

FILMER LES ICÔNES : RICHTER, OÏSTRAKH
SUR DEUX FILMS DE BRUNO MONSAINGEON :
SVIATOSLAV RICHTER, L'INSOUMIS
ET DAVID OÏSTRAKH, ARTISTE DU PEUPLE ?

FRÉDÉRIC SOUNAC

« Je connaissais David Oïstrakh depuis longtemps, mon père me l'avait fait rencontrer à Odessa quand j'étais encore tout jeune. J'avais une douzaine d'années, Oïstrakh devait en avoir dix-sept. C'était un jeune homme tout à fait exquis, très joli garçon et très sympathique. J'assistai ensuite à bon nombre de ses concerts, et de tous les violonistes que j'ai entendus, il est pour moi le plus grand. Une sonorité d'une beauté à peine imaginable... »

Sviatoslav Richter, *Écrits, Conversations*

Sur une photographie sans date, quatre des « géants » du XX^e siècle, réunis à l'issue de l'enregistrement du *Triple concerto* de Beethoven : Richter, Rostropovitch, Oïstrakh, Karajan. Il ne s'agit pas de s'assurer le souvenir d'un bon moment entre amis, mais d'une image contrainte : la future pochette d'un disque célèbre, distribué à l'Ouest sous le label EMI. Les trois instrumentistes sont en blanc et sourient plus ou moins, l'air un peu bonhomme et le crâne dégarni, le chef se distingue en noir, crinière argentée, regard intériorisé. « *Ich bin ein Deutscher* » dit un jour Richter à Karajan, faisant allusion à ses origines du côté paternel, ce à quoi le maître du Philharmonique de Berlin répondit sans aménité : « *Also, Ich bin ein Chineser !* », dans ce cas, je suis un Chinois... Comprendre : un Russe allemand n'est pas un Allemand, et surtout pas un *musicien allemand*. Il faut alors revenir à ce portrait de groupe : à deuxième

vue, on se rend compte que seul Rostropovitch, plus jeune, plus courtisan, et qui allait faire en Occident la carrière que l'on sait, sourit véritablement.



Quatre artistes : Richter, Rostropovitch, Karajan, Oïstrakh

Sur les visages de Richter et Oïstrakh, qui forment en quelque sorte les termes extrêmes d'un chiasme et semblent échanger un regard, on aperçoit plutôt un rictus ; « Karajan voyait bien que j'étais mécontent, et qu'Oïstrakh était renfrogné. Il se demandait pourquoi...¹. » Oui, pourquoi ? Dissension artistique, sans nul doute : les tempi du maestro sont trop lents, en particulier dans le deuxième mouvement, sa conception est superficielle, « c'était du chiqué, ça ne plaisait ni à Oïstrakh ni à moi²... » Mais encore ? Irritation due à l'attitude servile du violoncelliste, assurément : « Rostropovitch se précipitait pour faire tout ce que Karajan demandait [...] Il m'exaspérait³... » Alors, au bout du compte ? Si l'on pose un dernier regard sur le cliché, ce regard un peu plus politique que le temps écoulé nous autorise, on finit par deviner ce qui n'a pourtant pas pu impressionner la pellicule : deux mondes, deux

1. Sviatoslav Richter, dans *Écrits, Conversations*, textes réunis par Bruno Monsaingeon, Arles, Actes Sud-Van de Velde, 1998, p. 150.

2. *Ibid.*, p. 150.

3. *Ibid.* p. 150.

lignes de destin, deux conceptions irréconciliables du « temps » artistique, deux « économies » de la musique, et au bout du compte, peut-être, l'un de ces hiatus qui font parler de différentes « civilisations ». Karajan est un professionnel de la promotion : à la tête d'une phalange légendaire, il incarne l'excellence préservée de la tradition germanique, c'est-à-dire, en réalité, de toute la musique savante occidentale. Il est le plus grand chef *du monde*, et le plus connu. Rostropovitch, bien que tout à fait russe et lauréat du prix Lénine, est déjà dans les faits un artiste moderne, d'esprit international et dissident. Un musicien exceptionnel, faut-il le préciser, mais aimant la lumière et rétif à l'exploitation systématique des artistes par le régime soviétique, un homme tourné vers l'avenir, préoccupé de contrats, de tournées, d'image et de notoriété. Restent Richter, le déraciné, mais intérieurement et autoritairement relégué du côté russe puisqu'il est bien établi que Karajan n'est pas chinois, et Oïstrakh, à bien des égards – sinon exclusivement – *l'homo sovieticus* fait violoniste. Étrange et trompeuse photo, donc :

À un moment donné, Karajan décida que tout était au point, et que l'enregistrement était terminé. J'insistai alors pour faire une prise supplémentaire. « Non, non, me répondit-il, nous n'avons plus le temps, il reste à faire la photographie. » C'était cela l'essentiel : la photographie ! Et quelle photographie éccœurante où il fait le beau et nous sourions comme des imbéciles ⁴ !

Sviatoslav Richter (1915-1997), pianiste, et David Oïstrakh (1908-1974), violoniste : ces deux « imbéciles », ces Russes qui sourient, ont fait l'objet de films, à mi-chemin de l'exercice d'admiration et du portrait narrativisé, réalisés par Bruno Monsaingeon, grand connaisseur de la Russie et violoniste lui-même, à qui l'on doit également d'ineestimables documents sur Yehudi Menuhin, Dietrich Fischer-Dieskau et Glenn Gould. *Richter, l'insoumis* et *David Oïstrakh, artiste du peuple ?* ⁵ s'efforcent de sonder les mystères de la musicalité tout en maintenant les hommes dans l'histoire politique et dans la sphère sociale, c'est-à-dire dans l'éclairage, parfois brutal, des forces qui se sont exercées sur eux. Les deux musiciens, qu'un minutieux travail de recherche d'archives permet de voir à l'œuvre dans leurs jeunes années ou dans le cadre privé, sont bien sûr saisis au fil de leur carrière et du processus d'autocons-

4. *Ibid.*, p. 150.

5. *Richter, l'insoumis* (154mn), film de Bruno Monsaingeon, 1997, Avec la participation du Centre national de la cinématographie, distribué en DVD par NVC Arts ; *David Oïstrakh, artiste du peuple ?* (75mn) film de Bruno Monsaingeon, Euripide Productions / La Sept Artc, 1994, distribué en DVD par NVC Arts. Nous les désignons désormais, de manière abrégée, par *Richter* et *Oïstrakh*.

truction qui allait faire d'eux, chacun pour leur instrument, deux références universelles, deux « icônes ». Cependant, même si nous espérons qu'il sera toujours sensible à l'arrière-plan, nous négligerons – pour cette fois – l'intérêt spécifiquement musical de ces documents. Comme nous y invitait de manière un peu grinçante la photographie dont nous sommes parti, c'est la qualité *slave* des deux artistes qui nous retiendra ici, c'est-à-dire leur rapport complexe à la terre, au régime, à l'esprit, au patrimoine, à l'immense pays que les films, riches de la représentation des lieux et de leur mémoire, nous restituent sous forme d'images.

