

LOUBET

UV3

Anais

violoncelle

CRR de Paris

Lycée Georges Brassens

Terminale

**La musique sous le régime soviétique, de l'avant-garde au  
réalisme socialiste**

Année 2020-2021

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier chaleureusement Chrystel Marchand qui a su soutenir et accompagner mon travail malgré les conditions compliquées de cette année 2020-2021. Mes remerciements s'adressent aussi à ma famille qui m'a aiguillée dans mes recherches.

## SOMMAIRE

1.	LES ANNÉES 20, ENTHOUSIASME RÉVOLUTIONNAIRE .....	3
1.1	De nouvelles institutions .....	4
1.2	Expérimentations et développement de l'avant-garde .....	6
1.3	Rejet obstiné de l'héritage du passé .....	8
2.	LES ANNÉES 30, DURCISSEMENT.....	9
2.1	Une nouvelle doctrine : le réalisme-socialisme.....	10
2.2	Politique anti-formaliste .....	12
2.3	Un contrôle fondé sur la terreur .....	13
3.	LES ANNÉES 40, GUERRE ET APRÈS-GUERRE.....	14
3.1	Le statut du musicien change .....	15
3.2	Apogée de la propagande soviétique.....	16
3.3	Après-guerre, nouveau durcissement .....	17
	CONCLUSION .....	19
	Bibliographie .....	21
	Webgraphie .....	21
	Table des illustrations.....	21

## INTRODUCTION

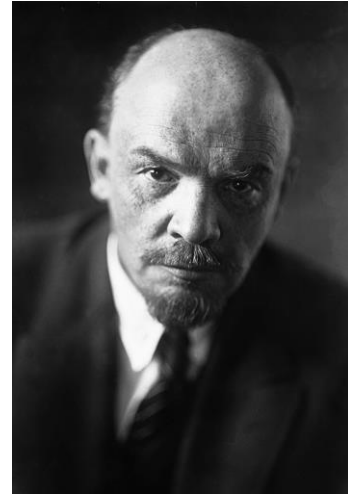
Pour Freud, l'art est l'expression de l'inconscient. Ainsi, l'artiste crée avec sa sensibilité et par nécessité. Nietzsche parle même d'un "état d'ivresse" dans le processus de création. Ainsi, l'art relèverait de la singularité de chaque artiste et existerait indépendamment de toute rationalité. Mais cette conception de l'art est très récente. L'art a longtemps été le modèle du beau et avait pour seule fonction de plaire. L'artiste était alors davantage un artisan en tant qu'il reproduisait un modèle de beau établi. Au XX<sup>ème</sup> siècle, la place de l'inconscient dans la création artistique est reconnue. On ose alors se détacher des codes et des formes classiques. Mais cette effervescence de liberté n'est pas vue d'un bon œil partout. La liberté, voilà le problème. En URSS d'abord, puis en Italie, et en Allemagne, des régimes totalitaires voient le jour. Dans ce contexte de restriction des libertés, les artistes sont forcés de suivre le modèle sociétal établi. Peut-on encore parler d'art alors, si on interdit au créateur d'exprimer sa singularité ? Ce sont ces questions qui m'ont amenée à travailler sur la musique sous les régimes totalitaires. Mon intérêt pour l'histoire et la géopolitique ont également joué un rôle dans mon choix. Enfin, je me suis penchée sur l'histoire du régime soviétique parce qu'il m'est peu familier, curieuse d'en apprendre davantage sur son histoire.

Nous verrons à travers cette étude, quelle influence peut avoir un régime totalitaire sur la culture. En effet, les régimes totalitaires ont la particularité (ce qui n'est pas nécessairement le cas d'un régime autoritaire) de vouloir fonder un Homme nouveau qui corresponde parfaitement au modèle de société souhaité. Ainsi Mussolini en Italie, veut forger un Homme viril et fort, sur le modèle antique. Hitler défend une race supérieure qui doit être prête à défendre son « espace vital ». Enfin, le régime soviétique forme un ouvrier, un travailleur qui doit défendre des valeurs de paix, d'égalité et de solidarité. De la même manière qu'on crée des institutions pour forger ces hommes, on crée des institutions pour forger des arts nouveaux. Mais là où le musicien a une position intéressante, c'est qu'il peut utiliser l'ambiguïté qu'induit la musique. Contrairement au peintre ou à l'écrivain, le musicien a la chance de pouvoir tout exprimer sans rien dire.

Je suivrai un plan chronologique en trois parties. Nous verrons dans un premier temps comment l'activité musicale s'articule au début des années 1920, puis nous étudierons les réformes qu'apporte Staline dans les années 1930. Enfin, nous étudierons les conséquences provoquées par l'arrivée de la guerre en 1941.

## **1. LES ANNÉES 20, ENTHOUSIASME RÉVOLUTIONNAIRE**

A l'aube des révolutions, l'Empire russe du tsar Nicolas II s'ouvre aux courants modernes européens. La vie artistique est prospère et de jeunes compositeurs talentueux émergent. La deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle est marquée par de grands noms : Nikolaï Rimski-Korsakov et le groupe des cinq, Rachmaninov, Scriabine ou encore Stravinski, qui séduisent toute l'Europe. C'est l'époque de l'enthousiasme. En 1914, une guerre mondiale sanglante surgit. La situation socio-économique de l'Empire est désastreuse pendant le conflit. En 1917, le peuple s'insurge et ouvre la voie au coup d'état bolchevique : c'est la révolution. Après plusieurs mois d'instabilité politique, Lénine prend la tête du pouvoir le 6 novembre 1917. Après l'enthousiasme de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et l'abatement de la guerre, cette révolution prend un goût de liberté. On vient de donner naissance au tout premier régime communiste de l'Histoire, fermant le chapitre conséquent des trois siècles de tsarisme. Nous verrons que l'engouement révolutionnaire, allié à l'ouverture à la modernité, va marquer la musique au cours des années 1920.



