

La réception en France de la musique soviétique : l'évolution de la censure de 1948 à 1958

Thomas THISSELIN

Institut de recherche en musicologie

La réception en France des discours des autorités soviétiques sur la musique nous renseigne sur l'évolution de la censure en Union des républiques socialistes soviétiques (URSS). La période stalinienne d'après-guerre, élargie à la période qui en suit le décès (après 1953), est intéressante à plus d'un titre. Elle représente l'acmé de la dictature stalinienne et reste encore aujourd'hui la plus mystérieuse de l'histoire soviétique. Après la mort de Joseph Staline en 1953, la politique vacillante de Nikita Khrouchtchev (1953-1964) en matière artistique ne fera que conforter une réception biaisée du concept de réalisme socialiste appliqué à la musique. Deux décrets relatifs à la production musicale sont alors publiés, en 1948 et en 1958.

Une analyse d'archives est privilégiée pour notre enquête : les bulletins de presse du ministère des Affaires étrangères et la production journalistique et intellectuelle à prétention savante du Parti communiste français (PCF). Les premiers rendent compte de l'actualité soviétique par le biais d'une sélection d'articles de la presse soviétique. Cette forme de passation d'informations permet de reconstituer un paysage mental, celui qui préside alors à l'expertise intellectuelle de la culture artistique soviétique. La place qu'occupaient le PCF et ses intellectuels dans la structuration des débats politiques et culturels de cette époque justifie que nous mobilisions la seconde. Ces archives deviennent des indicateurs de la réception de la musique soviétique dans l'espace public et considérer les sympathisants politiques comme des acteurs de sa diffusion encourage une démarche historique

neuve. Par ailleurs, jamais l'étude d'un contexte ou d'un parti politique ne s'est faite au regard du traitement que ceux-ci réservaient à la musique.

Pendant la Grande Guerre patriotique¹, l'Union des compositeurs soviétiques – organe de l'appareil d'État établi par Staline en 1932, chargé d'évaluer le travail des compositeurs – avait un rôle important de soutien moral. Elle n'acquiert un rôle politique qu'après la guerre, avec la création d'un comité organisateur, dont le président est Aram Khatchatourian (1903-1978). Les compositeurs doivent se conformer aux principes réalistes et le retour à la paix encourage le contrôle et la censure. En 1948, le problème est triple : l'opéra de Vano Mouradeli (1908-1970), *La Grande Amitié*, qui est plutôt un problème politique puisqu'on y célèbre l'amitié entre Staline et un Géorgien qui se serait suicidé après un coup de téléphone de ce dernier ; le rapport de Dmitri Chepilov (1905-1995), présentant les lacunes et les perspectives de la musique soviétique – Andreï Jdanov (1934-1948) en fera la base de son discours à venir – ; et la révolution interne à l'Union des compositeurs, Tikhon Khrennikov (1913-2007) devenant à cette occasion secrétaire général de l'Union des compositeurs. La musique est utilisée à des fins de propagande et les contraintes esthétiques sont liées à l'idéologie. Nous examinerons ainsi grâce aux archives précitées les différentes situations qui contribuent à forger, en France, une représentation de la profession musicale en URSS.

La construction de l'image du musicien professionnel soviétique en France

Une certaine vision du monde musical soviétique se diffuse en France par le biais de commémorations², mais surtout de comptes rendus de congrès, à l'image du discours de l'académicien Boris Assafiev (1884-1949), lors du premier congrès des compositeurs de l'Union soviétique en 1947 et rapporté par la presse ministérielle³. Les recherches abstraites et les tendances modernistes sont condamnées. Servant des émotions individuelles, elles détourneraient du peuple, c'est pourquoi Assafiev souligne la place prépondérante qu'occupe la chanson dans la formation idéologique des masses, anticipant sur le décret du Comité central du Parti communiste publié en février 1948. Des compositeurs tels que Dmitri Chostakovitch (1906-

1. Nom donné en Union soviétique à la Seconde Guerre mondiale.

2. *Chroniques étrangères. URSS*, « Mort du compositeur Glière » ; *Chroniques étrangères. URSS*, « Mort de Zakharov ».

3. *Bulletin de la presse soviétique*, « Le congrès des compositeurs » ; *Bulletin de la presse soviétique*, « Directives du parti dans le domaine de la musique ».

1975) ou Sergueï Prokofiev (1891-1953) seront accusés d'abuser des dissonances, d'écrire une musique atonale, de négliger les traditions classiques et le folklore du pays en produisant des œuvres que seuls les initiés peuvent apprécier. Le formalisme empêcherait la traduction des sentiments humains par des images réalistes.

Sur l'activité musicale des dix mois qui suivirent, la traduction en France d'un article de l'organe de propagande *Koultoura i Jyzn* nous renseigne sur la satisfaction d'ensemble des membres et représentants du congrès qui s'était tenu le 21 décembre 1948, sauf vis-à-vis de Prokofiev⁴. *Les Lettres françaises* et *L'Humanité* se faisant l'écho de cette actualité, le rôle de l'intellectuel français et le cadre éditorial dans lequel il s'exprime nous questionnent⁵. Le militant Pierre Kaldor (1912-2010) par exemple, fait sien la condamnation de formalisme. Après avoir vanté les contributions critiques de tous horizons publiées par la *Pravda* (hommes politiques, ouvriers, etc.), il assure que les musiciens critiqués acceptent positivement l'« aide » du Parti. Or, les pressions à leur encontre étaient telles qu'il ne pouvait en être autrement.