LES FILMS : NARRATION ET STRUCTURE

Le premier dans l'ordre chronologique, *Oïstrakh*, est le fruit d'une très longue gestation, qui prend sa source en 1979 à Moscou, soit quelques années après la mort brutale du violoniste à Amsterdam, et s'étale sur près de dix ans. Il est essentiellement composé de témoignages et d'images d'archives, dont certaines, revêtant un important intérêt historique, ont été littéralement exhumées au cours de l'élaboration : « L'univers soviétique, confie Bruno Monsaingeon, était encore à l'époque très fermé et soupçonneux, mais une bonne dose d'obstination et quelques contacts personnels solides me permirent de découvrir les portes secrètes d'un labyrinthe bureaucratique qui menait à un véritable trésor dont les gardiens n'avaient aucune idée et à l'égard duquel ils ne manifestaient d'ailleurs pas le moindre intérêt... » Le réalisateur, qui s'est assuré les contributions de Mstislav Rostropovitch, Yehudi Menuhin, du chef d'orchestre Guennadi Rozhdestvensky et du propre fils d'Oïstrakh, Igor, a alors accompli un important travail d'écriture : s'appuyant principalement sur des articles de presse et sur la correspondance d'Oïstrakh – de nombreuses lettres sont montrées à l'écran – il a imaginé un texte dans lequel le violoniste, s'exprimant en « voix off » par le truchement d'un acteur, commente les grands épisodes de sa vie. Cette première personne fictive, qui alterne avec les témoignages évoquant Oïstrakh au passé, offre l'avantage de conférer une qualité psychologique à un artiste que sa carrière a souvent confiné dans un rôle officiel. On peut sans doute contester le procédé, qui tend à instaurer un climat élégiaque, mais on se prend néanmoins à rêver qu'il soit pareillement appliqué à d'autres immenses musiciens, plus « soviétisés » encore : au pre-

6. Bruno Monsaingeon, livret d'accompagnement du DVD d'*Oïstrakh*, p. 9.

mier chef le despote de Léninegrad, Yevgeni Mravinski, dirigeant son orchestre d'une poigne de fer et montant au pupitre bardé de décorations, archétype de l'apparatchik en apparence privé de toute vie intérieure et cependant immense interprète de Chostakovitch comme de Mozart... Ainsi, souvent émouvante malgré son artificialité, la « fausse voix » d'Oïstrakh permet de justifier la présence d'images dépourvues en elles-mêmes d'intérêt historique (elles sont contemporaines du tournage), qui composent plutôt, dès lors, un « paysage émotif » : rues des villes parcourues, églises de bois ukrainiennes dans lesquelles l'apprenti virtuose donna ses premiers concerts, se rendant le plus souvent sur place en traîneau, grande salle philharmonique – modernisée – de l'actuelle Saint-Pétersbourg, etc. Ce dispositif relativement complexe, par lequel l'objectivité du documentaire se mêle avec bonheur à l'autobiographie fictive, est compensé par une structure clairement linéaire, dont les chapitres épousent chronologiquement la *Bildung* du musicien : Introduction – Les premières années – Les concours – La Deuxième Guerre mondiale – Parti communiste – Carrière internationale – Amitié avec Menuhin – Oïstrakh professeur – Oïstrakh chef d'orchestre – La mort d'Oïstrakh. La problématique sous-entendue dans le sous-titre du film (*artiste du peuple ?*) admet ainsi une traduction formelle intéressante : sous l'apparente transparence d'un parcours entièrement voué à l'illustration de la supériorité soviétique en matière d'art, se devinent les fêlures d'un sujet profondément divisé et angoissé, qui jamais, si ce n'est évidemment dans la musique, ne trouva le moindre espace d'expression.

Très différent, à l'évidence plus ambitieux et sensiblement plus tardif, *Richter* a été tourné en 1997, soit l'année même de la disparition du pianiste, qui ne put en visionner que des extraits, lors d'un court séjour du réalisateur dans sa datcha des environs de Moscou. D'une durée à peu près deux fois supérieure à celle d'*Oïstrakh*, il consiste en une exceptionnelle interview d'un artiste à la fois ardent et très affaibli, qui lit en russe ses carnets de souvenirs et retrace les moments décisifs de son existence, lesquels sont illustrés, en alternance avec des gros plans du pianiste (buste et mains), par des images recueillies grâce à une équipe de prospecteurs, essentiellement dans des fonds moscovites et pétersbourgeois. S'y ajoutent, confiés au réalisateur par la compagne de Richter, la chanteuse Nina Dorliac, d'innombrables photographies et documents personnels – dont le manuscrit de la 9^e Sonate de Prokofiev – provenant de l'appartement que le couple habita à Moscou. L'abondance et la qualité de ce matériau impressionne, mais la force exceptionnelle du film,

bien entendu, tient à l'authenticité que lui confère la présence effective de Richter, dont le propos, bien que souvent laconique, est d'une solennité testamentaire : pour qui aime le piano, c'est toute une époque qui finit là, celle des Horowitz, Kempf, Arrau, Serkin, Guilels, Rubinstein, Michelangeli, références aussi peu contestées que régulièrement opposées, et que domine mystérieusement, par l'immensité des moyens comme par la noblesse du style, la figure à la fois familière et hermétique de Richter. Images précieuses, capturées *in extremis*, et presque volées, dérobées à une curieuse superstition de vieil homme : Bruno Monsaigeon raconte, dans l'avant-propos à *Richter – Écrits, Conversations*, le long chemin de croix qu'il dut accomplir pour parvenir à filmer. Au soir d'une vie pourtant largement passée sur scène et auréolée d'une gloire mondiale, Richter entretenait un rapport quasi-névrotique à l'image ⁷, et n'avait accueilli le principe du tournage que d'un sibyllin « *Da niet potom !* », « Oui, non, ensuite ! » (soit, sans doute, « On verra, on verra... »), avant de le récuser totalement. Or, les intentions du réalisateur étaient claires, sonnait presque, à vrai dire, comme un aveu, voire une critique sévère, des limites d'*Oïstrakh* : « Je voulais faire un film majeur sur Richter, à la mesure du personnage, et il fallait bien qu'il apparaisse à l'image, faute de quoi nous ferions un petit film musical minable, avec une voix off à l'identification incertaine, laborieusement illustrée par des images d'archives conventionnelles et vites lassantes, dès lors qu'elles sont continues ⁸. » La chose s'organisa finalement comme un miroir aux alouettes, au prix d'une véritable mascarade consentie de part et d'autre, puisqu'une petite caméra fut intégrée au mobilier de la pièce servant de studio, de sorte que Richter, tout en se doutant bien qu'il était filmé, pût demeurer dans l'illusion du libre entretien... Mystification enfantine, ridicule presque, superstition dans laquelle il ne faut pas craindre de voir une grande angoisse de la mort, caprice certainement, mais constituant au bout du compte une concession bien faible eu égard à la sincérité obtenue, au ton tristement amusé et ironiquement dépressif, émaillé de mimiques grotesques, qui compose à lui seul – nous y reviendrons – le « roman » d'un personnage : celui-là même, fixant une dernière fois son interlocuteur comme