Lénine

## **1.1 De nouvelles institutions**

### 1.1.1 Création de Narkompros

Dans la nouvelle République Russe, on aspire à une société égalitaire. Pour se faire, toutes les institutions sont réformées dans le but de donner un accès indifférencié de tout pour tous. Le 8 novembre 1917, deux jours après l'accession de Lénine au pouvoir, le commissariat du peuple à l'instruction publique, ou Narkompros, est créé. L'instruction du peuple est un principe fondamental du communisme. Ce commissariat est donc destiné à mettre en œuvre une éducation populaire moderne qui étende le savoir aux masses laborieuses. Par l'accès à la culture, le peuple doit pouvoir s'élever. Les conservatoires sont alors nationalisés. On met en place des chorales d'ouvriers et on encourage la participation du peuple aux spectacles. La diffusion radiophonique se développe également pour optimiser l'accès à la musique.

### 1.1.2 Un contrôle tolérant

A la tête du Narkompros est nommé Anatoli Lounatcharski : philosophe, dramaturge, et critique musical engagé. Cultivant un goût pour l'art moderne, il favorise l'émergence de nouveaux courants, et permet le développement de l'avant-garde jusqu'à son départ en 1929. Dans ce projet, il n'est pas sincèrement encouragé par Lénine qui voit d'un mauvais œil cet engouement moderniste. Pourtant, l'esprit ouvert et tolérant du commissaire du peuple à l'Instruction publique gagne, dans un élan général d'enthousiasme révolutionnaire. Lounatcharski s'entoure d'hommes, qui comme lui, soutiennent la modernité artistique et y participent. A la tête du département chargé du théâtre est nommé Vsevolod Meyerhold, metteur en scène tantôt symboliste, tantôt constructiviste, qui a "donné les racines du théâtre du futur" selon l'acteur Evgueni Vakhtangov. Le peintre post-futuriste David Sterenberg siège au département chargé des arts plastiques. Enfin, le département MUZO chargé de la musique est confié à Arthur Lourié, compositeur enclin au mouvement futuriste. Avec une telle administration, on voit naître un réel dynamisme culturel qui encourage l'expérimentation. Dans cette période de libération artistique, les institutions de contrôle communistes représentent une menace contournable, les musiciens trouvant toujours un moyen d'exister à travers la propagande communiste.

### 1.1.3 Indépendance des musiciens : les associations d'artistes

Rapidement, les musiciens se regroupent en associations à travers lesquelles ils défendent leur orientation idéologique. Le Proletkult, très actif au début des années 1920, défend une culture prolétarienne débarrassée de l'ancienne culture bourgeoise. En 1918, Alexandre Kastalski (1856-1926) qui avait dirigé l'enseignement musical religieux pendant trente ans, se joint au Proletkult. L'organisation regroupe quatre cent mille membres en 1920, et acquiert bientôt une certaine puissance sur le plan politique. Un syndicat des travailleurs artistiques, le Vserabis, est également créé. Face à cette mobilisation de l'opposition, le Narkompros est mis en difficulté. Mais le Proletkult est loin d'être la seule organisation indépendante d'artistes. En 1922, l'association des artistes russes révolutionnaires (AARR) est créée, suivie de près par l'Association pour la musique contemporaine (AMC). En 1923, l'adversaire de l'AMC, l'association russe



Anatoli Lounatcharski, 1925



Persimfans, 1937

des musiciens prolétariens (ARMP) est créée. Ainsi, dans cette atmosphère révolutionnaire, les utopies se multiplient et installent un climat de turbulence.

## 1.2 Expérimentations et développement de l'avant-garde

### 1.2.1 Collectivisme musical

Bien que l'administration naissante soit enthousiaste vis-à-vis d'une ouverture culturelle, on tend en ce début des années 20, à appliquer à l'art la doctrine prolétarienne. Le musicien soviétique doit avant tout délivrer un message adéquat aux valeurs de la République Russe. Ainsi, on assiste à des pratiques nouvelles en matière de composition, qui appliquent le principe du consensus populaire. Le premier orchestre sans chef voit le jour à Moscou en 1922, sous l'appellation de Persimfans. Il réunit des musiciens qui discutent ensemble de l'interprétation qu'ils souhaitent donner aux morceaux qu'ils interprètent. De tels orchestres voient le jour à Petrograd, Kiev et même à l'étranger, à Leipzig et New-York. Les musiciens soviétiques tentent également la composition collective, qui rend perplexes plus d'un compositeur, dont Miaskovski et Prokofiev, peu conquis par le résultat. La composition collective représente même au conservatoire de Moscou, une formation à part entière : Le PROKOLL, ou groupe de production collective des étudiants compositeurs. Les tentatives sont nombreuses : Chostakovitch, Mossolov, Anatoli Alexandrov et Leonide Polovinkine s'essayaient ensemble à l'exercice avec la création d'un ballet en quatre actes *Quatre fois Moscou*, qui est rejeté par le comité du Bolchoï.

### 1.2.2 Expérimentation et avant-garde

Encouragés par Anatoli Lounatcharski, les musiciens avant-gardistes se montrent très audacieux, tout en intégrant dans leurs créations la preuve d'un engagement révolutionnaire. En 1922, Arseni Avraamov compose la *Symphonie des Sirènes*. La pièce fait intervenir des sons de locomotives, de bateaux, de fabriques, de camions, d'hydravions, elle rassemble deux batteries d'infanterie et sept régiments d'infanterie. Aux commandes de la "magistrale", une machine composée de cinquante sifflets de locomotive, Avraamov dirige la représentation. L'orchestre ainsi formé interprète notamment l'*Internationale* et *La Marseillaise*. Cette pièce, qui est un spectacle gigantesque en plein air, met parfaitement en scène le prolétariat et la grandeur soviétique. En 1927, Alexandre Mossolov compose *Les Fonderies d'acier*, où il cherche à imiter les bruits d'une usine en activité. Ainsi, le domaine de l'expérimentation utilise volontiers le thème de l'usine et de l'ouvrier, associés à l'idée de progrès, tant technologique que scientifique.