Les congrès constituent des dispositifs de représentation de la profession musicale soviétique à l'étranger. La publication des réactions de jeunes musiciens français à la suite du deuxième congrès des compositeurs, critiques et musicologues réunis à Prague du 20 au 29 mai 1948 en témoigne⁶. Il y sera dénoncé la musique dite « sérieuse » (individualiste et pauvre en contenu idéologique) et la musique légère, qualifiée de plate et standardisée, réduite à un objet industriel. Selon le compositeur Serge Nigg (1924-2008), le profit et la libre concurrence qui régissent le monde seraient les causes principales de la rétrogradation de l'art au rang de marchandise, amenant par ailleurs les intellectuels à s'enfermer dans la recherche pure. L'isolement et le pessimisme qu'il qualifiait d'étouffants en seraient les conséquences. Rappelons néanmoins que Nigg, bien que décrit comme progressiste par *Les Lettres françaises*, a été l'un des initiateurs de l'atonalisme, procédé d'écriture *a priori* bien éloigné de ce que le régime soviétique promeut. Les valeurs fondamentales communes à tous les hommes permettraient de construire les bases d'une musique vraiment nouvelle, selon lui. *Les Lettres françaises* bénéficiaient du soutien financier du PCF et jouaient un rôle clef dans le paysage intellectuel français de la Résistance et de l'après-guerre. À la Libération, *Les Lettres françaises*, bientôt sous l'aile de Louis Aragon (1897-1982) élaborent

4. *Chroniques étrangères. URSS*, « Congrès des compositeurs ».

5. *L'Humanité*, « Les problèmes de la musique en URSS » ; *L'Humanité*, « André Jdanov et le progrès de la culture » ; KALDOR, 1948.

6. [s. n.], 1948 ; KALDOR & NIGG, 1948 ; *L'Humanité*, « Un appel des musiciens progressistes ».

une conscience nationale communiste. Mêlée à ce ton de conversation érudite et amicale, qui doit plus à « un lissage rédactionnel⁷ » qu'à une parfaite entente des collaborateurs, apparaît cette voix d'autorité pour les questions esthétiques.

Un autre intellectuel français, l'écrivain Pierre Daix (1922-2014), correspondant des *Lettres françaises*, traitera les problèmes de la musique soviétique suite à sa rencontre avec Khrennikov, directeur de l'Union des compositeurs⁸. Daix idolâtrait l'homme dont la mémoire se profilait derrière chaque parole de Khrennikov, à savoir Jdanov. Il se félicite de l'élan impulsé par de nombreux jeunes compositeurs des républiques socialistes, pour certains récompensés du prix Staline. Il est fait mention des revirements de compositeurs qui ont été condamnés – Chostakovitch, Nikolai Miaskovski (1881-1950), Khatchatourian ou encore Prokofiev – et se félicitait de la production grandissante d'opéras, énumérant une série de noms, dont Herman Joukovski (1913-1976) et son opéra, *De tout cœur*, sur lequel nous reviendrons.

L'écrivain fondateur de l'Union des écrivains soviétiques, Alexandre Fadeïev (1901-1956), s'exprime aussi à travers *Les Lettres françaises* à l'occasion du congrès de 1949 à Paris⁹. Il dénonce le pacte Atlantique et la soumission de toute une série de pays au plan Marshall, y opposant l'amour du sol national, la lutte pour l'indépendance et la collaboration pacifique de tous les peuples, pour leurs droits à disposer d'eux-mêmes. Aragon y prend la parole pour pourfendre les « brimades du *State Department*¹⁰ ». Il souligne notamment le courage qu'il faudrait à tout militant progressiste dans l'Amérique de 1949 et exalte la figure du chanteur Paul Robeson (1898-1976), le symbole d'un peuple opprimé, la voix des Noirs d'Amérique et de tous les peuples noirs asservis par les coloniaux. L'article souhaitait avant tout montrer une liberté d'expression à l'intérieur du congrès, ainsi qu'une union sincère entre hommes d'opinions et de convictions différentes, pour qui la défense de la paix serait le plus important des devoirs, l'occasion par ailleurs de réunir intellectuels français et soviétiques autour de luttes communes.

Un organe tel que *Les Temps modernes*, non moins sympathisant, adoptait toutefois par l'intermédiaire du chef d'orchestre René Leibowitz (1913-1972) une attitude critique à l'égard desdits « adversaires de l'URSS », dénonçant la tyrannie du régime soviétique, ainsi que les communistes et sympathisants, alors silencieux¹¹. Le chef d'orchestre estime que les premiers jugent à partir de critères

7. VIGIER, 2011, p. 87-104.

8. DAIX, 1950a.

9. FADEÏEV, 1949.

10. [s. n.], 1949.

11. LEIBOWITZ, 1948.

démocratiques et occidentaux, oubliant de s'interroger sur les conditions d'existence des compositeurs occidentaux – en référence à la misère de certains – avant d'encourager une compréhension de la situation intérieure de l'URSS.

La tristesse et le pessimisme de certaines réalisations sont remises en cause (plutôt que leur valeur musicale à proprement parler), ce qui, en période de construction socialiste, pouvait nuire au moral de ceux qui étaient chargés de cette construction. Chostakovitch, en particulier, est devenu un instrument de propagande. Après avoir déjà été accusé de formalisme pour son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, dont le livret était tiré d'un conte pessimiste, il est fait référence à ses dernières symphonies, au langage simple et direct, pour exalter le peuple russe et tous ceux qui participaient à la lutte pour la liberté. En ce sens, René Leibowitz justifie l'attitude du gouvernement soviétique à une époque où son prestige à l'étranger constituait un facteur important de sa politique extérieure. Le besoin de l'efficacité intérieure fait préférer la simplicité d'une musique fondée sur l'usage presque exclusif du folklore et des chansons dites révolutionnaires qui, étant à la portée immédiate des masses, les stimuleront dans leur tâche actuelle. La valeur effective de cette politique culturelle n'est ainsi pas jugée.