7. À ce sujet, je glisse ici une anecdote significative, non documentée mais que je tiens d'un ami sûr, ayant eu maintes occasions d'entendre jouer Richter : lors d'un récital dans le sud de la France, agacé par le fait que les gens le photographient en dépit d'une interdiction formelle, Richter se saisit d'un appareil photo et se mit à mitrailler le public.

8. Bruno Monsaigeon, dans *Richter, Écrits, Conversations, op. cit.*, p. 19.

pour briser un marché de dupes, qui conclut l'ultime séquence (et, dirait-on, la vie) d'un poignant « Je ne m'aime pas... » Divisé en deux grandes parties, le film conserve, en dépit de quelques anachronies dues à l'insertion de scènes de concert, la structure chronologique d'*Oïstrakh*. *Première partie* : Prologue – La Mémoire involontaire – Les parents – Adolescence – Débuts à Odessa – Au conservatoire de Moscou, Neuhaus – Une page sombre – Prokofiev – La guerre – Nina Dorliac – Yudina – Richter, chef d'orchestre – Fête chez les Richter – Filatures – Premiers concerts à l'étranger – Funérailles de Staline. *Deuxième partie* : Ouverture – Richter comédien – Amérique – Méthode de travail – Témoignage de Glenn Gould – Caprices – Répertoire et tournées – Karajan – L'art de la symétrie – Britten – Chostakovitch – Oïstrakh – Fischer-Dieskau – Jeunes musiciens – Haydn et Mozart – Épilogue. Eu égard à notre projet, cette deuxième partie, très largement centrée sur des questions d'esthétique musicale et d'interprétation pianistique, nous retiendra moins : seules des images fragmentaires, mais composant par d'inattendues convergences la ligne de deux destinées « indigènes », seront extraites des deux films maintenant présentés. Cette opération de sélection, voire d'imagination orientée, court le risque de ramener à des éléments de réalité historique et empirique – même si ceux-ci sont souvent pleins de charme et d'enseignement – deux figures d'artistes que leur talent a dilatées vers l'universel. Il suffira, pour s'en prémunir, de ne pas oublier la musique, et d'espérer tout de même de cette « réduction » un gain : que ces feuilles d'albums de musiciens russes, peut-être, nous laissent apercevoir le monde slave.

UN CONTE DE DEUX VILLES

Un premier cadrage géographique, qu'il faut en réalité, en dépit du nomadisme futur d'un Richter, considérer comme un point d'ancrage, est la ville d'Odessa. Édifiée de toutes pièces par Catherine II en 1794, sur l'emplacement d'un ancien site grec, cette base navale sur la mer Noire fut dès la deuxième moitié du XIX^e siècle un important foyer artistique. Ce fait, largement dû à la présence d'une importante et brillante communauté juive, se révèle particulièrement prégnant en ce qui concerne la musique. Outre David Oïstrakh lui-même, l'un des plus grands violonistes du XX^e siècle, Nathan Milstein, est natif d'Odessa, et il faut y ajouter – entre autres – le violoniste Tossy Spivakovsky et le pianiste Emil Guilels. Richter, bien que né dans la petite ville ukrainienne de Jitomir, d'un père allemand

pianiste et d'une mère russe – Anna Pavlovna Moskaliouva – fille de propriétaires terriens, a grandi et commencé à étudier la musique à Odessa, où la famille s'installa après la nomination du père comme professeur au Conservatoire. La prestigieuse cité portuaire, ainsi, offre le cadre de l'adolescence, laquelle, au moins en ce qui concerne Richter, consista en un arpentage désordonné des divers lieux musicaux de la ville : les théâtres et les cirques, dans lesquels le jeune homme officia comme accompagnateur, le « Club des marins », où il s'acquitta de la même fonction pour le compte de chanteurs amateurs, déchiffrant au débotté des extraits d'opéras comme *La Dame de pique* et *Eugène Onéguine* de Tchaïkovsky, le consulat allemand (où il joua à l'occasion de la mort de Hindenburg), le corps de ballet de l'Opéra, où il fut employé comme répétiteur... Quelques images d'archives, fugaces, restituent la tonalité populaire de ces spectacles, puis la caméra de Bruno Monsaingeon, parcourant les rues de la ville moderne (Odessa, largement détruite par les Allemands en 1941, fut reconstruite après-guerre), s'attarde sur les bâtiments officiels, la rade, et, bien évidemment, sur le célèbre escalier immortalisé par Eisenstein dans *Le Cuirassé Potemkine*. L'image est alors surdéterminée : cet imposant morceau d'architecture, véritable métonymie historique de l'agitation révolutionnaire de 1905, apparaît également dans *Oïstrakh*, signifiant à la fois la communauté d'origine entre les deux artistes, l'inscription de leur temps de vie dans la chronique de l'Union soviétique, et, qui sait, leur ascension symétrique, jusqu'au sommet, des degrés de la « carrière ». On aurait tort, pourtant, de conclure à un parallélisme sans défauts, et il importe donc d'affiner un peu les choses. À visionner les films, en effet, on a le sentiment que si Odessa correspond véritablement pour Oïstrakh à la ville heureuse de l'enfance (celle où le jeune « Dodik » brillait au Conservatoire et où sa judéité allait de soi : une ville de « racines » en somme), il n'en va pas de même pour Richter. La parfaite indifférence que devait plus tard manifester le pianiste quant au choix d'un domicile, son refus instinctif de toute installation, prennent sans doute leur source dans le divorce avec Odessa, profondément lié au destin tragique d'un père non-russe et mal-aimé de sa femme ⁹ :

9. Notons que la ville d'Odessa, sans doute en raison de sa qualité portuaire, de sa communauté juive, et de sa destruction par les Allemands, fut toujours une importante source d'émigration. D'innombrables tragédies individuelles en résultèrent, dont on trouve une trace dans l'étrange film noir de James Gray, *Little Odessa* (1994), dans lequel un tueur new-yorkais, revenant dans le quartier juif de son enfance, se retrouve aux prises avec la mafia russe et les démons de ses origines.