### 1.2.3 Dynamisme culturel

La nouvelle organisation culturelle aura eu cet avantage de permettre une activité artistique riche. L'Association russe des Musiciens Prolétaires (AMP) créée en 1923, publie sa propre revue *Musique Contemporaine*. Elle organise des festivals, et s'allie même à d'autres associations, la SIMC par exemple, Société Internationale pour la Musique Contemporaine, pour organiser des événements. On peut entendre Prokofiev, Miaskovski ou encore Mossolov produire leurs œuvres lors de ces représentations. L'Etat soutient aussi activement la vie culturelle, lorsque le département MUZO dirigé par Arthur Loulié, organise un concert par jour à Petrograd à l'automne 1918. Les représentations se font alors partout : dans la rue, dans des fabriques, dans des écoles, dans un objectif d'accès généralisé à l'art. Un nouveau genre, les "actions", naît même à cette période. Ces représentations scéniques créées spécifiquement pour la rue, étaient des spectacles de circonstance, souvent aux auteurs anonymes.



**Arseni Avraamov, dirigeant la symphonie des Sirènes, Moscou 1923**



### 1.3 Rejet obstiné de l'héritage du passé

#### 1.3.1 De l'enthousiasme révolutionnaire...

La révolution, nous l'avons vu, s'est imposée comme une renaissance générale. Le bolchevisme, héros libérateur d'un système ancestral, suscite l'admiration voire même le fanatisme. On prévoit de tout réformer, même le plus petit symbole du passé, parce qu'il est du devoir du révolutionnaire de construire un nouveau monde. Cet enthousiasme se traduit par la démocratisation de la musique. Les mouvements avant-gardistes, qui affirment un rejet du passé, rassemblent ainsi les compositeurs. Sans affirmer nécessairement un message idéologique, ils s'accordent sur la diffusion globalisée de la musique, ce qui fait d'eux des musiciens éminemment communistes. Pour les plus audacieux, il est question de donner des bases nouvelles à la musique. Arseni Avraamov, Serge Dianine ou encore Evgueni Sholpo proposent par exemple d'analyser de manière scientifique tous les phénomènes liés à la musique, au sein de la Société Léonard de Vinci. Sholpo explique :

« Il s'agissait de révolutionner la théorie musicale et la technique artisanale, l'une et l'autre étant désormais caduques au XXe siècle. » (cité par Paul Lazarini, 2011, p.19)

Nikolaï Roslavetz, surnommé le "Schoenberg russe", invente le "synthétaccord", duquel découle l'aspect mélodique et harmonique de l'œuvre, à la manière d'une série dodécaphonique. Georgi Rimski-korsakov fonde sa société pour la musique à quart de ton, alors qu'Arzeni Avraamov développe une théorie de musique ultra chromatique. Un grand nombre d'instruments bruiteurs sont mis au point : Sholpo crée le variophone, synthétiseur à fonctionnement électro-optique. Cette effervescence futuriste est propre à cette période post-révolutionnaire et prend parfois le parti de la censure des modèles classiques. Des débats autour de la conservation de la musique pré-révolutionnaire apparaissent et tournent bientôt à la négation obstinée de tout ce qui n'est pas le fruit de la révolution bolchevique.

#### 1.3.2 ...au terrorisme intellectuel

Parmi les fervents défenseurs d'un art purement prolétaire, se trouve le Proletkult. L'organisation ne tolère pas que l'on puisse laisser exister un art empli des influences du capitalisme, ennemi absolu du régime soviétique. En effet, au début des années 20, on retrouve peu d'opéras, de concertos ou de symphonies, ces genres étant devenus douteux.

Arseni Avraamov propose même à Anatoli Lounatcharski de brûler tous les pianos, instruments qui, selon lui, sont typiques de la bourgeoisie occidentale. On assiste à une radicalisation de la pensée, que les musiciens n'hésitent pas à divulguer à travers leurs associations.

“Faire sauter, détruire, effacer de la surface de la terre, les vieilles formes de l'art, n'est-ce pas le rêve de l'artiste prolétarien, de l'Homme nouveau” (Pounine, cité par Frans C. Lemaire, 1994, p.47)

Ces incitations à la haine et la violence ne s'accordent pas avec la politique du commissaire à l'instruction publique et déplaisent tout autant à Lénine, qui s'empare du problème.

### 1.3.3 ...Condamné par Lénine

Lénine a toujours montré son scepticisme face à la musique d'avant-garde “je ne les comprends pas”. En effet, les goûts musicaux du chef du parti bolchevique dénotent avec les mouvements artistiques en vogue., leur préférant Beethoven ou Tchaïkovski. Pour autant, il laisse Lounatcharski mener sa politique à la tête du commissariat des affaires culturelles. Mais le rejet obstiné de l'héritage du passé ne lui convient pas “la culture prolétarienne doit être le développement naturel de toutes les couches de connaissance que l'humanité a accumulées.” (cité par Lemaire, 1994, p.49) Il encourage à utiliser “toute la culture que le capitalisme a laissé pour construire le socialisme”. (cité par Lemaire, 1994, p.49) Lounatcharski rejoint ses propos et revendique une expression décomplexée de musiciens, avec comme consigne élémentaire, le partage de la culture aux masses. Il déclare que c'est bien “l'immense valeur créée par l'ancienne culture que nous voulons rendre accessible [...] à l'ensemble de la population laborieuse.” (cité par Frans C. Lemaire, 1994, p.49 )



Staline

## 2. LES ANNÉES 30, DURCISSEMENT

A la mort de Lénine, en 1922, Staline s'impose à la tête du régime et entreprend une profonde réforme de la politique de Lénine. A la fin des années 20, la République Russe

devenue URSS, est un régime de terreur dans lequel on a perdu l'espoir des débuts de la révolution.