René Leibowitz en vient en revanche à critiquer les compositeurs qui ont accepté ce rôle. En connaissance de cause, trichant avec le gouvernement et eux-mêmes, leurs capitulations révélaient combien de véritables convictions esthétiques leur auraient fait défaut. On observe ainsi combien il n'y a pas nécessairement d'uniformisation entre périodiques du même bord. Revue par excellence de l'« intellectuel de gauche » des années 1950-1960, *Les Temps modernes* oscillent de la critique courtoise au compagnonnage solidaire. Au travers d'analyses poussées, son objectif était d'apporter une intelligence globale du monde, se confondant avec l'histoire intellectuelle de la France.

Les publications ministérielles reviennent sur la VII^e session plénière de la direction de l'Union des compositeurs, tenue à Moscou à la mi-décembre 1951. Le *Quatuor n° 2* de Gavriil Popov (1904-1972) fait l'objet de sévères critiques¹². Malgré son épigraphe : « Pour la paix, pour le bonheur de l'homme », il manquerait de l'essentiel du sens de l'héroïque, de la célébration du principe de volonté et de joie victorieuse. La grandeur du thème choisi est représentée par un développement « pseudo-monumental », des longueurs et une complexité formelle, au détriment de l'expression musicale. D'autre part, le mélange de thèmes russes avec des lignes mélodiques abstraites ou rappelant les airs d'opéras italiens est ré-

12. *Chroniques étrangères. URSS*, « Congrès des compositeurs ». Source des citations du paragraphe.

cusé. L'audition des œuvres de Tatiana Nikolaïeva (1924-1993) conduit de même à regretter que le cycle de ses études pour piano soit empreint « d'inquiétude ténébreuse et par moment même de tristesse et de désarroi ». Les musiciens mis en cause furent autorisés à s'exprimer. Popov se livra à une critique de la musique soviétique sans se prononcer sur ses propres œuvres. Son intervention provoqua un tollé d'indignation et il fut contraint d'envoyer dès le lendemain une lettre ouverte reconnaissant une partie des torts qu'on lui imputait.

Mikhaïl Tchoulaki (1908-1989), alors vice-président du Comité des affaires artistiques, considérait cette année 1951 comme essentielle dans le développement de la musique soviétique¹³. Il est question d'une critique « sévère mais amicale » reprenant l'exemple d'œuvres récompensées après avoir été retravaillées, en référence au prix Staline attribué à *Feux sur la Volga* de Youri Lévitine (1912-1993). Les discussions passionnées autour du réalisme et de la mise en scène du ballet *Nos Champs* de Mikhaïl Tchervinski (1911-1965) sont aussi signalées et commentées. La revue *Teatr* en fait une critique sévère, avant que la revue du théâtre de Leningrad, *Sovietskoïe Iskousstvo*, n'en prenne la défense, considérant qu'elle marque le développement de l'art soviétique. La *Literatournaïa Gazeta* avait, quant à elle, publié un article d'Olga Bergholtz (1910-1975) penchant en faveur de la revue *Teatr*. Au-delà de cette mise en avant de l'actualité soviétique, les publications ministérielles françaises nous permettent aussi d'observer des désaccords apparents en URSS.

Il nous est permis de supposer que *L'Humanité*, figure de proue de la presse communiste, ne se détache pas des enjeux politiques qui la mobilisent. Sa ligne éditoriale suit la ligne du Parti et mêle information et campagne de mobilisation. Toujours en 1951, Ilya Holodenko, connu notamment pour ses travaux sur le chant choral, regrettait la faible pénétration en France des productions musicales soviétiques¹⁴. La présence des virtuoses soviétiques est souhaitée, en souvenir des concerts d'avant-guerre, des Chœurs de l'Armée Rouge ou des succès de Lev Oborine (1907-1974), Igor Bezrodny (1930-1997) et Vladimir Yampolsky (1905-1965) en décembre 1950. Il est fait la promotion de la musique à programme, plus particulièrement de l'opéra, genre épique qui se prête à traduire les événements historiques et sociaux, et de divers genres vocaux (chœurs, chants de masses, cantates, oratorios, etc.) qui participent à la concrétisation du langage et facilitent la recherche d'intonations populaires d'une culture nationale. *La Patrie* d'Alexandre Aroutiounian (1920-2012), par exemple, illustrerait le langage musical de l'homme soviétique arménien.

13. *Chroniques étrangères. URSS*, « Les prix Staline » ; *Chroniques étrangères. URSS*, « Polémique autour d'un nouveau ballet ».

14. *L'Humanité*, « La musique soviétique ».

Le même discours sera adopté par le politicien Marcel Cachin (1869-1958), lorsque Oborine, Igor Oïstrakh (1931-2021) et Nelly Chkolnikova (1928-2010) vinrent en France à l'occasion du concours Marguerite Long – Jacques Thibaud de 1953¹⁵. L'admiration des journaux, même ceux qualifiés d'antisoviétiques, est reportée et le milieu social créé en Union soviétique, propice à la formation de tels talents, est valorisé. *L'Humanité* se fait ainsi l'écho des discussions générales sur le rôle de l'intellectuel soviétique et l'importance du réalisme en art.

