airs patriotiques, ou en liaison avec l'actualité politique – que dire alors d'Aaron Copland qui en fit de même aux États-Unis ? L'exigence d'intelligibilité illustrative pourrait quant à elle trouver un exemple dans le style d'un Pietro Mascagni, et ainsi de suite. Parler enfin du « retour à l'ordre » des années 1930... Là encore, de Bartók à Stravinski en passant par Schoenberg, le mouvement fut partagé bien au-delà de l'Union soviétique. En laissant hors champ les grandes tendances internationales, l'exposition refuse au visiteur certaines clés de compréhension indispensables tout en éludant, dans le même temps, le contexte historique pour mettre l'accent sur des trajectoires personnelles. Or, pour ne prendre qu'un exemple, la condamnation de l'opéra de Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mzensk*, ne prend tout son sens que dans le contexte du lancement de la campagne dirigée contre les formalistes en 1936. Faire de Chostakovitch ou de Prokofiev des rebelles ou des captifs du régime n'est, dès lors, guère tenable. Condamné pour *Lady Macbeth de Mzensk* en 1936, Chostakovitch reçut ultérieurement cinq prix Staline dont un pour la musique de *Rencontre sur l'Elbe* (G. Alexandrov, 1949), film caractéristique de la guerre froide, consacré aux intrigues de la CIA à Berlin qui, tout comme celle de *la Chute de Berlin* (M. Tchiaourel, 1949), témoigne d'un grand professionnalisme et contient de fort beaux passages. Il serait en revanche fort hasardeux de définir le réalisme socialiste à partir de ces partitions, ou des œuvres qui valurent à Prokofiev pas moins de six prix Staline (un record en la matière).

Reprendre la terminologie soviétique conduit à une confusion entre littérature et musique : les paroles d'une chanson, ou l'intrigue d'un film ne font pas un style musical distinct, et la matière musicale ne se laisse pas réduire à des dialogues ou à un livret. Si Staline était obsédé par le scénario, s'en prenait personnellement aux dialogues, il se moquait généralement des décors, des cadrages ou de la musique des films.

Le réalisme socialiste en musique (tout comme le formalisme d'ailleurs) reste un objet aux contours flous, rédubitoirement indéfinissable, qui n'eut guère de vertu que discursive, comme gourdin que l'on pouvait brandir à l'occasion contre des rivaux ou des administrés. Seuls ses usages variables peuvent à la rigueur être évoqués et investigués. À condition de le faire sans reconduire implicitement ou explicitement des schémas simplificateurs. Prenons ainsi l'histoire du concours pour l'hymne soviétique de 1943-1944. On trouvait dans le parcours de l'exposition les partitions de Khatchatourian et de Chostakovitch, rejetées au profit de la proposition d'Alexandrov. Logique, se dit l'auditeur, confiant dans la validité des cadres explicatifs fournis : on aura préféré le plus rétrograde aux novateurs-ex-avant-gardistes. Il eût pourtant été instructif de donner à entendre, même en réduction pour piano, quelques mesures des deux propositions rejetées, pour montrer ce que celles-ci partageaient de monumental et de majestueux avec l'hymne choisi !

Prenons un autre exemple : celui de *Trois chants sur Lénine* (Dziga Vertov, 1934), dont on pouvait voir un extrait dans le parcours. Des passages du futur opéra *Terres défrichées* d'Ivan Dzerzhinskij y cohabitent paisiblement, comme le Don, avec les mélodies du *Chant funèbre* et du *Chant de jubilation* d'Aleksandr Veprik, tandis que des morceaux de la cantate de Marian Koval' sur Pugachev y côtoient la marche funèbre de Siegfried du *Crépuscule des dieux* qu'on entend *da capo*

al fine lorsque défilent des images d'actualités de l'enterrement de Lénine. Veprik, compositeur fascinant mais peu joué en Russie et à l'étranger, Dzerzhinskij et Koval' sont représentants de styles résolument différents, ils ne sont certainement pas du même ordre de grandeur, mais ils pratiquaient, si l'on veut, la musique soviétique. Et que faire de *Siegfried* ? Vertov n'avait pas de musique authentiquement soviétique à sa disposition pour accompagner dignement les funérailles du fondateur de l'État dans un film socialiste réaliste ? Ou, pour lui, le *Ring* de Wagner était-il aisément assimilable au réalisme socialiste ?