Odessa était hostile à mon père. On l'humiliait constamment, probablement parce qu'il était un excellent pianiste et qu'il se produisait parfois en récital. Les autres professeurs du Conservatoire ne pouvaient supporter cela ; ils le jalouaient. Il avait le sentiment d'étouffer, et finit par être chassé du Conservatoire. C'est à Odessa qu'il est mort, fusillé par les Soviétiques. Je suis parfois repassé, plus tard, par cette ville. Mais j'avais juré de ne plus jamais m'y produire et je n'y ai plus jamais redonné de concert. Jamais ¹⁰ !

La mère de Richter, qui trompait ouvertement son mari avec un certain Kondratiev, refusa de quitter Odessa en 1941, au prétexte qu'elle ne voulait laisser son amant, lequel simulait une tuberculose osseuse. Ce délai fut fatal à l'époux légitime, qui fut arrêté et fusillé en juin comme Allemand, alors que Kondratiev, après avoir fui en Allemagne avec sa conquête, poussa ensuite l'ignominie jusqu'à usurper le nom de Richter, passant aux yeux de tous pour le père du célèbre pianiste... Cet argument de tragédie élisabéthaine – on n'est guère loin d'*Hamlet* ! – dont on pourrait certainement tirer bien des spéculations sur la personnalité de Richter, explique sans doute que nombre de plans additionnels d'Odessa, dans le film, présentent des images de destruction. L'adieu à Odessa et le traumatisme dû à l'exécution du père-pianiste sont ainsi rendus par des images multiples, presque redondantes, de la mutilation des églises en 1933 : hommes encordés faisant choir des clochetons à bulbes dorés, dynamitage des coupoles, mise à bas des tours de la cathédrale... L'image historique, objective, voit ainsi son efficacité redoublée par son appariement avec un élément de destin individuel : dans cette violence sacrilège, auquel correspond ironiquement, pour nous, le déboulonnage des grands symboles soviétiques après l'effondrement de l'URSS, se fonde la relative solitude de Richter, et l'extension de son univers, avec une nette propension à l'errance, à l'immensité de l'espace russe.

Une autre ville, dont l'histoire, bien que plus brûlante encore, présente du reste bien des points communs avec celle d'Odessa, doit également nous retenir : Saint-Pétersbourg, que nos deux musiciens n'appelèrent jamais que Léninegrad, et qui fut indissolublement liée, pour eux, à l'expérience de la guerre. L'esthétique des deux films, sur ce point, est très semblable, utilisant des images d'archives de la cité assiégée par les Allemands à partir de 1943 : le noir et blanc tremblotant, les vastes perspectives désertes alternant avec des groupes de gens transis dans leurs manteaux, les ponts sur la Néva ne sont pas cette fois sans rappeler, si nous conservons le paradigme

10. Sviatoslav Richter, dans *Écrits, Conversations, op. cit.* p. 52.

eisensteinien, les plus belles séquences d'*Octobre*. Cette homogénéité de surface se justifie pleinement du fait que la voix fictive d'Oïstrakh comme le témoignage de Richter, concernant Léninegrad, relatent à peu de choses près le même épisode. En effet, le violoniste, que le régime envoyait souvent se produire sur les champs de bataille, y joua le *Concerto pour violon* de Tchaïkovsky – le même que les haut-parleurs donnaient en boucle (dans son interprétation) à Moscou pendant la guerre – dans la grande salle de la Philharmonie, et cela en dépit d'une alerte aérienne survenue en plein concert : le public, continuant d'écouter une œuvre ayant quasiment acquis le statut d'hymne national, mit un point d'honneur à ne pas bouger. Richter, descendu du train en gare de Léninegrad le 31 décembre 1943 (n'y connaissant personne, il passa le nouvel an dans sa chambre de l'hôtel Astoria, regardant les bombes tomber autour de la cathédrale Saint-Isaac) se produisit dans la même salle le 5 janvier. Des obus s'étant écrasés la veille sur le bâtiment voisin, toutes les fenêtres étaient béantes, mais le concert eu lieu tout de même, devant un public frigorifié et « extrêmement ému ¹¹ ». La gémellité des deux anecdotes est frappante, à ceci près que seule celle concernant Oïstrakh, insistant sur l'admirable stoïcisme de l'assistance et associée à un répertoire significatif, prend les couleurs d'un épisode héroïque et exemplaire, annonçant la victoire prochaine de l'Armée Rouge sur les Nazis. Le récit de Richter, qu'on voit à l'écran marchant dans les rues (après-guerre) provoque là encore des perceptions plus ambiguës : seule « l'émotion » du public est signalée, suscitée par un programme dont on ignore tout, et qui ne semble partagée, chez le pianiste, qu'en vertu d'une sensibilité équivoque au danger de la situation, voire à sa qualité esthétique. On lit ainsi, sous sa plume :

Je retournai à Léninegrad en 1945, également en janvier. Je fus terriblement déçu, ce n'était plus la même ville. Le siège avait naturellement été levé, les rues étaient pleines de monde, il y avait cette atmosphère de liesse, écœurante au possible, et il m'est resté un vilain relent de ce second voyage. La première fois, tout était sombre, à cause du couvre-feu et des bombardements, la ville était belle, mystérieuse, il y avait les obus... Et là, tout était redevenu parfaitement banal ¹².

L'apparence agressive de Léninegrad triomphante, *la seconde fois*, cache ainsi la réalité de la première impression, plus tragique, plus grisante aussi, qu'on dirait volontiers lourde d'une forme d'au-

11. *Ibid.*, p. 85.