L'opéra soviétique

Créée en 1948 par le PCF afin de propager dans les milieux intellectuels ce que le Parti présente comme les analyses marxistes élaborées en tous domaines, *La Nouvelle Critique* se fait l'écho des réprimandes faites à certains compositeurs soviétiques au nom du réalisme socialiste. Austère dans la forme, cette revue réunit des articles présentés par des politologues, voire par des musicologues, soviétiques. Le débat qu'engendre en 1948 l'opéra *La Grande Amitié* (1940-1947) de Mouradeli, au point de justifier une décision du Comité central, en est un exemple, le musicologue soviétique Izrail Nestiev (1911-1993) s'exprimant à cette occasion¹⁶. Selon lui, le compositeur n'aurait pas su utiliser les mélodies et les chansons populaires des peuples du Caucase septentrional où se déroule l'action, produisant une musique inexpressive et dissonante. À la recherche d'une fausse originalité, il aurait dédaigné les traditions et les réalisations de l'opéra classique en général et de l'opéra russe en particulier. Nous retrouverons de tels propos à travers les bulletins ministériels¹⁷.

Cet opéra semblait pourtant promis au succès en raison de sa couleur idéologique. Le livret traitait du combat contre les ennemis du peuple qui s'était livré dans le Caucase et lors duquel le commissaire géorgien Grigory Ordjonikidzé (1926-1937) avait réussi à triompher. L'œuvre était toutefois accusée d'inexactitudes historiques, les peuples du Caucase tels que les Géorgiens (rappelons que Staline était géorgien) et les Ossètes y apparaîtraient comme hostiles aux bolchéviques. On comprend que la condamnation de l'opéra excède la réprimande à l'égard de l'auteur et vise plus généralement la profession dans son ensemble.

15. *L'Humanité*, « La musique soviétique et la presse française ».

16. NESTIEV, 1952.

17. *Articles et documents*, « La musique soviétique » ; *Bulletin de la presse soviétique*, « Sur diverses tendances de l'art soviétique ».

La Grande Amitié avait été créée à Donetsk (alors Stalino) le 28 septembre 1947. L'opéra fut représenté dans une vingtaine de villes, parfois à la date anniversaire de la révolution d'Octobre. Le théâtre Bolchoï y avait consacré 600 000 roubles, une somme fabuleuse pour l'époque¹⁸. De fait, les carences de la critique musicale sont pointées. Au lieu de s'attaquer aux opinions et aux théories étrangères aux principes du réalisme socialiste, la critique musicale aurait favorisé leur propagation. Le Comité central ne manque donc pas de critiquer le Comité des arts auprès du Conseil des ministres de l'URSS, M. Khraptchenko en tête, et le Comité d'organisation de l'Union des compositeurs soviétiques, plus particulièrement Khatchatourian. Il est souligné la « chance » qu'a Mouradeli de voir son œuvre critiquée, ce que la compositrice Elsa Barraine (1910-1999) estime être un témoignage de considération par les autorités¹⁹.

Faisant suite à la séance plénière de la direction de l'Union des compositeurs chargée d'examiner les résultats obtenus depuis l'arrêté relatif à *La Grande Amitié*, Vassili Koukharski avait publié un article dans lequel il montrait combien le formalisme avait des conséquences désastreuses²⁰, occultant les enjeux de la lutte entre l'ancien et le nouveau. L'opéra de Prokofiev intitulé *L'Histoire d'un homme véritable* était, selon lui, un exemple des effets négatifs de cette tendance formaliste du fait du détachement de l'artiste à l'égard de la vie réelle. La nouvelle de Boris Polevoï (1908-1981) présentait pourtant une matière abondante pour créer les personnages « sincères et remarquables » d'un opéra reflétant la vie soviétique. Prokofiev s'y révélerait trop accaparé par des problèmes d'esthétique moderniste (conséquence de ses séjours en Occident, peut-on lire). Koukharski revient aussi sur les critiques à l'égard d'Oles Tchichko dans *Le Drapeau du soviet rural*, pour avoir privilégié le mariage du héros au thème du travail dans les champs. Il est reproché au compositeur de ne pas connaître directement la vie des *kolkhozes* et donc la musique folklorique qui s'y développe. Boris Assafiev revient sur ses enjeux et sur l'importance de la notion de thème dans l'opéra, interrogeant la manière dont les révisions du caractère expressif des formes de la musique s'inscrivent dans l'actualité soviétique et contribuent à redéfinir la culture soviétique²¹.

Le voyage d'une délégation d'intellectuels soviétiques en République démocratique allemande, à Berlin, à l'occasion du mois de l'amitié soviétique, a retenu

18. LEMAIRE, 1994, p. 123.

19. BARRAINE, 1949.

20. *Articles et documents*, « La tâche essentielle des compositeurs soviétiques ».

21. *Chroniques étrangères. URSS*, « Le thème central de la musique soviétique ».

notre attention. Les journalistes de l'hebdomadaire *Sonntag*, ne manquent alors pas de restituer les discussions auxquelles prirent part les spécialistes soviétiques et *Les Lettres françaises* de s'en faire l'écho²². Le critique dramatique Pavel Markov (1897-1980) démontre comment, dans le cas du théâtre, la commande sociale fait naître des œuvres actuelles et vivantes. Il cite les mises en scène de *Boris Godounov* (1869 ; 1872) et *Ivan Soussanine* (1836), opéras qui auraient acquis une signification nouvelle par une élaboration consciente des scènes où intervient le peuple. Le politicien Georgui Choukov revient lui aussi sur les discussions afférentes au conflit dramatique dans l'opéra avant de s'attarder sur la musique de Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Il enjoint les spécialistes à pénétrer une réalité mélodique qui rattacherait sa musique au peuple, à sa vie et à ses aspirations, dénonçant une conception mythique, sans lien avec les passions humaines, ses sources fondamentales se trouvant dans la chanson et la danse populaires, ainsi que dans la musique luthérienne. On observe ainsi comment l'actualité soviétique peut être transposée à un contexte tout autre.