## **2.1 Une nouvelle doctrine : le réalisme-socialisme**

En 1927, alors qu'on fête le dixième anniversaire de la Révolution d'Octobre, Staline entreprend une transformation sociale et économique impitoyable avec son premier Plan Quinquennal. Dans ce projet, l'art s'impose comme outil de propagande, un parfait instrument de mobilisation des masses. Il profite alors d'une fragilisation du milieu musical pour proposer une nouvelle organisation institutionnelle. En effet, l'attitude libérale du commissaire du peuple à l'Éducation, Lounatcharski, avait laissé les musiciens se déchirer sans pitié. La multiplicité et la radicalité des associations d'artistes avaient alors propagé un climat de haine et de délation. Le 23 avril 1932, lors d'une réunion du Comité Central, on décide la restructuration des organisations littéraires et artistiques. Toutes les organisations existantes, sans exception, sont alors dissoutes, bouleversant le paysage culturel soviétique.

### 2.1.1 Une forme "réaliste"

C'est en cette année 1932 que le concept de réalisme-socialisme est imaginé. Les associations ont laissé place aux Unions, une pour chaque branche artistique. D'abord perçues comme une manière de mettre de l'ordre dans le chaos idéologique, elles s'imposent rapidement comme de vastes organisations contrôlant tout. C'est à Ivan Gronski, le président effectif de l'Union des écrivains, que revient l'origine de l'expression du réalisme-socialisme. En 1934, le Premier Congrès des écrivains fixe la base doctrinale valable pour tous les artistes. Andreï Jdanov, qui est alors membre du Comité central, parle d'« une culture nationale par sa forme et socialiste par son contenu (...) ». Alors de quel réalisme parle-t-on ici ? Il devrait désigner la réalité "dans sa dynamique révolutionnaire", selon les termes de Jdanov. Autrement dit, l'artiste doit être tout sauf réaliste. Cet irréalisme utopique devait selon Jdanov, par un travail planifié et conscient, permettre d'atteindre le projet d'idéal soviétique.

### 2.1.2 Nouvelle esthétique doctrinale

Ce réalisme révolutionnaire s'accompagne d'une idée épurée de la forme. En effet, Staline apprécie la grande musique russe, en particuliers Glinka, Tchaïkovski, ou Rimski-

Korsakov. On assiste donc à un retour des formes du XIX<sup>ème</sup> siècle, les genres dit « bourgeois », qui facilitent la compréhension de la musique pour les masses laborieuses. A travers des genres connus de l'oreille collective, on doit maintenant clamer explicitement un message socialiste. Cette vague de magnificence de la thématique socialiste est plutôt bien accueillie par les compositeurs, et on voit rapidement émerger des œuvres telles que la Symphonie *Lénine* de Visarion Chebaline ou la 12<sup>ème</sup> Symphonie *Kolkhoze* de Miaskovski. C'est en juin 1934, lors d'une opération menée par l'Union des compositeurs et les membres du collectif Prokoll, que l'esthétique doctrinale est présentée à la communauté internationale. Dans le cadre d'un festival à Leningrad, où les journalistes étrangers sont conviés, les programmeurs sont forcés de changer à la dernière minute le programme, en y intégrant le maximum d'œuvres représentatives de l'idéologie prolétarienne. Les Occidentaux s'offusquent de la banalité de ce qui leur est proposé : après avoir goûté à Stravinski ou Prokofiev, on doit s'accommoder des nouveaux Borodine, Balakirev, Vassilenko ou Schechter. La critique est manifeste. Le collaborateur du quotidien genevois R. Aloys Mooser parle d'indigence, de médiocrité, de bon artisanat, ou encore de médiocrité. En effet, le prétexte esthétique d'un retour des genres bourgeois cache en réalité la volonté de contrôler le message de l'œuvre, qui doit défendre la cause socialiste clairement.

### 2.1.3 Les limites du réalisme-socialisme

L'application de la doctrine esthétique des écrivains sur tous les domaines des arts montre rapidement ses limites. En effet, les musiciens perçoivent mal comment la musique peut être prolétarienne, elle qui est si implicite et soumise à interprétations. Dans le premier numéro de la revue *Culture Musicale* de Roslavetz, le critique Léonide Sabaneïev écrit :

“La musique est la musique. Cette tautologie veut dire que la n'est pas une idéologie dont elle deviendrait d'une manière ou d'une autre prisonnière. La musique ne peut pas faire partie de l'idéologie pour la raison indéniable qu'elle n'exprime pas d'idée si ce n'est son univers propre d'idée musicale dans sa propre logique musicale.” (cité par Lemaire, 1994, p.64)

En effet, l'art demeure pour le Parti le moyen de paraphraser son discours, grâce au travail des “ingénieurs des âmes”, tels qu'ils les désignent. Là aussi, les artistes n'adhèrent pas à cette

conception de l'art. André Malraux s'inquiète du message délivré lors du Congrès des écrivains soviétique et répond dans un discours :

“Si les écrivains sont les ingénieurs de l'âme, n'oubliez pas que la plus haute fonction d'un ingénieur est d'inventer ; l'Art n'est pas une soumission, c'est une conquête, conquête sur l'inconscient presque toujours, sur la logique très souvent...” (cité par Lemaire, 1994, p.78-79)

## **2.2 Politique anti-formaliste**

### 2.2.1 L'Occident et la modernité

Dans un mouvement contraire à celui du Proletkult des années 20, Staline condamne sans merci la musique avant-gardiste qui représente à ses yeux la modernité occidentale à abattre. En réalité, il utilise ce prétexte idéologique pour limiter l'expression des musiciens. Chostakovitch, Prokofiev, Khatchatourian et Miaskovski incarnent ce problème du formalisme. La dissolution des associations a déjà participé à l'effacement de l'avant-garde du devant de la scène. En 1929, Lounatcharski est muté et quitte son poste de Commissaire à l'instruction publique. Son départ marque définitivement la fin de l'ère avant-gardiste soviétique. Les musiciens qui ne suivent pas le modèle réaliste sont alors accusés de formalisme. Ce terme pointe du doigt tous les musiciens enclins au modernisme, bien que la définition du terme reste très ambiguë, habitude typiquement stalinienne.