On regrettera également que l'opérette et le music-hall, dans leurs versions soviétiques, aient aussi peu été sollicités – ainsi l'affiche pour un Tea-Jazz ou jazz théâtral (Daïnov, 1937), portant sur le côté l'inscription « bouffe » – ne donnait qu'une vague idée de l'influence des revues à l'américaine ! Ce domaine de la création musicale aurait également permis d'envisager la section juive de manière plus nuancée, ici représentée principalement par le destin de Fleishman (auteur de l'opéra *le Violon de Rothschild*, achevé par Chostakovitch après la mort de son élève durant la défense de Leningrad en 1941), et celui de Mieczyslaw Weinberg (1919-1996), réfugié en URSS à l'invasion de la Pologne, évacué à Tachkent, puis arrêté un temps pour activités sionistes. Cette section est illustrée par des esquisses de Chagall réalisées... en 1919 pour le théâtre juif de Moscou ! Ce rappel – en plein milieu de la partie consacrée aux années 1940 – permet d'évoquer le tragique sort des membres du Comité anti-fasciste juif, dont Solomon Mikhoëls, directeur de ce théâtre, assassiné sur ordre de Staline en 1948. Ce décrochage chronologique porte à confusion, mais contribue à représenter les Juifs dans la musique, le théâtre, la peinture, etc. comme les princi-

pales victimes du régime soviétique. Or cette proposition est hautement contestable. D'une part, l'évocation de la musique juive aurait dû appeler des points de comparaison avec d'autres œuvres et compositeurs « nationaux » ; d'autre part, les compositeurs juifs (aux côtés de Mikhaïl Gnessine, frère des célèbres sœurs Gnessine qui fondèrent la plus fameuse école soviétique de musique, on aurait pu évoquer un Leib/Lev Pulver qui collabora avec succès à la vie théâtrale, et nourrit de thèmes juifs la musique de cinéma) alternèrent des œuvres inspirées par des thèmes juifs avec toute sorte d'autres sources d'inspiration. Outre Weinberg, il eût fallu évoquer quelques compositeurs parmi les plus célèbres par le régime, les plus populaires, et jamais inquiétés pour leur judaïté : Isaac Dounaïevski, auteur d'une quantité remarquable de musique de films (dont la plupart des films d'Alexandrov ou des *Cosaques du Kouban* de Pyriev en 1949), et de dizaines d'opérettes, mais également du chant des tchékistes, ou encore les frères Pokrass, ou Leonid Outiossov (de son vrai nom Leiser Vaisbein), organisateur du fameux Tea-Jazz qui, avec Alexandre Tsfasman, oublié dans le parcours, partagea la gloire d'avoir fondé le jazz soviétique. On aurait aussi pu présenter Eddie Rosner, lui aussi un des plus grands jazzmen soviétiques, réfugié de Pologne, qui joua devant Staline, occupa longtemps une suite luxueuse à l'hôtel Biełorus' de Minsk, avant de connaître à la fin de l'ère stalinienne quelques années de goulag... où il créa un orchestre de jazz avec d'au-

tres prisonniers. Un autre compositeur juif aurait également pu être évoqué dans ce panorama : il s'agit de Matveï Blanter, rival de Dounaïevski qui dénonçait son style « tzigane », lui aussi auteur d'opérettes et de musiques de films, surtout connu pour ses chansons, dont la célèbre « Katioucha ». Si « Katioucha » est bien donnée à entendre, la judaïté du compositeur n'est cette fois pas requise : et pour cause – ce cas n'entre pas dans la grille de lecture choisie. Pas plus Blanter (prix Staline en 1946) que Dounaïevski (deux prix Staline pour des musiques de films) ne se vouèrent à une quelconque musique juive, et furent même durant la guerre d'ardents compositeurs de musique patriotique russe, mais ils y puisèrent à l'occasion des thèmes qu'ils adaptèrent chacun à sa manière, contribuant ainsi à façonner le panorama extrêmement divers de la musique soviétique à la période stalinienne. Tout comme y trouva sa place un chanteur de romances écandentes tel qu'Alexandre Vertinski qui, rentré d'émigration en 1943, reçut lui aussi un prix Staline en 1951...

La variété et le nombre d'œuvres proposées rendent d'autant plus regrettable la tentative de les faire entrer dans le lit de Procuste d'une thèse invalidée par tout ce que nous savons aujourd'hui sur la société soviétique entre la révolution et la mort de Staline. L'exposition permet donc d'apprendre des choses, mais hélas ! pas de les comprendre.

Valérie Pozner, Gábor T. Rittersporn