L'affaire Joukovski

L'opéra *De tout cœur* (1950 ; 1951) de Joukovski traitait d'un thème sensible pour la politique intérieure soviétique, la vie des *kolkhozes* durant les années d'après-guerre et la mécanisation de l'agriculture socialiste. Toutefois, cette vie à la campagne n'aurait pas été profondément étudiée et donc fidèlement reflétée au travers des personnages et de la musique²³. Les auteurs du livret, V. Bagmet et A. Kovalenkov, sont critiqués par la *Pravda* du point de vue idéologique et artistique. Ils n'auraient extrait du livre de E. Maltzev, qui a servi de base au livret, que le conflit opposant Radion Vasiltzov à sa femme Grounia, plaçant ainsi au premier plan un drame familial et négligeant le travail patriotique et joyeux des paysans soviétiques, le développement des *kolkhozes* après la fin de la guerre ou encore la « pittoresque » nature ukrainienne. Son orchestration dépersonnaliserait les hommes soviétiques, faussant le rapport de l'homme à son travail.

Grâce aux publications ministérielles, des opinions contradictoires et dénoncées sont toutefois à relever avec C. Sakva, auteur du journal *Sovietskoïe Iskousstvo*, qui soutenait que l'opéra *De tout cœur* ouvrait la voie à la création d'opéras classiques soviétiques. La *Pravda* contestait cette appréciation, la mise

22. [s.n.], 1953.

23. *Articles et Documents*, « L'opéra "De tout cœur" » ; *Articles et Documents*, « La "Pravda" à l'opéra ».

en scène représentant une ferme avec une « pitoyable clôture affaissée » et un « sombre bureau plein de gens ». De pareils signes de pauvreté dans une ferme collective étaient pourtant considérés comme tout à fait typiques. Staline, pour qui ce ne serait pas suffisamment fidèle à la réalité soviétique, se voit ainsi décrit comme détaché de la réalité, méconnaissant la pauvreté des fermes. Elle prend le contrepied des déclarations de P. Lebedev, président du Comité aux affaires des arts, saluant conjointement les mises en scènes de l'opéra de Joukovski, monté par le théâtre Tchernichevski de Saratov, et de *L'Héroïne* d'Aro Stepanian (1897-1966), monté au théâtre Spendiarov d'Erevan pour leur description de la vie laborieuse des campagnes kolkhoziennes d'alors. Lebedev louait l'opéra de Joukovski parce qu'il se base sur l'art choral soviétique et avant tout sur l'art ukrainien, rachetant son manque de finition au plan dramatique et musical par ses qualités mélodiques et sa simplicité.

La réprimande ne passa pas inaperçue à l'étranger. Le *New York Times* dénonça la virulente attaque de la *Pravda* contre *De tout cœur* rappelant que cette production s'était attirée de grandes louanges de la part de tous les critiques et avait obtenu l'estampille de l'Union des compositeurs soviétiques²⁴. Ces appréciations antérieures avaient pourtant dû « s'incliner » face à une autorité représentée par Staline. Un article de la *Pravda*, non signé, c'est-à-dire de la rédaction elle-même, regrettait l'absence de héros véritable, d'hommes d'avant-garde de la campagne kolkhozienne, aux caractères nettement définis. L'article déniait toute valeur à l'opéra, accusant l'Union des compositeurs soviétiques et le Comité pour les affaires artistiques de manquer de jugement et de compréhension à l'égard des tâches qui incombent à l'art soviétique²⁵. Ces comptes rendus des affaires qu'engendrait l'application du réalisme socialiste dans le domaine musical, en même temps qu'ils confirment la soumission de la profession musicale soviétique aux orientations du Parti communiste d'URSS, révèlent les désaccords que produit l'application des principes idéologiques à une matière musicale. Il est intéressant de constater l'intérêt que porte le ministère français à cette affaire, donnant la traduction complète de l'article. Ces archives deviennent des voies d'accès privilégiées à une meilleure appréhension des désaccords apparents en URSS.

Elles restituent également l'attaque que subit après *De tout cœur*, *Bogdan Khmel'nitzki* (1948-1950) de Constantin Dankevitch (1905-1984) pour les mêmes raisons. L'importance accordée à cet opéra est d'autant plus grande qu'il

24. *Ibid.*

25. *Chroniques étrangères. URSS*, « Critique d'un prix Staline ».

conduit à l'annulation du prix Staline qui lui avait été attribué²⁶. Le président du Comité, Lebedev, fut relevé de ses fonctions et son activité vivement critiquée dans la *Literatournaïa Gazeta* du 15 mai 1951.

Après Staline, le retour à l'autonomie relative

Une personnalité soviétique clef retient notre attention, Khatchatourian, la presse communiste française célébrant ses œuvres à maintes reprises²⁷. On y trouve le portrait d'un compositeur en renouvellement constant, dont l'inspiration reste solidement appuyée sur les thèmes et les rythmes folkloriques de son Arménie natale. La mort de Staline modifie soudainement le contexte politique et notamment le carcan critique que constituait le réalisme socialiste dans le domaine musical. Dès juin 1953, un article de *La Vérité* annonce la fin du réalisme socialiste²⁸. Son auteur, Pierre Géraume (1921-2020), bien que militant communiste, voit la déstalinisation comme un moyen de résurrection de l'art soviétique, soutenant combien la doctrine réaliste socialiste aurait stérilisé et emprisonné la production artistique.