12. *Ibid.*, p. 85.

thenticité existentielle. La ville libérée est dépourvue de la valeur – et de la saveur – d'un récital étrange, presque absurde dans son principe, pendant lequel le fait de jouer du piano avait permis d'oublier le froid... Rien de bien patriote chez Richter, qu'on sent attaché – en lecteur passionné de Proust – à la seule « vérité de l'art », profondément réfractaire à tout *ordre*, quel qu'il soit, et sensible, dirait-on, à l'artificialité de la joie, en tous cas collective. Que cela puisse aller jusqu'à l'expression d'une nostalgie, sinon de la guerre elle-même, d'un « état de guerre » a sans doute de quoi troubler, et nous oblige à faire retour sur les séquences montrant la ville assiégée, comme on le sait quasi-identiques dans les deux films : voilà qui nous alerte vigoureusement, semble-t-il, sur la polysémie des images.

DE LA RUSSIE ET DU MONDE

Le « nomadisme » dont nous avons pu parler, même s'il renvoie, chez Richter au moins, à des déterminations profondes, est avant tout lié, naturellement, à la carrière de soliste. David Oïstrakh, en particulier, fut dans sa jeunesse un véritable voyageur de commerce de l'excellence soviétique, sommé de conquérir des médailles dans tous les concours du monde : une logique de pression absolument comparable à celle du sport, et créatrice des mêmes névroses. Dominé en 1935 au concours Wieniawski de Varsovie par une Ginette Neveu de 16 ans – il fallut alors, pour sauver la face, soupçonner le jury d'antisémitisme ¹³ – Oïstrakh s'imposa deux ans plus tard au concours Ysaÿe, forgeant à jamais sa légende de « Paganini de l'Est ». Cette période de croisades, dont le tourbillon est bien rendu par Bruno Monsaingeon, est en soi prodigieuse en images, voire en caricatures : Yehudi Menuhin, sans doute le seul violoniste du XX^e siècle à se hisser au niveau d'Oïstrakh, raconte comment il fut accueilli à la frontière soviétique par une fonctionnaire autoritaire, dominatrice, « à moustache », qui lui demanda brutalement « s'il avait gagné des médailles ». Devant sa réponse négative, elle lui

13. Précisons que cette hypothèse, aussitôt émise par les officiels soviétiques, ne fut jamais reprise par Oïstrakh lui-même. Bien au contraire, on dispose d'une lettre à sa femme dans laquelle il dit toute son admiration pour la jeune violoniste française, reconnaissant qu'il était « juste, étant donné son jeune âge, de lui décerner le prix ». L'incontestable suprématie d'Oïstrakh, pour les décennies à venir, nous donne ainsi le loisir d'imaginer ce qu'eût été la carrière de Ginette Neveu, disparue tragiquement en 1949 – même si la presse, bien entendu, ne s'émut que pour le boxeur – dans le même avion que Marcel Cerdan.

lança avec mépris : « David Oïstrakh, lui, en a gagné ! » Pesantes médailles, dont l'éclat conduisirent le violoniste dans d'innombrables capitales, lui faisant jouer, au passage, le rôle d'intercesseur entre la Russie soviétique et Israël, et qui le tinrent souvent – à son corps défendant – éloigné de son pays. Les lettres d'Oïstrakh à sa femme Tamara, en effet, disent le plus souvent la frustration, et même la souffrance, engendrées par une telle vie : le récit des concerts le cède systématiquement à l'expression du désir de rentrer, et au fantasme d'une paisible retraite familiale en Russie. Le réalisateur, ainsi, s'applique par contraste à filmer les lieux de cette sédentarisation impossible, livrant quelques images fantomatiques de la datcha d'Oïstrakh : vaste maison de maître à l'écart d'un village, au sujet de laquelle se déploie de manière inattendue une saynète grotesque et révélatrice. Interrogeant un couple de vieillards du coin au sujet de « la maison d'Oïstrakh », Monsaingeon provoque en effet une âcre dispute, l'homme soutenant que la demeure avait été offerte au violoniste par la Reine de Belgique, et la femme affirmant au contraire qu'il s'agissait à l'origine de la datcha d'un marchand de vin arménien emprisonné par Staline... La question n'est pas tranchée, mais dans un cas comme dans l'autre, on a bien le sentiment d'une demeure impersonnelle, pour ainsi dire inhabitée, *attribuée* comme une distinction supplémentaire, illusoire refuge d'un « ambassadeur » en réalité privé de Russie.

La personnalité de Richter, nous le savons, était *a priori* mieux faite pour s'accommoder de telles contraintes, si bien que l'impression qui domine est celle d'une indifférence presque absolue au lieu : le film, dont la longueur reproduit les méandres de l'errance, nous le montre souvent cadré de près, vagabondant dans des villes mal identifiées et pour ainsi dire abstraites, assoupi sur un banc de bois (chez Heinrich Neuhaus à Moscou, où il joua longtemps les parasites, il dormait sous le piano), appréciant peu de jouer deux fois au même endroit, aimant les hôtels anonymes et les concerts improvisés, dans des salles inconnues... Une nette tendance à l'individualisme, une certaine passion de la solitude et une force morale extrême, dont on perçoit bien qu'elles faisaient largement défaut à Oïstrakh, composent naturellement la carapace indispensable à la vie de concertiste. À condition, cependant, qu'on veuille bien s'y plier de bonne grâce. Le personnage, en effet, n'est pas à un paradoxe près, et son détachement, loin de favoriser la docilité, conduit plutôt à l'insoumission : mieux armé qu'Oïstrakh, Richter fut aussi plus rétif aux voyages prescrits, n'acquiescant à sa propre nature itinérante qu'à condition qu'elle ne soit pas sollicitée de l'extérieur.

Dûment mandaté comme tous les artistes, il répugna à jouer dans des usines de Bohême pour célébrer l'amitié soviéto-tchécoslovaque, lors de récitals habillés de rouge qui avaient tout de la réunion de parti, et son antipathie envers l'Amérique, de même, vient certainement du fait que le voyage de New York et de Carnegie Hall lui fut imposé, avec à la clé un triomphe écrit d'avance : « [...] et puis toutes ces louanges dont on m'accablait et qui ne font, aujourd'hui encore, qu'abîmer ma relation avec le public. Un concert doit être une surprise. Il perd toute fraîcheur lorsqu'on annonce d'avance au public qu'il faut s'attendre à quelque chose de spécial ¹⁴... » Les noces hélas trop faciles des enjeux politiques et de la culture publicitaire, qui n'épargnaient évidemment pas la musique, le heurtèrent profondément, si bien qu'on observe, chez ce voyageur indiscipliné, une sorte de repli sur l'espace russe. Entachés de superficialité, les haut-lieux internationaux de la carrière sont bientôt perçus comme hostiles à la musique, contrairement à la profondeur anonyme, spirituelle et presque mystique d'un pays qui est en lui-même un imaginaire restant largement à explorer. Il est ainsi symptomatique que la petite maison de bois de



Richter dans sa datcha sur la rivière Oka

Richter, loin d'être reçue en cadeau, fut construite par le pianiste en un lieu privilégié car singulièrement retiré, avant tout associé à la qualité du travail pianistique :

C'était en été, dans la petite maison de bois que j'avais fait construire près de Taroussa, au bord de la rivière Oka. La maison n'était accessible qu'à pied, après plusieurs kilomètres de marche dans les bois ou le long de la rivière, et avait l'avantage d'être dépourvue d'eau courante et d'électricité. J'avais toutefois pu me faire livrer un piano qui fut transporté par voie fluviale. Le paysage était l'un des plus beaux que je connaisse en Russie ; j'ai travaillé là micux que partout ailleurs ¹⁵.