Selon la professeure de théorie, N. Brousova, qui l'explique lors d'une réunion de l'Union des compositeurs, les formalistes ont une vision déformée de la réalité. Le formalisme s'imposerait comme une échappatoire pour le compositeur en manque d'inspiration, d'audace ou de courage. Au lieu d'affronter la réalité de la vie, il imiterait l'art bourgeois occidental. Mais elle insiste sur le fait qu'il n'y a pas de fatalisme à cette tendance. De nombreux compositeurs ont su revenir dans le droit chemin, Chostakovitch étant l'exemple par excellence. « il faut qu'il sache que le parti l'assiste de sa sollicitude exigeante, mais amicale. » déclare-t-elle en s'adressant aux compositeurs qui manqueraient de force créatrice. Le Parti est présenté comme un appui qui agit dans l'intérêt de l'artiste, pour sa plénitude et sa santé. Cette illusion d'aide et de sollicitude est caractéristique du régime soviétique, là où le régime nazi n'affiche aucune flexibilité et anéantit sans autre forme de procès.

### 2.2.2 Chostakovitch, et *Lady Macbeth du district de Menzsk*

A partir d'octobre 1930, Chostakovitch travaille sur un projet de trilogie consacrée au sort de la femme russe. Le premier volet raconte l'histoire de Katerina Ismaïlova, dans la Russie de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. La jeune femme, opprimée par l'environnement vieillissant du monde rural, aspire à plus de liberté. Le livret semble répondre aux exigences du régime : Katerina représentant le peuple révolutionnaire, qui se libère de ses tyrans, le capitalisme. L'opéra connaît un grand succès auprès du public et un très bon accueil de la critique, jusqu'au 28 janvier 1936, où tout bascule. Ce soir-là, Staline assiste à l'opéra et décide de quitter les lieux avant la fin de la représentation.



Chostakovitch, 1925

La sonorité grotesque de l'opéra, revendiquée par Chostakovitch, déplaît au « guide » qui condamne l'œuvre, c'est le début de la campagne anti-formaliste. Le compositeur qualifie lui-même son opéra de « tragédie-satire » dans laquelle il joue avec des sons vulgaires ou des situations parodiques. Il utilise chromatismes et atonalismes, couleurs orchestrales contrastées et s'inspire même du jazz. Ainsi, Staline installe un climat de terreur en renversant une étoile montante de la musique soviétique qui fait pourtant l'unanimité de l'opinion publique. Les artistes comprennent ici qu'il leur faut redoubler de vigilance pour contenter les attentes du guide.

## 2.3 Un contrôle fondé sur la terreur

### 2.3.1 Les prix Staline

En 1930, l'institution des Goulags (Direction des camps de redressement par le travail) permet à Staline de se débarrasser de tous ses adversaires. Une nouvelle ère s'instaure, celle de la répression. En 1935 est instauré la doctrine du stakhanovisme, qui réclame des travailleurs un dévouement et un rendement irréprochables. En 1939, les prix Staline sont créés à l'occasion des soixante ans du «guide», dans une même dynamique contrôle. Ces prix sont destinés à récompenser la bonne application de la doctrine du réalisme socialiste. Ils sont générateurs de nouvelles rivalités entre musiciens et assurent une plus grande maîtrise encore sur la vie culturelle. Ici encore, Staline ne manque pas de conserver ambiguïtés et contradictions. Le *Quintette pour piano* en sol mineur de Chostakovitch, qui pourrait

facilement être considéré comme une pièce formaliste, par ses références beethoveniennes, est pourtant récompensé par le prestigieux prix Staline.

### 2.3.2 Ne pas trop en faire

L'ambiguïté de la doctrine réaliste trompe : En 1935, Prokofiev compose la Cantate pour le 20ème anniversaire d'Octobre, bien décidé à se mettre au service du réalisme-socialiste. A la gloire du parti, il met en œuvre une pièce magistrale, qui réunit quelque cinq cent exécutants dont un orchestre symphonique, un orchestre d'accordéons et deux chœurs mixtes ! Il utilise comme support des textes fondateurs de l'idéologie soviétique dont le *Manifeste du Parti Communiste* et la *Thèse sur Feuerbach* de Marx. Malgré son gigantisme et son contenu plus que tout en phase avec l'idéologie, la cantate est refusée par la censure et n'est créée qu'après la mort de Prokofiev, en 1966. Officiellement, il est déclaré que le compositeur n'a pas le droit de s'approprier des textes considérés comme sacrés, qu'ils seraient impropres à être chantés, et de surplus sur cette musique, décrite comme « incompréhensible » par le président du Comité des affaires artistiques, Platon Kerjentsev. Le risque pour les artistes est donc d'en faire trop ! Leur position est décidément inconfortable, ce qui les pousse à rester silencieux. Prokofiev, pour sa part, se montre plus prudent par la suite, précautions qu'il vallait mieux prendre au temps des grandes purges staliniennes.