En URSS, ce changement se matérialise par la prise de parole de Khatchatourian s'exprimant en tant que représentant des compositeurs soviétiques à la fin de l'année 1953. Il revendiquait en effet l'autonomie du compositeur en matière de choix musical²⁹. Les autorités soviétiques le laisseront s'exprimer en tant que porte-parole de la profession, qui récuse la politique de contrôle qui s'est imposée jusqu'alors. C'est un tournant majeur puisque la profession retrouve une autonomie relative par rapport à ce qui avait précédé. Il se référerait néanmoins à Jdanov pour rejeter les innovations formalistes dépourvues de toute portée historique universelle, l'art se devant d'être réaliste en s'appuyant sur les grandes traditions de l'art classique et la vie quotidienne. Le dessein idéologique et artistique de l'auteur prévaut donc. La disparition de Prokofiev lors de cette même année 1953 est d'ailleurs l'occasion de revenir sur l'attitude « juste » qu'il aurait eue face à une critique dénonçant ses

26. *Chroniques étrangères*. URSS, « Annulation du prix Staline pour l'opéra de Joukovski ».

27. *L'Humanité*, « Le Prisonnier du Caucase » ; *L'Humanité-dimanche*, « La musique de Khatchatourian et les danses tcherkesses font de Prisonnier du Caucase la révélation chorégraphique de l'année » ; ACHÈRES, 1951 ; LOREILHE, 1951 ; ALAIN, 1952 ; GANDREY-RÉTY, 1954 ; YOUTKÉVITCH, 1956.

28. *La Vérité*, « Vers la fin du réalisme socialiste ».

29. KHATCHATOURIAN, 1953 ; DAIX, 1954.

erreurs formalistes. Dès lors, son esprit novateur aurait toujours été subordonné aux exigences de l'art démocratique de l'époque.

Khatchatourian revendique la fin du système de tutelle administrative des compositeurs et de l'intervention des militants des institutions musicales dans leur processus créateur. En ce sens, il encourageait les artistes à défendre leurs points de vue et demandait qu'une œuvre, même désapprouvée, puisse être imprimée et exécutée afin d'éviter tout jugement unilatéral. Il confirmait que les compositeurs n'étaient pas hostiles à la discussion collégiale et ne refusaient pas l'aide indispensable des rédacteurs et des consultants. Ainsi conçue, la critique stimulerait de nouvelles recherches et aiderait au respect et au développement des traditions de l'art populaire et classique, la doctrine marxiste-léniniste et l'affermissement de l'idéologie communiste restant des piliers de la création. La censure des œuvres laisserait place à un libre échange d'opinions. *Les Lettres françaises* et *L'Humanité* vantent la fécondité musicale de l'URSS avec entre autres, la diffusion en Occident en 1953 du discours de Khatchatourian sur « l'audace et l'inspiration créatrice³⁰ ». Le compositeur y traite de l'esprit novateur, de la responsabilité de l'artiste, de la liberté de création, des sources populaires et du principe national en musique.

Néanmoins, Khatchatourian fut contraint de réagir aux commentaires du *Manchester Guardian* et du *New York Times* en 1953 et 1954³¹. Le premier affirmait que Khatchatourian laissait entendre que le réalisme socialiste n'aurait été utilisé que pour étouffer tout talent et toute inspiration, alors que le second valorisait l'article de Khatchatourian en tant que protestation du compositeur contre l'enrégimentement de l'art en URSS. L'intéressé déplorait que son intervention soit interprétée comme une invitation à renoncer aux principes fondamentaux du réalisme socialiste. Affirmant que les valeurs de la musique contemporaine authentique et durable se trouvaient dans les œuvres réalistes et non dans les expériences abstraites des compositeurs formalistes, il soulignait les bienfaits de la critique et de l'autocritique. L'article de *L'Humanité* que nous venons de citer ne manque pas de prendre la défense de Khatchatourian, dénonçant l'attitude de *L'Observateur* et de ce qui est qualifié comme une opération dirigée contre l'URSS et l'art réaliste. L'hebdomadaire avait publié un article du journaliste Alexander Werth qui prétendait voir dans les propos de Khatchatourian « la fin du jdanovisme ». Le discours du compositeur confirmait néanmoins le changement d'orientation de

30. *L'Humanité*, « Sur un article de Khatchatourian "L'Audace et l'inspiration créatrice" » ; KHATCHATOURIAN, 1953.

31. *Faits et opinions*, « Liberté d'inspiration et devoir social du musicien » ; KHATCHATOURIAN, 1954 ; *Faits et opinions*, « L'art musical dans la société socialiste ».

la politique culturelle soviétique qui venait de se produire. Il contestait l'idée que des compositeurs tels que Prokofiev, Chostakovitch, Mouradeli ou lui-même soient tombés en disgrâce. Enfin il récusait tout enfermement dans le cadre d'une culture nationale, lançant un appel au renforcement de l'amitié entre musiciens, ainsi qu'à la coexistence et à la collaboration pacifiques de tous les peuples.

Le discours de Chostakovitch publié en février 1954 dans *Les Lettres françaises* confirmait par certains aspects celui de Khatchatourian³². Chostakovitch célèbre sur un ton officiel les réalisations récentes de la musique soviétique et la diffusion de nouvelles chansons de masse. Mais il critique le manque de travail de certains jeunes compositeurs, dénonçant leur satisfaction « béate » après un premier succès, en même temps qu'il regrette la passivité et le manque d'intensité de la production de certains représentants de la vieille génération. Chostakovitch pointe également les défauts bureaucratiques de l'Union des compositeurs, qui constituent des freins à des discussions artistiques vivantes. Il rappelle vigoureusement le droit de l'artiste à la hardiesse et à la recherche du nouveau pour éviter tout nivellement ou toute banalité dans la production artistique.