Lieu parfaitement identifié, et cependant abstrait, d'une perfec-

14. Sviatoslav Richter, dans *Écrits, Conversations, op. cit.*, p. 141.

15. *Ibid.*, p. 132.

tion généralisante, métonymique d'une terre virginale par sa rusticité : le film livre ainsi quelques plans – récupérés de quelque document familial – d'un étrange bonhomme en maillot de bain, souriant, image d'aliéné ravi ou de fruste moujik, s'agitant près de sa maison devant la campagne immense, ou passant la tête, l'air étonné et les mains jointes, d'une fenêtre aux encadrements populaires. Cette apparition, pour nous, est l'image pour ainsi dire « pittoresquement » russe d'un musicien illustre, une icône culturelle bizarrement à la fois *déplacée* et authentifiée, mais l'important est sans doute que la maison soit pour le coup habitée : un repaire, un point de départ aussi, un creuset où pouvait s'élaborer ce qui fut ensuite partagé au cours d'une longue dérive – franchement un peu folle – vers l'Est. Âgé de plus de 70 ans, en missionnaire puisqu'il n'avait voulu être « ambassadeur », le pianiste le plus demandé du monde accomplit seul, en voiture, le trajet aller et retour jusqu'à Vladivostok. Cela, on ne peut guère se le figurer : il faudrait sans doute l'avoir fait soi-même pour comprendre ce que cela suppose d'acharnement et d'endurance, mais n'est-ce pas exactement, avec une intention toute romanesque, prendre la mesure d'un monde ? Jouant devant des paysans qui ignoraient jusqu'à son nom, sur des pianos infréquentables, Richter se produisit sans être annoncé dans les bourgs les plus reculés de Sibérie, « marquant ainsi sa préférence, écrit Bruno Monsiegeon, pour la ferveur simple des auditoires de Novokouznetsk, Kourgan, Krasnoïarsk, ou Irkoutsk, aux acclamations frelatées de Carnegie Hall ¹⁶... »

L'IMAGE SOVIÉTIQUE

En 1974, David Oïstrakh s'éteint subitement à Amsterdam, âgé de 66 ans : en dépit de plusieurs alertes cardiaques, il n'avait pas ralenti le rythme harassant des tournées, lui qui passait en outre ses rares séjours prolongés en Russie à enseigner. Conservatoire, ou plutôt élevage : le violoniste Gidon Kremer, l'un de ses plus talentueux élèves, rapporte la manière dont le Politburo comptait ainsi sur l'éclosion de multiples « petits Oïstrakh » destinés à perpétuer la souveraineté russe lorsque le maître aurait disparu. « David Oïstrakh est mort. Il a offert son talent au peuple et au développement de la culture soviétique » titra la *Pravda* lorsque le moment vint. De David Oïstrakh, qui avait adhéré au parti en 1942 (comme Chostakovitch, qui lui dédia plusieurs œuvres) on peut certainement

16. *Ibid.*, p. 25.

dire, selon la terrible formule de Fritz Zorn dans *Mars*, qu'il a été « éduqué à mort » : il se sentait infiniment redevable au régime, qui avait assuré sa formation musicale, et ne put se départir – alors que Rostropovitch, par exemple, accueillit et protégea Soljénistine – d'une loyauté à toute épreuve, bien que terrible à porter. Le film, à l'aide de brefs témoignages, brosse le portrait d'un artiste faussement débonnaire et profondément inquiet, voire par moments terrorisé, s'excusant par avance auprès de collègues musiciens de textes qu'il se voyait obligé de contresigner dans la *Pravda*, entretenant une correspondance protocolaire avec Staline... Il faut dire que l'exploitation politique, dans son cas, fut particulièrement constante et retorse, puisqu'il semble évident que le même Staline qui fit assassiner à Minsk, le 12 janvier 1948, le célèbre acteur yiddish Solomon Mikhoels, comptait sur la gloire internationale d'Oïstrakh pour dédouaner l'URSS de tout soupçon d'antisémitisme. Le poids du régime, bien qu'inégalement réparti sur les épaules de nos deux musiciens, est ainsi rendu dans les deux films par ce qu'on pourrait appeler « l'image soviétique », laquelle nous ramène directement à Moscou, qui ne s'ajoute pas à Odessa et Léninegrad comme troisième ville, mais comme lieu du pouvoir. La place Rouge est abondamment filmée, et à plusieurs reprises, on aperçoit par exemple le visage de Richter se découpant sur l'arrière-plan de l'université Lomonossov, dont le « gratte-ciel » signalétique, on le sait, se voulait une réponse aux arrogances de Manhattan. Dans *Oïstrakh*, la séquence la plus significative nous montre un concert au Kremlin en 1942, où la caméra, délaissant les musiciens, balaye un parterre glacial d'officiers de l'Armée rouge en grand uniforme, accompagnés de leurs épouses curieusement endimanchées... Quelques minutes étranges pour une *nomenklatura* quasi fantastique, qui disent mieux que toute analyse historique la position servile de l'art, et la surveillance pointilleuse (qui devait perdurer : Menuhin, plus tard, dut exercer un véritable chantage diplomatique auprès de Brejnev pour pouvoir jouer avec Rostropovitch) dont faisaient l'objet les musiciens. À l'échelle des deux films, le moment le plus intéressant demeure cependant, dans *Richter*, l'épisode des obsèques de Staline. Des images d'archives, dont d'impressionnantes vues aériennes, montrent l'immensité du Kremlin, la basilique Saint Basile et la place Rouge envahie par une foule en larmes, tandis que retentit l'éloge funèbre : « Aujourd'hui a pris fin la marche glorieuse de notre maître et guide, le plus grand génie de l'humanité... » Lorsque la nouvelle se répandit dans toute la Russie, Richter se trouvait à Tbilissi, et reçut l'ordre de regagner Moscou sans délai : il voyagea