### 2.3.3 De nombreux musiciens restent dans le silence

Face à des directives ambiguës quant à l'attitude à suivre, l'artiste soviétique s'autocensure. En effet, il ne peut jamais se reposer sur un éloge du régime, puisqu'il peut dès le lendemain se retrouver condamné. Chostakovitch en est l'exemple parfait. Le réalisme-socialiste a servi de grande illusion d'une unification pour cacher la censure soviétique et combattre le formalisme.

## **3. LES ANNÉES 40, GUERRE ET APRÈS-GUERRE**

En 1939, la France et le Royaume-Uni déclarent la guerre à l'Allemagne. Hitler convoite alors les terres Ouest de l'URSS. Un pacte de non-agression est décidé entre les deux régimes, qui prévoit les zones d'influence soviétique et d'influence allemande. Or dès 1940, Hitler prépare déjà une offensive contre l'URSS, à laquelle il a en fait toujours pensé.

### 3.1 Le statut du musicien change

#### 3.1.1 L'Allemagne attaque par surprise

Le 22 juin 1941, l'Allemagne envahit l'URSS, à peine deux ans après le pacte de non-agression convenu entre Hitler et Staline. Ce dernier n'avait pas voulu voir la menace grandissante malgré les avertissements. La veille de l'attaque, il répétait encore à ses généraux "vous paniquez pour rien". Mais les allemands, forts de leur technique de la Blitzkrieg, avancent très vite, et en quelques jours Minsk est envahie. Il faut réagir à tout prix, et mobiliser la population. Non seulement, il n'est plus question de mener une politique intérieure répressive mais il faut arriver au contraire à unifier le peuple soviétique autour de la cause patriotique.

#### 3.1.2 L'enthousiasme artistique motive les troupes

La musique prend une tout autre ampleur. Désormais plus qu'encouragée, elle est considérée comme une activité essentielle pour le moral des troupes. Chostakovitch écrit pas moins de cent transcriptions d'œuvres diverses destinées à être jouées pour les troupes parmi lesquelles des pièces de musique légère de Dounaïevski, une *chanson à boire* de Beethoven, ou encore la *Habanera* de *Carmen*. Dès le mois de juillet 1941, un comité de guerre est établi à l'Union des compositeurs et une véritable organisation de production de concerts et d'œuvres nouvelles est mise en place. Une commission pour la "musique de défense" est même tenue. Certaines chansons, telles que *Plaine, ma plaine* de Lev Knipper ou *Guerre sacrée* d'Alexandre Alexandrov, sont cantonnées par le chœur de l'Armée Rouge et restent célèbres. Cette mise en avant d'une musique "populaire" n'empêche pas une production importante de musique "sérieuse".

#### 3.1.3 Période prolifique

Les actions de la commission "musique de défense" auraient réuni quarante-cinq-mille artistes durant la guerre. Les musiciens, souvent évacués de leurs lieux d'exercices, ont su s'inspirer d'un nouvel environnement. Lorsque le conservatoire de Moscou est évacué, Miaskovski, Prokoviev, Chaporine et beaucoup d'autres se retrouvent dans le nord du Caucase. Ils découvrent là-bas le folklore de la région du Kabarda\_Balkar qui leur était inconnue. Miaskovski s'en inspire dans sa 23ème symphonie, qu'il nomme *Symphonie kabardinique*. Prokoviev, lui, utilise l'aspect abrupt du style folklorique dans son 2ème quatuor. En cette



période de guerre, les prix Staline sont suspendus et la cause réaliste est remplacée par le thème de la guerre, qui est plus accessible. Les musiciens sont libres d'aborder des sujets plus vastes et s'inquiètent moins du contrôle doctrinal.

### **3.2 Apogée de la propagande soviétique**

#### 3.2.1 Chostakovitch à Leningrad

Leningrad est assiégée le 8 septembre 1941, et ne sera libérée qu'en 1944. Jdanov s'occupe de la politique de la ville pendant cette période. Il réduit considérablement les portions alimentaires, pour subsister le plus longtemps mais les famines font rage, accompagnées de grands froids sans pareil lors des hivers qui multiplient le nombre de morts. Malgré cette situation précaire, Jdanov s'assure du maintien minimal d'une vie musicale en se préoccupant de la ration alimentaire correcte des artistes, et en organisant des représentations. Pas moins de deux-cent œuvres sont créées à Leningrad dans ces conditions de siège. Chostakovitch se montre particulièrement engagé dans la défense de sa ville, il participe à la construction des barricades et insiste pour être intégré à l'armée rouge. Il occupe finalement un poste de pompier pendant quelques mois. Révélant son aspiration patriotique, le compositeur est utilisé comme figure du héros soviétique et ravive la propagande, à un moment où le peuple a besoin d'être rassuré. Si soucieux de préserver ce nouveau personnage précieux, Staline évacue de force Chostakovitch à Kouibychev, alors même qu'il compose sa 7ème symphonie, créée le 5 mars 1942.

#### 3.2.2 7ème symphonie, apologie de l'héroïsme soviétique

La 7ème Symphonie de Chostakovitch, qui arrive à un moment où ce dernier est incontestablement un héros patriotique, est saluée par le régime. Elle reçoit le prestigieux premier prix Staline, saluée dans tous les médias et, particularité pour une œuvre prolétaire, est adorée par la communauté internationale. Elle plaît par son aspect programmatique (premier mouvement : La Guerre ; quatrième mouvement : Souvenir) La légende de sa création, avec l'image d'un homme composant sous les bombes, participe à son succès. Exceptionnellement, et non sans difficulté, une exécution de la symphonie à Leningrad est organisée, alors que la ville est encore assiégée. Un avion militaire force le blocus pour apporter les partitions dans l'enceinte de la ville. Après quelques répétitions avec une formation instrumentale plus qu'approximative, on joue la 7ème symphonie le 9 août 1942.

Toutefois, plusieurs sources confirment que la symphonie aurait été composée avant la guerre et que Chostakovitch ne critiquait pas seulement les fascismes mais les totalitarismes incluant évidemment le régime stalinien, ironique à l'image du parcours de Chostakovitch.