Quatre ans après ces déclarations de Khatchatourian et Chostakovitch, le décret du 28 mai 1958 pris par le Comité central du Parti communiste « rectifie les erreurs d'appréciation » entraînées par le décret de 1948 qui imposait le réalisme socialisme. Le nouveau décret demande à la rédaction de la *Pravda* de publier un article donnant une analyse complète et profonde des problèmes fondamentaux du développement de l'art musical soviétique. Cet article paru dans la *Pravda* du 8 juin 1958 est traduit en français deux mois après sa publication³³. Les jugements portés avaient été reconnus « d'une dureté imméritée » et l'article comportait une liste d'œuvres ayant été reconnues comme appartenant de plein droit aux réalisations de la culture soviétique.

Conclusion

Grâce à la musique soviétique et à l'évolution de la censure en URSS nous examinons l'autorité historique et mémorielle de l'archive, nous questionnant en même temps sur le rôle de l'intellectuel communiste soviétique et français. Les archives ministérielles françaises nous permettent d'accéder à une compilation de critiques soviétiques, occidentales et extra-européennes qui commentent ce qui se

32. CHOSTAKOVITCH, 1954.

33. *Faits et opinions*, « La musique en URSS : art "réaliste et national-populaire" ».

passé en URSS. La censure n'a pas toujours été maîtrisée et les bulletins ministériels exposent les réprimandes faites par l'autorité suprême au Comité pour les affaires artistiques et au Comité de l'Union des compositeurs pour avoir autorisé certaines œuvres. Avec ces comptes rendus, nous cernons plus précisément ce qu'est le réalisme socialiste en musique, tout en observant les désaccords que produit l'application de tels principes idéologiques. Les débats soviétiques autour du réalisme socialiste occupent également une grande place dans la presse communiste française. Les sympathisants, volontaires, s'adosent à une communauté supposée, imaginée et profilée selon un idéal et le prosélytisme culturel typique de l'éthique communiste. Il y a néanmoins des différences de statut entre les périodiques, mais aussi entre ses membres (cadres politiques, journalistes, professionnels de l'art et de la culture, compagnons de route, etc.). Toutes ces publications s'attachent par le vocabulaire employé et les idées développées, à défendre le « réalisme » musical en France. Elles militent pour les échanges culturels et contribuent par ailleurs à établir une communication entre le public français et la production musicale soviétique. Néanmoins, la presse communiste française, par cette diversité de cadres éditoriaux, peut être confortée dans sa fragmentation. Nous avons pu l'observer, *Les Lettres françaises* ou *Les Temps modernes* – du fait du degré d'expertise qui est exigé des collaborateurs et de l'élite culturelle visée – échappent partiellement aux contraintes de soumission à la ligne du Parti qui s'imposent à *L'Humanité* ou à *La Nouvelle Critique*, même si elles s'adressent à un public de travailleurs intellectuels.

Bibliographie

- [s. n.], 1948, « La crise de la critique » in *Les Lettres françaises*, n° 228.
- [s. n.], 1949, « Le déroulement du congrès mondial de Paris » in *Les Lettres françaises*, n° 257.
- [s. n.], 1953, « Des intellectuels soviétiques en visite à Berlin » in *Les Lettres françaises*, n° 492.
- ACHÈRES Victoria, 1951, « Le Prisonnier du Caucase » in *Les Lettres françaises*, n° 392.
- ALAIN Jean-Marc, 1952, « Il y a une musique vivante » in *Les Lettres françaises*, n° 400.
- Articles et Documents*, 5 mars 1948, « La musique soviétique », p. 4-6 .

- Articles et Documents*, 2 février 1949, « La tâche essentielle des compositeurs soviétiques », Vassili KOUKHARSKI, p. 7-8.
- Articles et Documents*, 5 mai 1951, « L'opéra "De tout cœur" », p. 3-6.
- Articles et Documents*, 5 mai 1951, « La "Pravda" à l'opéra », p. 6.
- BARRAINE Elsa, 1949, « Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes » in *La Nouvelle Critique*, n° 6, p. 73-74.
- Bulletin de la presse soviétique*, 16 janvier 1948, « Le congrès des compositeurs », p. 17.
- Bulletin de la presse soviétique*, 16 avril 1948, « Directives du parti dans le domaine de la musique », p. 16.
- Bulletin de la presse soviétique*, 31 octobre 1948, « Sur diverses tendances de l'art soviétique » p. 12.
- CHOSTAKOVITCH Dimitri, 1954, « La joie de la création » in *Les Lettres françaises*, n° 504.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 janvier 1949, « Congrès des compositeurs », p. 11.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 mai 1951, « Critique d'un prix Staline », p. 15-16.
- Chroniques étrangères. URSS*, 30 juin 1951, « Annulation du prix Staline pour l'opéra de Joukovski », p. 14.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 janvier 1952, « Congrès des compositeurs », p. 11-12.
- Chroniques étrangères. URSS*, 30 avril 1952, « Les prix Staline », p. 11-14.
- Chroniques étrangères. URSS*, 30 novembre 1952, « Le thème central de la musique soviétique », p. 15-16.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 décembre 1953, « Polémique autour d'un nouveau ballet », p. 18.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 août 1956, « Mort du compositeur Glière », p. 10.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 août 1956, « Mort de Zakharov », p. 10.
- DAIX Pierre, 1950, « Les problèmes actuels de la musique soviétique » in *Les Lettres françaises*, n° 331.