seul dans un avion de fret rempli de couronnes mortuaires... Le grotesque de la situation, qui devait s'étendre, aux yeux de Richter, à la cérémonie proprement dite, est traduit dans le film par le contraste entre la pompe des images officielles et le commentaire sarcastique du pianiste, qui transforme l'événement en mascarade surréaliste : à l'en croire, lors de la levée du corps vers minuit, la *Sixième symphonie* de Tchaïkovski dirigée par Melik-Pachaev fut interrompue par une fanfare militaire massacrant la *Marche funèbre* de Chopin, tandis que les hauts parleurs, sur le cadavre du « petit père » à peine froid, hurlaient déjà « Beria, Boulganine, Malenkov ! » Lui-même dut se produire sur un piano droit dont les pédales étaient défectueuses, si bien que lorsqu'il se baissa pour les caler, il vit se précipiter une colonne de soldats qui croyaient qu'il posait une bombe ! Sur ce discours désacralisant, Monsaingeon laisse défiler des images impressionnantes du cortège, sur lesquelles tranchent curieusement, telles d'improbables gouttes de sang, les taches colorisées – en rouge vif – des bannières et de la voiture funèbre. L'impression de mise en scène est cruelle, et le ton est indiscutablement au sacrilège. La légende veut que Richter interpréta ce jour-là – par protestation – une longue fugue de Bach, si bien que le public se serait mis à siffler : « Le public sifflant aux obsèques de Staline ? Absurde ! » À la fois démystificateur et affabulateur, le propos de Richter désamorçe l'intérêt historique, pourtant bien réel, des images, comme s'il les renvoyait vers la maladresse d'un spectacle vide de sens et ampoulé. En réalité, loin d'adopter la moindre attitude provocatrice¹⁷, on a le sentiment que Richter traversa cet épisode en spectateur lassé et sceptique, porteur sans doute d'une forme de consternation muette, mais essentiellement avec une conscience aiguë de sa médiocrité esthétique. L'autorité bafouée de « l'image soviétique », ici, nous ramène une fois de plus à l'indéchiffrable indépendance du pianiste, dont la réserve apolitique, alternativement séduisante et presque gênante, culmine dans la conclusion étonnement subjectiviste à une journée pourtant « particulière » : « Je rentrai chez moi à pied. J'avais juste envie de prendre une douche. »

17. En d'autres occasions, cependant, Richter prit le risque de braver des interdits, par exemple en continuant à interpréter régulièrement Prokofiev – y compris en tant que chef d'orchestre – après le « décret contre la nouvelle musique » en 1948.

« J'AI TOUJOURS ÉNORMÉMENT LU... »

Il nous reste sans doute, pour achever notre parcours, à évoquer un dernier type d'images, sur lesquelles ne font que renchérir celles des films, et qu'il faut appeler *littéraires*. Bruno Monsaingeon, fin connaisseur du « matériau-Richter », exploite en effet l'un des attributs les plus évidents et séduisants du pianiste – qui compte pour beaucoup, mais ce serait un autre sujet, dans le magnétisme exercé par son jeu – la qualité narrative. Même affaibli, Richter est en effet un formidable conteur, livrant dans l'interview la dernière expression d'une tendance active durant toute sa vie. Encore enfant, à Odessa, il avait écrit un petit drame, *Dora*, et s'intéressa toujours à la production d'opéras : il signa deux mises en scène d'œuvres de son ami Benjamin Britten, *Albert Herring* et *Turn of the screw*, qui furent représentées au musée Pouchkine, et dut renoncer à un projet sur le *Ring* de Wagner – rien de moins – avec Lorin Maazel. Monsaingeon laisse même tout admirateur de Richter entre jubilation et effroi en citant quelques images d'un *kitsch* accompli, extraites d'un film russe consacré à la vie du compositeur Mikhaïl Glinka, dans lequel notre pianiste, pourvu d'une perruque filasse et surjouant au clavier une virtuosité hystérique, interprète le rôle de Liszt. De fait, ce lecteur infatigable, dont les préférences allaient à Proust¹⁸, Thomas Mann, Dickens, et, pour les russes, Gogol, Pouchkine et Pasternak, présente une nette propension à « littériser » les épisodes marquants de sa vie, puisant pour cela dans un vivier de références évidentes ou implicites, qui composent un tableau romanesque de la Russie. Les images d'une petite maison de bois à colonnes, ainsi, évoquent la demeure des sœurs Simionov, qui étaient au nombre de huit et constituèrent, près d'Odessa, le tout premier auditoire du jeune prodige : il les comblait de piano et elles de pâtisseries, cette relation de jeunesse constituant, selon Richter, un charmant épisode à la Tourgueniev. Vers Dostoïevski se tourne en revanche le plaisir visible qu'éprouve Richter à évoquer des morts violentes, surtout lorsqu'elles sont marquées d'une certaine qualité

18. La véritable passion de Richter pour l'œuvre de Proust mériterait évidemment d'être approfondie, en relation plus étroite avec des questions d'interprétation musicale. Notons simplement, ici, qu'elle est d'une certaine manière à l'origine de la seule véritable dissension jamais survenue entre Richter et Oïstrakh, à propos de la *Sonate pour violon et piano* de César Franck : « Il la jouait bien, évidemment, mais ne la prenait pas trop au sérieux, considérant que c'était presque de la musique de salon. Et moi, j'éprouvais une passion pour Franck, et pour cette sonate miraculeuse. Après tout, n'est-elle pas la Sonate de Vinteuil de Proust ? », *ibid.*, p. 150.