### 3.2.3 Un Héros soviétique malgré lui

Chostakovitch n'a jamais été un compositeur socialiste exemplaire. Toute sa vie, il oscille entre une façade officielle et son besoin d'expression artistique pure. Profitant d'un franc succès populaire et international, il bénéficie d'une certaine assurance-vie, bien que ses œuvres aient été, plus d'une fois, condamnées. Sous la menace, il a su mettre ses talents au service du Parti, souvent en traînant du pied. Cependant, l'arrivée de l'ennemi sur les terres d'URSS réveille en lui un engagement patriotique sincère, qui est volontiers mis en avant par la propagande soviétique. Il continue de revendiquer sa liberté artistique après le succès de sa septième symphonie. Durant l'été 1943, il écrit en seulement un mois une huitième symphonie méditative et introspective qui est très mal accueillie après son héroïque septième symphonie. Quand la guerre prend fin le 2 mai 1945, le compositeur fait part à la presse de son projet de créer une symphonie consacrée à la victoire. On attend avec impatience cette symphonie, la mystique 9ème, de surplus fêtant la victoire, ce devait être le chef d'œuvre du compositeur ! Le 3 novembre 1945, on découvre une symphonie deux fois plus courte que les précédentes, sans chœur, sans texte ni programme, qui sonne comme l'ultime provocation du compositeur. Pourtant, bousculé après la guerre par une oppression encore plus éprouvante, il saura exprimer davantage sa haine et son mépris envers le pouvoir.

“Je ne suis pas opposé à ce qu'on l'appelle Leningrad. Mais il n'y est pas question du siège de Leningrad. Il y est question du Leningrad que Staline a détruit. Et Hitler n'a plus eu qu'à l'achever.” (Chostakovitch, cité dans France musique, 2018)

## 3.3 Après-guerre, nouveau durcissement

### 3.3.1 Jdanovchina

Le 2 mai, Berlin est prise et la guerre prend fin. L'espoir de liberté naît dans les esprits, mais est très rapidement réprimé par Staline, qui s'empresse de



Chostakovitch pendant le siège Leningrad, 1941

redonner le ton. Il nomme alors Jdanov au poste de contrôle de l'idéologie et des activités culturelles. Le personnage, qui a participé à l'éradication des trotskistes dans les années 1930, ne cache pas la nature de sa reprise en main :

“Nous voulons élever nos jeunes non pas dans un esprit je-m'en-fichiste et d'indifférence idéologique mais dans un esprit de vigueur et de force révolutionnaire.” (Lemaire, 1994, p. 126)

La littérature est la première à subir la brutalité de la politique de Jdanov, qui interdit le 14 août 1946 les magazines *L'Etoile* et *Leningrad*, coupables d'avoir publié des textes d'Anna Akhmatova et de Mikhaïl Zochtchenko. Les deux écrivains sont immédiatement expulsés de l'Union des Compositeurs et seront systématiquement persécutés durant de nombreuses années, représentant le mouvement littéraire nostalgique des années 1920 et trop peu soumis aux exigences esthétiques. Les musiciens subissent rapidement cette intransigeance, et notamment lors du 30ème anniversaire de la Révolution d'Octobre, qui est en plus le premier depuis la fin de la guerre. Les propositions de Chostakovitch, de Prokoviev, de Katchatourian et Miaskovski sont toutes mal accueillies. Cela ne semble pas être une coïncidence mais plutôt la censure des compositeurs qui représentent plus que tout l'esthétique formaliste.

“ Le comité central est préoccupé par les compositeurs qui persistent à adhérer à l'école formaliste antipopulaire, école qui trouve sa pleine expression dans les œuvres des camarades Chostakovitch, Prokoviev, Khatchatourian, Chébaline, Popov, Miaskovski et autres.” (Lemaire, 1994, p. 125)

### 3.3.2 Une Union des Compositeurs décidément réaliste

Le 19 avril 1948 se tient le tout premier Congrès de l'Union des Compositeurs, qui organise l'élection d'un nouveau comité directeur, remplaçant le comité d'organisation présidé auparavant par Khatchatourian, qui a alors démissionné. Tikhon Khrennikov, fervent défenseur du réalisme-socialisme, est nommé secrétaire général. Vladimir Zakharov et Marian Koval, les deux principaux assaillants de Chostakovitch, sont nommés secrétaires. Jdanov soutient que ces compositeurs créent un art « anti-populaire ». La critique est mensongère quant à la popularité des œuvres de ces formalistes. *Lady Macbeth*, par exemple, fut particulièrement appréciée par l'opinion publique. Le décret du comité central du PCUS est publié le 10 février 1948 et déclare que le formalisme est « une tendance antinationale, qui conduit à la destruction de la musique ». Ainsi, la propagande et le Comité de l'art sont

chargés de contrer cette orientation dans le but d'améliorer l'état de la musique soviétique, tout cela dans une perspective réaliste. Jdanov et Khrennikov, qui devient alors secrétaire général de l'Union des compositeurs en 1948, dénoncent une musique dissonante et dysharmonique. On va jusqu'à soutenir que l'atonalité et le sérialisme ont des conséquences psychiques sur leurs auditeurs.

### 3.3.3 Humiliation et épuisement

Le mécanisme de condamnation est toujours accompagné d'un acharnement psychologique et d'humiliations. La femme de lettres Anna Akhmatova a vu son fils déporté trois fois sans raison. Dans l'espoir de le voir revenir, elle écrit un cycle "*Gloire et paix*" faisant l'éloge de Staline, en vain. Le plus souvent, les intellectuels étaient forcés d'exprimer leur regret, de reconnaître qu'ils avaient commis une erreur, ou même pire, de remercier le Parti pour sa sollicitude envers eux. Prokoviev vécut difficilement ces méthodes perverses, après la déportation de sa femme Lina en février 1947, qui venait s'ajouter à d'autres tourments. Elu au Comité soviétique pour la paix, Chostakovitch est forcé de lire un texte truffé de d'attaque contre les formalistes et même Stravinsky, à New York devant une foule de journalistes.