DAIX Pierre, 1954, « Problèmes actuels de la culture soviétique » in *La Nouvelle Critique*, n° 52, p. 245-250.

FADEÏEV Alexandre, 1949, « Élevons contre la guerre la grande voix de l'humanisme » in *Les Lettres françaises*, n° 257.

Faits et opinions, 1954, « Liberté d'inspiration et devoir social du musicien », Aram KHATCHATOURIAN, n° 05, p. 1-4.

Faits et opinions, 1954, « L'art musical dans la société socialiste », Aram KHATCHATOURIAN, n° 64, p. 7-9.

Faits et opinions, 1958, « La musique en URSS : art "réaliste et national-populaire" », n° 0701, p. 1-7.

GANDREY-RÉTY Jean, 1954, « La danse et la musique font bon ménage » in *Les Lettres françaises*, n° 530.

KALDOR Pierre, 1948, « Formalisme et inspiration » in *Les Lettres françaises*, n° 199.

KALDOR Pierre & NIGG Serge, 1948, « Entretien sur la crise de la musique » in *Les Lettres françaises*, n° 229.

KHATCHATOURIAN Aram, 1953, « L'audace et l'inspiration créatrice » in *Les Lettres françaises*, n° 495.

KHATCHATOURIAN Aram, 1954, « Réponse à Mister Taubman » in *Les Lettres françaises*, n° 514.

L'Humanité, 18 février 1948, « Les problèmes de la musique en URSS », Francis COHEN.

L'Humanité, 7 décembre 1948, « Un appel des musiciens progressistes ».

L'Humanité, 3 mars 1950, « André Jdanov et le progrès de la culture », Pierre DAIX.

L'Humanité, 7 février 1951, « La musique soviétique », Ilya HOLODENKO.

L'Humanité, 6 décembre 1951, « Le Prisonnier du Caucase ».

L'Humanité, 29 septembre 1953, « La musique soviétique et la presse française », Marcel CACHIN.

L'Humanité, 23 décembre 1953, « Sur un article de Khatchatourian "L'Audace et l'inspiration créatrice" ».

- L'Humanité-dimanche*, 16 décembre 1951, « La musique de Khatchatourian et les danses tcherkesses font de *Prisonnier du Caucase* la révélation chorégraphique de l'année », Gilbert BLOCH.
- La Vérité*, 12 au 25 juin 1953, « Vers la fin du réalisme socialiste », Pierre GÉRAUME.
- LEIBOWITZ René, 1948, « On triche sur tous les tableaux. (À propos des compositeurs "formalistes" en URSS) » in *Les Temps modernes*, n° 32, p. 2072-2078.
- LEMAIRE Frans C., 1994, *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques*, Fayard, Paris, 521 p.
- LOREILHE Yves-Pierre, 1951, « Aram Khatchatourian, compositeur arménien, musicien soviétique » in *Les Lettres françaises*, n° 392.
- NESTIEV Izrail, 1952, « Le réalisme socialiste en musique et l'esthétique soviétique » in *La Nouvelle Critique*, n° 35, p. 99-111.
- VIGIER LUC, 2011, « Les Lettres françaises en 1955 » in *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 4, p. 87-104.
- YOUTKÉVITCH Serge, 1956, « L'orchestration des plans et la musique de Khatchatourian » in *Les Lettres françaises*, n° 622.

Cet article étudie la réception en France des discours des autorités soviétiques sur la musique. La période de l'après-guerre est intéressante à plus d'un titre. Le paysage politique évolue avec les décès de Jdanov et Staline et deux décrets relatifs à la production musicale sont publiés en 1948 et 1958. Les bulletins de presse du ministère des Affaires étrangères et la production journalistique et intellectuelle à prétention savante du PCF sont des indicateurs de la réception de la musique soviétique dans l'espace public français. Nous apprécions l'évolution de la censure en URSS grâce aux discours en France sur le musicien professionnel et l'opéra soviétiques. La censure en URSS n'ayant pas toujours été maîtrisée, il convient de questionner le rôle des intellectuels communistes soviétiques et français. Nous appréhendons ainsi le réalisme socialiste en musique, mais aussi les désaccords que produit l'application de tels principes idéologiques. Bien que les sympathisants français traitent abondamment les actualités musicales soviétiques, on est amené à observer des divergences d'opinion, résultats de la diversité des cadres éditoriaux.

Mots-clés : Union soviétique, musique, réception, censure, communiste, presse, après-guerre

France's Reception of Soviet Music: Censorship from 1945 to 1956

This paper offers a study of the way Soviet authorities' discourses on music were received in France. The post-war period is very interesting in many aspects. The political landscape changed following Zhdanov and Stalin's deaths, and two decrees regarding music production were published in 1948 and 1958. The press bulletins of the Ministry of Foreign Affairs as well as the journalistic and intellectual production with scholarly pretensions of the PCF inform us about the reception of Soviet music in the French public space. We understand the evolution of censorship in the USSR thanks to the discourse in France about the professional Soviet musician and about the Soviet opera. Since censorship in the USSR was not always controlled, it is appropriate to question the role of Soviet and French communist intellectuals. As such, we study socialist realism in music, but also the conflicts that the enforcement of such ideological principles produces. Moreover, although French sympathizers covered Soviet musical news extensively, we observe divergences of opinion resulting from the diversity of the editorial frameworks.

Keywords: *Soviet Union, music, reception, censorship, communist, press, post-war*