dérisoire, où plane l'ombre d'une mélancolie nihiliste. Ainsi du compositeur Stoler mann, qui tua sa femme – fort justement, semble estimer Richter – parce qu'elle avait, dans une crise de jalousie, brûlé toutes ses partitions, ainsi encore de l'ultime lettre envoyée à Serge Prokofiev par son ami le pianiste Maximilien Schmidthof, « Serioja, dernière nouvelle, je viens de me tirer une balle ! », à laquelle fait écho un épisode dont Richter souligne à loisir la « tendresse grotesque » : alors qu'un récital avait été prévu à l'ambassade d'URSS à Paris, l'accordeur avertit Richter, la veille, que le piano était épouvantable et positivement injouable. Fort logiquement, le pianiste annula le concert, mais l'ambassadeur n'en tint aucun compte, si bien que le lendemain le public se pressait à l'entrée de la salle. Il téléphona alors d'urgence à l'hôtel de Richter, son revolver à la main, en disant : « Ils sont tous là. Que me reste-t-il à faire ? Me tirer une balle dans la tête ? » Inquiet et attendri, Richter se précipita, certain que le récital serait atroce, et attaqua comme on se noie la *Sonate en fa dièse mineur* de Brahms : « Eh bien, ce fut probablement mon meilleur concert de la saison ¹⁹ ! » On pourrait multiplier les exemples, illustrés par des images des soirées théâtrales et autres bals masqués organisés par Richter dans son appartement moscovite : c'est au cours de l'un d'eux que le jeune « agité » Vadim Gusakov, s'agenouillant aux pieds de l'hôte qui venait de jouer *Tristan* au piano, le supplia de lui cracher au visage... Le « romancier » Richter, à l'évidence, renchérit avec délectation sur les excès psychologiques et le « tempérament » tragi-comique volontiers prêté au personnage russe, en colorant parfois la chose de fantastique, à la manière de son « cher Gogol », et sans doute, de Boulgakov ²⁰. Témoin, ce portrait pour le moins glaçant d'un des plus grands compositeurs du XX^e siècle : « Un jour, entre chien et loup, je croise un homme, qui me dévisage. Il avait des yeux blancs. Des yeux sans pupilles. C'était Chostakovitch. J'ai toujours été mal à l'aise en sa présence. Il était extrêmement bien élevé, et totalement givré ». Le Diable, semble-t-il, continue à errer dans les rues de Moscou... La grande pianiste Maria Yudina, qui hélas ne se produisit jamais hors d'URSS, n'est pas moins « soignée » par son portraitiste. Ne se séparant jamais d'un revolver chargé et provocant en duel tout homme

19. Sviatoslav Richter, dans *Écrits, Conversations, op. cit.*, p. 143.

20. Précisons que Richter, à défaut de Boulgakov lui-même, était un ami intime de sa veuve, Elena Sergueïevna, chez laquelle il organisa des bals masqués : « C'était elle la Marguerite du roman, tout à fait son portrait ». *Écrits, Conversations, op. cit.*, p. 148.

qui refusait ses avances, elle se signait avant de jouer – en pleine Russie soviétique ! – et récitait du Pasternak d'une bouche édentée : « Yudina, à la fin de sa vie, était énorme, une sorte de Clytemnestre, toujours habillée de noir... [...] À l'issue de ses concerts, j'avais mal à la tête. Elle exerçait une telle violence sur son public, une violence incroyable... [...] Elle avait une masse d'adorateurs... [...] Bien sûr, elle s'occupait des pauvres, les recueillait chez elle, et vivait elle-même comme une sorte de clocharde. Une femme extravagante, somme toute une extraordinaire artiste ²¹... » À la fois thaumaturge et magicienne, érotomane dangereuse et « *baba yaga* » mystique, Yudina incarne pour Richter un contre-modèle esthétique ²² et une figure néanmoins irremplaçable – indispensable même – de conte populaire : aussi intemporelle que la Russie, inconcevable ailleurs, elle semble un prototype de liberté artistique et personnelle (les autorités, menaçant longtemps de l'interdire à cause de ses provocations, finirent par la laisser tranquille), ainsi qu'une force de résistance viscérale au politique. On peut soutenir que ce goût du « personnage », tel un filtre imaginatif opposé à une réalité par trop ingrate et lassante, finit par contaminer Richter lui-même, s'intégrant au bout du compte – sans toutefois les excès de Yudina – à la propre « aventure » de ses concerts : vers la fin de sa carrière, il apparut parfois sur scène porteur d'une lourde croix d'argent autour du cou, ou coiffé d'un bonnet d'Astrakan brodé, tel un pape, un marchand, un dignitaire d'Asie centrale... Il jouait dans le noir, éclairé d'une unique chandelle, recréant sur scène une forme de protocole de récit traditionnel, tels ceux mobilisés par Tchékhov, dans ses nouvelles, pour dilater des anecdotes populaires vers l'universel... C'est l'une d'entre elles, pour finir, qui nous ramène *in extremis* à Oïstrakh : derrière l'imposante figure du « Roi David », inclinant au tragique par son éthique sacrificielle, comment ne pas voir une dernière « image » russe, celle du juif famélique et exploité, du violoneux qui obséda Chagall, puis Broadway (*The Fiddler on the roof*), mais avant tout Tchékhov ? Dans *Le Violon de Rotschild*, dont le sujet

21. *Ibid.*, p. 80-81.

22. Le propre de Yudina, douée d'une grande virtuosité technique, était de s'approprier les partitions en dépit de toute tradition stylistique et trop souvent aux dépens de l'œuvre, ce qui est évidemment aux antipodes des conceptions de Richter. Celui-ci rapporte qu'à la suite d'un récital, pendant la guerre, alors qu'elle avait expédié vite et *fortissimo* un prélude pourtant particulièrement doux et contemplatif de Bach, Heinrich Neuhaus lui avait demandé : « Maria Beniaminovna, pourquoi avez-vous joué le *Prélude en Si bémol mineur* de façon aussi dramatique ? » – « *Parce que nous sommes en guerre !* ».

intéressa Chostakovitch ²³, l'écrivain traite de la musique comme seule expression possible de la misère intérieure, mais aussi, à travers l'image de l'artisan brutal qui, mourant, fait cadeau de son violon au « youpin » qu'il méprise, de la rédemption par l'art. On ne s'aventurera pas à dire, ici, que Richter et Oïstrakh ajoutèrent foi, personnellement, à ce processus de rédemption musicale de la Russie soviétique. Ce qui est certain, en revanche, est qu'ils restent des « icônes », pour reprendre une image de Rozhdestvensky, « de ces crus qui sont de meilleure qualité parce que la vigne a poussé sur un sol ingrat, calcaire et pierreux ». Cela suppose, on en a l'intuition, une conversion magique de l'interprétation instrumentale en *écriture*, et c'est de ce mystère, entre les plis du documentaire, que les deux films de Bruno Monsaïgeon rendent indiscutablement témoignage. Mieux : ils y préparent nos oreilles.

23. Séduit par la nouvelle de Tchekhov, Chostakovitch avait conseillé à l'un de ses élèves, Veniamin Fleichmann, d'en faire un petit opéra. Celui-ci étant mort lors du siège de Léningrad en 1941, Chostakovitch se chargea d'achever la partition, et composa dans le même temps son *Trio* op. 67, dont le Finale est imprégné de mélodies populaires juives. Sur cette question, on peut se reporter à l'ouvrage de Frans C. Lemaire, *La Musique du xx^e siècle en Russie*, Paris, Fayard, 1994, p. 328-329.