## CONCLUSION

Après la mort de Staline en 1953, le système répressif se retrouve délaissé de son "guide", qui, à lui seul, constituait la loi. Quelques mois après sa mort, un article du *Pravda* blâme la standardisation dans l'art, décrétant que "façonner tout l'art sur un seul modèle, c'est oblitérer l'individualité et priver l'artiste de tout expérimentation créatrice." (Lemaire, 1994, p.138) Le journal qui avait approuvé la condamnation de centaines d'artistes pendant plus de vingt ans déclarait maintenant soutenir la liberté créatrice de l'artiste. Comme de nombreux acteurs du régime soviétique, son discours est empli d'incohérences et de contradictions. Sous le régime de Staline, le discours est sans arrêt changeant parce qu'il a pour seul but de limiter l'expression des artistes. Les considérations esthétiques exigées agissent comme une censure et permettent de construire autour de l'art une véritable machine de propagande. Alors que l'on ouvrait les portes au futurisme avec Lénine, Staline vient éteindre l'ambition révolutionnaire par la répression et la terreur. Cependant, les deux régimes maintiennent une exigence idéologique dans la création artistique, qui doit faire l'éloge du régime soviétique. Dans les années 20, les musiciens s'emparent du thème de l'usine et de l'ouvrier pour

explorer de nouveaux horizons sonores. Ici, la contrainte idéologique reste peu handicapante pour la créativité des artistes. Elle devient une donnée décisive dans les années 30, avec une obligation de produire des œuvres absolument impersonnelles qui paraphrasent le discours du régime soviétique. L'arrivée de la menace allemande sur le territoire offre aux artistes une courte trêve : la répression intérieure se calme, il est question de rassembler le peuple soviétique pour combattre l'ennemi. Cependant, Staline sait rapidement restaurer sa politique de terreur jusqu'à sa mort.

Enfin, l'esthétique idéologique du réalisme-socialiste a prouvé ses limites : les compositeurs réalistes, tels que Khrennikov ou Mouradeli sont aujourd'hui tombés dans l'oubli alors que les victimes de la censure soviétique, Chostakovitch et Prokofiev notamment, sont considérés aujourd'hui comme les grandes figures de la musique russe du XXème siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

Lemaire, F (1994). *La musique du XXème en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*. Fayard

## WEBGRAPHIE

France musique, consulté le 20 février, <https://www.francemusique.fr/musique-classique/chostakovitch-tout-savoir-ou-presque-sur-ses-symphonies-6139>

Lazarini, P (2011) *La musique sous les idéologies nazie et communiste en Allemagne et en URSS de 1920 à 1953*, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610691/document>

Neumann, R (2015-2016) *La musique pendant la guerre en URSS sous le régime communiste de Staline, 1941-1945*, <https://docs.google.com/document/d/1vfmNTGLOrMwok5gIAm7zLqNd3j02AMrBj4Hz81jU9ek/edit>

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Lénine.....	4
Anatoli Lounatcharski, 1925 .....	5
Persimfans, 1937 .....	6
Arseni Avraamov, dirigeant la symphonie des Sirènes, Moscou 1923.....	7
Staline.....	9
Chostakovitch, 1925.....	13
Chostakovitch pendant le siège Leningrad, 1941.....	17

## Table des matières

1.	LES ANNÉES 20, ENTHOUSIASME RÉVOLUTIONNAIRE	3
1.1	De nouvelles institutions	4
1.1.1	Création de Narkompros	4
1.1.2	Un contrôle tolérant	5
1.1.3	Indépendance des musiciens : les associations d'artistes	5
1.2	Expérimentations et développement de l'avant-garde	6
1.2.1	Collectivisme musical	6
1.2.2	Expérimentation et avant-garde	7
1.2.3	Dynamisme culturel	7
1.3	Rejet obstiné de l'héritage du passé	8
1.3.1	De l'enthousiasme révolutionnaire...	8
1.3.2	...au terrorisme intellectuel	8
1.3.3	...Condamné par Lénine	9
2.	LES ANNÉES 30, DURCISSEMENT	9
2.1	Une nouvelle doctrine : le réalisme-socialisme	10
2.1.1	Une forme "réaliste"	10
2.1.2	Nouvelle esthétique doctrinale	10
2.1.3	Les limites du réalisme-socialisme	11
2.2	Politique anti-formaliste	12
2.2.1	L'Occident et la modernité	12
2.2.2	Chostakovitch, et <i>Lady Macbeth du district de Menzsk</i>	13
2.3	Un contrôle fondé sur la terreur	13
2.3.1	Les prix Staline	13
2.3.2	Ne pas trop en faire	14
2.3.3	De nombreux musiciens restent dans le silence	14
3.	LES ANNÉES 40, GUERRE ET APRÈS-GUERRE	14

3.1	Le statut du musicien change	15
3.1.1	L'Allemagne attaque par surprise	15
3.1.2	L'enthousiasme artistique motive les troupes	15
3.1.3	Période prolifique	15
3.2	Apogée de la propagande soviétique	16
3.2.1	Chostakovitch à Leningrad	16
3.2.2	7ème symphonie, apologie de l'héroïsme soviétique	16
3.2.3	Un Héros soviétique malgré lui	17
3.3	Après-guerre, nouveau durcissement	17
3.3.1	Jdanovchina	17
3.3.2	Une Union des Compositeurs décidément réaliste	18
3.3.3	Humiliation et épuisement	19
	CONCLUSION	19
	Bibliographie	21
	Webgraphie	21
	Table des illustrations	21